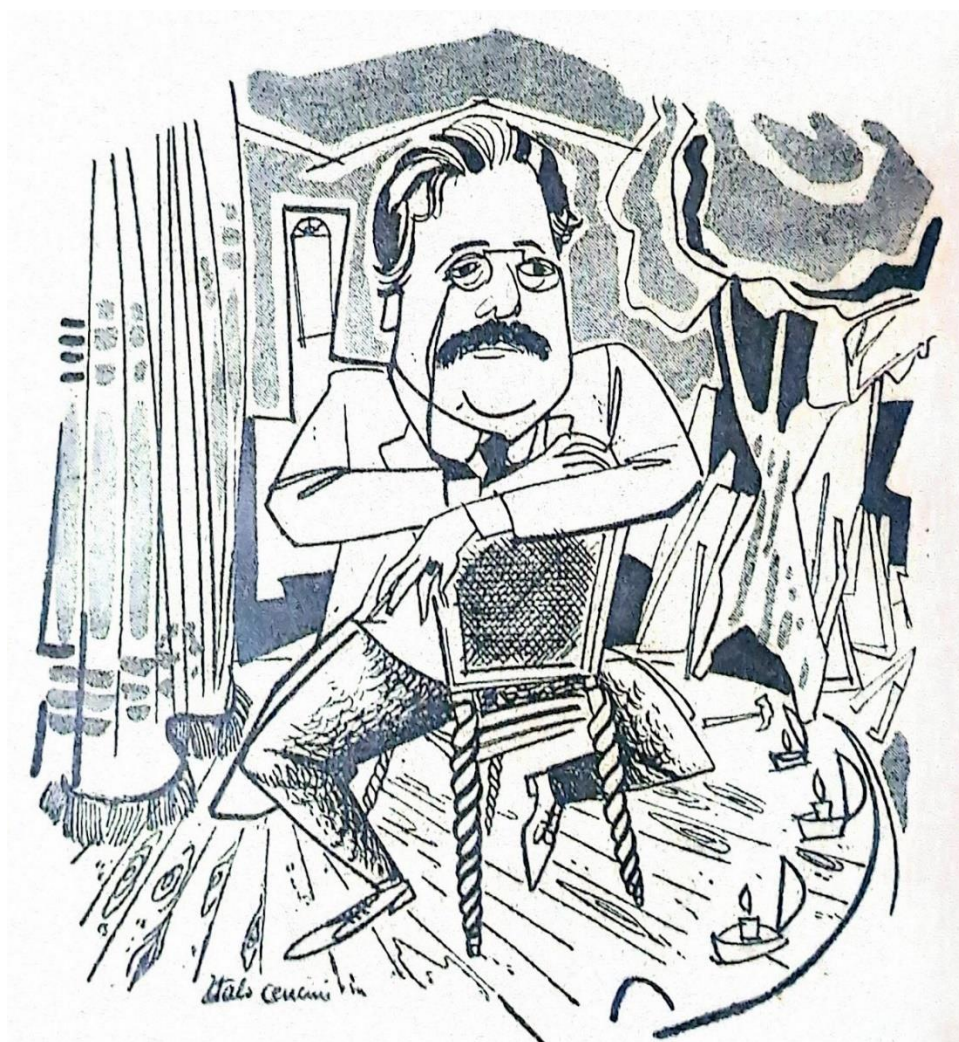


revista do teatro amador

Ano 1 · número 1 · agosto, 1955



neste número:

- Artur Azevedo
introdução à arte de dizer

crs 6. 00

a direção da "revista do teatro amador" , deixa aqui o seu agradecimento a todos quanto, direta ou indiretamente, colaboraram para a realização deste trabalho, e especialmente aos snrs. :

anselmo farabulini jnr. edú guarany gall

o italo cencini j. e. coelho netto ne

lson Gonçalves nicolau cinelli nissi

m b. cohen osmar rodrigues cruz o

swaldo pisani rodolfo klein wilson b

rasil

que, altruísticamente, tornaram possível a consecução deste ideal, em prol do teatro amador.

direção e administração: rua paraná, 180 São Paulo impresso nas oficinas gráfica da empresa editora < o papel ltda. > responsável: Miguel Raiola - diretores: gilberto rendelucci, j. valdés morata, martin Solé, Victor Colella - consultor jurídico: Elas Politi - consultor técnico: j. e. Coelho Netto.

Chamo-me REVISTA DO TEATRO AMADOR. Pedi permissão  direo para que me fosse cedido este espaço, a fim de poder nesta primeira vez, apresentar-me aos amantes de teatro.

Conseguido este meu intento, tornasse-me imperioso, ainda que sinteticamente, explicar-lhes a minha formao.

O teatro amador em nossa terra e particularmente em São Paulo, embora a sua evoluo marcante, não possui um núcleo que irradie a arte de representar, propagando e realçando-a. Assim sendo, as sociedades, pelos seus grupos teatrais, encuntram-se individualizadas e os seus trabalhos não tem a repercussão requerida, por não serem divulgados. Portanto, fazia-se mister que um porta-voz unisse os elos que e encerram as coisas teatrais, formando assim a cadeia sólida e coesa para demonstrar e evidenciar o valor da arte cnica. Comungando estes princípios, amadores idealistas de teatro constituíram-me. Dest'arte aqui estou para tudo e para todos, pois, faço questão de frisar que não pertenço egoisticamente a um grupo, mas sim, ao âmbito daqueles que pactuam a mesma finalidade.

Atraindo os estudiosos procurarei, através de minhas páginas, focalizar assuntos que elucidem ou orientem. Assim agindo, quero crer, estarei contribuindo para um melhor conhecimento que importará numa maior admirao pelo teatro.

Esta é a estrada que me proponho trilhar. Para palmilha-la em toda sua extensão, necessito da colaborao imprescindível de todos que veem no teatro o canal condutor de divertimento e cultura. Sinto-me, entretanto, fortalecido com o pensamento, que não é somente meu, de com esta missão alcançar êxito no amanhã, pois, estaremos com esta obra dignificando um povo e uma terra. E isto o que ela tinha a dizer-lhes.

apresentao

colaboraram neste número:

osmar r. cruz
oswaldo pisani
elos nitram
gilberto rendell
j. valdés morata
n. Gonçalves
victor colella

NOSSA CAPA ARTUR AZEVEDO ITALO CENCINI foi o desenhista escolhido para interpretar, plasticamente, nossa homenagem ao Centenário de Arthur de Azevedo. Cencini expos em 1954 no Rio: «Escola Nacional de Belas Artes (Exposio individual) e participa agora de duas importantes mostras coletivas: III. a Bienal de São Paulo» e «III Salão Paulista de Arte Moderna». Italo Cencini alinha-se entre os primeiros do desenho brasileiro. Seus trabalhos caracterizam-se pela síntese, econmica do traço e grande força expressiva.



Entrevista

clube de teatro

Para inaugurar esta secção, onde todos os meses traremos a público uma entrevista que faremos com nossos grupos de amadores, fomos procurar o Clube de Teatro, uma das entidades mais benquistas no meio amadorístico, pela honestidade e princípios sadios nas suas realizações e finalidade.

O Clube de Teatro está localizado no 11.º andar da Rua Riachuelo, 275, local onde podemos encontrar sempre, no mínimo uma dezena de pessoas dos mais diversos conjuntos amadores.

Quando lá chegamos veio nos receber aquela figura tão conhecida nos meios teatrais, que é Nicolau Cinelli, presidente daquela entidade. Cinelli, com seu gênio alegre e amigo, quiz ele próprio, acompanharmos na visita que fizemos às dependências do Clube. E, quando, após nos apresentar inúmeras figuras do meio teatral e nos mos

trar um ensaio, que então se realizava, lhe pedimos que nos respondesse a algumas perguntas que desejávamos fazer, levou-nos a secretaria e colocou-se à disposição.

Quando e como foi fundado o Clube de Teatro? Atacamos, logo.

O Clube de Teatro nasceu aos vinte e um dias do mês de abril de mil novecentos e cinquenta e um.

Hércules Tecino Sanches, então acadêmico, sonhava com uma entidade onde pudesse congregar as agremiações amadoras numa única. E, quando encontrou em Jovino Vilella de Faria, Guarany Edú Gallo, Leonel Cogan, Wilson Sallum, Olympio Gomes e Ernesto C. Palma (o seu nome ele omitiu, mas nós sabemos que Cinelli era um deles), os companheiros que precisava para essa empreitada, lançou-se à luta e fundou este que, após al-

guma celeuma, chamou-se Clube de Teatro.

Qual o escopo deste Clube?

O teatro ensina agradando, disse-nos Cinelli, e se parodiarmos o que se fala sobre os livros, não erraremos: "por pior que seja uma peça, sempre teremos alguma coisa para aprender". Nem todos os espetáculos agradam; mas, todos ensinam. Resta-nos trabalhar para que todos os espetáculos se tornem agradáveis, quer pelas interpretações, quer pela técnica. Devemos apoiar a todos os que labutam nessa valiosa arte cênica, emprestando o nosso auxílio aos incipientes, aplaudindo os esforços para que haja um teatro nacional verdadeiramente grande.

Tendo em vista esse elevado escopo, para cumprimento do qual foi exclusivamente organizado, o Clube de Teatro vem tentar despertar o espírito de cooperação em prol das causas dignas, existentes em orgulhosa dose, na maioria dos habitantes desta fecunda Piratininga.

Quantos elencos do Clube, funcionam?

Bem, é variável, mas, sempre temos, no mínimo, dois elencos em atividade.

Fora as apresentações feitas pelos elencos do Clube, essa entidade patrocina espetáculos com outros elencos amadores?

Sem dúvida, apressou-se em dizer Cinelli, tanto que de início levamos mais de dez espetáculos com elencos amigos.

Dois momentos do ensaio de "A Comédia do Coração", de P. Gonçalves, que C. Netto dirige para o C. T.



Hoje em dia, fora as nossas apresentações, convidamos ainda os mais diversos conjuntos amadores, e é satisfação procurar fazer com que esses mesmos elencos se sintam como em suas próprias sedes.

Quantas peças o Clube já apresentou?

(Cinelli pensou um pouco) devemos estar com cerca de oitenta apresentações. Nas realizações do Clube, quais os sucessos mais assinalados?

Sem dúvida o nosso melhor trabalho foi "Arsênico e Alfazema", onde um grande diretor e um ótimo elenco se reuniram. Esta peça ficou na nossa melhor lembrança.

"A Corda" e "Inimigos Íntimos" foram bons trabalhos, também, mas a peça primeiramente nomeada é algo difícil de se sobrepular. Qual a atual diretoria do Clube de Teatro?

Atualmente eu (Cinelli) assumo a presidência, Leonel Cogan a vice-presidência, a secretaria está com Olympio Gomes, a tesouraria com Asclepiades Reis Garcia, diretor artístico é Coelho Netto, no departamento social está Waldemar Corvello Silva e a mérico Bergamaschi, o bibliotecário é David Russo e como oradores oficiais contamos com o deputado Farabuliní Jnr. e Agenor Mônaco Cinelli, na sua gestão, como presidente, como você encara o objetivo do Clube de Teatro?

Nosso objetivo não é apresentar magníficos e grandiosos espetáculos, diretores de soberba categoria, cuja competência é mais própria do teatro profissional. Nossa finalidade é promover a produção de novos atores, autores e técnicos, facilitando-lhes a caminhada ou, ao menos, amparando-os em seus primeiros passos.

Desta feita atacamos uma questão que interessa, de perto, a todos nós amadores.

Pelas experiências do Clube, acha que o nosso público aceita bem os espetáculos amadores?

Quando um elenco se propõe a apresentar espetáculos com honestidade, com consciência do que é teatro, o público aceita muito bem, reclamando, mesmo, esses espetáculos. Nós podemos impingir, ao público, quando quisermos, espetáculos; basta agir com critério.

Cinelli, gostaríamos de falar, agora, sobre o I.º Festival Paulista de Teatro Amador,

realizado no último ano. Cinelli sorriu, e tomando fôlego deu início a uma conversa que pouco a pouco foi se inflamando.

Pudemos, então, constatar aquilo que os amadores devem saber; o Festival e o Congresso Amador foi idealizado pelo Clube de Teatro que, unindo-se à Federação Paulista de Amadores Teatrais e principalmente a Coelho Netto (uma figura que muito admiro, disse-nos Cinelli), encetou uma árdua luta para conseguir o que muitos julgavam temeridade.

Conseguiram, e conseguiram muito bem. O Festival e o Congresso foram um sucesso e, podemos dizer, foi o impulso que precisávamos para iniciar a caminhada ao lugar que nos é reservado.

Assim concluímos quando Coelho Netto, que ora dirige "A Comédia do Coração", de Paulo Gonçalves, para o Clube de Teatro, e que estava atendendo o nosso fotógrafo, veio até nós e, unindo sua voz à de Cinelli, disse-nos que já se achava em reparativos finais a organização do II.º Festival, a realizar-se em setembro no teatro São Paulo, e que o Clube de Teatro estava muito empenhado nesse trabalho.

Chegando ao fim de nossa entrevista, arriscamos uma última pergunta:

Cinelli, há alguma surpresa para os amadores?

Bem... (e entreolhou-se com Coelho Netto) Estamos cogitando num I.º Festival Brasil. leiro de Teatro Amador para 1956. O que vocês pensam?

Nós somente sorrimos, mas, não pudemos deixar de pensar que se esses homens quiserem, o Festival sai mesmo.

Aqui, a última lâmpada explodia para mais uma foto. Encerramos a entrevista.

Despedimo-nos sinceramente encantados com aquele pessoal magnânimo e aquele Clube tão amigo, tão espontâneo nas suas realizações.

Já, no elevador, que nos levava ao térreo, ainda ouvimos a voz de Nicolau Cinelli que se desdobra para atender seus inúmeros comandados.

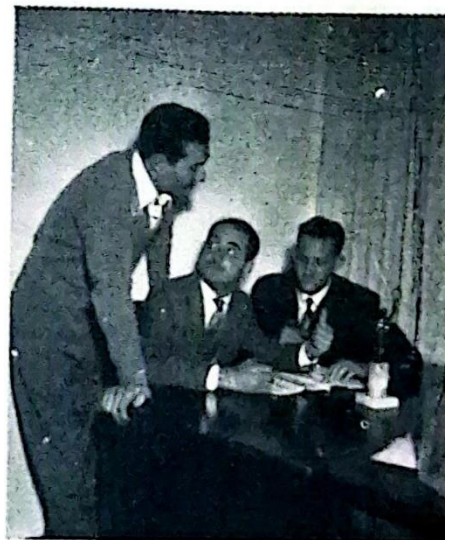
Estão, pois, de parabéns todos os associados e todos os amadores que militam sob a bandeira do Clube de Teatro, pois, é essa uma casa que muito honra o amadorismo nacional e, principalmente, os amadores bandeirantes.

Até a próxima, amigos!

Nicolau Cinelli (à direita) e nosso diretor conversaram longamente quando de nossa visita ao C. T.



J. E. Coelho Netto e Cinelli falaram-nos sobre a peça que o Clube escolheu para o Segundo Festival.



Nicolau Cinelli e Coelho Netto atendendo nossa reportagem para a entrevista que publicamos ao lado.



Esta nossa publicação não tem a veleidade de ficar uma perfeita e completa ordenação cronológica no que se refere a biobibliografia do aureolado comediógrafo patricio, cuja rem iniscência jamais se apagará do coração e da lembrança de todo aquele que em qualquer época e de uma ou de outra forma se dedica à causa do teatro no Brasil. Consoante o título e a epígrafe, queremos apenas, através deste nosso modesto trabalho de compilação resumida focalizando coisas e fatos que evidenciam a vida e a obra do proficuo autor nacional testemunhar o nosso reconhecimento e preito aos que merecem a consagração da História.

Ao imortal ARTHUR AZEVEDO, legítima glória da literatura teatral internacional, prestamos aqui, a nossa homenagem sincera, como contribuição às inúmeras outras que estão sendo levadas a efeito este ano, em todo o país em comemoração ao centenário de seu nascimento.

Apresentamos, pois, as nossas *escusas* ao leitor inteligente que saberá compreender *que dentro dos limites de uma reportagem não se poderia inserir*. Na íntegra, a vida e a obra do fecundo criador de "O Dote".

No dia 7 de julho de 1855 na cidade de São Luiz do Maranhão, nasceu ARTHUR NABANTINO GONÇALVES BELO DE AZEVEDO, filho do cônsul português David Goncalves de Azevedo e D Emília Amália Magalhães de Azevedo.

Não foi filho único. Depois de Arthur nasceram mais quatro: Aluizio, Américo, Camila e Maria Emília. Os rapazes, ambos foram homens de letras. O pai, também o fora, pois dele existe um "Epítome histórico de Portugal", desde a fundação da monarquia até hoje (publicado em 1855 Maranhão, na Tipografia de J. C. M. da Cunha Torres)

Primogênito do cônsul português foi, Arthur, uma criança precoce. Aos 4 anos de idade já lia, aos 9, fazia versos e já elaborara uma tragédia em 1 prólogo e 5 atos, e, aos 14 anos, extraía de uma novela de Lopes de Mendonça, um drama que articulou: "Fernando, o enfeitado".

Quase na mesma idade escreveu o diálogo cômico, "Amor por Anexins", que se tornou, mais tarde, uma das suas mais apreciadas composições, sendo representada, com êxito, aqui, e em Portugal. Assim, poeta e dramaturgo, o foi desde criança. A imprensa, porém, era o que mais o seduzia, e isto desde verdes anos. Com o pseudônimo de "Elói, o Herói", que mais tarde cornou a usar, colaborou na "Pacotilha" e no "Semanário Maranhense", desde 1867 a 1868.

Desejando ser jornalista de fato, e não mero colaborador em jornais alheios, fundou, em 1872, o "Domingo", hebdomadário crítico e literário, onde começou ligeira e o sueto breve, ao soneto burilado e o conto castigado.

O pai, que nunca contrariou a inclinação do filho para o cultivo das letras, resolveu dar-lhe qualquer colocação e então empregou-o aos 13 anos de idade, como caixeiro em casa do seu amigo e patricio, Sr. Manuel Ferreira de Campos. Encontrou para o serviço do Sr. Campos, que além de obrigar o menino a varrer a casa, forçava-o a puxar a bomba para tirar água para a sua amazia tomar banho. . .

Mas, o rapaz, em vez de cuidar dos negócios da venda e dos desejos dos fregueses, vivia a ler livros de versos e até a fazê-los; e sempre que podia, metia-se nos teatros, perdendo tempo a ver as baboseiras que lá costumavam representar

Num teatro de São Luiz funcionava, com grande sucesso, uma companhia de zarzuelas com sempre que entrava em cena determinada comediante os estudantes batiam palmas ruidosas e davam vivas entusiásticos, com protestos dos caixeiros que procuravam abafar tais manifestações, pois tinham outra diva como ídolo; e quando esta só mostrava em cena, eram eles que batiam palmas e davam vivas, provocando a estudentada que reagia com furor. Havia, portanto, dois partidos: o dos estudantes e o dos caixeiros. Arthur pertencia, naturalmente, a este segundo partido. Daí discussões, brigas, dissensões, túmulos frequentes no teatrinho de São Luiz do Maranhão.

Certa vez, a coisa torou proporções maiores. havendo, até, verdadeiras vias de fato. A polícia interveio e, tornando o partido dos estudantes. mandou para a prisão os representantes da classe caixeira, e entre estes, achava-se o filho do cônsul português. Quando saiu da prisão, Arthur, não mais entrou em casa do Sr. Campos que o despediu sumariamente.

Arthur não podia ficar desempregado a fazer versos, escrever em jornais e a engendrar dramas e comédias.

Em 1870 consegue uma nomeação na Secretaria do governo onde esteve até 1873, data em que partiu para o Rio de Janeiro.

Disse que foi demitido deste lugar à conta de versos satíricos nos quais o presidente da Província vislumbrou referências a sua pessoa. . .

Em 1872 aparecera o seu primeiro volume impresso. Tratava-se de uma coletânea de versos humorísticos intitulado "Carapuças".

Não mais podendo ficar na terra natal, resolveu refugiar-se na Corte. Isto fez êle, a 21 de agosto de 1873, embarcando no vapor "BAHIA" que deixou o porto de São Luís com destino ao Rio.

Chegando ao Rio de Janeiro foi acolhido por um amigo do pai, o Sr. Feliciano Freire da Silva, que morava na rua Sorocaba, em Botafogo

A colocação fora a de professor de português no Colégio Pinheiro, naquele tempo, um dos melhores estabelecimentos de ensino. Nesta casa esteve até conseguir uma colocação.

Arthur nunca esqueceu o favor. Mais tarde, quando morreu Feliciano, pai de muitos filhos e modesto funcionário da Fazenda, a dotou uma das suas filhas, criando-a e educando-a como se fora sua própria filha.

Arthur Azevedo que passara a direção de "O Domingo" a outrem, viera para o Rio como representante e correspondente do jornalzinho maranhense por ele fundado. Tinha de mandar do Rio as suas impressões.

Assim é que, no número 45, de 1873, inaugurava-se um a nova secção intitulada "Corte" e assinada "Elói, o Herói". Arthur Azevedo cumprindo a promessa mandava a sua primeira crônica resumindo os principais acontecimentos ocorridos na capital do Império.

Ainda empenhado em fornecer notícias da capital do Império aos leitores e assinantes de "O Domingo" envia a carta, em verso, a Alfredo Queiroz, seu amigo e companheiro de redação, intitulada "Na Rua do Ouvidor".

Na epístola publicada em folheto dedicada a Alfredo Queiroz, feita de versos fáceis pinta Arthur Azevedo cenas e tipos que ele viu e presenciou naquele tumultuoso microcosmo e que daria matéria para a composição de dramas domésticos, farsas e tragédias. . .

O folheto de Arthur Azevedo causou sucesso e em pouco tempo estava esgotada a edição. O autor manda tirar nova edição que apareceu em 1876.

Ainda com o fim de cumprir o compromisso assumido com os leitores de "O Domingo" escreve a sátira "O Dia de Finados" dedicada a Vicente Barreiros, outro amigo do Maranhão e, possivelmente, também companheiro de redação.

Impressionara-o, desagradavelmente, o hábito carioca, mais festivo do que fúnebre, de se comemorar o dia 2 de novembro, dia que a igreja consagrou à comemoração dos mortos. Visitando os cemitérios, num dia desses, ficou horrorizado. Em vez de encontrar lágrimas e preces e a melancólica poesia da saudade que nos deve inspirar a religião dos túmulos, encontrou bandos alegres e ouviu risos e gargalhadas. . .

Em versos espontâneos e claros em que deixou transparecer toda a sua indignação piedosa, descreve o que viu, tornando-se o seu folheto valioso depoimento e lição que serviu a muita gente.

Lido com sofreguidão por centenas de leitores, foi em pouco tempo esgotado o opúsculo que hoje constitui raridade bibliográfica.

Artur Azevedo, que mais tarde pouco se preocuparia em editar os seus livros, fazendo o quase sempre por exigências de amigos e, principalmente dos editores, apressou-se em reunir as suas primícias literárias versos da mocidade organizando uma coletânea de 47 sonetos, que constituem o seu segundo volume intitulado "Sonetos" (1876). Depois de exercer o professorado durante algum tempo, no "Colégio Pinheiro", viu que o cargo não lhe servia, além de muito trabalhoso, não era nada rendoso. Resolveu trocar o professorado por lugar de revisor e tradutor do folheto romance do jornal "A Reforma", que lhe arranjava

<p>Artur Azevedo Excertos bio – bibliográficos de Osvaldo Pisani</p>

um conterrâneo seu, o escritor e jornalista Joaquim Serra.

Pouco depois, em 1875, outro seu coestadano, o senador Gomes de Castro, conchegue-lhe um emprego de adido no Ministério da Viação. De adido não custou a passar a amanuense efetivo em 20 de março de 1875. Fez carreira na burocracia.

Eis as datas das suas promoções: segundo oficial, em 23 de agosto de 1880; primeiro oficial, em 4 de dezembro de 1888; chefe de seção, em 8 de outubro de 1890; finalmente, diretor geral de Contabilidade, vago com a morte de Machado de Assis, a 6 de outubro de 1908, cargo que exerceu poucos dias, pois veio a falecer a 22 de outubro de 1908.

O nome de Artur Azevedo começou a popularizar-se depois da representação, no teatro de S. João, da Bahia, a 15 de junho de 1875, da comédia em 1 ato: "Uma Véspera de Reis".

Xisto Baía, ator cômico de recursos inesgotáveis deu grande vida ao papel de "Bermudes", fazendeiro de Camamu, e os aplausos da platéia tanto iam para o autor como para o ator.

Por mero desfastio, adaptou os versos de Siraudin, Clairville Koning, autores de "La Fille de Mme. Angot", em versos portugueses, e, parodiando o título, batizou o seu trabalho de "A Filha de Maria Angú".

Mostrando a um amigo o referido trabalho, fez este amigo chegar às mãos de dois empresários que disputaram a posse da peça. Foi assim que Jacinto Heller conseguiu montar "A Filha de Maria Angú", que foi levada à Cena no teatro "Fênix Dramática", em 21 de março de 1876.

Sucesso estrondoso, Estava Artur Azevedo com a vitória assegurada no teatro. Heller pediu mais paródias e adaptações. Vieram então: "Abel, Helena", a propósito da "Belle Helene", ópera cômica em 3 atos, música de Offenbach era "A Casadinha de Fresco", ópera cômica em 3 atos, imitação da "Petit Mareie", música de Lecoq.

Traduziu e viu representado o drama fantástico em 4 atos e 10 quadros "Jerusalém Libertada". O sucesso não foi grande.

Vieram as traduções de duas comédias parisienses: "Niniche" e "NhôNhô", ambas representadas em 1879. Neste mesmo ano foi representada a sua comédia original, em verso, "A Jóia".

Em 1880 iniciasse a fase mais intensa e trabalhosa de Artur Azevedo que vai mais ou menos até 1883, data da sua viagem à Europa.

Conhecendo o língua francesa e sobretudo o espírito gaulês, observou muito os teatros em Paris, onde viu como se fazia uma revista leve, brejeira. . . Trouxe assim, quase uma novidade para o Brasil: a revista de ano.

De parceria com o dr. Francisco Moreira Sampaio, também como Artur, funcionário público, escreveu a revista "Mandarim", em 1883. O sucesso de o "Mandarim" foi um dos mais auspiciosos e os autores prosseguiram. . .

De fato, outras revistas os fizeram e todas obtendo êxitos ruidosos: "Cocota" 1884; "O Bilontra" 1885; "Mercúrio" 1886; "O Carioca" 1886; "O Homem" 1887.

De parceria com seu irmão Aluizio, escreveu as revistas "Fritzmac" (1888), e "República" (1889).

Teve ainda os seguintes colaboradores: Eduardo Garrido, Francisco Severo, Gastão Bousquete, Urbano Duarte, Artur Barreiros, Orlando Teixeira, Oscar Pederneiras, Azeredo Coutinho, Luís Pisa.

Sozinho escreveu Artur as seguintes revistas: "Viagem ao Parnaso" (1890), "Tribofe" (1891), "O Major" (1894), "A Fantasia" (1895), "O Jagunço" (1897), "Gavroche" (1898), "Comeu" (1902).

Uma das peças de maior popularidade de Artur, foi, sem dúvida, a "Capital Federal", extraída, como se sabe, de uma revista de ano: "O Tribofe".

Escreveu ainda a "Almanjarra", comédia que, vertida para o italiano, foi representada aqui e na Itália com título de "Troppo grande". A seguir escreveu a comédia "O Badejo", representada com sucesso, e adaptada para Portugal sob o título "O Bandolim", obtendo neste país grande sucesso.

Em 1907, especialmente destinada a Lucília Perez e inspirada numa crônica de d. Júlia Lopes de Almeida: "Reflexões de um Marido", escrevia Artur Azevedo a comédia "O Dote".

Esta comédia teve carreira triunfal, sendo representada centenas de vezes.

Tendo até então, na maioria das vezes, escrito peças cômicas, sentiu-se comovido diante das lágrimas do público, provocadas pelas cenas dra

máticas de "O Dote", achando que para um autor era mais honroso fazer o público chorar do que rir. . . (Palestra, 19 de março de 1908). Meses antes de morrer teve a satisfação de ver a sua peça interpretada por uma artista de renome mundial Tina de Lorenzo, que nos visitava então e que viveu no palco a heroína de "O Dote" a 11 de junho de 1908, tendo depois representado esta peça em Buenos Aires e na Itália.

Mas não foi só pelo teatro que o nome de Artur se fez popular e querido; foi ainda pelas suas crônicas, pelos seus contos e pelos seus admiráveis versos.

Em todos os gêneros da literatura a que se dedicou, destacou-se sobremaneira, e a sua produção é enorme. Para o teatro Artur Azevedo traduziu, adaptou e produziu muitas outras obras, quer de parceria quer sozinho, e que não constam deste nosso relato resumido, repetimos.

Oportunamente apresentaremos uma resenha detalhada de toda a sua obra de jornalista, poeta, contista e dramaturgo.

Artur Azevedo encontrou, no Rio de Janeiro, meio favorável à sua inclinação para as letras. No Ministério da Viação tinha como companheiro Machado de Assis, também funcionário do mesmo ministério.

Nas ruas, nas salas das redações dos jornais, nas mesas dos cafés boêmios, nos terraços e nos corredores dos teatros e dos casinos, foi o jovem maranhense fazendo amigos e conhecidos, todos, como ele, sonhando com a arte e a glória. . . Com seu irmão Aluizio, Coelho Neto e outros, compartilhou de uma das gerações mais brilhantes da nossa intelectualidade, geração essa que assistiu e tomou parte em dois grandes acontecimentos da nossa história em fins do século XIX: a Abolição e a República.

Irmanados pelos mesmos ideais, viviam sempre juntos, desde os encontros ocasionais no "Café de Londres" e no "Rocher de Cancale"; no "Club Rabelais", nas cervejadas no "Stadt Munchen", às portas das livrarias, dos cafés e confeitarias onde se tramava contra a monarquia e se fazia propaganda abolicionista, até as amistosas tertúlias nas redações da "Vida Moderna", "A Semana" e da "Revista Brasileira". Encontravam-se em toda parte, joviais e cheios de esperança. A guerra civil de 1893, veio dispersar este bando de intelectuais. . .

Mais tarde, serenados os ânimos, este grupo andeado, cansado de andar de céu em céu, resolveu fundar a sua casa onde pudesse conversar à vontade, longe das vistas e dos ouvidos de estranhos.

E assim foi que surgiu a Academia Brasileira de Letras. Artur Azevedo compareceu à primeira sessão da fundação, realizada em 15 de dezembro de 1896; assinou os Estatutos, em 28 de janeiro de 1897, juntamente com os demais fundadores.

Assim estava fundada a Academia Brasileira de Letras, da qual o querido autor de "A Capital Federal" passou a ocupar a cadeira de número 29, na qualidade de Sócio Efetivo.

Desde que chegou ao Rio de Janeiro, em 1873, Artur Azevedo lutou constantemente em prol da criação do teatro nacional, necessidade que não se cansava de encarecer, apelando, quase que diariamente, para os poderes públicos, a través de artigos, alvitreiros, sugestões, propostas e idéias.

A ele se deve, em grande parte, a construção do atual Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em novembro de 1901 recebeu de Medeiros e Albuquerque, a seguinte carta:

"Artur, á perto de um século, que tu vives a clamar pelo Teatro Municipal. Pois bem: ele está em tuas mãos.

Como? De modo muito simples. Preciso que me dês dois esboços um de decreto, regulamentando as condições da criação da companhia, sua direção, suas relações com o Governo Municipal; outro de edital de concursos para atores.

No Decreto, a que te peço que dês logo forma oficial, dizes determinar os quantos sócios (é assim que se deve chamar?) se comporá a companhia, seu recrutamento por concurso, sua remuneração, etc., etc. Não percas de vista o seguinte: que em caso algum a Municipalidade dará mais dinheiro além do que renderem os impostos e o próprio teatro. Incluí também a obrigação de representar um certo número de peças de autores brasileiros, fazendo para isso todos os anos um concurso. Quanto ao edital do concurso, vê o que se deve incluir e excluir.

Nota põe nisso absolutíssima discrição: não fales a ninguém, ninguém, ninguém. Outra nota toda urgência, porque até o dia 20 eu devo tomar posse da minha cadeira de deputado. Quero, antes, deixar isso feito. Daí a muita pressa. Do colega e amigo, Medeiros e Albuquerque. Em 31/1901."

Contudo somente em outubro de 1903 foi escolhido local e aberta concorrência pública para apresentação de projetos. No mês de março de 1904, encerrado o prazo, venceu-o o arquiteto Francisco de Oliveira Passos.

A 2 de janeiro de 1905, tiveram início as obras.

E, no dia 14 de julho de 1909, foi inaugurado pela Companhia Artur Azevedo, a cuja construção deu começo o prefeito dr. Francisco Pereira Passos e continuidade o seu sucessor, general Marcelino de Sousa Aguiar, Prefeito da cidade na presidência Nilo Peçanha. Por ocasião da inauguração do Municipal, um ano depois da morte de Artur Azevedo, foi oferecida ao mundo oficial presente à solenidade, uma placa em bronze comemorativa do acontecimento, esculpida pelo artista patricio Girardet, que era, naquele tempo, professor da Escola de Belas Artes, tendo no verso a inscrição:

"O TEATRO MUNICIPAL A ARTUR AZEVEDO"

e os seguintes dizeres no reverso:

"Sendo Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil o exmo. sr. dr. Francisco de Paula Rodrigues Alves, o Prefeito do Distrito Federal dr. Francisco Pereira Passos mandou abrir Concurso Internacional para a criação do Teatro Municipal. Escolhido a 15 de setembro de 1904 o projeto do arquiteto dr. Francisco de Oliveira Passos, ao mesmo foi confiada a direção das obras, iniciadas a 2 de janeiro de 1905. A inauguração solene se realizou a 14 de julho de 1909, sob o Governo do exmo. sr. dr. Nilo Peçanha, Presidente da República, sendo Prefeito do Distrito Federal o sr. General Sousa Aguiar."

Não perdeu tempo o inconfundível autor de "O Bodejo", pois se concretizara o seu sonho!

Apresentamos a seguir algumas facetas da vida de Artur Azevedo, reveladas por. . . Artur Azevedo.

A autobiografia que a seguir transcrevemos foi publicada pelo "Almanaque do Teatro", em 1907, e incluída em seu livro (póstumo) "Vida Alheia".

"Desde os mais verdes anos manifestei certa vocação para o teatro e, se não foram meus pais, teria com certeza abraçado a arte dramática. Aos oito anos organizava espetáculos, de súa com os meninos da minha idade, e ficava radiante de alegria todas as vezes que apanhava um drama ou uma comédia para ler. Na biblioteca de meu pai, que possuía bons livros, preferia as peças teatrais e, como havia muitas em francês, aprendi com facilidade a traduzir esse idioma para poder lê-las.

Foi justamente na Seleta Francesa, que encontrei o assunto da minha primeira peça uma tragédia, a única que interpretei.

O episódio de Múcio Scevola, queimando a mão em presença de Porsena, me impressionou tanto, que resolvi transportá-la para o palco.

Imaginem o que sairia da pena de um fedelho de 10 anos. Perdeu-se, infelizmente, o manuscrito que daria hoje motivo a boas gargalhadas. Apenas me lembro de dois versos sim, porque a tragédia era em verso, como toda tragédia que se respeita. Múcio Scevoia (e neste ponto não me afastei da história) introduzia-se furtivamente no palácio de Porsena, para matá-lo; mas por terrível engano, em vez de apunhalar o rei, apunhalava o secretário do rei. Acudia, então, um amigo e confidente de Múcio e exclamava:

Que fizeste, temerário?

Tu mataste o secretário! Eis tudo quanto resta da minha tragédia!

Entretanto, Múcio Scevola não foi a minha primeira peça. Um ano antes (não riam) tinha eu já escrito um drama em 1 prólogo e 5 atos, que também se perdeu. Ainda tenho a memória o argumento, e posso dizê-lo em poucas palavras. Um pobre pai de família achava-se em situação aflitiva, porque perdera o emprego e não tinha absolutamente com que dar de comer à mulher e aos filhos.

Passando por uma rua, viu cair do bolso de um milionário estrôina uma carteira recheada de notas do banco e ergueu-a do chão sem que ninguém o visse. Travou-se na alma do infeliz um tremendo conflito entre a necessidade e o dever. "Restituirei o dinheiro? Ficarei com ele? Se o restituir, ninguém o aproveitará, porque será desperdiçado atoa por um perdulário; se o não restituir poderei alimentar e vestir a minha prole".

A necessidade, que tem cara de herege, é mais forte que todos os escrúpulos: o dinheiro não foi restituído.

Não foi restituído e grelou, como se diz em linguagem capadócia. Graças a esse achado, que constituía o prólogo do drama, o meu herói dispôs do capital necessário para embarcar numa empresa rendosíssima e acumular contos e mais contos de réis. Enriqueceu.

Entretanto o milionário, continuava na sua bela vidinha de desregramento e dissipação, foi pouco a pouco perdendo tudo quanto possuía, e ficou reduzido à penúria.

Nessa ocasião, o outro ajustou com a consciência: procurou o homem e restitui-lhe o dinheiro, com os juros capitalizados.

Ai está um argumento, não de drama, mas de comédia, que poderia, ousado dizer, ser tratado com a habilidade de um Sardou. Nas mãos de uma criança, a peça não poderia deixar de ser o que foi: um monstro.

Meu pai, a quem pedi que fizesse a conta de juros do dinheiro encontrado, interessou-se.

Disse-lhe. Ele teve um sorriso de aprovação, e perguntou:

Que título vais dar ao teu drama?

Uma Quantia, respondi muito ancho.

Uma Quantia?

Sim, senhor. Isso agora é tolice. "Uma Quantia" é vago e indeterminado, não tem significação alguma. Que quantia é essa?

É a que cai do bolso do milionário. Bem sei; mas qual é a importância?

Três contos de réis. Pois seja esse o título da peça. "Três Contos de Réis" sempre é melhor que "Uma Quantia". Entretanto, aconselho-te que acrescentes uma cifra; três contos de réis é muito pouco dinheiro.

Fiquei pasmado diante dessa opinião, porque três contos de réis eram, aos meus olhos, um fabuloso pecúlio, e foi com tal ou qual hesitação que aumentei a cifra reclamada pela crítica paterna.

A peça foi representada com sucesso num salão que havia no fundo do quintal da nossa casa, um precursor do Eden Lavrado, que meu pai reservara exclusivamente para nossas travessuras, minhas, dos meus irmãos e de alguns amiguinhos da vizinhança.

Prende-se a esse turbulento salão (digo salão, para conservar o nome que lhe dávamos) as felizes recordações da minha infância.

Construiu-se mais tarde um teatrinho nas lojas de um obrado da rua de Santo Antonio, alguns passos da casa onde, poucos anos depois, o desembargador Pontes Vergueiro assassinava a pobre Maria da Conceição.

Naquele sobrado residia o Manoel do Bico, assim chamado por ter tido negócio numa casa térrea, cuja esquina formava um ângulo agudo. A família desse honrado negociante gostava muito de teatrinhos particulares.

Aí foi representada uma comédia minha, intitulada "O Fantasma da Aldeia", plágio escandaloso do "Fantasma Branco", de Macedo, reduzido a um ato. Em 1869, alguns moços, empregados como eu, no comércio, construíram no Largo do Carmo (hoje Praça João Lisboa) por baixo do Gabinete Português de Leitura, um teatrinho a que deram o arrogante e pomposo título de Teatro Normal.

Aí fiz representar, e eu próprio representei, um melodrama cujo manuscrito ainda possuo. Intitulava-se "Fernando, o Enjeitado" e era extraído de uma novela de Lopes de Mendonça.

Meu irmão Aluizio Azevedo, o nosso ilustre romancista, desempenhou o papel de Maria, que se apaixonava por Fernando, o enjeitado, desgostando assim o sr. Duarte, seu marido. O sr. Duarte era eu.

Pelo mesmo tempo, escrevi outra comédia, que também foi representada no Teatro Normal: "Indústria e Celibato". Como se vê, a minha especialidade eram os títulos infelizes. A ação dessa comédia passava-se na cidade do Rio de Janeiro, que eu não conhecia ainda.

Um dos personagens, logo depois das primeiras cenas, entrava fatigadíssimo de uma jornada em caminho de ferro; vinha. . . de MataCavalos,

Eu supunha, não sei como, que MataCavalos fosse uma localidade distante da corte, como por exemplo, Vassouras ou Valença.

Na platéia estava um guarda-livros, novo na terra, chegado recentemente do Rio de Janeiro. Esse homem riu as bandeiras despregadas quando



resenha

Caros leitores, esta seção funcionará da maneira melhor possível. Envidarei todo o meu esforço para que seja sempre comunicativa, alegre, despretensiosa e novidadeira. Sempre que for necessário estimular, assim o farei. Porém que se acataram os "ratos" . os maus fazedores de teatro, não terei contemplação, responderei à altura as ofensas ao bom teatro. Os Poderes Públicos também, que tratem de fazer alguma coisa pelos amadores, já é tempo desta classe ser amparada, apoiada. Da. rei notícias, falarei bem de quem assim merecer, mas. . . se for necessário, se as circunstâncias assim o exigirem. . . cuidado.

O QUE ACONTECEU. . .

Evaristo Ribeiro apresentou o Teatro da Faculdade de Direito na peça de Ibsen, "Rosmersholm". Disseram alguns. " Bom espetáculo, ótimo nível de representação". Disseram outros: "Pretencioso, sem razão de ser". Entenda-se.

★ O Teatro de Arte apresentou sob a direção de N. K. Charatsaris, de Bernard Shaw, "O

Artur Azevedo (conclusão)

o ator exclamou, com uma mala em cada mão: "Ei! . . . venho de MataCavalos!"

Só em 1873, chegando a esta Capital, verifiquei o meu erro e compreendi a hilaridade do guarda-livros.

Em 1870 tinha eu então 15 anos escrevi "Amor por Anaximenes". Foi o meu primeiro trabalho exibido em teatro público, e, até hoje, o que tem sido, talvez, ouvido mais vezes, pois conta centenas de representações tanto no Brasil como em Portugal, devido, não só ao merecimento da obra, mas ao fato de ter apenas dois personagens."

Homem e as Armas", Comentários elogiosos sobre o espetáculo, alguns acharam que o "grego" fez muito, com o material humano que dispunha na ocasião. Outros. . . bem, os outros acharam o mesmo.

Egídio Écio e seu Teatro da Mocidade, tentaram a sorte no Teatro João Caetano. Que lástima. Em todo caso, salvou-se a Boa vontade do diretor, dos atores e alguns abnegados, porque o público. . . esse que era mais necessário, preocupou-se com os balões e bombinhas. Enfim. . . deitado eternamente em berço esplêndido, o Brasil espera que cada um cumpra seu dever Amém.

★ O CRIM Clube, apresentou de Luís Iglesias, no Teatro Colombo: "Esta Casa é um Paraíso". Deveria existir um Tribunal para condenar crimes contra a Arte de Representar. Acredito que a sentença seria mais ou menos assim: "Condenamos todos os elementos que trabalharam, ou melhor, que atentaram contra a honestidade daqueles que abnegadamente lutam por uma cultura melhor do nosso povo. . . a nunca mais pisarem em palco algum". Quanto ao diretor. . . que pena, aqui no Brasil ainda não existe pena de morte.

"Pedacinho de Gente" foi a peça com que o Teatro Experimental do Grêmio Cultural Jackson de Figueiredo fez a sua quarta apresentação nos nossos palcos. De um modo geral, agradeu o enorme público que se movimentou em direção ao *Teatro do Brás*. O que não me agradou foi o exagero com que alguns elementos diziam suas "falas", assisti um dos ensaios e não me pareceu ser essa a linha dada pelo diretor, Geraldo Vietri. Um conselho: se vo

cês querem *realmente* fazer bom teatro, não fujam da peça, sigam as ordens da direção e principalmente, sejam honestos consigo mesmos. E só.

PEÇAS E GRUPOS NO FESTIVAL

Clube de Teatro Direção de Coelho Neto: "Comédia do Coração", de Paulo Gonçalves Sociedade dos Artistas Independentes Direção de Osvaldo Pisani: "Seis Personagens em Busca de Autor", de Pirandello Teatro da Mocidade Direção de Egídio Écio: "A Mão do Macaco", de W. W. Jacobs Teatro Experimental Mem de Sá Direção de Pícani: "O Imbecil", de Pirandello Grêmio Politécnico Direção de J. Coelho Netto: "O Inspetor", de Gogol Associação A. Matarazzo Direção de V. E. Scrivano; "A importância de ser Severo", de Oscar Wilde Grêmio de Teatro Paulista Direção de V. E. Scrivano: "O Cão Morto", de V. E. Scrivano.

Atos Abramo, Clovis Garcia e Maria José, indicados pela A. B. C. T., para funcionarem como julgadores no Festival Paulista de Teatro Amador.

RAINHA DO TEATRO AMADOR

Patrocínio da A. A. Matarazzo Liana Pascoal (Comediantes Paulistas) 5. 118 votos; Neide Ragazzini (Grêmio Dramático Vera) 4 . 144 votos; Wilma Pontes (Grupo Amadores Jordanense) 1. 110 votos; Sônia Regina (Clube de Teatro) 1. 000 votos; Corália Marques (Grêmio de Teatro Paulista) 994 votos.

Aí têm a história das primeiras peças de um comediógrafo sem teatro, sem artistas, sem público, sem estímulo de espécie alguma, que chegou, infelizmente, aos 47 anos sem realizar o seu sonho de literatura e de arte.

Dicionário Biobibliográfico J. F. Velho Sobrinho I volume

Dicionário Bibliográfico A. V. A. Sacramento Blake

A Academia Brasileira de Letras Notas e Documentários para a sua História Fernão Neves Arthur Azevedo e sua época R. Magalhães, Arthur Azevedo, Ensaio, Biobibliográfico: Roberto Seidl Boletins da <SBAT> diversos números Vida Alheia Arthur Azevedo

introdução

à arte de dizer

osmar rodrigues cruz

Vamos escrever sobre a arte de dizer. Dificilmente, em pouco tempo, poderíamos estudar uma arte tão complexa como o próprio Teatro.

Gostaríamos de ilustrar nosso artigo com exemplos práticos, entretanto, não será possível. Isto, porque, apenas uma introdução não permite que nos alonguemos muito, pois não estamos pretendendo esgotar o assunto. E também, por que não será possível dar exemplos práticos verbalmente.

Procuramos então resumir, indicar os meios de que o ator se deve servir para conseguir dizer bem.

Geralmente os autores se limitam apenas a aconselhar como se diz ou como não se diz, mas não mostram como se proceder para conseguir dizer bem, quais meios que deve-se usar; qual a técnica, enfim.

Nenhuma arte vive sem técnica. E o Teatro muito menos. Muita vez um ator diz bem, por intuição, mas não possui a técnica para con-

seguir aquilo que às vezes leva muito tempo, e que poderia ser feito mais fácil e mais rápido.

Nenhum curso ou escola faz atores, porque o artista não é produto de escolas, nasce-se artista. Acontece que a escola lhe dá os meios necessários para dominar completamente a sua arte. Abre-lhe novos caminhos e forma-lhe a mentalidade artística; enfim somente a escola ou a prática pode fornecer a técnica. E todo artista é formado 50% de técnica, e 50% de arte.

Vamos procurar demonstrar, se possível, a maneira mais simples de se conseguir um método para desenvolvimento e aproveitamento da maneira de dizer.

Além dos pontos que mais tarde tocaremos, temos que nos preocupar: 1.º) Com o espírito de observação. 2.º) Memória. 3.º) Imaginação. Se bem que estes sejam pontos mais afeitos à arte de representar, podemos também incluí-los aqui, por que são grandes auxiliares da boa dicção.

O ator tem que possuir um bom espírito observador, procurar ver e ouvir tudo o que for imprescindível para a sua arte. E', a observação, base fundamental de todos os conhecimentos. Nessa observação constante quer dos mestres, quer na própria vida do palco ou diária o ator terá que analisar e excluir o que não lhe poderá ser útil. Mas aquilo que poderá lhe trazer vantagens, tratará de reter na memória. E quando chegar o momento de utilizar, não deixará escapar nenhuma minúcia. Esse então é o papel da memória, quer na parte que se refere à guarda de sensações; como no futuro, nas reproduções delas.

Entrando como terceiro elemento: a imaginação. E' ela um dos grandes auxiliares do ator e da sua arte de dizer. E' 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 um pouco de imaginação o ator consegue alcançar um complemento e salvar a situação. Veremos mais tarde como encontrar esses complementos com ajuda da imaginação.

Assim, tem o ator ao lado da sua técnica de dizer, uma arte toda sua, que faz parte da sua vida mental.

Além disso existe o dom natural que a natureza lhe premiou, que deve ser a base de toda a arte do ator. A vocação é a primeira coisa a ser pesquisada numa seleção de valores, sem ela não pode haver a perfeição artística. Temos que atentar também para o ouvido, pois o ator deve saber ouvir bem; quer ouvir a si próprio, aos grandes atores, e também a conversa na própria vida.

"E' 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 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".

"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. "

Assim o ator deverá, com o ouvido, praticar toda a técnica da arte de dizer, pois ele mesmo será o seu primeiro espectador. Para tanto vamos agora, à primeira parte dessa técnica, que, se bem seja elementar, ela também a mais importante de toda a arte do ator, no dizer de Charles Dullin.

Então vejamos primeiro:

A RESPIRAÇÃO

E' a respiração a base de toda a arte de dizer, é ela que controla a articulação, a pontuação e o próprio gesto. A inflexão e a entoação não podem ser transmitidas com perfeição sem respiração. Respirar é viver. Charles Dullin, aconselha: "saber respirar bem e adquirir ao mesmo tempo a ciência de utilizar a respiração".

O ator que ao interpretar e ao dizer um texto foge aos preceitos rudimentares da sua arte e não calcula com método e estudo a respiração nos vários trechos do texto, está destinado a fracassar no seu intento.

Se bem que a respiração é uma faculdade inconsciente no ser humano, o respirar natural não é nada fácil e requer estudo, paciência e conhecimento do fenômeno respiratório.

O ato respiratório divide-se em dois movimentos: *inspiração e expiração*. A *inspiração* é o ato que faz com que o ar penetre nos órgãos respiratórios até à base dos pulmões.

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

Existem ainda dois tipos de respiração: *Respiração abdominal e a respiração costal*.

A *respiração abdominal* é a mais natural porém é a menos usada, somente as crianças e os velhos a utilizam.

O movimento da respiração abdominal se localiza no abdome, pois, ao inspirarmos o ar, o diafragma (músculo que separa o ventre da base do peito) comprime o abdome que desce e vem para a frente. Assim o peito conserva-se imóvel. A expiração é o contrário, isto é, o diafragma sobe e o ventre retorna ao lugar de costume.

Essa é a melhor maneira de respirar, pois, além de não cansar, facilita muito a movimentação do ator e não prejudica o gesto que é formado no início da inspiração. Esse tipo de respiração é a que forma a voz de peito, de uso comum no Teatro e que estudar os alunos mais adiante.

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

A *respiração costal* é toda ela realizada no peito, na caixa torácica, mas é muito fatigante, e às vezes provoca gesticulação forçada, ao elevar os ombros.

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

A respiração abdominal serve para as pausas curtas, sendo que a abdominal costal serve para as longas.

Assim em rápidos traços, muito mal exemplificados, nós podemos ter uma certa noção do processo fisiológico da respiração. Vamos ver como utilizá-lo:

Nunca o ator deve deixar seus pulmões sem ar, essa a lei fundamental da boa arte de dizer.

Toda a movimentação do gesto e da mímica é feita durante a inspiração. Exemplo: ao levantarmos de uma cadeira para dizer determinada fala; primeiro inspiramos o ar, levantamos e dizemos a palavra. Ao dizer a fala já então estaremos na expiração, que põem em movimento a voz.

Nunca devemos esperar a necessidade de respirar.

Toda a respiração no Teatro deve ser feita pelo nariz e pela boca, na primeira, nas pausas maiores e na segunda, nas menores.

Suscintamente estudamos assim a respiração; com o decorrer do tempo iremos aplicá-la convenientemente, quer nas pausas, quer nas inflexões ou no colorido da frase.

É fácil e rudimentar esse estudo da respiração, mas toda a arte precisa dos rudimentos e das minúcias para poder atingir um alto nível. Esses são os alicerces do verdadeiro estudo da arte de dizer. Além do mais, deve o ator exercitar o mais possível a parte que se refere à Respiração.

MECANISMO DA VOZ

Estudar o mecanismo da voz seria enfadonho e creio que todos conhecem esse mecanismo, que faz com que o ar expelido pelos pulmões, entre pela traqueia (forma de um ípsilon ao contrário) passando pela laringe, que termina numa cavidade, a glote, que é formada na parte exterior pelas cordas

é que contraindo-se e distendendo-se produzem a voz.

Subindo encontramos a faringe e as fossas nasais que são separadas pelo véu palatino.

Quando o véu palatino sobe, o som sai pela boca: é o som normal e claro; 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 colocar a voz em quatro classificações: a voz de cabeça, nariz, garganta e do peito.

A voz de nariz e garganta são as menos usadas e somente em casos especiais as usam os atores. São vozes de sons falsos e usadas em papéis cômicos, ou características.

Veremos as duas principais: de peito e de cabeça. A voz de peito é a voz natural em todos nós, usada em todos os gêneros de papéis é a que cansa a menos porque vem da respiração abdominal.

Em todos os momentos usamos voz do peito; exemplo: quando chamamos alguém, quando falamos no palco para outra pessoa não ouvir, é ainda a voz de peito.

A voz de cabeça é pouco usada porque cansa e produz som falso. Exemplo, a ironia, a zombaria, às vezes a interrogação e a mentira, todos esses exemplos têm maior força quando demonstrados pessoalmente.

Fácil é colocar a voz no peito. geralmente é a que nós usamos diariamente. Para se distinguir uma da outra basta colocar a mão no peito. e sentirmos a sua vibração. Aí está a voz de peito.

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

A emissão da voz geralmente usada no Teatro tem na força maior que a comum. Para tanto não deve ser forçada. deverá ter uma média que servirá de base para graduarmos 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, e a que produz a voz de peito.

A entoação de cada frase tem que variar constantemente, ora num som, ora noutro.

Essa variação é que nos deu o ritmo da frase.

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 e valorizar os acentos das mesmas. Assim, cuidando desses dois pontos poderemos dizer sem erros gramaticais, falando a língua corretamente.

Existem defeitos graves que não poderão acompanhar o ator na sua carreira, são eles defeitos de pronúncia:

Voz do nariz ou nasalada.

Troca de letras.

Balbuciar, falar precipitado.

Gutural.

Gaguejar.

Esses são alguns defeitos que prejudicam o modo de dizer e mesmo a interpretação do texto.

O capítulo importante da pronúncia, é a *articulação*, que 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. Exemplos: tempo, chão, em, im, ã, etc.

O estudo da pronúncia e articulação é um capítulo longo e exaustivo na arte de dizer. Teríamos que estudar a articulação de todas as letras do alfabeto, cada uma colocada em suas divisões. Deve ser um estudo bastante intenso e que só trará benefícios para o ator. Todos esses pontos já vistos, fazem parte do mecanismo da voz. É o estudo anátomo-fisiológico-gramatical da voz, mas nós aqui, somente enumeramos rapidamente, pois, somente na prática destes capítulos teríamos de 3 a 4 meses de estudo.

DECLAMAÇÃO

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

A declamação é uma das faculdades artísticas que acompanha o homem desde as suas primeiras manifestações, por intermédio da voz. A declamação não é toda a arte de dizer, mas a parte que toca à recitação, ou melhor, a parte do ator ou declamador que diz o texto só, usando geralmente um texto ritmado, ou melhor: poesia.

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

Talma, o grande trágico francês do fim do século XVIII, viveu na época da escola de declamação o gritada e enfática, e nas suas memórias, aconselhava: "Se declarar 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".

Por aí podemos verificar que desde aquele tempo o declamador não tem boa fama. Logo que se diz: fulano é declamador, pensasse numa pessoa lânguida e enfática no dizer.

A declamação deve ser escrava do texto, e o ator que nos dá toda 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 se conseguir uma boa declamação, irem estudar os pontos seguintes, um a um, exercitando-os sempre, pois a arte de dizer requer do ator uma dedicação extrema.

DICÇÃO

Dicção é o conjunto de regras que dá beleza e colorido na 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 um capítulo apenas dessa arte, é a que está mais afeita ao ator, e estuda o valor que se deve dar à análise do texto a ser interpretado.

A *Pontuação* é a parte da dicção que estuda o valor da pontuação gramatical e da pontuação expressiva.

A pontuação gramatical é já conhecida de todos nós e são os seus sinais particulares, que nos facilitam a análise do texto.

As expressivas, são certas interpretações que fizemos na leitura ou no dizer, de um determinado trecho, para facilitar a respiração e valorizar certas frases ou palavras para lhe dar melhor expressão.

Enquanto a pontuação gramatical divide os períodos, a expressiva cuida da separação dos pensamentos, dando um andamento na dicção, como a 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.

É o andamento ou ritmo que tira a monotonia da dicção, sempre tendo em vista o caráter do personagem a ser interpretado; as 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: As pausas, as respirações e as demoras.

As pausas são determinados silêncios com que separamos as palavras na dicção. São as pausas de um valor imenso na arte de dizer. Além de descansar o aparelho respiratório, elas facilitam a compreensão do texto pela plateia e o que é mais importante, é um dos maiores meios de expressão na dicção, servindo para a transição de um sentimento a outro, o raciocínio, as respostas incertas. Enfim num determinado trecho devemos estudar com carinho e bom senso a colocação das pausas para valorizá-lo e não prejudicá-lo.

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

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

Tudo o que foi dito necessita de exercícios e estudo constante. É o que dá correção no dizer. A expressão é o que veremos adiante no estudo da análise do texto.

ANÁLISE DO TEXTO

Antes de pretendermos dizer, haverá necessidade e de saber o que vamos dizer. O seu significado, a sua importância, enfim um perfeito conhecimento dos pensamentos do autor. Para isso haverá necessidade de o ator possuir uma cultura geral, além do conhecimento da sua arte. Nunca seria possível darmos colorido ou ali-

O AUTOR:

“””” Osmar Rodrigues Cruz é sem dúvida uma das mais importantes figuras do teatro amador de São Paulo. Quando de grande revolução havida em nosso teatro com o aparecimento de < os comediantes >, Osmar era do estado maior desta revolução em nosso meio amadorístico ao lado de Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita. Em 1945 fundou o Teatro do Centro Acadêmico Horácio Berlinck, onde através de paulatino progresso chega a encenar <Os espectros> de Ibsen. Mais tarde fundou o pequeno Teatro os primeiros passos, lá apresentou uma série de peças escolhidas entre as mais importantes do Teatro Universal: <O imbecil> de Pirandello, <Pedido de Casamento> de Tchecok. <Tragédia florentina> de Oscar Wilde, <Sganarello> de Molière, <Quem tem farelo> de Gil Vicente, etc. Fez críticas no diário de Comércio e Indústria, sendo sócio fundador da Associação Brasileira de Críticas Teatrais, sessão de São Paulo, em 1951, Nicanor Miranda, então diretor do serviço de Teatro do SESI convidou-o a prestar concurso para ensaiador daquele serviço. Tendo vencido brilhantemente o concurso, Osmar passa a ser o primeiro ensaiador do SESI. Com a saída do Nicanor Miranda ele é nomeado sucessor, organiza então uma escola de arte dramática para os industriários. Fez parte da primeira diretoria da federação paulista de amadores teatrais: de qual é um dos idealizadores. Em 1953 ministrou um concurso de arte dramática no Grêmio Caixa Econômica Federal (Arte do dizer, arte de representar e História do Teatro), com os alunos do curso, encenou <As Guerras do Alecrim e de Mangeronas> de Antônio José, peça que lhe deu o <Alerquim> de direção no Primeiro Festival Paulista de Teatro Amador. É membro do Segundo Congresso Brasileiro de Teatro e do Primeiro Congresso Paulista de Teatro Amador tendo em ambos apresentado teses sobre o ensino de teatro no Brasil.””””

sar um texto dramático, sem penetrarmos na psicologia dos personagens, nas intenções do autor, a mensagem em que ele quis transmitir através de sua peça; por último, ser um verdadeiro interprete deste autor.

Devemos ver sempre em primeiro lugar a intenção do autor, qual a idéia principal do texto estudado. Portanto dessa idéia dividimos em trechos principais, frases principais e frases evidentes: as frases principais dar-emos um valor maior, as outras usaremos como contrastes, isto é, procurando dar um colorido a frase, que é o claro-escuro da arte de dizer.

Para conseguirmos uma perfeita compreensão do texto é necessário antes de tudo uma perfeita análise literária, a fim de evitar erros de interpretações.

Penetrar profundamente no sentido da idéia, apreender-lhe as mais delicadas cambiantes, e isto não é trabalho fácil e qualquer exemplo iria tomar muito espaço, do pouco que temos.

Pronta a análise, compreendido o texto estarem os aptos para dizê-lo? Apesar de já conhecermos: respiração, pontuação, mecanismo da voz, noções de declamação e dicção? Não. Falta-nos ainda como transmitirmos tudo isso. Como

usar tudo o que foi aprendido. É a expressão. Assim chegamos à:

INFLEXÃO

Aqui reside a maneira de se expressar pela voz, os sentimentos e as intenções, que encontramos através 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 nos dão musicalidade no dizer.

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

Assim, a inflexão é também a modulação pela qual a palavra exprime idéias não contidas na sua significação.

Temos que observar, antes de tudo, a natureza e em todas as suas variedades e a maneira de conversar. Para tanto, teremos que usar nossa memória com atenção, a fim de retermos o que aplicaremos nos diversos papéis. Assim conseguiremos três fatores essenciais: verdade, nitidez e naturalidade. Para alcançarmos isto, teremos sempre que nos basear na idéia do autor.

Existe um método usado, por quase todos os mestres da arte de dizer, para conseguir acertar a inflexão justa da frase. Vejamos: Quando compreendida a intenção do autor, através da análise, e não achamos a inflexão verdadeira, então, colocaremos, no final da frase, um complemento para auxiliar a compreensão e a maneira de dizer, depois de encontrada a justa inflexão, deixaremos de lado o complemento e a inflexão permanece na frase. Exemplo; você é aqui, esta noite? (que bom?) esta é uma frase que deve ser dita, com toda a alegria. E o complemento ajuda em muito. Não pode ser tomado como base neste exemplo. A variedade é grande e somente a prática e o método poderão com o tempo nos dar.

Ao estudarmos as inflexões, devemos nos ater primeiro nas principais, indo, depois, para as secundárias.

Aqui devemos tomar muito cuidado para que nos finais de cada frase não haja uma queda de entonação, tornando monótonas todas as inflexões.

Vejamos o que um velho mestre no assunto nos aconselha para se manter uma boa inflexão: "1.º) Uma entonação suficiente para que a voz seja distintamente ouvida por todo auditório. 2.º) Articular nitidamente. 3.º) Ter o sentimento ou noção exata do que se quer expressar pela inflexão. 4.º) Não cortar a frase senão onde o sentido o exige imperiosamente. 5.º) Sustentar com firmeza os finais, isto é, dar gran-

de nitidez e Intensidade à música das palavras." Bons conselhos, não há dúvida, mas que necessitam muito estudo e prática.

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 danada, e o pobre Shakespeare seria mais uma vez perturbado na sua sepultura. Talvez com um bom diretor, se poderá conseguir alguma coisa boa, se os amadores tiverem uma base cultural relativa. Não quer isso dizer, que o ator terá que possuir uma grande soma de conhecimentos. Não. Basta o da sua arte e a cultura geral média.

PALAVRAS DE VALOR

Aqui está o apoio principal das inflexões. É a palavra de valor, que como o seu próprio nome diz, é aquela que dá força ao pensamento a ser dito.

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

Ouçamos 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.º) Articulando 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 doce como mel).

"2.º) Cortando o período com pausa, antes ou depois de pronunciar a palavra, para que não passe despercebida ao ouvido do auditório." (Exemplo Somos todos, . . crianças. . . neste mundo).

3.º) Arrastando a última sílaba da palavra precedente e fazendo esperar a seguinte como se ela não ocorresse logo ao pensamento (Exemplo: fulano é um burro, . . mas é bom sujeito).

Os exemplos são nosso8, mas, como disse, os conselhos são de um velho mestre no assunto

to e para não o deixarmos de lado vamos trabalhar com um exemplo desse nosso amigo.

Agora iremos mostrar que as palavras de valor e a própria inflexão estão na análise e no sentido da intenção com que o ator quis exprimir a 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 podia ser: Não, mando o criado. Se dissermos:

Vai hoje a cavalo, à cidade, com seu filho? A resposta pode 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, toda palavra ou grupo de palavras podem ser a palavra de valor, dependendo do sentido que devemos dar à inflexão.

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.

Assim chegamos, com a análise do texto, as inflexões e as palavras de valor, ao ritmo.

RITMO

Ritmo é o tom geral ou parcial que damos ao texto.

O tom geral é a maneira pela qual nós transmitimos o sentimento da personagem caracterizando-a de acordo com um modo de dizer. Exemplo: Hamlet = dúvida: em toda a peça permanece o tom geral da dúvida. Esse é um exemplo amplo. As vezes um mesmo tipo, pode ter, conforme a situação, vários tons. Devemos estar certos do tom que iremos dar ao dizer a personagem. Para isso teremos que descobrir qual o sentimento que irá reger a expressão da mesma. Podemos ainda verificar no exemplo acima, qual o sentimento que Hamlet irá demonstrar durante a peça A dúvida será o tom geral da personagem, este é o seu "sen-

timento dominante" porque em verdade é ele que domina a alma da personagem,

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 a personagem sofre modificações de caráter, mas, não deixa depois de voltar ao tom predominante.

Acontece também que muitas vezes a personagem sofre modificações radicais na sua formação. Nesse caso o tom geral não é um só, mas passamos a ter um ou mais tons gerais na personagem.

Esse é o estudo que deverá ser feito pelo ator. Muitas vezes não transmitimos o tom geral da personagem somente pelo dizer, mas recorremos ao gesto e à expressão fisionômica que são grandes auxiliares da arte de dizer. Nunca poderemos dizer coisas sérias com o rosto risonho. Com todo esse conjunto de técnicas nós damos ao caráter um ritmo no dizer. É o que em pintura chamamos claro-escuro.

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

Um grande auxiliar do ritmo é o gesto. Mas esse e vamos estudá-lo na Arte de Representar que é irmã gêmea da arte de dizer.

Onde mais notamos o ritmo é na poesia. Na poesia ele está no movimento geral, no encadeamento dos versos, na rima, quando esta existe, ou na colocação dos vocábulos.

Cocquelin, o grande ator francês, escreveu dando-nos conselhos 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 se pode fazer apreciar, mas repito, o que agrada mais do que tudo é a ação. O 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, divididas e corte-se. A exposição suspende-se aqui, a ação enlaça-se, mais longe há uma paragem, é como um final ato, depois do que, o drama reata-se mais vivo e mais precipitado. Esses pontos são necessários à distribuição do movimento. E graças a ele que se consegue sustentar o interesse, e que, deixando o auditório tomar fôlego, também o toma o ator. . ."

“Depois, à medida que se avança na ação. a queça-se o dizer. Seja-se o ator, mas ainda, seja-se a personagem. ”

“Represente-se, viva-se, tome-se calor. Mesmo nas incidências onde o autor reaparece, onde o diálogo cessa, conserva-se o movimento adquirido, guarde-se o sentimento; e vá-se num crescendo, de modo que o público não deixe nenhum segundo de estar empolgado, arrastado, trans. portado, até à explosão final, que é preciso saber destaca-la. ”

"Eis o processo geral, susceptível de muitas acomodações, mas, cujo essencial subsiste sempre” . O essencial é a lei do movimento, diz Cocquelin, é o ritmo nos dizemos.

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

Faz parte também da arte de dizer, a maneira de ouvir, todavia seu estudo, que é parte também da arte de representar, deve preocupar o ator. Muitas vezes uma frase ao ser pronunciada traz um jogo fisionômico, um gesto, um estado de alma, que não deve estar independente do que se está ouvindo.

E assim chegamos a estudar resumidamente a arte de dizer. Muito poderia ser dito, mas o tempo ou talvez a nossa maneira de expressar não, permita, entanto, o estudo da arte de dizer não é fácil, e exige dos nossos atores, amadores ou profissionais, um cuidado especial.

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 teatro são meros acessórios. Somente a voz, por intermédio dela pode-se transmitir um texto dramático.

O Teatro é a arte da palavra. E' por isso que ele não morreu ainda. Confundir cinema e televisão com o Teatro, é o que geralmente acontece. Mas, para distingui-los das outras duas artes é só verificar entre os três qual deles vive através do texto, E' o Teatro, e para ele a palavra escrita e falada é a sua essência.

Tudo que se faz em torno da arte teatral, não consegue arrancar o Teatro do texto falado.

Sem ele o Teatro morre. Por isso, saber dizer bem, é o que pode desejar' um bom ator.

Para terminar, vamos transcrever JeanLouis Barrault: “A arte dramática faz, essencialmente, apelo ao verbo falado. E' evidente. Para conservá-lo através do tempo, colocam-no escrito, mas, no momento em que se trata do poeta dramático, não se deve tratar de escrita mas de *Palavras*.

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

BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL

- Jean Louis Barrault Reflexions sur le theatre.
Charles Dullin Souvenirs et notes de travail d'un acteur .
Ermete Zaconi Ricordi e battagliaie.
Louis Jouvet Reflexions sur le comedien. Sarah Bernhardt El arte teatral.
Larive Cours de declamation. Madame TalmaEtu des sur l'art theatral.
J. F. Talma Reflexions sur l'art theatral.
C. Coquelin L'art du Comedien.
C. Coquelin L'arte et le comedien.
Legouve Lart de la lecture.
G. Canuyt La voz.
Silveira Bueno Manual de califazia. Carlos Santos A Arte de Dizer.
José Antonio Muniz Arte de Dizer.
Georges Le Roy Traité pratique de la diction francaise.
Desie Greffier Traité pratique de la declamation.
Leon Chancerell'art de dire, reciter, parler en public.
H. DupontVernonL'art de dire.
H. DupontVernon. Diseurs et comediens.
L. Bremont L'art de dire et le theatre.
Jean Blaise L'art de dire.
Paul CossertLa diction em 15 lecons.
P. Gravolet . Declamation.
G. Bernardi Avviamento all'arte del dire.
D. F'errari L'arte del, dire.
P. Lopes Moreira Compendio de técnica vocal.
Luiz da Costa Pereira Rudimentos de arte dramática.
J. CiiffordTurner Voice and speech in the theatre.
Rose Bruford Speech and drama.
Miriam FranklinRehearsal.
J. Tarneaud Traité pratique de phonologie et de phoniatricie.
XanthesA arte da palavra.
Enrico D'Alessandro Sentimento'e tecnica della **recitazione**.

O “Caderno de Teatro” destina-se à publicação de conferências, aulas, técnica teatral, feitas pelos nossos mais brilhantes homens de teatro, quer amador, como profissional. Cada série de 12 números formará um volume, que sendo coligido por nossos leitores, constituirá, temos certeza, num livro de grande interesse e alcance.

Pedro H. Gusman El arte de la declamacion.



O "Arlequim" no meio amador teatral é a maior conquista que pode aspirar o ator que assim verá coroado de êxito o seu trabalho e esforço.

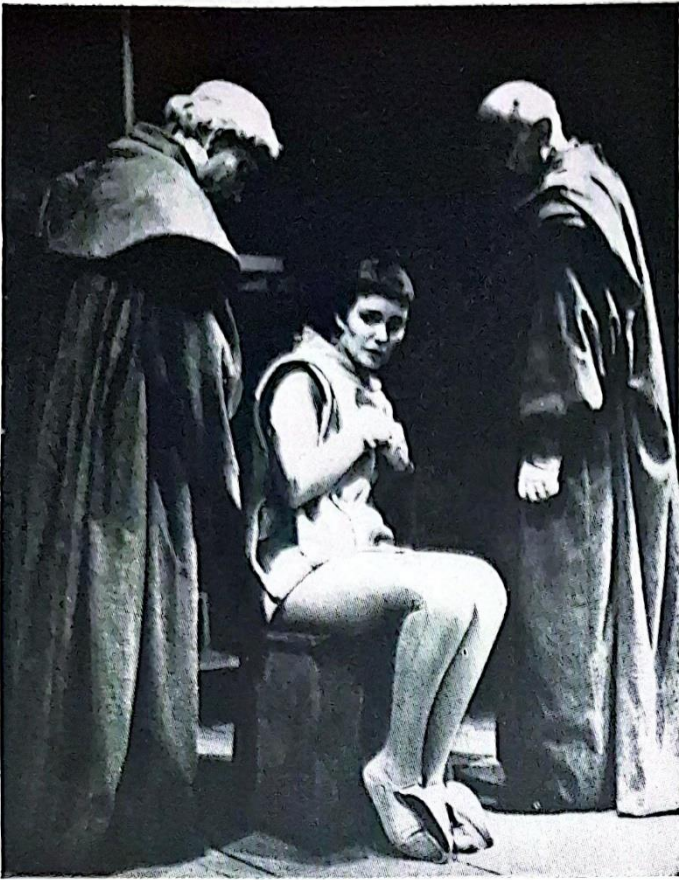
Nasceu o "Arlequim" com o 1.º "Festival Paulista de Teatro Amador", instituído pela Federação Paulista de Amadores Teatrais e o Clube de Teatro, responsáveis pela organização e realização do festival.

O idealizador do "Arlequim" foi o escultor professor Humberto Carpinelli. Este trabalho, digno dos maiores encômios, revela sem dúvida alguma, a competência do artista e a sensibilidade criadora.

Desde novembro de 1954 incentivou-se o ator amador, nas suas diversas categorias, a aprimorar-se nas interpretações com a finalidade de obter o prêmio "Arlequim".

Fica assim a grandiosa obra do Teatro Amador gravada indelévelmente através do "Arlequim".

teatro profissional



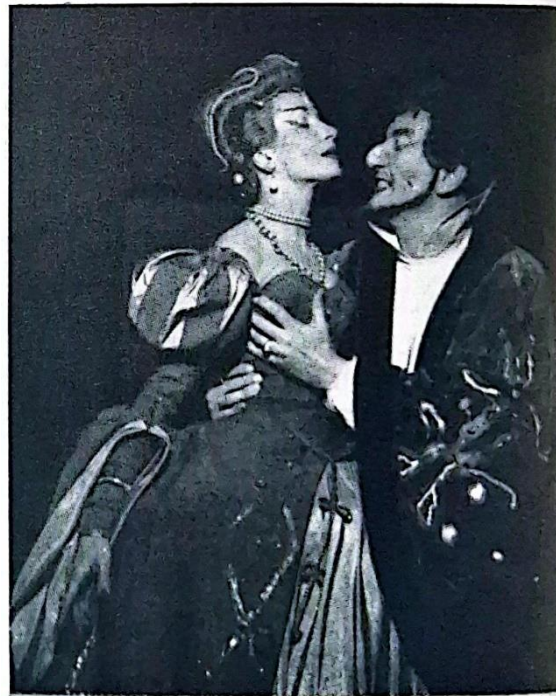
Sandro *comunica que*, assim que Mirandolina o permitir, reprisar^á a famosa *peça* de Anouilh, "O Canto da Cotovia". Esta é, sem dúvida, uma *auspiciosa* notícia para o público e principalmente, *para* aqueles que ainda *não assistiram* a *peça* do ano. No *clichê* vemos Maria Della Costa, *grande intérprete* de Joana D'Arc.

☆ T. A. O Teatro de Arena vem se apresentando com a *peça* de Pirandello, "O Prazer da Honestidade". A tradução é de Álvaro Moreira e a direção e de Carla Civelli. Sabe-se ainda que José Renato está convidando, para testes, a quem interessar. Eis uma oportunidade àqueles que desejam tentar o teatro.

☆ T. C. A. Dercy Gonçalves apresenta-se no Cultura Artística com a *peça* "Uma Certa Viúva". Proximamente, Dercy montará a comédia "Miloca Recebe aos Sábados", no mesmo T. C. A.

☆ No Teatro Leopoldo Fróes, dia 22 de agosto, teremos a "avant-première" inaugural do T. P. B.

Teatro Permanente de Ballet que conta com a direção artística e coreográfica de Maria Carmen Brandão.



O T. M. D. C. está apresentando, com Maria Della Costa e seu elenco, "Mirandolina", de Goldoni. sob a *direção* de Ruggero Jacobbi, cenários de Gianni Ratto e figurinos de Luciana Petruceli. Com esta bonita comédia do célebre veneziano Carlo Goldoni, continua o T. M. D. C. numa sequência de ótimas apresentações. No *clichê*, uma cena de "Mirandolina".



Bibi Ferreira e seu elenco esteve no Teatro São Paulo com a comédia "Sua Excia. a Pre feita", levando, ainda, para a TV, algumas peças de seu repertório.



No Colombo, todas as noites, vem se exibindo a "Compagnia Canzone di Napoli", com a revista "Carroselio dei Napoletani". Para breve teremos "Lo sai che i papaveri".

Será verdade? Dizem que o Municipal receberá em breve, Ingrid Bergman e Rossellini para uma temporada. Aguardemos. . .

☆ O Teatro do Povo apresenta-se no Teatro São Paulo com "Cantiga de Ninar", na direção de Evaristo Ribeiro.

Uma noite no "Lido" de Paris, é a atração do Sant'Ana, após as temporadas bonitas dos belgas e dos italianos.

☆ O T. B. C. , após Valpone, apresentará "Maria Stuart".

☆ Vem aí, no Alumínio, "Gente Bem e Champanhota", com Colé e sua Companhia de Revista. "O Anjo da MeiaNoite", de Juracy Camargo, é o cartaz do Teatro Leopoldo Fróes.

São Paulo está recebendo, atualmente, a visita de inúmeras companhias do exterior. Entre elas, pudemos assistir, ultimamente, a Companhia Italiana dirigida por Renzo Ricci e participação de Eva Magni e Ana Proclemer. No clichê a parecem Ricci e Magni. ➤



REGULAMENTO

Artigo 1.º A REVISTA DO TEATRO AMADOR institui o "Concurso Anual de Crítica" com a finalidade de incentivar os estudiosos do teatro pela formação de críticos para uma melhor orientação nas representações.

Artigo 2.º O vencedor deste concurso terá por prêmio a chefia, por um ano, de uma secção desta revista.

Artigo 3.º Poderão concorrer todos os interessados, salvo os críticos militantes atuais.

Parágrafo único As inscrições deverão ser feitas por escrito e encerrar-se-ão no dia 8/9/55.

Artigo 4.º A matéria a ser apresentada compor-se-á de duas críticas: uma de um espetáculo profissional, que ficará ao critério do concorrente, e outra de um espetáculo amador indicado pela revista.

Parágrafo 1.º As críticas deverão ser apresentadas em três vias datilografadas em espaço duplo de um só lado do papel, com um mínimo de uma folha e um máximo de três folhas tamanho ofício.

Parágrafo 2.º Ao concorrentes não deverão assinar as críticas, pois receberão dois envelopes numerados no ato da entrega das mesmas, destinados à identificação do autor e da crítica.

Parágrafo 3.º A identificação far-se-á, publicamente, após o julgamento, na redação da revista.

Parágrafo 4.º As críticas deverão ser apresentadas no máximo até o dia 30 de setembro p.f.

Artigo 5.º O julgamento estará a cargo de uma comissão composta de três membros: dois críticos profissionais militantes de reconhecida competência e um representante da revista.

Parágrafo único: A decisão da comissão julgadora será de definitiva.

Artigo 6.º Os nomes dos integrantes da comissão julgadora, bem como do espetáculo amador, serão dados a conhecer aos interessados; após o encerramento das inscrições.

Artigo 7.º O resultado será publicado no número de outubro, juntamente com a crítica vencedora.

COMPANHIA

BANDEIRANTE

DE SEGUROS GERAIS

CAPITAL Cr. S 12. 000. 000, 00

Fogo Automóveis Lucros Cessantes Transportes Casco

Responsabilidade Civil e Acidentes

Pessoais

Dir. Pres. Dr. Eduardo B. Jafet

Dir. V. Pres. Bernardo Figueiredo Magalhães

Dir. V. Pres. Antonio Devisa'i

Dir. Sup. Dr. José de Paula e Silva

SÃO PAULO

Praça D. José Gaspar, 30 13.º Andar
Tel. 369136 End. Telegráfico: "Bansegur"

RIO

Av. Presidente Vargas, 509 8.º Andar

Tel. 434102 End. Telegráfico: "Bansegur"

CASIMIRAS **NOBIS**

- A MARCA FABRIL
DA MELHOR
CASIMIRA
DO BRASIL

- PADRÃO DE
QUALIDADE E
BOM GOSTO

RUA BENJAMIN CONSTANT, 48
SÃO PAULO

Fundada em 23 de abril de 1952

RESUMO HISTÓRICO

O crescente desenvolvimento do Teatro Amador em São Paulo exigiu um órgão que congregasse os diversos grupos, representando-os e cuidando de seus interesses para evitar um desvirtuamento de suas finalidades e, conseqüentemente, criando o embaraço para si próprios. Tal órgão surgiu com a Federação, que idealizada por um grupo de amadores, dos que mais lutavam pelo Teatro e que, portanto mais de perto sentiam seus problemas e viam a necessidade de se tratar imediatamente de suas soluções. Orientados em seus propósitos pelo então presidente da A. B. C. T. Dr. Nicanor Miranda, os amadores fundaram em 23 de abril de 1952, no salão nobre do SESI a Federação Paulista de Amadores Teatrais, sendo nesta ocasião a Diretoria Provisória, que foi a seguinte: Presidente: J. E. Coelho Neto, Vice-presidente: Evaristo Ribeiro, 1.º secretário: Alcina Coulicoff; 2.º secretário: Nelson E. Coelho; 1.º Tesoureiro: Osmar Rodrigues Cruz; 2.º tesoureiro: Moisés Leiner; Diretor Administrativo: Clóvis Garcia. Esta diretoria provisória elaborou os Estatutos e traçou os planos de atividades para a nova Entidade. Em novembro de 1953 é eleita a 1.ª diretoria que era constituída dos seguintes membros: Presidente: J. E. Coelho Neto, vice-presidente: Evaristo Ribeiro; 1.º Secretário: Osvaldo Pisani; 2.º secretário: Alcina Coulicoff; 1.º Tesoureiro: Osmar Rodrigues Cruz; 2.º tesoureiro Moisés Leiner.

Por ocasião da realização do segundo congresso Brasileiro de Teatro, a Federação representou os amadores de São Paulo, tendo seus membros apresentado importantes teses naquele conclave.

A esta altura o Clube de Teatro lança a idéia da realização de um festival de teatro amador. A federação imediatamente se une a ele e juntos lançaram o primeiro festival Paulista de Teatro Amador. Os resultados, como é do conhecimento de todos ultrapassaram a expectativa, e pode-se dizer que aí nasceu a classe de Teatro Amador de São Paulo, com todos os característicos requeridos para a sua real existência e reconhecimento dentro do panorama artístico e cultural de nosso Estado.

Inúmeras foram as filiações de grupos à Federação, nesta época, inclusive grupos do interior do Estado.

Logo após o Festival é eleita a segunda diretoria, sendo a seguinte: Presidente J. E. Coelho Netto; vice-presidente: Nicola Cinelli; 1.º secretário: Vicente Eduardo Scrivano; 2.º secretário: Francisco Curcio; 1.º tesoureiro: Asclepiades R. Garcia; 2.º tesoureiro: Osvaldo Pisani.

PROGRAMA DA ATUAL DIRETORIA

O programa mínimo da sua diretoria é o seguinte:

- 1.º) Execução das decisões do primeiro Congresso Paulista de Teatro Amador.
- 2.º) Festival Aicur Azevedo.
- 3.º) Segundo Festival Paulista de Teatro Amador, juntamente com o Clube de Teatro.
- 4.º) Prestação de serviços a filiados.

- 5.º) Intensificar o intercâmbio entre os diversos grupos.
- 6.º) Publicações de assuntos especializados de teatro.

7.º) Organização de um curso básico de teatro.

8.º) Campanha de moralização e recuperação do teatro amador.

Deste programa já foi realizado o seguinte:

1.º) Foram executadas todas as recomendações e decisões do 1.º congresso, e o resultado já se fez sentir em quase todos os setores relacionados com nossas atividades, havendo já colunas dedicadas exclusivamente ao teatro amador em vários jornais da Capital; a Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura elaborou um plano de cessão de seus teatros a amadores (não podendo executá-lo no entanto por falta de verba); o Serviço Nacional de Teatro já levou em conta nossas reivindicações; A. B. C. T., seção de São Paulo, providenciou para que seus filiados assistissem e criticassem os espetáculos amadores, e tantas coisas mais.

2.º) Foi designada uma Comissão para elaborar o programa e cuidar da execução de um Festival Artur Azevedo, prestando assim uma homenagem ao grande teatrólogo por ocasião da passagem do centenário de seu nascimento. Foi escolhido o mês de Outubro próximo para a realização deste Festival e já estão sendo preparadas peças do homenageado.

3.º) O II.º Festival Paulista de Teatro Amador, já está em plena organização.

4.º) A Federação já tem formada uma pequena biblioteca de teatro, biblioteca esta que tende aumentar contando com as doações de livros e peças, feitas por seus filiados. Além disso, dispomos de um serviço de despachantes que mediante uma pequena taxa, cuida da legalização dos grupos filiados e de seus espetáculos.

Dispomos também de um fichário de peças classificadas com todas as indicações para guiar os grupos em suas escolhas de repertório.

5.º) O intercâmbio entre os diversos grupos tem sido feito por intermédio de comunicados de seus espetáculos e demais filiados e também, pelos constantes encontros e trocas de idéias em nossa sede, quase todas as noites.

6.º) Quanto à publicação de assuntos especializados ainda não se pode realizar nada devido as enormes dificuldades encontradas. Porém, a Revista do Teatro Amador tomou a si em nome da Federação a execução deste ponto do programa o que já é uma realidade.

7.º) Existe uma comissão cuidando da formação de um curso básico de teatro, mas que, devido aos trabalhos que serão exigidos pelo segundo Festival, terá início no terreno prático depois do mesmo.

8.º) A Federação mantém uma comissão encarregada de assistir ao maior número possível de espetáculos amadores e por meio de conselhos e sugestões tem procurado elevar seus níveis. A realização de festivais já é por si a maior

arma da campanha a que nos referimos. Já está planejada uma campanha publicitária bastante vasta neste sentido, mas que ainda não pode ser lançada por falta de verba.

ARTIGO 3.º DA FEDERAÇÃO

"A F. P. A. T. sem finalidade de lucros, tem por objetivo: propagar pelo desenvolvimento das atividades teatrais no âmbito amador, dentro do Estado de São Paulo; representar os amadores teatrais, seus filiados, perante as autoridades e onde se fizer necessário; congregar os diversos grupos amadores teatrais do Estado, prestando-lhes assistência cultural, jurídica e outras que suas possibilidades o permitam, e participar de atividades tais como: congressos teatrais, comissões, representando seus filiados."



O grupo amador filiando-se à Federação não só auferirá vantagens como também concorrerá para o desenvolvimento da mesma, proporcionando-lhe melhores meios para realizar seu programa.

Informações para a filiação à Federação podem ser obtidas em sua secretaria à Rua Riachuelo, 27511.º andar.



Relação dos grupos recentemente filiados.

E. T. da União dos Ex-alunos Salesianos.
Comediantes Paulistas
Grêmio Dramático Mariângela
Teatro Experimental Mem de Sá
Grupo Paulista de Amadores Teatrais
Grêmio Dramático Vera



TEMÁRIO DO II.º CONGRESSO PAULISTA DE TEATRO AMADOR

- 1.º) Teatro amador, seu conceito e sua importância.
- 2.º) Relação entre o teatro amador e o teatro profissional.

- 3.º) Auxílio dos poderes públicos ao teatro amador.
- 4.º) O direito autoral e o teatro.
- 5.º) Publicações de peças e obras de divulgação teatral.
- 6.º) Ensino do Teatro no Brasil
- 7.º) Festival de Teatro Amador.
- 8.º) Repertório de Teatro amador.
- 9.º) Teatro Universitário, teatro escolar e teatro para crianças.
- 10.º) O teatro amador e a crítica.
- 11.º) Temas diversos.

Trecho do discurso proferido em Plenário pelo Depurado Farabulini Junior

"Assomo à tribuna desta augusta Assembleia para fazer considerações em torno do Teatro Amador, atuante em nossa terra. Tenho corrido alguns municípios do nosso interior, tenho acompanhado o desenvolvimento do teatro no mundo, não vi, todavia, tanto apego como em nossa capital a matéria de tão alta relevância. Os jovens de nossa terra desenvolvem-se em toda linha no sentido de ampliar o campo do teatro amador. Idealistas, amantes da arte, patrocinam estudos e métodos para maior amplitude do terreno do amadorismo. Vejo com entusiasmo que lide porque desenvolve-se por idealistas; vejo com simpatia tal movimento porque percebo a nossa juventude devotada para o campo da arte e não posso esconder a satisfação, quando se procura desenvolver as cousas do espírito. A casa do povo deve vibrar porque o teatro amador conseguiu tomar tal amplitude de ação a ponto de colocá-lo como uma das predileções do nosso povo, que procura mesmo novos entretenimentos. Vejo nos no campo o Clube de Teatro, Federação Paulista de Amadores Teatrais, Sociedade dos Artistas Independentes, Grupo Teatral do Centro Acadêmico Onze de Agosto, Grupo Teatral da Escola Politécnica. Associação Atlética Matarazzo, Grupo Teatral Bandeirantes e outros. Vai o nosso apoio moral ao teatro amador e a esperança de que o poder público possa lembrar-se da grande batalha em favor da educação e em seu sentido geral."

Para Vereador



José Luiz Guimarães Amendola

P. L.

Cédulas: 513286



festejou-se o aniversário de

madame Lotte Sievers

No último 10 de julho, a chácara Ibirati ba, de propriedade do sr. Artur Sievers, viu-se assediada por grande número de pessoas do meio teatral e de nossa sociedade, que lá estiveram para homenagear Mme. Lotte e Sievers no seu aniversário natalício. O teatro amador, do qual Mme. Lotte é cultora, através o elenco que traz seu nome, não podia deixar de nesse dia ser representado. Assim é que pudemos encontrar diversos atores, ensaiadores e diretores de distintos conjuntos amadores, que por intermédio de suas pessoas levaram à Mme. Lotte Sievers a homenagem do teatro amador.

Olga Navarro, presente à festa, posou gentilmente, ao lado de uma amiguinha, para o nosso fotógrafo.

A família Sievers recebeu seus amigos com um brilhante almoço ao ar livre que, gozando a beleza do lugar e a camaradagem dos presentes, gravou-se indelevelmente na lembrança de todos.

A "Revista do Teatro Amador", presente e pelos seus diretores, teve oportunidade de verificar a presença dos srs. Evaristo Ribeiro, Jota Domingues, Clovis Garcia, Antunes Filho, Gert Mayer, Coelho Neto, Nicolau Cinelli, srta. Joselita Alvarenga, as atrizes Nídi a Lícia, Marina Freire e Olga Navarro, sras. Clô Prado, Sofia Gianinni, a cantora Paola Silvi, o ator Carlos Zara, os Jograes de São Paulo (Rui Afonso, Felipe Wagner, Italo Rossi e Rubens de Falco).

À tardinha o Teatro Lotte Sievers, numa homenagem à aniversariante, sua fundadora e atriz, apresentou um bonito programa aos presentes.

O espetáculo foi levado à cena no simpático e agradável teatrinho ali existente.

Para abrir a sessão fizeram-se ouvir, em diversas canções do folclore ucraniano, espanhol, brasileiro e músicas italianas, Alex Denys, Paulo Bueno Wolff e Paola Silvi. A seguir os Jograes de São Paulo, comandados pelo ator Rui Afonso, apresentaram alguns números de seu bellissimo repertório.

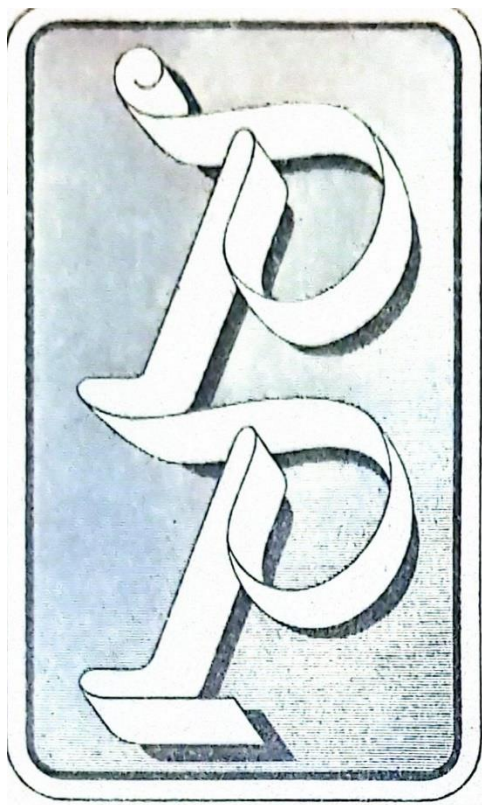
Encerrando, o elenco do Teatro Lotte Sievers, dirigido por Ricardo Sievers, apresentou "Absurda Cômica", comédia em 1 ato e 3 quadros, de Andreas Gryphius (1616-1664), na tradução de Osvaldo Barreto com versos de Oliveira Ribeiro Neto. A bonita comédia medieval foi representada pelos atores Cesar Augusto, Alice e Peterson, Osvaldo Barreto, Amelinha Sampaio, Elói Artigas, Eudimir Fraga, Osvaldo Costa, Benjamin Cattán. Thales Maia, Nelson Nader e João Pontes.

II concurso da rainha de teatro amador

“O Departamento de Teatro da "Associação Católica Matarazzo" está patrocinando, para este ano de 1955, o Concurso da Rainha do Teatro Amador do Estado. Sendo esta uma realização social cultural que visa uma melhor aproximação de todos aqueles que amadoristicamente fazem teatro, deve ser olhada com carinho por todos nós. Nenhum conjunto pode permanecer inerte diante dessa realização e de alguma maneira deve prestigiar o concurso.

Vicente Scrivano, que está à tesla desse movimento, atenderá solícitamente a todos os interessados, aguardando-a para qualquer esclarecimento, às segundas-feiras, na sede social da A. A. Matarazzo, Edifício América, 19.º andar, às 21 horas.”





lásticos
lavinil

rodutos
adrão

Laminados lisos e estampados couro plástico cerdas
perfilados mangueiras.

PLÁSTICO PLAVINIL S/A

Fábrica e Escritório:

Avenida Conselheiro Rodrigues Alves, 3993

Correspondência exclusivamente
para Caixa Postal, n.º 12.862

Telefone: 611171 End. Telegráfico "PLAVINIL"
SANTO AMARO SAO PAULO

inseticidas, fungicidas sementes de batata

É LUCRATIVO
ADUBAR COM



PRODUZEM MAIS E MELHOR

Companhia Paulista de Adubos

R. SENADOR QUEIROZ, 312 - 7.º - S. PAULO

Representante em todas zonas agrícolas

COMPANHIA DE SEGUROS

ALIANCA BRASILEIRA

Sede: RUA DO TESOURO, 475.º e 6.º andares

TELEFONE: 350156 (rede interna)

End. Telegráfico: - ALIBRA - São Paulo

Fogo – Transportes - Resp. Civil - Lucros Cessantes - Aeronáuticos - Acidentes Pessoais

DIRETORIA:

'Paschoal Spina - Diretor Presidente

Dr. Sebastião Portugal Gouvêa - Diretor Vice-Presidente

André Amato - Diretor Superintendente

Djalma Caetano Martins - Diretor Secretário

Sucursal no Rio de Janeiro

A RUA DO CARMO, 1710.º andar

TELEFONES: 426484 e 426489

Agências nos demais Estados

revista do
teatro
amador

Ano 1 ★ número 2 ★ setembro, 1955



neste número:

★ organização de
um grupo de teatro amador

assim nos receberam. . .

Foi para nós motivo de justo orgulho quando, após o lançamento do primeiro número deste órgão, encontramos tanta solidariedade e incentivo, por parte de críticos, cronistas, artistas e conjuntos amadores, que com suas palavras nos trouxeram forte ânimo para prosseguirmos na luta a que nos propusimos.

Dr. Nicanor Miranda, no "Diário de São Paulo", num bonito artigo sobre os amadores, assim se pronunciou comentando esta revista: *"Mais uma bela iniciativa acabam de tomar (os amadores), recentemente, editando a Revista do Teatro Amador, cujo primeiro número foi publicado no mês de agosto findo. A revista é modesta e despretensiosa, mas o seu objetivo capital é inteligente e merece ser elogiado . . ."*

No "Diário da Noite", assim escreveu Mattos Pacheco: *" . . . o primeiro número é excelente. Revista do Teatro Amador nasce vitoriosa. Merece ser prestigiada e amparada por todos que gostam realmente de teatro. Uma revista de teatro amador, como ainda não temos uma, sobre teatro profissional. "*

Celso Faria, em "O Tempo", escreveu: *"Surtiu uma revista especializada em teatro amador. Nela encontramos ótimos colaboradores, boas reportagens e entrevistas das mais interessantes. . ."*

Wilson Brasil escreveu em "Equipe Artística": *" . . . elementos impregnados de entusiasmo constroem a eficiência e a projeção do Teatro Amador. Belo, o número inicial da revista. "*

Flavio Pilla, da "Última Hora", assim escreveu: *" . . . publicação especializada no assunto. Bem cuidada, bem informada, a revista merece o apoio de todos os que dedicam seus momentos livres ao Teatro. "*

O "Correio da Manhã", do Rio de Janeiro, pelo seu crítico teatral, assim se expressou: *"Pequenina neste seu primeiro número, porém bem impressa, bem paginada e oferecendo um conteúdo interessante. . . Projeta-se a Revista do Teatro Amador como uma iniciativa digna de todo aplauso e apoio. . . Sacudamos, pois, a aparição da Revista do Teatro Amador. "*

José Fraga, diretor dos "Novos Comediantes", numa honrosa carta, entre outras coisas, assim nos escreveu: *"Nossos parabéns sinceros pela magnífica realidade que é a Revista do Teatro Amador, cuja apresentação superou as nossas melhores expectativas. . . Aqui, do mais modesto palco da Capital, batemos palmas à sua revista. . ."*

Cartas e telegramas nos enviaram ainda os conjuntos: *"Centro Acadêmico Itália Fausta", do Rio de Janeiro; "Grêmio Estudantil Vicente de Carvalho", de Santos; "Grêmio Teatral Leopoldo Fróes", de Garça; "Organização Artística Jussara", de Campinas; "Teatro Amador da Escola Normal Dr. Cardoso de Almeida", de Botucatu; "Teatro Paulista do Estudante"; "Associação Atlética Matarazzo"; "Teatro da Amizade"; "Círculo Israelita"; "Grêmio Cultural Jackson de Figueiredo"; "Sociedade dos Artistas Independentes"; "Mem de Sá Clube"; e ainda, telegramas dos senhores: Annibal Cataldo, Walter Luciano, Eduardo H. Martini, Cesar Martire S^o, Victor José L' Abbate, Rafael Barilloti, Felipe Cueto, Ronaldo Davini, Percival Ferreira e João Gallo.*

Desta forma, honrados e incentivados, adquirimos mais força e coragem, pois, que sabemos não estar só nesta luta que iniciamos.

A todos, os mais efusivos agradecimentos da

revista do

teatro

amador

Ano 1 número 2* setembro de 1955

redação e administração: rua paraná, 180 s. Paulo editado pela «empresa editora mira ltda. » responsável: Miguel Raiola diretores: gilberto rendelucci, j. valdés morata, martin sol, victor colella consultor jurídico: elias politi consultor técnico: j. e. coelho netto.

O maior acontecimento teatral deste ano prende-se d realizao, no mês de setembro, do II Festival Paulista de Teatro Amador.

A Federao Paulista de Amadores Teatrais e o Clube de Teatro que encabeçam esta meritória obra, merecem amplamente os nossos aplausos, tornando-se, mesmo, credores da admirao e respeito dos que "colmeiam" na arte cnica. Contudo, o grande papel a ser desempenhado neste Festival, está afeto a duas importantes personagens.

A primeira, sem a evidenciao do adjetivo, constitui-se pelos grupos que, através seus elencos, apresentar-se-ão no palco do Teatro São Paulo.

Para esta personagem não pedimos magnânima representao e, conseqüentemente, espetáculo portentoso que. na maioria das vezes. não  possível dado os poucos recursos materiais advindos do idealismo límpido. Também, não pensamos em exibio de teatro rudimentar, que demonstrem ineficiência e conhecimentos limitados dos amadores.

Precisamos, isto sim, de peças que no seu desenvolvimento positivem, insofismavelmente, o elevado nível já conquistado pelo teatro amador. Neste particular, estamos convictos, não haverá decepo.

Quanto à outra personagem, a platéia, missão honrosa lhe compete. Dela, a nosso ver, depende, em grande parte. o sucesso desta empreitada amadorística.

Portanto, todos, indistintamente, direta ou indireta. mente ligados ao teatro, deverão comparecer ao Festival.

Os grupos, mesmo não participantes, deverão incentivar e propagar, por todos os meios, o empreendimento a ser levado a efeito no Teatro São Paulo.

Sentimos que os ensinamentos emanados pelas representao, serão um precioso manancial de conhecimentos para os situados na dignificante arte de educar e divertir.

Esta é a oportunidade, e não podemos perd-la sob pretexto algum, a fim de solidificarmos a privilegiada condio de São Paulo como vanguardeiro em quase todas as atividades de nossa terra.

E a par disto, estaremos contrariando, frontalmente, as negativas insertas na máxima de Garcia Lorca que diz: "Um povo que não ama e não fomenta seu Teatro, se não está morto, está moribundo".

Assim, cabe-nos, o que fazemos com profunda satisfao, prenciar o completo êxito do II Festival Paulista de Teatro Amador.

proscênio

colaboraram neste número:

* j. e. coelho netto
elos nitram
gilberto rendell
j. valdés moratta
nelson Gonçalves
Oscar Noronha
osmar r. cruz
victor colella

NOSSA CAPA - O JOGRAL

Sérvulo Cordeiro Esmeraldo, vindo do Ceará, iniciou seus estudos na S. C. A. P. que já nos deu Aldemir e Bandeira, tem tomado parte em várias exposio, sendo atualmente ilustrador do «Correio Paulistano», onde também escreve crítica de artes plásticos. Em seu estilo bastante pessoal ilustra hoje nossa capa com um jogral, elemento popular do teatro medieval.



entrevista

associação

atletica

matarazzo

Do velho Martinelli (hoje Edifício América), que já foi o assombro dos paulistanos, no tempo dos minguados arranha-céus, fomos ao 19.º andar para entrevistar a Associação Atlética Matarazzo, pelo seu Departamento de Teatro.

Quando chegamos à bonita sede daquela agremiação, fomos encontrá-los nos finais de um ensaio que, naquele dia, se realizava.

Vicente Eduardo Scrivano, diretor do departamento artístico, foi quem nos veio receber e, sabedor de nosso intento em entrevistá-lo, pôs-se à disposição, assim como todo o elenco presente.

Gentilíssimos os atores da Associação. Cordial e afavelmente nos acolheram, colocando-nos à vontade para a entrevista.

Assim é que iniciamos:

Gostaríamos, em primeiro lugar, que você, Scrivano, como diretor de teatro desta casa, nos dissesse como se deu o nascimento deste departamento.

Há nove anos, estando então a Associação Atlética Matarazzo sob a presidência de Antonio Abatte, que atualmente ocupa esse mesmo cargo, nasceu nosso departamento de teatro, que já se fazia necessário em nosso meio, para ampliar, culturalmente, as diversas modalidades, sociais e esportivas, já existentes.

Scrivano, a quem poderíamos entregar os louros dessa idéia?

Bem, não há destaque a se fazer, pois que todos. . .

Aqui, atalhou-nos o Sr. Do

nato Notarnicola, que nos ouvia, para dizer:

Por justiça é necessário que eu diga que o idealizador e fundador do Teatro em nossa Associação, foi o próprio Scrivano.

Mas, (continuou Scrivano), os louros cabem a todos esses mocos que, honestamente, souberam fazer de nosso teatro uma realidade.

E, continuamos nós, qual a principal diretriz do Departamento de Teatro da Associação?

O que nos move, principalmente, é a grande vontade de cooperar com o teatro amador, e portanto com o teatro no Brasil, para sua maior relevância. É nossa aspiração ver um dia, oxalá próximo, o nosso teatro amador ser acolhido como o é em países onde existe

Dois flagrantes de um ensaio da peça "Da Importância de ser Severo", de Oscar Wilde, que Vicente Eduardo Scrivano dirige para a Associação Atlética Matarazzo.





Vicente Eduardo Scrivano, ladeado pelos srs. Donato Notarnicola (à esquerda), e Luís de Santo Ângelo.

te o grande teatro, como a França, Itália, Inglaterra, Estados Unidos e outros. Se a nossa parcela vier pesar na soma total, ao alcançarmos esse dia, sentir-nos-emos muito satisfeitos.

Quais os melhores trabalhos deste elenco?

Este departamento acolhe As que mais satisfeitos nos todo e qualquer associado? deixaram, pela opinião do público, foram: "O Avarento", de Molière, representada num caráter quase interno, e "Sinfonia de Amor", que é prata da casa, pois, autor, diretor, cenógrafo, compositores musicais, cantores, músicos e atores foram nossos próprios elementos.

A associação faz o intercâmbio cultural com outras entidades?

Sem dúvida. Para nós é um grande prazer colaborar com outras agremiações, aliás, o que já temos feito.

Este salão que os senhores vêm, e que é bastante espaçoso, foi cedido inúmeras vezes a conjuntos que não tivessem sedes para ensaios. Também, alguns de nossos elementos já foram cedidos a outros conjuntos. A nossa grande vontade é ter como amigo, um a Desta feita fomos à última um, os conjuntos amadores pergunta: existentes.

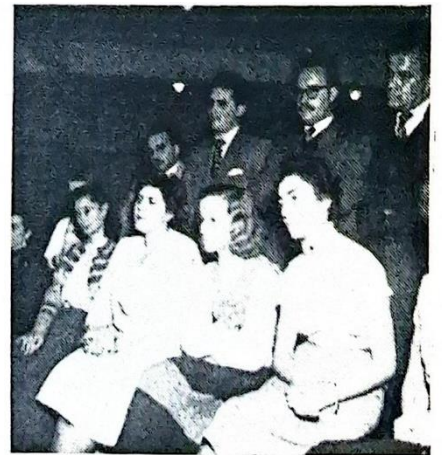
Scrivano, qual a linha de Nestes nove anos de atividade, qual a sua conduta que você procura dar vaidades, quantas representações a seus comandados. foram feitas pela Associação?

Nós procuramos, através (Aqui, o calmo Scrivano não pode esconder um sorriso). nossos ensaios e representações criar uma mais estreita

união entre nossos associados e, mais do que tudo, avivar e imprimir uma educação moral mais sólida, quer entre associados, como entre nós mesmos, amadores.

Aqui chegados, satisfeitos com o que e ouvimos e tendo nosso fotógrafo retido em sua máquina o último instantâneo, demos por encerrada a entrevista. Deixamos o velho Martinelli, contentes e encantados, porque sabíamos que no 19.º andar, num salão bonito e agradável, estava o seu coração. Coração jovem, idealista, cheio de vontade, em que os vasos propulsores eram os nossos amigos da Associação Atlética Matarazzo, onde um grupo de jovens luta por um Brasil mais culto e mais sadio, dando pouco ou muito, não importa, porém, tudo o que pode.

Até a próxima, amigos!



Outra seqüência do ensaio que assistimos.



O Teatro Brasileiro tem em Antonio José da Silva, o Judu, um dos seus mais vigorosos comediógrafos, pois, para nós, Antonio José, é um autor nacional, e uma das provas mais eficazes da sua permanência nos palcos coloniais, são as várias citações que encontramos em Viriato Corrêa, Barboza Lima Sobrinho, Múcio da Paixão, Melo Moraes e outros.

Poucos anos depois da sua morte, em 1760, o padre Ventura fundou a Casa da Ópera, no Rio. Foi esse padre um abnegado homem de teatro. Numa época em que nós não tínhamos ainda nem consciência da própria existência, esse padre arrojado, organiza, dirige, rege a orquestra, toca violão, canta, representa, enfim, faz de tudo, e tem no seu repertório todas as comédias de Antonio José, pois, segundo Múcio da Paixão: "Na casa da Ópera do Padre Ventura foram à cena as comédias de Antonio José, que eram o mais atraente repertório da época". Ainda para justificar essa notícia, temos a prova do triste acontecimento que pôs abaixo o pobre teatro do padre Ventura, o incêndio da sua querida casa da Ópera, quando nela se representavam "Os encantos da Medéia", do nosso comediógrafo. Terminava assim a primeira e importante manifestação da arte teatral no Brasil.

Depois disso o infeliz sacerdote também desapareceu, talvez alveado pelo pobre e sem amparo, e como disse Viriato Corrêa, "Desde essa data em diante o seu nome se apagou. Com certeza não resistiu à ruína de sua casa de espetáculo. Devia ter morrido muito pobre e cheio de melancolia e do desengano dos vencidos. Dos vencidos, sim! O pobre sonhador morreu sem ter percebido que havia realizado uma obra a obra de haver formado a mentalidade teatral do Brasil".

Triste fim! Como o do seu autor predileto, que morreu queimado nas fogueiras da Inquisição. Mas mesmo com sua morte, Antonio José continuou nos nossos palcos.

Mais tarde, em 1770, aproximadamente, o marquês do Lavradio dá a Manoel Luiz, português que aqui chegou como componente da banda do regimento que veio de Portugal, uma nova casa de espetáculo, erguida bem em frente ao palácio do Vice-rei. Esse teatro luxuoso inaugurou-se e teve sempre como base de seu repertório as comédias do "Judeu", ao lado de Molière, Goldoni e Metastasio.

Era com as peças de Antonio José que, segundo Mello Moraes Filho, "para comemorar os dias de gala o proprietário excedia-se no programa

o teatro brasileiro e Antonio José

Por osmar rodrigues cruz

ma, requintava nas ornamentações luxuosas, escolhendo habitualmente as "Variedades de Proteu", "O Princípio de Faetorte", as "Guerras do Alecrim e Manjerona", os "Encantos da Medéia", ou a "Vida do D. Quixote de a Mancha" de Antonio José, como estrelas que deviam iluminar as festas da noite e da arte".

"As óperas do poeta fluminense, que não eram dramas cantados, porém zarzuelas ou vaudevilles, agradavam tanto pelo caráter alegre e pela descrição especial dos costumes portugueses, que o marquês do Lavradio e a elite da cidade aplaudiam frenéticos como recordações vivas da pátria de além mar".

"E as guerras do Alecrim e Manjerona lá estavam em cena, isto é, a formosa Cintra com seus encantados jardins onde outrora o mundo elegante de Lisboa se reunia, devidamente partidos. . ."

"Para os amigos das facecias, da sátira e da malícia, as óperas do Judeu fluminense, entremeadas de canções, tinham o encanto das tentações irresistíveis.

"Rivalidades entre os amantes, intrigas complicadas de ciúmes e variadas cenas autênticas, de colorido português, amentavam os aplausos estrondosos dos espectadores no desempenho gracioso e artístico dessa obra prima do desditoso Antonio José".

Assim no próprio século em que viveu e morreu, esse autor, apesar de viver em Portugal, era

A primeira reforma na declamação efetuada no Brasil realizou-a João Caetano, aconselhado por D. J. Gonçalves Magalhães, seu autor preferido. Vejamos uma nota referente ao fato:

"Entrementes, Talma reformava, em Paris, a declamação dramática, dando a cada frase sua verdadeira entoação, sua conveniente acentuação, a cada palavra seu justo valor; aqui João Caetano, ainda orientado por Magalhães, substituirá o berreiro de seus atrasados colegas, pelos modernos estilos, já correntes em França; e essa reforma data da primeira recitação de "Antonio José, ou O Poeta e a Inquisição", que foi freneticamente aceita, não obstante ser uma tragédia dialogada, conversada.

Desempenhando daí em diante, no Rio de Janeiro, papéis que Talma criara, em Paris, durante o Primeiro Império, encaminhando a cena brasileira segundo os preceitos daquela celebridade".

por osmar r. cruz

bastante representado entre nós, e fez parte ativa das duas primeiras companhias estáveis do país.

Com isso, apenas quisemos demonstrar que o menino que daqui saiu aos 8 anos, levado para Portugal com sua família, além de conservar lá, muitas características de linguagem carioca, como afirma Candido Jucá, conservou-se brasileiro. E o mais importante é que sua obra alimentou o repertório das primeiras empresas teatrais brasileiras.

O que importa é que ele foi representado e bastante, apesar de não despertar uma literatura dramática. Coisa que naquela época não seria possível surgir. Alguns dramaturgos houve, porém, nunca influenciados pela pena do Judeu. Os intelectuais iam para Lisboa ou Madrid, e de lá nos mandavam suas obras, nunca permaneciam na colônia. Sendo assim não podia haver ambiente para a criação de uma literatura dramática. Já era muito, as companhias representarem suas peças, o que somente era possível quando os vice-reis os ajudavam. Portanto, nas únicas manifestações dramáticas que aqui se davam, o nosso comediógrafo estava presente com sua graça irresistível.

Pena ter morrido tão cedo, pois não sendo assim, ele saberia por certo que na sua terra natal, representavam-se suas peças com geral agrado.

No século seguinte, Domingos Gonçalves Magalhães, pretendem inaugurar um teatro nacional, e escolheu para assunto de sua peça, a vida do Judeu, conforme podemos ver: "Desejando encetar minha carreira dramática por um assunto nacional, nenhum me pareceu mais capaz das simpatias e das paixões trágicas do que este".

Nunca, pelos nossos antepassados, Antonio José foi esquecido e tão querido como autor nacional.

Há tempos passados, Procópio encenou as "Guerras do Alecrim e da Manjerona" e no ano de 1954 aqui em São Paulo, por amadores, montou-se a mesma peça. Oxalá, no futuro, ele continue a interessar os grupos de teatros.

Conhecer a obra do Judeu é enriquecer os conhecimentos literários e ver como ele sabia estruturar uma peça de Teatro. Já que os que poderiam fazer alguma coisa pela divulgação da sua obra não o fazem, quem sabe se os amadores o farão, e ao invés de transferir nosso pobre cruzeiro para o estrangeiro, vamos deixá-lo aqui e homenagear nossos autores. Principalmente, esse que ora tratamos, pois, suas qualidades literárias fariam inveja a muitos autores que hoje permanecem em nossos cartazes.

Somente representando nossos clássicos, poderemos criar uma tradição teatral. E é a partir dessa tradição que iremos construir o nosso teatro.

O TEATRO E A IGREJA

No mês de **outubro de 1884** a **comédia Francesa se preparava para celebrar com grande pompas** o 2.º Centenário do grande Corneille. **O cura de SaintRoch**, convidado, nas medidas de suas possibilidades, **os comediantes a incluírem nas comemorações uma missa solene em honra** ao ilustre comediógrafo e **poeta**.

Esta iniciativa, rompia abertamente **com** as velhas tradições da igreja com a gente do teatro.

Os comediantes aceitaram com grande prazer, mas muitos jornais católicos abordaram o assunto desfavoravelmente. Foi essa a primeira manifestação da igreja a favor da gente de Teatro profissional **na Franca**.



resenha

Disse Garcia Lorca – “UM POVO QUE NÃO AMA E NÃO FOMENTA SEU TEATRO, SE NÃO ESTÁ MORTO, ESTÁ MORIBUNDO” Nós infelizmente, salvo algumas exceções, estamos moribundos, não *por culpa* da queles que fazem *teatro*, não, mas por culpa exclusiva dos nossos chefes, daqueles que nos governam e que têm obrigação de estimular e incrementar a arte e a cultura no nosso país. Uma parte da culpa também cabe ao povo em geral, pois esse não procura conhecer as nossas verdadeiras qualidades, contentasse com o pouco que tem. Precisamos mais do que nunca do apoio do povo e do governo, sem esse apoio inestimável volveremos ao estado que deseamos, perdão, quase não, ESTADO TOTAL de desconhecimento das Artes em geral. Existe um Serviço Nacional de *Teatro*, que existe não sabemos para que. Há pouco tempo, houve a votação e por conseguinte a distribuição da verba (?)destinada aos conjuntos teatrais quer profissionais ou amadores Pois bem, São Paulo que pela segunda vez organiza um Festival de Teatro Amador e um Congresso de Teatro Amador. Viu-se relegado a plano secundário: se houver auxílio ao teatro amador será de Cr\$ 2.000,00 a Cr\$ 3.000,00. Engraçado. Uma verdadeira festa artística, um certame de cultura e arte, que custou até o momento cerca de trinta mil cruzeiros. . . receberá (possivelmente) um auxílio de Cr\$ 2.000,00 a Cr\$ 3.000,00. Fazemos questão de escrever possível auxílio em números porque assim será mais fácil ao leitor verificar a insignificância da quantia. É, voltando à Garcia

Lorca, mas um pouco modificado: “SE AINDA NÃO ESTAMOS MORTOS, ESTAREMOS MORIBUNDOS. E BEM MORIBUNDOS”.

O QUE ACONTECEU. . .

Estreou na Moóca mais um conjunto amador. Teatro Experimental Mem de Sá. Os mocos que dirigem e trabalham para esse conjunto, são elementos impregnados de ideal, que tudo fizeram para a concretização de seus propósitos. Enfrentaram muitas e muitas dificuldades, inclusive a construção do palco no salão de festas do Clube, porém, finalmente, puderam demonstrar suas qualidades cênicas. Do espetáculo de inauguração e estreia constaram duas peças: “A CAMISOLA DO ANJO”, de Darcy Evangelista e Pedro Bloch e “O IMBECIL”, de Luigi Pirandello, ambas dirigidas por Osvaldo Pisani. Se a primeira peça por sua linha leve e despreziosa, fez a platéia rir às gargalhadas, fazendo inclusive perdermos um bocado do texto, a segunda pôde ser assistida num ambiente de maior seriedade, pois se tratava de texto de maior responsabilidade e no qual os amadores do TEMS, conseguiram apresentar um trabalho digno de elogios. Todos bem marcados e dominando bem as falas dentro de um ritmo apreciável de representação foram o ponto alto da noite festiva. Nossos votos sinceros para que o TEMS não pare, deve continuar dando esse admirável exemplo de abnegação e entusiasmo a todos os demais clubes que infelizmente cuidam apenas da prática do futebol e não se interessam pelo que de mais belo existe para nós; a Arte.

A Sociedade Sinfônica e Coral de Amadores “EUTERPE”, apresentou-se no Teatro São Paulo. Um conjunto de cerca de quarenta elementos, todos amadores. Do programa constaram trechos das mais conhecidas óperas: Sinfonia do “Guarany”; “Lucia de Lamermour”; “Barbeiro de Sevilha”; “Cavalaria Rusticana” e “La Traviata”. Uma bela demonstração das qualidades vocais dos elementos da “EUTERPE”, não contando a orquestra composta de trinta elementos, todos músicos formados e que fazem de seus instrumentos um veículo para a divulgação lírico musical em nossa terra. A Socie

dade é dirigida pelo Maestro Mario Júlio, elemento capaz e de um espírito de sacrifício involuntário.

*

O Clube de Teatro apresentou seu espetáculo do mês. Com o elenco da Sociedade e dos Artistas Independentes, foi apresentado o texto de Pirandello, “Seis Personagens em Busca de Autor”. Nos abstermos de comentários, pois para a Sociedade dirigida por Osvaldo Pisani, foi mais um teste experimental do que propriamente uma representação oficial do conjunto. Como essa mesma peça estará concorrendo ao II Festival, será mais oportuno falarmos quando dessa apresentação. Até lá, cremos, haverá alguma modificação e mesmo uma afinação melhor do elenco, e então poderemos analisar e comentar o trabalho de Pisani e seus artistas. Diremos apenas deste primeiro espetáculo, que a frequência esteve um pouco abaixo da expectativa; vezes houve que a platéia demonstrou não entender absolutamente nada. Enfim o trabalho dos amadores é justamente educar o público, fazê-lo aprender a entender uma peça e principalmente sentir os problemas e mensagens nela contidos.

Vicente Eduardo Scrivano escreveu uma peça, sobre a filosofia da verdade e da verdadeira fé. Ensaiou os atores e atrizes do “Teatro Paulista” e levou à cena o resultado de seus trabalhos. Em verdade, se houve falta de coerência nas idéias e mesmo um modo primário de representação, não se pode dizer que o espetáculo esteve mal. De um modo geral, ficamos satisfeitos e podemos dizer que até um pouco orgulhosos, pois o prestígio atual do teatro amador é coisa que não se discute mais. Vimos inúmeras pessoas da mais alta categoria artística, social e jornalística, prestigiando com sua presença a mais essa apresentação dos amadores. E, apesar de algumas exceções na parte artística, Vicente Eduardo Scrivano merece todo apoio possível, pois se houve pretensão, essa foi inicialmente em benefício dos amadores.

O Teatro do Povo encerrou sua temporada no São Paulo.

O magnífico e bem cuidado elenco, organizado por Dona. Maria Rosa Ribeiro e tendo na direção o ótimo diretor que é Evaristo Ribeiro, infelizmente não teve o apoio que realmente devem merecer todos os conjuntos desse quilate. Aqui na nossa terra tudo funciona ao contrário, se em outros países os governos fazem empenha em patrocinar e estimular os grupos artísticos, no Brasil o empenho é fazer com que eles desapareçam o mais breve possível; já não existe auxílio e ainda caem por cima daqueles que fazem da arte um veículo de cultura para o povo. Uma série de complicações burocráticas, às vezes chegam a desanimar o mais entusiasmado lutador. Fazemos votos que essa admirável Dona. Maria Rosa Ribeiro não desanime, continue lutando, pois estaremos ao seu lado carregando a bandeira da coragem e abnegação_

DESTAQUE

Tivemos oportunidade de assistir no Teatro "Artur Azevedo" nos primeiros dias deste mês, uma representação feita por alunos da Escola Técnica de Comércio Brasilux, dirigida pelo Professor Luiz Carlos Grandino. Sinceramente, há muito tempo não víamos um espetáculo feito exclusivamente por principiantes, que nos emocionasse tanto. Com a peça "Sublime Imperatriz", de autoria do próprio diretor, Professor Luiz Carlos Grandino e a interpretação dos elementos do Grêmio Teatral Brasilux, pudemos viver cerca de três horas *uma das páginas mais bonitas da história da Independência. Se o G. T. B. prosseguir com o mesmo ritmo, e se os elementos que o compõem, procurarem conhecer algo mais da arte teatral,*

tral, dentro de alguns meses teremos mais um grupo amador de qualidade comprovada.



PEQUENAS NOTAS

No próximo dia 17, no Teatro Colombo, o Centro de Cultura Social, fará realizar um espetáculo, com a peça de Pedro Cattalo: "O Coração é um Labirinto". O Grupo Teatral dos Ex-alunos Salesianos, realizou um espetáculo com a peça "O Testa de Ferro"; por falta de maiores informes, não poderemos contar ao presado leitor nossas impressões sobre o mesmo. N. K. Charatsaris ensaia para o Teatro de Arte a peça de Plauto, "O Anfitrião". O mesmo Charatsaris também está dirigindo o conjunto recém fundado do Grêmio Cultural Ruy Barbosa, do Ginásio Presidente Roosevelt, de Perdizes. Peça escolhida: "Retrato de um Embrulhão", de autor desconhecido. "O Pai", de August Strindberg, é o texto que o Grupo Experimental de Teatro está trabalhando, sob a direção de Francisco Giachieri. Encenação prometida para Novembro, provavelmente. O Grupo Teatral Leopoldo Fróes, da vizinha cidade de Garça, no interior do nosso Estado, sob a direção de Péricles Lopes, ensaiou e apresentou: "A Cigana me Enganou". Constatamos por informações que foi sucesso absoluto, tanto que foram necessárias mais três apresentações, para satisfazer os inúmeros pedidos.



Foram indicados os críticos que julgarão os concorrentes ao "ARLEQUIN", no segundo Festival Paulista de Teatro Amador. MARIA JOSÉ CLOVIS GARCIA AT OS ABRAMO A organização do Festival e este

ano, parece "mais organizada", o que se em dúvida contribuirá para maior mérito do certame que reúne os melhores grupos de amadores de São Paulo.



CONCURSO RAINHA DO TEATRO AMADOR

Com absoluta exclusividade, "REVISTA DO TEATRO AMADOR" informa sobre os últimos resultados do concurso patrocinado pela Associação Atlética Matarazzo. A classificação é a seguinte: Liana Pascal, 9, 380 votos; Nice Lopes (candidata do Interior), 7.073 votos; Neide Razzini, 6.140 votos; Helen Caribe, 3.400 votos; Corália Marques, 2.800 votos; Wilma Pontes (candidata do Interior), 1.700 votos; Sônia Regina, 1.500.

VOCÊ SABIA . . .

João Coelho Neto, o atual presidente da Federação e um dos principais responsáveis pelo I e II Festivais de Teatro Amador, estreou perante o público paulista no, na peça de Paulo Gonçalves, "As Mulheres não Querem Almas", sob a direção de Osmar Rodrigues Cruz? Que além de Coelho Neto, estavam no elenco Nelson Ernesto Coelho, atualmente escritor contista, e o redator desta seção? Que Francisco Giachieri foi o responsável pelos figurinos e cenário? Você não sabia? Pois fique sabendo.

Toda e qualquer notícia sobre espetáculos, ensaios e realizações dos grupos de teatro, devem ser enviadas à "RESENHA", aos cuidados da Revista do Teatro Amador, Rua Paraná, 180, ou Praça da Sé, 399 6.º andar sala 606 São Paulo.

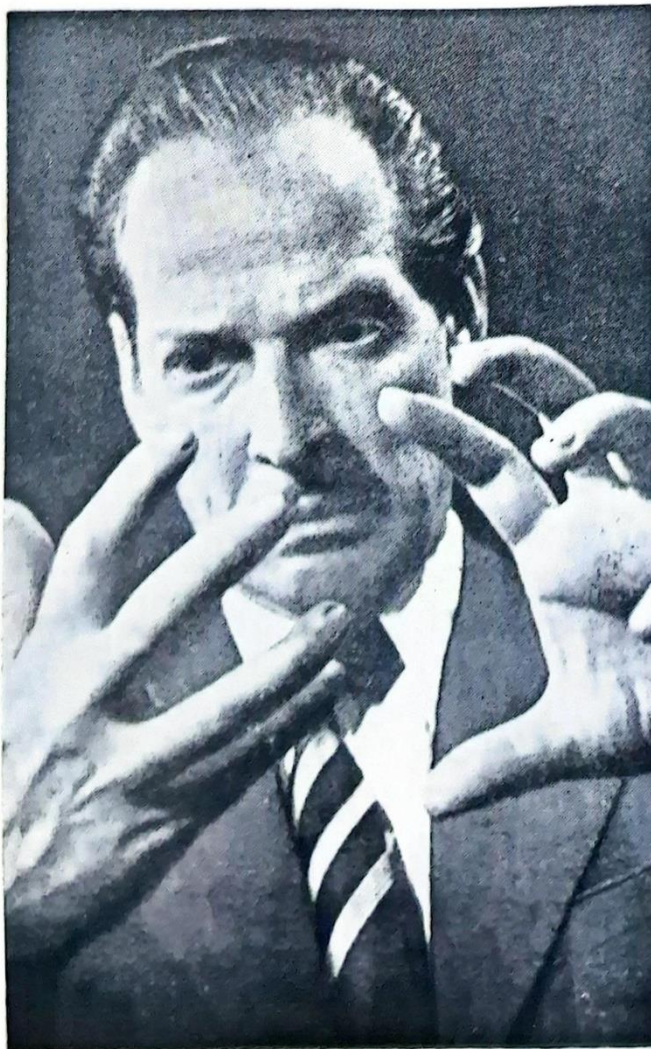
A primeira atriz a interpretar o "Hamlet", em travesti, foi Mrs. Bulkley, atriz de poucos recursos artísticos, na Capitã da Escócia, a 23 de Abril de 1785, em espetáculo de seu benefício. Causou verdadeira consagração à atriz, até então medíocre, esse seu trabalho, que por muito tempo se conservou na lembrança dos seus contemporâneos, sendo essa extravagância e sua interpretação que lhe granjearam fama e prestígio, passando ao plano dos melhores intérpretes Shakespeareanos da Inglaterra daqueles tempos.

O ator tem por finalidade assimilar e viver uma personagem tal como na realidade. Para isso é necessário que compreenda o psíquico da personagem e a encare com profundidade, quer nos detalhes exteriores quer no seu íntimo.

Ao receber o papel o ator que não quiser pasmar por m edíocre, anular os esforços de todo um elenco e contribuir para o fracasso da montagem, terá que atirar-se ao trabalho de investigação da figura a caracterizar. Esse trabalho de investigação não se condiciona apenas nos dados transmitidos pelo diretor. Depende do empenho do ator que deverá integrar-se a personalidade da imagem condicionada no texto.

Temos como objetivo do espetáculo e do artista a transmissão à platéia da imagem de um ser real, ou que possa ser imaginado como existente. Nunca nos esqueçamos de que o ator não pode deixar de constituir um indivíduo de personalidade própria, caracteres orgânicos e psíquicos que raramente se anulam. Sendo o ator um homem de bem e se fizer o papel de um usurário, não tendo se dedicado ao trabalho de interação com a personagem, em cena nos dará a impressão de um homem de bem representando um usurário. Será, por conseguinte, uma representação forçada e muito artificial.

O genial Rodolfo Mayer sabe viver os seus papéis.



Interpretar **jama**is será possível com a simples reprodução **mecânica** de atributos que não são próprios do ator, **os quais** só poderão ser assimilados depois de **um vínculo** espiritual com a personagem.

A interpretação só é possível ao ator que superar a si mesmo em favor de figura a ser vivida. Não basta a reprodução mecânica de palavras, gestos e inflexões convencionais.

Negamos absolutamente a afirmação da possibilidade de uma interpretação baseada toda e simplesmente no aprendizado mecânico de gestos, atitudes e palavras. O ator **tem** que e assimilar, absorver a figura nas suas paixões e temores. Isso é possível por meio do estudo minucioso, através dos ensaios repetidos nos quais o ator deve preocupar-se em transformar o pensamento abstrato do texto em atos concretos de comportamento. O ator da atualidade preocupa-se com o aspecto interior, na relação mais íntima com a personagem, o estado de interação mental, e não com a mecânica exterior. Na arte de representar o essencial é viver o papel, é senti-lo, é absorver-lo. Quem assim não agir deve ser *afastado* do teatro.

O *método* dos ensaios é o meio que o ator dispõe para se aprofundar e encarnar o papel. Os *ensaios* deverão ser metódicos, minuciosamente elaborados e conduzidos por um diretor capaz e dedicado, que já tenha concebido os mínimos detalhes. Durante os ensaios o ator associará a sua função em relação as outras personagens, agirá de forma concreta diante de reações concretas, sob o olhar atento do diretor que terá o conhecimento pormenorizado de todos os papéis e das situações, conduzindo tudo para a unidade do espetáculo.

Ao ator não basta, entretanto, a qualidade inata de absorver o papel. Precisa dispor de recursos de expressão: voz, mímica e porte físico. Recursos estes que podem e devem ser aperfeiçoados através da prática e de estudos especializados. Neste particular temos a calígrafia, a ginástica e a dança, a serviço do aperfeiçoamento do ator.

Negar de toda a técnica na formação dos atores ninguém jamais pôde. Afirmam alguns que para um bom ator são necessárias qualidades inatas a razão de 60% e conhecimentos adquiridos 40%. O certo é que as duas qualidades são imprescindíveis.

Cultura, leitura especializada e atualização com os acontecimentos teatrais, são igualmente indispensáveis àqueles que almejam a arte cênica. Um modo prático e muito aconselhável para se ampliar os conhecimentos é frequentar bons espetáculos.

Os artistas amadores têm em mira a perfeição. pois, o Teatro Amador congrega agrupamentos de verdadeiros amantes da arte. É grande a responsabilidade do teatro amador cuja ideologia e prática é a arte pela arte. Deve oferecer espetáculos realmente artísticos, bem preparados e sempre à altura. É necessário eliminar o conceito, que ainda perdura em algumas camadas, de que o teatro amador seja coisa que não valha a pena. É preciso aprimorá-lo, sublimá-lo para atrair e manter o público, despertando o interesse. É bom termos sempre em mente que representar é muito fácil e qualquer pessoa normal o pode fazer, difícil e realmente artístico é interpretar um papel.

organização

de um grupo

de teatro amador

j. e. coelho netto

A - AMAIS OU MENOS COMO É:

Uma companhia ambulante de teatro que apresenta no teatrinho local, um espetáculo de circo que tenha empolgado público pela "pantomima" ou a necessidade de se dar uma festinha em benefício da igreja, são, geralmente, a causa da realização de um espetáculo de teatro amador. Reúne-se um grupo de pessoas mais ou menos desembaraçadas e resolvem "fazer" uma peça. Na maioria das vezes, quando se faz esta reunião a peça já está escolhida: um dos promotores da reunião já a leu e gostou. Como ele tomou a iniciativa, os outros automaticamente o seguem e ele passa a ser o "diretor". É feita uma leitura e os papéis são distribuídos: o "diretor" encarrega-se do papel principal e os demais são distribuídos mais ou menos de acordo com os tipos disponíveis. O "diretor" vendo alguma possibilidade de ajuda em alguém, ajuda financeira ou outra qualquer, dá-lhe um pequeno papel. Naturalmente há discussão e os descontentes se retiram, mas isto de nada afeta a conjuntura, que, no próximo dia de folga de todos, se reunirá na casa do "diretor" e começará a ensaiar. Dez dias depois, tendo já quatro ou cinco ensaios, os "atores" (a mocinha foi obrigada a deixar o papel porque arranhou um namorado e ele não gosta de teatro) já sabem quase a peça de cor, já sabem onde devem se colocar no palco, e o espetáculo é considerado preparado. O "diretor" arranja, então, o salão de baile do Clube, ou o salão de festas de um Colégio ou o

palco do Cinema, e a festa é anunciada com cartazes feitos em papel manilha cor de rosa com o nome do grupo (escolhido na hora: Companhia de Teatro Miramar), o nome da peça com seus respectivos subtítulos e a relação do "Grande Elenco". Nas vésperas do dia marcado o "diretor" corre de um lado para outro (faltou ao serviço este dia); atrás dele quem empreste os móveis (um sofá, uma poltrona e uma mezinha). Alugam-se os cenários, (gabinete de luxo, que já foi usado em centenas de peças diferentes). Um dos competentes do grupo apresenta um amigo que sabe fazer "maquilagem"; basta comprar o material e alugar as cabeleiras de careca. O "diretor" munido de martelo e serrote "acerta" a cena, interrompendo seus serviços para receber dinheiro das pessoas encarregadas de passar as entradas. A mãe da "atriz" já deu um jeito nas roupas. . . São acesas todas as luzes do palco (brancas todas elas) e nota-se que não foi escolhido o ponto. Diante da animação dos trabalhos, alguém meio acanhado e, que por isso não tem papel na peça, se oferece e é metido na caixa do ponto, quando ele existe. Tudo pronto, começa o ensaio geral; findo o qual o "diretor", depois de ligeiras correções (sim, não são, necessárias mais que ligeiras correções), recomenda que todos cheguem ao "teatro" pelo menos às 8, 15, pois, a peça está marcada para às 8, 30. . . Nove horas: a platéia está quase lotada pelas famílias dos artistas, pelos amigos e por alguns amigos dos amigos. O "diretor" que acaba de vencer uma disputa pelo

privilegio de olhar por um dos buracos do pano, acha que já pode começar. Corre aos bastidores, apanha uma tranca de porta e dá algumas pancadas no chão (quantas ele não sabe). Larga a tranca, corre, vai avisar o “eletricista” para acender todas as luzes do palco, corre até às cordas e levanta o pano aos arrancos. O espetáculo começa e com alguns tropeços (sem importância para os realizadores) se desenrola e chega ao final. A platéia que acompanhou com interesse o desenrolar da peça (rindo quando quando quase caiu o bigode do “tio solteirão e engraçado”; que chorou quando a mãe imagine, ela na vida real tem só 18 anos encontra o filho) aplaude com verdadeiro entusiasmo quando cai o pano sobre a cena final e sobre o corpo da vilão que morreu muito à frente. Sobem o pano para os agradecimentos e os “atores” agradecem aliviados e orgulhosos; os que usaram cabeleira tiram-na para mostrarem quem são; o ponto e o contrarregista aparecem muito desajeitados no fundo do palco e, com tímidas inclinações de cabeça, recolhem algumas migalhas de aplausos. O pano se fecha finalmente. Terminou o espetáculo. . . Mas começou aí outra coisa. Começou a existência de um novo *grupo de teatro amador*. O ter levado a cabo uma árdua empreitada (porque realmente árdua), o vencer suas ambições, e complexos, e o eco dos aplausos, são como um sopro de vida àquele novo ser. Dentro de pouco tempo lá estarão eles às voltas com papéis idênticos, colhendo aplausos de suas famílias, de seus amigos e de alguns amigos de amigos.

Não queremos dizer que a Companhia de Teatro o Miramar seja o protótipo de um grupo de teatro amador, mas os que têm labutado neste campo, não de convir que as coisas se passam mais ou menos daquela forma. Nosso amadorismo (com honrosas e não poucas exceções): teima ainda em permanecer no empirismo: quase tudo é deixado para a última hora, para o improviso.

B - CONSEQÜÊNCIAS:

Os componentes do grupo durante os primeiros espetáculos estarão realmente cumprindo uma missão quer quanto ao espírito, quer quanto à forma. Estão realizando, uma experiência. Porém sua falta de base, sua formação precária não lhes permitem avaliar os resultados da experiência em seus devidos valores e acontece que dentro de algum tempo (muito ou pouco tempo) eles são “experientes”, como se uma experiência consistisse apenas em repetir simplesmente várias vezes alguma coisa. Passam a ditar regras e já não se apresentam mais ao público com aquela pureza e ingenuidade iniciais, mas tornam-se vaidosos e aparecem, então, as

rivalidades. Vem as dissensões e cada dissidente, baseado na “experiência” funda um novo grupo e o processo se repete ao infinito.

A plateia, por sua vez, nunca criticará severamente o espetáculo, pois, além de serem os “artistas”, (parentes, amigos e amigos de amigos, seu critério de julgamento não é muito exigente devido ao fato de sempre ter visto espetáculos mais ou menos análogos: seu padrão de qualidade é muito baixo. As plateias subsequentes serão divididas em duas partes: a fixa, que são os conhecidos, e a variável que são os desconhecidos dos artistas. A primeira parte é prejudicada em seu gosto e a outra, que pode assistir a espetáculos profissionais (tem muito dinheiro), prejudica o teatro amador fazendo comparações o que aceneta ainda mais o sentido depreciativo da palavra “amador”.

Urge que se tomem providências no sentido de sanar estas deficiências, não só sob o aspecto formal, mas principalmente no espírito dos que se dispõem a organizar grupos de teatro amador, pois, estes grupos são indivíduos de uma classe cuja importância é e norma no processo do desenvolvimento artístico e cultural de um povo.

C - MAIS OU MENOS COMO DEVE SER. . .

Podemos definir um grupo de teatro amador como sendo um conjunto de pessoas que, sem objetivo comerciais, dispõem a realizar espetáculos de teatro, pelo teatro. Embora seja uma definição muito simples, e portanto genérica, ela serve para nos guiar no que temos a dizer.

Em primeiro lugar vejamos o espírito que deve orientar os responsáveis pela organização de um grupo amador de teatro. Deve-se ter sempre em mente que o amador faz teatro “pelo teatro” e nunca faz teatro “por fazer teatro”; este pode ser tudo menos amador de teatro. O fazer algo pelo teatro é bastante vasto, mas, ao mesmo tempo, não é tão difícil, pois, no estado em que se encontra nosso teatro, o não fazer mal a ele já é fazer-lhe um bem.

O repertório deve ser cuidadosamente escolhido e as peças serem discutidas. Para uma apresentação devem atender não às facilidades do grupo, mas às suas menores dificuldades; devem ser de molde a fazer com que o grupo e cada um de seus componentes sejam obrigados a se superarem, ainda que apenas um pouco, para a sua realização. Outro ponto a que devem atentar é a finalidade; são os objetivos do grupo: a formação de um grupo amador ainda que provocada por uma causa circunstancial, como a realização

de um festa em benefício, uma comemoração ou outra qualquer desta natureza, deve ter um objetivo definido, cada elemento trabalha para a consecução deste fim proposto, com o máximo de sua capacidade, ainda que este máximo não seja muito. Nunca se deve esquecer que fazer bom teatro não é tão fácil quanto se pensa, mas também não é tão difícil como parece. Ainda um último ponto é o da qualidade moral e até certo ponto de grau de cultura dos indivíduos convidados para a constituição do grupo. Sabemos não ser fácil encontrar pessoas animadas a uma realização, e que estas pessoas formem um conjunto homogêneo (nós mesmos já tivemos oportunidade de dirigir um conjunto em que tomavam parte desde contínuos de um autorquia. até engenheiros da mesma. tendo de permeio advogados e funcionários), mas deve-se procurar sempre que o nível médio seja o melhor possível.

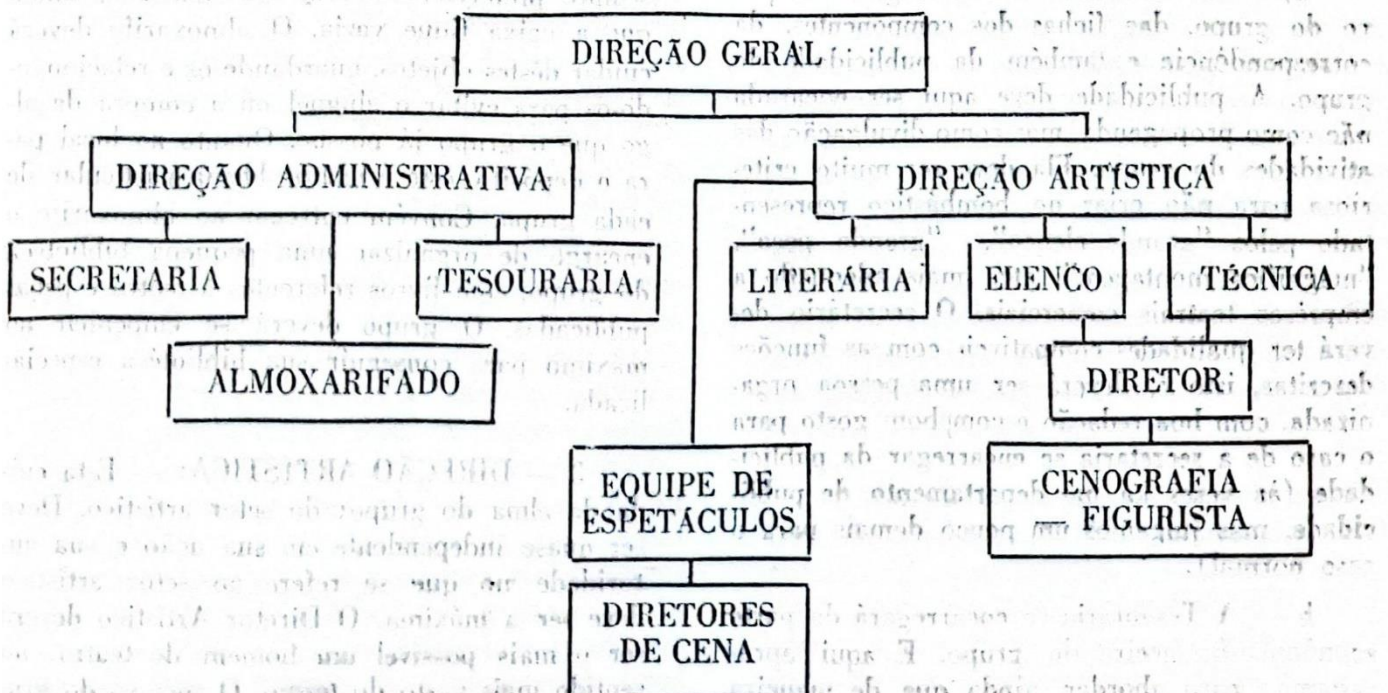
Em segundo lugar deve-se atentar que o teatro é uma arte coletiva e que, como tal: exige para sua exteriorização, para sua realização uma equipe: e uma equipe só é eficiente em seu trabalho quando houver uma perfeita distribuição de serviço por seus diversos componentes e quando estes componentes tenham capacidades específicas para o cumprimento de suas respectivas tarefas. Em teatro amador, evidentemente, estas capacidades não atingem um grau de perfeição que se possa taxar de especialidade: um amador não se dedica exclusivamente à arte de sua predileção mas esta ocupa apenas as horas que são deixadas pela profissão que lhe garante os meios de subsistência e às vezes até de existência mesmo. Este estágio primário de espe

cialização, por assim dizer, conta contudo com um fator muito importante a seu favor que é o entusiasmo, e este entusiasmo convenientemente conduzido e explorado, produzirá resultados mais que satisfatórios.

Um dos mais importantes cuidados é o de evitar uma organização excessiva. Quase sempre o excesso de peça em um mecanismo qual. quer prejudica seu rendimento. O número elevado de subdivisões de funções faz com que a cada elemento caiba uma parcela muito pequena; a qual dificilmente será executada com o entusiasmo a que já nos referimos, principalmente porque ficará muito longe do conjunto geral não podendo avaliar o quanto sua contribuição é importante. Outro extremo a evitar é a excessiva centralização de tarefas, de funções. Um grupo como a companhia de Teatro Miramar não pode, mesmo que o queira, apresentar um bom trabalho, pois, como vimos, o "diretor" escolhe a peça, ele ensaia, ele desempenha o papel principal, dá as pancadas com a tranca, sobe a cortina e controla a renda das entradas.

Dos dois extremos que vimos, o mais comum é o segundo por atender melhor as tendências da natureza humana. Levando em conta estas considerações e tendo em vista os mais variados grupos que temos conhecido e dos quais temos tomado parte, daremos, a seguir, uma sugestão de organização de grupo de teatro amador, que, desde antes não declaramos, não pretendo e nem poderá ser considerada "um modelo", mas "como o modelo".

As diversas atribuições exigidas podemos esboçar no seguinte organograma;



Vejam os em breve explicação cada uma **das partes** deste organograma e as **características básicas** que deveriam possuir as pessoas encarregadas de cada uma delas.

1 - DIREÇÃO GERAL: A direção geral é a responsável por todo o grupo e todas as atividades. É ela quem distribui os serviços e quem controla suas execuções. Dela depende o caráter do grupo: sua atuação é que determina as diretrizes dele. Por sua posição central dentro do quadro geral da organização, ela conhece todo o conjunto dos problemas, embora talvez não conheça em particular ou em detalhes. Sua autoridade deve, portanto, ser aceita mais que qualquer outra, pois ela dispõe de maior visão para julgar e decidir. A pessoa dela encarregada é o diretor geral, que também pode ser chamado o Produtor. Deve possuir capacidade administrativa e ter suficiente conhecimento artístico e cultural além de uma certa autoridade pessoal que inspire confiança nos demais componentes do grupo sem ser discricionário em suas atitudes. As vezes esta autoridade é um tanto exagerada e o Diretor Geral passa a ser o "dono do grupo" e isto nem sempre é muito conveniente, a menos que ele seja um gênio, mas isto está fora de nossos limites. que estamos raciocinando com o normal. O Diretor Geral deve ser ainda ativo e realizador.

2 - DIREÇÃO ADMINISTRATIVA: Esta cuida da parte burocrática e financeira do grupo. É dispensável, no comum dos casos. A existência de um diretor administrativo: esta função pode ser acumulada pelo diretor geral. Na direção administrativa encontramos a secretaria, a tesouraria e o almoxarifado.

a) A Secretaria se encarrega do arquivo do grupo, das fichas dos componentes, da correspondência e também da publicidade do grupo. A publicidade deve aqui ser encarada não como propaganda, mas como divulgação das atividades do grupo. Ela deve ser muito criteriosa para não criar no grupo um aspecto bombástico representado pelos "grande elenco", "grande peça", "magnífica montagem", etc., mais adequado a empresas teatrais comerciais. O secretário deverá ter qualidades compatíveis com as funções descritas, isto é, deverá ser uma pessoa organizada, com boa redação e com bom gosto para o caso de a secretaria se encarregar da publicidade (às vezes há um departamento de publicidade, mas julgamos um pouco demais para o caso normal).

b) Tesouraria se encarregará da parte econômica-financeira do grupo. E aqui aproveitamos para a bordar, ainda que de maneira

genérica, o problema financeiro do grupo. Todos sabemos que a montagem de um espetáculo exige despesas: despesa com aluguel de teatro, com guarda-roupa, com cenários, com alvarás, com programas, com cópias de peças, etc. Várias modalidades há para cobrir estas despesas. A mais encontrada é a da cotização entre os componentes que emprestarão a importância até o dia do espetáculo a o resultado das vendas de entradas os reembolsará; Outro sistema muito interessante, que aqui não abordaremos com maiores detalhes, pois, por si só consistiria assunto de um caderno, é o da formação de um quadro social que contribuía com uma mensalidade que dará direito a tomar parte em espetáculos e a assisti-los. As vezes conseguem se fundar vendendo o espetáculo pelo preço de custo ou com uma pequena margem de lucro, a instituições de caridade que exploram comercialmente em seu benefício. O tesoureiro deverá, portanto ter conhecimentos de contabilidade, ainda que elementares e principalmente, deverá possuir uma certa habilidade em saber controlar as despesas com a receita. Ele deverá ser consultado pela Direção Geral sempre que se for decidir de uma realização. Será interessante que todos os recebimentos e pagamentos sejam feitos por ele e às vezes por ele com o Diretor Geral. A venda de entradas, sem controle, deverá ser confiada somente a ele.

c) O Almoxarifado, embora pareça demais sua inclusão numa organização, amadora, não pode ser deixada de lado. Um grupo que tenha sua existência normal, ao cabo de certo tempo terá grande quantidade de material para ser guardado e conservado. Nem sempre as roupas, os cenários e os objetos de cena são alugados. Quando as finanças o permitem, é sempre preferível comprar este material, ainda que a caixa fique vazia. O almoxarife deverá cuidar destes objetos guardando-os e relacionando-os para evitar o aluguel ou a compra de algo que o grupo já possui. Quanto ao local para o depósito, este é um problema particular de cada grupo. Convém entregar ao almoxarife o encargo de organizar uma pequena biblioteca do grupo, com livros referentes a teatro e peças publicadas. O grupo deverá se empenhar ao máximo para conseguir sua biblioteca especializada.

3 - DIREÇÃO ARTÍSTICA: Esta cuida da alma do grupo: do setor artístico. Deve ser quase independente em sua ação e sua autoridade no que se refere ao setor artístico deve ser a máxima. O Diretor Artístico deverá ser o mais possível um homem de teatro, no sentido mais vasto do termo. O sucesso do grupo

po depende setenta por cento de sua capacidade, de seus conhecimentos, de seu critério. Ele deverá ter uma boa cultura geral, deverá ser um espírito amplo e arejado e ter conhecimento bem claro dos problemas artísticos e técnicos de um espetáculo.

Este diretor deverá ser o indivíduo mais experiente (note-se que vai a palavra sem aspas) do grupo, pois, deve possuir todos os elementos para coordenar as diversas partes que compõem uma realização. A ele estão subordinados diretamente os responsáveis pelas diversas partes do espetáculo, que é a realização primordial do grupo. Ligado à Direção Artística deverão estar: a equipe literária, os diretores de cena e o elenco e os cenotécnicos. Vejamos cada um deles:

A) *Esquife Literária*: É constituída por um grupo de pessoas com reconhecidos conhecimentos de literatura, que têm por função a escolha do repertório do grupo, e que para tal deverá ler e opinar sobre várias peças que sejam propostas ou propor outras. Esta equipe deverá também cuidar das revisões de originais, traduções e mesmo providenciar traduções essenciais para o grupo, da redação dos programas do espetáculo, etc. . . Convém sempre que para cada espetáculo seja elaborado um programa no qual, além das indicações necessárias tais como personagens e intérpretes, direção, contrarregra, etc. deve conter também indicações sobre o autor da peça, sobre a peça e sobre a maneira como foi encarada pelo grupo em sua edição. Esta equipe pode ser substituída por um Conselheiro Literário.

B) *Diretores de Cena*: Os diretores de cena são os encarregados de cada espetáculo. A Direção Artística deverá escolhê-los com cuidado entre pessoas de capacidade. Geralmente um deles é também o Diretor Artístico do grupo. Na maioria dos casos este diretor de cena é o responsável por todo o funcionamento do mimo, como no caso de nossa conhecida Cia. de Teatro Miramar. São os tais "donos" de grupos. Mas este espírito deve ser combatido: o diretor de cena não pode se preocupar com nada que não seja o bom andamento do espetáculo sob o ponto de vista técnico e artístico. Duas funções distintas são geralmente exercidas pelo Diretor de Cena: a "mise-en-scène" e direção propriamente dita. A "mise-en-scène" perdoo-nos o emprego da expressão estrangeira, mas a consagração pelo uso quase o torna obrigatório) é a transposição da cena como literatura dramática para a peça como espetáculo de Teatro; a direção é a execução da "mise-en-scène". Em amadorismo é quase necessário que o Diretor de Cena acumule estas

funções, o que aliás, acontece em quase todo o teatro, mesmo no profissional o Diretor de Cena deve conhecer muito teatro, deve ter uma boa cultura geral e uma apurada educação artística, além de qualidades pessoais que façam com que sua orientação seja seguida com confiança pelo elenco e pelos auxiliares. Deve possuir suficiente tato para manter a harmonia entre o elenco, pois, infelizmente as pequenas rivalidades sempre existem em qualquer atividade coletiva. O Diretor que saiba lidar com as pessoas evita as consequências destas rivalidades e transformará os trabalhos do grupo em alegres reuniões de amigos, o que muito provavelmente contribuirá para a homogeneidade e, conseqüentemente para a estabilidade do elenco. É aconselhável que os grupos amadores de quando em vez procurem ser dirigidos por diretores profissionais. Isto não lhes tirará o caráter de amadores e trará a eles uma oportunidade de aprenderem como se estivessem em um curso prático de teatro. O Diretor de Cena deve sempre escolher um Assistente de Direção, que o acompanhará em todos os trabalhos e ficará a par de todos os detalhes, bem como do conjunto de sua concepção, podendo mesmo substituí-lo em casos necessários. Este Assistente deverá ser pessoa bastante dedicada e ativa e realizar seu trabalho sempre com muito cuidado, visando praticar na direção a que deve ter por meta dentro do grupo.

c) *Equipe Técnica*: Incluímos nesta Equipe Técnica, aqueles cuja atividade durante o espetáculo tem enorme responsabilidade pelo seu êxito, mas que, no entanto, não aparecem em público. São notados apenas pelos resultados de seus trabalhos. São eles, os contrarregas, o eletricista, o maquinista, o ponto e o maquiador.

Os contrarregas, sempre convém ser mais que um. são os responsáveis pela disciplina na caixa do palco. Eles comandam as entradas e as saídas dos atores em cena. Eles arrumam as cenas, distribuindo os móveis e os objetos de cena. São os responsáveis pelos acessórios que os atores deverão levar. Quando são requeridos ruídos fora de cena, o contrarregra é quem os executará. Devem ser pessoas bastante ativas sem ser precipitadas. Um elenco que tenha bons contrarregas, terá sempre maior segurança ao entrar em cena.

O eletricista é o responsável pela parte elétrica do espetáculo. Toda iluminação, efeitos de luz, com suas ligações e comandos, estarão diretamente sob sua responsabilidade. Deverá possuir conhecimentos básicos e práticos de eletricidade, pois, eles são necessários para a exe-

cução das ligações e as reparações urgentes, que porventura, hajam. Seu senso de responsabilidade não pode ser pequeno, pois, incêndios provocados por defeitos de instalações são os mais comuns em teatro.

O maquinista é o responsável pela montagem dos cenários nos locais indicados pelo diretor e pelo cenógrafo. É ele quem comanda e dirige as mudanças de cena. É ele quem abre e fecha a cortina. Deverá sempre dispor de auxiliares e ter conhecimento perfeito da estrutura da caixa do palco. Geralmente as casas regulares de espetáculos têm seus próprios maquinistas, mas, mesmo assim é interessante cada grupo ter o seu, que trabalhará em conjunto com o outro.

O ponto é o elemento encarregado de avivar a memória do ator no desenrolar do espetáculo. Este elemento já não mais é empregado modernamente. Um ator que se prende ao ponto nunca poderá encarnar inteiramente seu papel. Só o fato de saber que se conta com um ponto já, psicologicamente, predis põe a não decorar a parte. É aconselhável banir de cena vez por todas o ponto. Convém sempre manter na caixa uma ou duas pessoas acompanhando a peça apenas para intervir em eventualidades extremas. Mesmo assim, para os grupos que não conseguem prescindir do ponto, aconselhamos a que este não seja escolhido na última hora, deve ser uma pessoa que tenha acompanhado o maior número de ensaios possível, especialmente os últimos, quando a peça já está bem encadeada e com seu ritmo definido. O ponto deve ter muito boa dicção principalmente no que se refere à articulação das palavras.

O maquiador (preferimos a portuguesa o termo) é o encarregado da caracterização dos personagens no que se refere à fisionomia. Deve ser uma pessoa possuidora de conhecimentos técnicos do assunto e nunca uma pessoa que se improvise nele. Será sempre interessante recorrer-se, na estreia, a um maquiador profissional, que deverá ser acompanhado e observado pelo maquiador do grupo, a fim de que nos espetáculos sucessivos ele mesmo comande os trabalhos. Quando a peça é representada várias vezes, os próprios atores deverão cuidar de sua maquiagem, sempre assistidos pelo maquiador. O grupo deverá possuir o material necessário para maquiagem.

d) *Cenógrafo e Figurinista*: São elementos que se sempre relegados a planos inferiores em grupos amadores. Aí reside um enorme erro. O cenário e figurinos são partes inte

grantes do espetáculo, tanto 'quanto' qualquer outro de seus elementos. Deve ser eliminado o costume de alugar cenários e roupas. Cada cena tem seu lugar de desenvolvimento. Este lugar depende de ação da peça e a peça. Como realização teatral depende deste e lugar. Temos visto peças de temas alegres, divertidos, leves, ser representadas em ambientes austeros, penados de cenários alagados à última hora. As vezes o contrário, peças pesadas em cenários leves, claros, alegres. Assim como o grupo tem seu diretor, seus técnicos, seu elenco, deverá ter também seu cenógrafo. Este deverá ter conhecimento da matéria, ou se não o tem, deve pelo menos ter a indispensável vocação para as artes do desenho. Procurar os conhecimentos necessários. O guarda-roupa é também importantíssimo num espetáculo, mormente em se tratando de peças de época. O encarregado o figurinista, deverá ter uma boa noção de composição plástica narra que seus figurinos formem com o cenário um conjunto harmonioso e cenicamente eficiente. Geralmente o cenógrafo e o figurinista são uma mesma pessoa o que é bastante conveniente. Ambos são, no entanto, subordinados ao diretor de cena, que é o responsável pelo espetáculo em seu conjunto. A execução dos cenários e dos figurinos deverá ser feita pelos próprios componentes do grupo, o que não só é conveniente sob o ponto de vista econômico, como também concorre para uma maior ambientação do grupo com a técnica do espetáculo.

e) *Elenco*: Depois da peça ter sido dirigida e ensaiada, depois de prontos os cenários, depois de tudo arrumado o que vai ser o alvo mas direto da atenção do público é o elenco. Este é o responsável imediato perante o público do sucesso do grupo. O público dificilmente estende suas vistas e sua atenção para além dos cenários. Dificilmente ele considera o trabalho realizando por trás e nem antes daquele espetáculo. Para o público, e em geral, o grupo é constituído por aquelas pessoas que aparecem em cena vivendo seus papéis. Quem se dedica ao teatro como realizador, sabe que as coisas não são exatamente assim. Não cabe aqui, dentro dos limites que nos impusemos ao abordar o assunto, discutir da importância relativa do ator no teatro. Inúmeros trabalhos já foram escritos sobre ele. Porém, sem entrar em considerações maiores, sabemos da importância do elenco num espetáculo teatral. Sua escolha deverá ser bem cuidadosa e feita pelo diretor de cena, através de provas e também baseado no conhecimento que ele tem no grupo. Em amadorismo nem sempre se dispõe de elementos adequados para os papéis. Tem-se que

usar quase sempre o que se tem, adaptando-o ao mais possível. O elenco de um grupo amador deverá ser constituído por uma parte permanente e uma variável. Isto porque nem sempre se encontram peças de número elevado de personagens, que permita manter todo o elenco em funcionamento. A parte permanente, não deve ser constituída por elementos fixos, como, por exemplo (usando a nomenclatura tradicional), um "galã", uma "dama galã", uma "caricata" e dois "centros". Deve antes ser mais versátil, possível, pois, uma definição de tipos em amadorismo é prejudicial uma vez que tolhe a oportunidade ao ator de pesquisar suas possibilidades e de progredir na arte de representar. Há casos, no entanto, que tais esteatipiações, digamos assim, se impõe pelas próprias limitações físicas do ator. O diretor de cena deve evitar ao máximo que atores representem sempre papéis idênticos em peças diferentes. Deve ser evitado também o "estrelismo". Cada componente do elenco deve aceitar qualquer papel que lhe tenha sido distribuído, embora seja pequeno. Todos devem ter as mesmas oportunidades o que exclui o fato de possuir, alguns elementos, dotes mais acentuados, o que, artisticamente, impõe sua maior utilização. O elenco de um grupo amador é geralmente constituído por pessoas amigas e que têm uma certa homogeneidade de condições. A amizade e a homogeneidade devem ser mantidas a qualquer custo. É preferível trocar todo o elenco a manter um ambiente de intrigas, de deslealdade e inveja. As condições a que devem atender cada elemento do grupo são inúmeras do ponto de vista artístico, técnico e cultural. Não vamos aqui dizer que para ser ator amador seja necessário ter cursado um curso completo de Arte dramática, se bem que este deve ser o ideal visado pelos amadores. Mas também não chegamos ao ponto de dizer que qualquer um pode ser ator amador. No princípio, quando o grupo está estreando, ainda admite-se muitas improvisações nesse setor, mas cada componente do elenco deverá depois, procurar aperfeiçoar-se o mais possível, procurando livros, manuais, tomando aulas com professores especializados, frequentando e tomando conselhos de atores já formados, enfim instruindo-se na arte de representar. Considerem que uma orquestra, mesmo de amadores sempre exige que seus componentes saibam música. Imaginem uma orquestra constituída de músicos que apenas tocam de ouvido. Pois bem, a maioria dos grupos amadores que conhecemos não passa de orquestras de músicos que só tocam de ouvido, dirigidas por maestros que de música nada sabem. A parte móvel a que nos referimos, será constituída por elementos convidados de outros grupos ou independentes. A eles não são obrigatoriamente

confiados apenas os papéis pequenos, as "pontas" podem se encarregar também de papéis importantes, desde que suas aptidões o permitam. O que atrás expusemos é um exemplo de como deve ser organizado um grupo amador de teatro. Para cada elemento descrito muito se teria a dizer e cada um deles poderá constituir matéria para um artigo a parte. Aqui apenas tocamos nos pontos gerais para que os encarregados de grupos amadores tomem conhecimento da existência dos problemas e tenham alguma indicação do caminho que deverão tomar por conta própria. Outras modalidades de organização existem talvez mais práticas e mais eficientes, mas deverão sempre tocar as bases que aqui procuramos apresentar.

D) TIPOS PARTICULARES DE GRUPOS AMADORES

Em nossa sugestão para a organização de um grupo amador, consideramos um grupo isolado, constituído por particulares. Existem, no entanto, diversos outros grupos que são formados dentro de outras entidades já existente e às vezes com finalidades mais vastas. Dentre estes tipos, que chamaremos particulares, citamos o Teatro escola, o Teatro universitário, o Teatro operário, os Clubes de Teatro, etc.

O Teatro escola é aquele que tem por finalidade principal o estudo do teatro, e sua organização pode prescindir de muitos dos dispositivos que citamos, mas que em troca deverá ter outros, como um corpo de professores, um certo número de reuniões, de estudos, etc.

O Teatro universitário ou de estudantes, são os grupos pertencentes aos grêmios das faculdades ou das escolas. Nestes casos as funções administrativas do grupo poderão ser exercidas pela própria diretoria dos grêmios, mas que deverá ter um elemento inteiramente dedicado ao grupo: será o Diretor Geral. Um teatro, universitário, mantido por uma universidade que já tem um âmbito maior de atividade a sua organização deverá ser mais complexa. Se bem que dentro das bases mínimas.

O Teatro operário é talvez o mais importante sob o ponto de vista da missão do teatro. O operário, que por sua própria condição não possui facilmente a seu alcance, oportunidades para sua educação deve ter no teatro esta oportunidade, não só assistindo como tomando parte nos espetáculos. As organizações destes grupos é mais modesta na forma, mas deverá ser muito bem cuidada no espírito, pois, a responsabilidade é muito grande.

Os Clubes de teatro são organizações que funcionam à base de sócios que pagam men-

O AUTOR

J. E. Coelho Netto, nascido em 1926. Formado em Engenharia civil pela Escola Politécnica de Universidade de São Paulo, em 1948

Paz teatro desde estudante. Com Omar R. Cruz e Laura Della Monica fez teatro no C. A. Horácio Barlinck (<Quem Casa Quer Casa, as Mulheres não Querem Almaz, Entre como diretor com a inauguração do Grupo Teatral Polit4enicoSganarello>, de Mollère, e «O Homem e o Queijo», de D. Ferrettl. Tomou parte num *dos grupos* amadores fundadores do T. B. C. . onde representou em «A Noite de 16 de Janalros. A seguir fez <Argénico e Alfazemas; com a profissionalização do elenco no T. B. C. , manevese no amadoriem o, passando a se dedicar inteiramente ao G. T. P. , onde fez «Nos sa Cidade». de Thornton Wilder e «O Doente Imaginário, de Mollere, que The valeu o «Prêmio Governador do Estados. de 1953. O rganizou com Moyses Leinar o Grupo de Teatro da Caixa Econômica, onde dirigiu «On Irmãos das Alman» (Martins Pena). «O Aniversários (Tchecov) e «Amor por Anexing (Artur de Azevedo). Dirigiu o grupo de teatro da C. M. T. C. («As Mulheres não Querem Almas), onde fez também o cenário. Membro da comissão organizada do II Congresso Brasileiro de Teatro, membro do II Congresso Brasileiro de Escritores. Fundador e primeiro presidente da Federação Paulista de Amadores Teatrais. Atual diretor do dep., de teatro do Museu de Arte de São Paulo, onde dirige também o Conjunto Permanente de Leituras Dramáticas, que tu apresentou «Tartuf o», de Molière, «Mercador de Vencza», de Shakespeare, «Fedra », de Racine e 3 comédias brasileiras («Quem Casa Quer Casa», «Amor por Anexins» e «Deuses de Casaca»). Membro da comissão diretora do I e II Festivais. Presidente do I Congresso Paulista de Teatro Amador. Venceu o concurso para Censores da Secretaria de Segurança do Estado.

salidades, recebendo em troca espetáculos mensais. No Brasil temos muito pouco desses clubes, dos quais o mais importante é o Clube de Teatro que e tem provado a eficiência do sistema em quase 5 anos de existência. A organização

destes Clubes deve ser bem cuidada na parte administrativa, sem diminuir em nada a artística.

E LEGALIZACAO, ESTATUTOS, DENOMINACOES

Ainda antes de *terminar desejamos dizer algumas palavras sobre legalização, estatutos* denominações.

Todo grupo amador de Teatro deverá ter personalidade jurídica. Isto se consegue facilmente e com pequena despesa. Basta elaborar um estatuto básico e registrá-lo em um cartório de títulos. Não sendo uma sociedade e com fins comerciais nada mais é necessário. Quanto aos estatutos, estes deverão ser simples, mas precisos, pois constituem a base de todo o funcionamento. Nele devem estar bem claros, a finalidade, a administração, as responsabilidades civis, os direitos e os deveres dos componentes. A Federação Paulista de Amadores Teatrais, dispõe de modelos de estatutos para grupos amadores. A denominação de um grupo amador é um outro ponto importante. Vários critérios podem ser seguidos. Muitas vezes são escolhidos os nomes apenas, para se ter uma sigla formando uma palavra relacionada com teatro. As vezes fica interessante, mas não é este o caso geral. Outros grupos têm títulos que são mais definições, que títulos, como por exemplo: "Conjunto Teatral dos Grêmios dos Funcionários da Fábrica Tal" e tantos outros que não dão uma característica marcante ao grupo. Acharmos interessante que, sempre que possível, o título do grupo seja livre, como se ele fosse um indivíduo, como por exemplo: "Os comediantes", "Os amadores", "Os saltimbancos", etc.

O "Caderno de Teatro" destina-se à publicação de conferências, aulas, técnica teatral, feitas pelos nossos mais brilhantes homens de teatro, quer amador, como profissional. Cada série de 12 números formará um volume, que sendo coligido por nossos leitores, constituirá, temos certeza, num livro de grande interesse e alcance.

Homenagem

Enfim, quando a gente começa a desacreditar de tudo e de todos, há alguém que nos traz novo alento, encorajando-nos à luta.

Para a realização do II Festival Paulista de Teatro Amador, os seus organizadores moveram-se em todos os sentidos, em busca de auxílios para fazer face às despesas que uma realização de tal porte obriga.

Quase nada conseguiram de quem por direito, e era para desacreditar de nossa gente. Eis, entretanto, que um gesto dos mais honrosos, surge por parte do Jockey Club de São Paulo.

Ofereceu, essa entidade, a sua cooperação financeira aos amadores de S. Paulo. Nosso diretor, que fora encarregado de tratar o assunto junto à diretoria do Jockey Club, voltou do aprazimento entusiasmado pela gentileza daqueles senhores, que não só ofereceram o seu subsídio, como mostraram interesse por mais essa realização dos amadores de São Paulo.

Ao Jockey Club de São Paulo, que fique aqui gravada nossa sincera homenagem.

A direção desta revista, ao realizar-se o II Festival Paulista de Teatro Amador, congratulasse com o Clube de Teatro, Federação Paulista de Amadores Teatrais e Secretaria de Educação e Cultura, do Município de S. Paulo, seus organizadores, assim como com todos os conjuntos participantes e os amadores desta fecunda Piratininga.

A cobertura total do II Festival e Congresso será feita para o nosso terceiro número (outubro), com reportagens escritas e fotográficas.

Teatro profissional

* Adolfo Celli, Tônia Carrero e Paulo Autran, que fundaram sua própria companhia, estrearão em Março no Teatro Dulcina, no Rio, e de setembro a novembro, no Teatro Maria Della Costa, em S. Paulo.

* Teatro de Alumínio: Colé, continua se apresentando no Alumínio, com a revista "Gente Bem & Champanhota".

★ Temporada de Comédia Alemã No Cineteatro Paramount, nos dias 21, 22 e 23, três espetáculos serão apresentados pelo "Teatro Alemão" (Deutsche Buehne Buenos Aires). Siegfried Arno e Kitty Mattern, são os astros.

* Teatro Sant'Ana: Após a temporada do "LIDO" de Paris, o velho Sant'Ana funcionará com a revista "Não Vou no Golpe". Apresentam-se, como atração, os comicos Silvi no Neto, Zeloni, Costinha e Sadi Cabral.



Dentre as Companhias estrangeiras que nos visitaram, ainda este ano, uma que muita saudade deixou, pela grandiosidade do espetáculo, foi a dos Negros Americanos, com "Porgy and Bess". No clichê aparecem Catherine Ayers e Joe Attles, um dos melhores atores do elenco dirigido por Robert Breen.

Maria Della Costa e seu elenco partirão em breve para uma "tournèe" em Portugal. Sendo este um dos grandes elencos paulista, temos certeza, fará grande sucesso na terra irmã. Enquanto isto, Sandro continua a apresentar o texto de Goldoni, "Mirandolina". No clichê: Maria Della Costa, como apareceu em "Com a pulga atrás da orelha", de Feydeau.



* T. C. A. Terminou, Dercy Gonçalves, sua temporada em S. Paulo, partindo para Santos e Rio de Janeiro. "Miloca Recebe aos Sábados", o original de Cló Prado, foi a última apresentação de Dercy, nesta temporada no Cultura Artística.

* T. L. F. No Leopoldo Fróes está se apresentando a Companhia Internacional de Marionetes Rossana Pichi.

* T. C. A. "Companhia Canzone di Napole" continua a lotar as dependências do velho Teatro Colombo, apresentando, em dialeto napolitano, os comediantes Salvatore Rubino e Pina Faccione, agora em modernas revistas denominadas: "Sceneggiate". Rubino, Faccione e Tak Gianni são artistas que há longos anos vêm visitando S. Paulo, para o gozo da colônia italiana, radicada em nossa terra.

* T. B. C. Tendo terminado sua apresentação de "Volpone", de Ben Jonson, o Teatro Brasileiro de Comédia acertou uma pequena temporada com escola de Arte Dramática, para a representação da peça de Samuel Beckett, "Esperando Godot". Logo após este compromisso, o elenco permanentemente do T. B. C. encenar "Maria Stuart", de Schiller, concorrendo assim o Brasil, às homenagens que o mundo presta, Este ano, ao grande dramaturgo alemão.

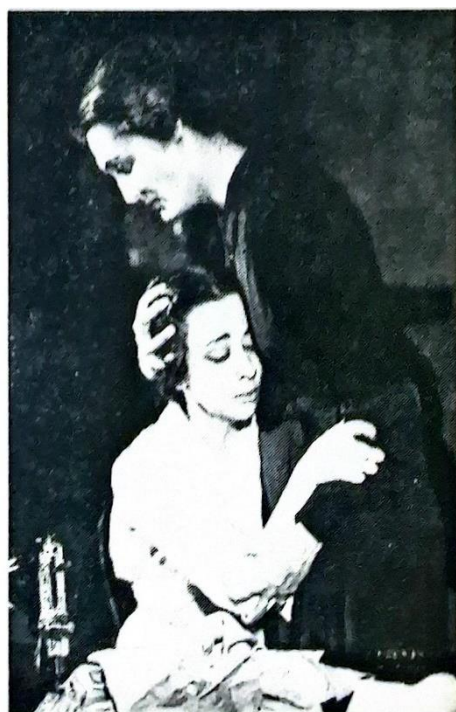
* T. A. Em prosseguimento ao seu Festival Pirandelliano, o Teatro de Arena vem montando a peça "Não se Sabe Como", na tradução de Ruggero Jaccobi e direção de José Renato. No elenco estão: Bárbara Fazio, Floramy Pinheiro, Fábio Cardoso, Italo Rossi e Jorge Fischer.

* Os Jograis de S. Paulo apresentaram, no último mês, dois belíssimos recitais, sendo um no Teatro de Arena e outro no Teatro Brasileiro de Comédia. Das mais concorridas e das mais brilhantes, estão sendo essas apresentações dos jograis: Rui Afonso, Carlos Vergueiro, Rubens de Folco e Filipe Wagner.



Rui Afonso, os únicos artistas brasileiros que tomam parte no monumental espetáculo.

Para os festejos de aniversário da "terra das andorinhas", o elenco de Maria Della Costa foi convidado, para uma apresentação. A peça escolhida para ser levada no Municipal de Campinas, foi "A Moratória" de Jorge Andrade. No clichê aparecem Fernanda Montenegro e Moná Delacy, numa cena da referida peça



Aos doces acordes da música que a Good Queen Bess (a Excelente Rainha Isabel) costumava gostar de ouvir, se sentou recentemente ao sol primaveril, entre amigos e visitantes, a boa gente de Stratford para celebrar uma ocasião que era ao mesmo tempo aprazível, séria e sentimental.

Este Stratford não era na Inglaterra, mas sim na brilhante costa de Connecticut, a umas duas horas de distância em automóvel de Nova Iorque. É natural que se imagine que ao tratar-se de uma povoação com o nome de Stratford, isto tenha alguma coisa que ver com Shakespeare. E é verdade.

Marcava a ocasião a realização de uma boa parte de um sonho acariciado havia longo tempo pelos entusiastas norte-americanos de Shakespeare. Centos deles, representando a maior parte das artes criativas e dramáticas, aplaudiram vigorosamente quando se fixou um pinheiro do Connecticut com um metro e oitenta e três centímetros de comprimento à viga mais alta da incompleta construção.

Esta antiga cerimônia do "coroamento" de construção significava que se havia atingido o cimo, de modo que o resto do trabalho seria fácil dali para baixo, e que em Julho do próximo os norte-americanos possuiriam o seu próprio centro oficial de Shakespeare. Porque o edifício terminado só em parte, que era o objeto principal da festividade daquele dia, vai ser a sede do Festival Teatral de Shakespeare.

Ninguém sabe ao certo quando começou este sonho. Mas foi quando um dia, em 1950, La

wrence Langner concebeu a idéia de um teatro permanente de Shakespeare nos Estados Unidos. Ele estava então em Stratford-on-Avon, e a sua idéia principal, naturalmente, era ter um teatro de linhas idênticas às do Globe, onde Shakespeare e a sua companhia geralmente representavam

O Sr. Langner, que como diretor do Theatre Guild é um dos principais produtores de Broadway, começou a agitar idéias, energia e a sua usual força de persuasão. O primitivo plano de fazer apenas um teatro de Verão, em breve se transformou num projeto de teatro para todo o ano. Começaram a se mover influências para registrar oficialmente o Festival no Estado de Connecticut como um empreendimento educacional não lucrativo. Conseguindo isto, se iniciaram os passos necessários para adquirir terreno em Westport, localidade elegante e conveniente.

Mas aqui encontraram os apressados empresários um obstáculo irremovível, porque o sítio que tinham planejado

obter para a construção não estava disponível, e por isso tiveram que recomeçar novas diligências. Talvez isto fosse uma justiça poética, porque forçou Langner e os seus associados a inspecionar a povoação de Stratford, na margem de Long Island Sound. Pareceu-lhes um lugar ideal um parque densamente arborizado, de quase cinco hectares, situado numa elevação de terreno com vista para o rio Housatonic.

É nesta altura que entra o Theatre Guild, fazendo uma doação de \$60.000 ao American Shakespeare Festival Theatre and Academy; e com este dinheiro se comprou o terreno e uma casa grande na vizinhança. É nesta agradável casa de madeira, situada no número 1850 de Elm Street, que se instalará a academia para treino de jovens atores shakespearianos.

Contudo, eram necessários mais do que aqueles \$60.000. Langner e os seus amigos organizaram uma vasta campanha nacional para obter mais de meio milhão de dólares. A Fundação Rockefeller concordou em

Teatro de festivais de Shakespeare

por norman smith

u. s. a. information service

contribuir com \$200. 000 se o grupo dos Festivais conseguisse os outros \$300. 000. Já se alcançou esta quota, principalmente porque a parte dos Festivais foi contribuída por muitos milhares de norteamericanos. frequentadores de teatros, que dizem "dimes and dollars" para este projeto.

A inauguração do Teatro dos Festivais teve lugar em 12 de Julho, representando-se nessa noite "Julius Caesar". Os espectadores tomaram seus lugares num edifício octagonal com capacidade para pouco mais de 1. 500 pessoas, feito de madeira resistente ao fogo construído sobre uma estrutura de aço. A côr do plano é cinzento prateado, com portas vermelhas e ornatos brancos.

Apesar do teatro se parecer muito com o velho Globe da Era Elisabetana, é tão moderno quanto a moderna construção teatral é capaz de fazer.

A boca do palco mede 28 metros de comprimento e desta partirá um prolongamento que se projetará 4, 25 metros sobre

a platéia. Sob este estrado móvel fica o lugar da orquestra para mais de 60 músicos, porque os Festivais esperam apresentar no novo teatro de Stratford concertos sinfônicos, bailados e uma variedade de outros espetáculos dramáticos e musicais.

É enorme o interesse por este empreendimento que tem sido largamente anunciado e ocasionado muito comentário nos meios teatrais no estrangeiro. O govêrno francês, por exemplo, mostrou o seu respeito pelo projeto oferecendo um carregamento de madeira de teca da Guiana Francesa, para ser usada no vestíbulo do teatro.

A própria academia tem trabalhado intensamente desde Fevereiro na sua sede provisória em Nova Iorque. Sob a direção de John Burrell, que foi diretor gerente do velho Teatro Victória, de Londres de 1944 a 1949, atores profissionais têm estado a refrescar a memória sobre cenas do Bardo e os neófitos aprendem a pronunciar as linhas. . . com clareza, na ponta da língua. "

Este Verão alguns outros teatros norteamericanos, como costumava fazer o antigo Globe, hastearão as suas bandeiras desfraldadas, anunciando assim a representação de uma peça de Shakespeare. Na realidade, três festivais, além do novo teatro de Stratford, apresentarão mais uma vez as obras de Bardo em palcos do tipo elisabetano: em San Diego, no Estado de Califórnia; em Ashland, no Estado de Oregon; e em Yellow Springs, no Estado de Ohio, onde teve tão grande êxito o teatro da Area do Colégio de Antioch.

A situação de San Diego era provavelmente a mais vistosa: por um lindíssimo jardim se passava a um relvado cuidadosamente tratado onde personagens em costumes da Era Elisabetana, que serviam "especiarias, pastéis e bebidas refrescantes" em várias barracas decoradas festivamente. O clangor de trombetas recordava aos espectadores que em breve começaria a representação, e, depois de uma série de danças populares do tempo da rainha Isabel, um pregoeiro, aos gritos de "escutem, escutem" avisava o público a tomar os seus lugares porque ia começar o espetáculo.

Tanto os festivais de Oregon como de Antioch são representados em palcos ao ar livre, seguindo o modelo daqueles de fins do Século XVI. O grupo de Oregon, que vai na sua 20.ª temporada, representará cinco obras este Verão. O festival de Antioch está a meio de completar o inteiro ciclo de Shakespeare, que começou há vários anos passados. Este Verão planeja apresentar mais sete, incluindo o Hamlet, King Lear e Measure by Measure.



★ Moscou uma “troupe” teatral, funcionando junto à “Casa do Professor”, foi constituída por um grupo de professores de francês, nesta capital. Esse conjunto acaba de representar, em francês, TARTUFO, de Molière, tendo o espetáculo resultado em completo êxito. Projetam os artistas levar ainda, sucessivamente, peças de Corneille, Beaumarchais, Jules Arenard, Edmond Rostand e também “L’Arlesinne” de Georges Bizet, que será realizada com o concurso de uma orquestra especial e do conjunto coreográfico da “Casa do Professor”.

* Paris Um Festival de Arte Cômica se realizará, este mês, em Nogent sur Marne, nos jardins históricos em que viveu Watteau, com lugares para 4. 000 espectadores. Michel de Ré tomará a si a direção artística do Festival, que compreenderá dois programas, composto cada um de uma comédia, uma farça e um “divertissement”.

★ Vienne, Iserre, França- Ao lado dos teatros abertos ao público, existia, na antiguidade, teatros sagrados, fe

Vejamos uma definição sobre a Arte do Teatro, de um dos maiores diretores e reformadores da arte dramática neste século:

Gordon Craig: "A arte do Teatro não é nem o jogo dos atôres, nem a peça nem a "miseenscene", nem a dança; ela é formada dos elementos que a compõem: do gesto que é a alma da representação: das palavras que são o corpo da peça; das linhas e cores que são a existência mesma do cenário; do ritmo que é a essência do dança.

Gordon Craig De L'Arl du Théâtre

Milão No adro do Palácio dos Diamantes, em Ferrara foi representado “Anfitrião” de Plauto, com os atôres Rossana Montesi, Filippo Scelzo, Manlio Busoni o Aldo Talentino.

realmente pertencentes a algum santuário, em que iniciados nos mistérios das religiões sírias ou frígias representavam peças tratando dessas indicações. Recentemente foram descobertos, na área desta comuna, após longas pesquisas, restos de um desses teatros. O teatro de Vienne foi dado como da época do Imperador Cláudio, marido de Messalina. Era cercado de muro altíssimo, impedindo os olhares dos curiosos, e tinha um palco largo e pouco profundo. Descobriramse vários altorelêvos, inscrições e uma estátua de Attis, que mostraram ter sido o teatro consagrado aos mistérios de Cibele.

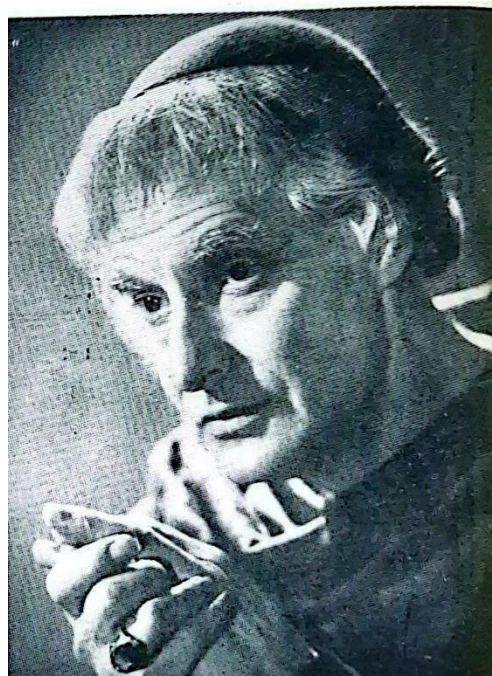
★ Franca Foi inaugurado recentemente, o “Théâtre en Rond”, com encenação de circo ou redondel, mas para a realização da arte dramática pura. “Voulezvous jouer avec moi?” é uma peça de Marcel Achard que teve, nesse novo teatro, um grandioso e triunfal sucesso.

★ Angers Iniciou-se o Festival de Arte Dramática desta cidade, que todos os anos reúne grande número de espectadores. Do programa, a ser apresentado no recinto do

histórico castelo do Rei René, jazem parte “Hernani”, de Hugo, com o concurso de Jean Marchal; e “Les Fourberies de Scapin”, de Molière, como concurso de Robert Hirach. Já, no Castelo de Montgeoffroy, será representada “La Double Inconstance”, de Marivaux, tomando parte Hirson, Jacques Charon e Micheline Boudet.

★ Avignon No IX

festival Teatral de Avignon, realizado de 15 a 29 de Julho, no pátio de honra do histórico Palácio dos Papas, o Teatro Nacional Popular, sob a direção de Jean Vilar, representou as peças: “Maria Tudor”, de Victor Hugo; “D. João” e “A Cidade”, de Molière.



Robert Donat, o famoso artista de cinema e teatro, reapareceu no palco do Old Vic, numa de suas maiores performances, criando o arcebispo Thomas Becket da peça de T. S. Eliot: “Assassínio na Catedral”. A crítica inglesa foi unânime em aplaudir o desempenho do grande astro, que já se notabilizara com as peças: “Precious Bane” (1934); “The Sleeping Clergyman”(1933); “Mary Read” (1934); “The Devil’s Disciple” (1939); “Heartbreak House”(1943) e “The Cure for Love” (1945). “Murder in the Cathedral” foi produzida por Robert Helpmann e teve ainda, no seu elenco, os famosos artistas Douglas Campbell e

Paul Rogers.

★ Roma No teatro romano de Ostia, foram apresentadas com sucesso, "As Nuvens", de Aristófanes, e "Pseudolo", de Plauto. Giulio Pacuvio dirigiu e as coreografias foram de Jacques Lecoq. Como intérpretes principais estiveram: Camilo Pilotto, Alberto Lupo e Luigi Almirante, em "Pseudolo", e Arnoldo Foà, em "As Nuvens".

★ Brescia Recentemente foi apresentado, nesta cidade, pelo "Piccolo Teatro di Brescia", a obra de Silvio Giovaninetti "L'Oro Matto", sob a direção de Mina Mezzadri. (São Paulo pôde assistir essa mesma peça, quando da temporada do "Piccolo Teatro di Milano" no Sant'Ana).

★* Treviso Foi apresentada com muito sucesso, uma novidade de Oscar Wulsten intitulada: "O Sapo". Gino Cavaliere e Roseta Scaramuzza, foram os principais intérpretes.

★ Buenos Aires Prossegue com grande êxito a temporada, nesta capital, do "Piccolo Teatro" dirigido por Nino Fortuna. Do seu repertório contam-se dois grandes trabalhos: "O Seu Palco", de Guglielmo Zorzi e "La Piovra" de Clotilde Masci.

★ Londres No famoso "Old Vic Theatre", está sendo apresentado, na direção de Douglas Seale, as partes I e II de "Henrique IV", de Shakespeare.

★ Roma O Teatro Dos Comediantes representou, com êxito, três atos únicos: "Una Sceneggiatura", de Ercole Patti; "Piccola Passeggiata", de Dino Buzzati; e "Qui si insegna a rubare", de Stefano Pirandello,

* Alemanha No "Hessische Landestheatre", representouse, com sucesso, a peça do escritor austríaco, Robert Musil, "Os Entusiastas". Para este trabalho, o cenógrafo Franz Mertz apresentou curiosos cenários, que deu margem a muitos comentários. Sellner foi o diretor.

★ França - Nas ruínas feudais do famoso castelo de Roberto, o Diabo, a 15 kms de Rouen, realizou-se uma sessão de gala, colocada sob a presidência do sr. André Marie. Nessa ocasião foi criada uma co

Cena de "La Mouette", de Tchekhov, numa adaptação de Ludmilla e Georges Pitoëff, que o "Théâtre de l'Atelier", está apresentando em Paris



média em 3 atos, de Alexandre Arnoux, "O Cavaleiro de Ferro", com músicas de Jacques Ibert e direção de J. Vigoureux.

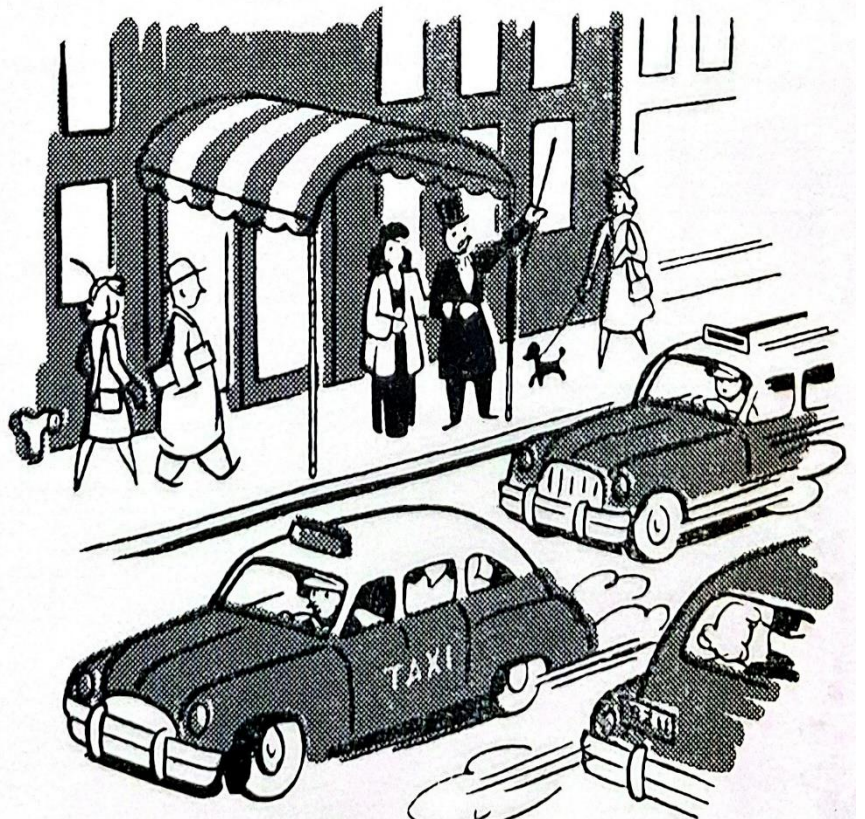
★ Londres O "Apollo Theatre" está apresentando, em versão de Fry, "A Guerra de Tróia não se fará", de Jean Giraudoux.

★ Alemanha Nas partes Ocidental e Oriental, deste país, fêz se apresentar a obra de Bert Brecht: "O Circulo de Gesso no Cáucaso". Interessante é notar-se que, se bem seja a obra de uma dramaturgia marxista, obteve maior sucesso na Alemanha Ocidental.

* Roma "La Fattoria Donegger", de Werther Bellodi, é o cartaz do Teatro Pirandello, tendo como atores centrais Cesarina Gheraldi e Ennio Balbo.

★ Londres Numa versão de Christopher Fry, está sendo encenada, no "Lyric Theatre", a famosa peça de Jean Anouilh: "O Canto da Cotovia".

★ Milão Emma Gramati ca, a notável artista italiana de teatro e cinema, está exibindo em várias apresentações da TV de Milão. Recentemente assistiu-se, com o seu desempenho, "La Damigella di Bard", de Salvador Gotta.



Um cavalo! um cavalo! meu reino por um cavalo!

reabremse as

portas do teatrinho

dos "novos comediantes"

Inaugurando o "Negativ's Bar" (que assim passou a chamar-se em homenagem ao "co



Os meninos Gilberto e Cristina, que se apresentaram no show "oferecido à crônica.

lored' Negativo), reabriram-se ns portna do tentrinho da run Quirino de Andrade.

Para essa solenidade, foi oferecido à crônica escrita e falado, um coquetel e um pequeno "show", onde se exibiram Herbert Schubert e seu corpo de Ballet, os meninos Gilberto e Maria Cristina, o declamador Modesto Barbuena e a orquestrinha de Nery.

José Fraga, o dinâmico diretor dos "Novos Comediantes", ao iniciar a sessão, falou aos presentes, acordo de que voltar á à luta, com os rapazes do seu teatrinho.

Entre os presentes, pudemos notar a presença de: Athos Abramo, Guarany E dú Gallo, Paulo Fábio e Sra., J. E. Coe



José Fraga, diretor dos Novos Comediantes, apresentou à platéia N. K. Charatzaria, que dirigiu "O Homem e as Armas" de Shaw, a ser proximamente representada, naquele teatro.

lho Netto, N. K. Charatzaris, Egídio Éccio, Nino Nello, Nicolau Cinelli, a atriz Joselita Alvarenga, V. E. Scrivano e vários atôres do Clube de Teatro.

Revista do Teatro Amador deixa aqui o seus melhores votos aos simpáticos "Novos Comediantes".

La Grange, ator e administrador da Troupe de Molière, era quem registrava todo o movimento da companhia, vejamos o que ele deixou escrito no dia 17 de Fevereiro de 1673" Neste mesmo dia, depois da representação, sob às dez horas da noite, Monsieur de Molière, morria na sua casa, rua do Richelieu; antes

havia representado "O Doente Imaginário", muito doente, com o peito atacado, que lhe causava forte tosse; e devido aos grandes esforços que fazia para expectorar, rompeu uma veia, não resistindo mais que três quartos de hora, após o rompimento".

Le Registre de La Grange 17 de Fevereiro de 1673* *Gustavo Salvini o grande

ator italiano do século passado, antes de iniciar o espetáculo com. parecia ao teatro duas horas antes do início, maquiando-se lentamente, para ir se apoderando do personagem a interpretar, e ao espelho ia repetindo uma ou outra frase do texto. Andava como a personagem, e as palavras do texto eram a sua plataformas. Essa maneira de se apoderar do papel foi notada por Stanislavsky quando das récitas do ator italiano em Moscou.

Vito Pandolfi Spettáculo del Secolo Ainda hoje se fala na interpretação verista de Ermete Zaconi em "Espectros" de Ibsen: naquela reconstituição "clínica" da paralisia progressiva que tanto entusiasmava os médicos na platéia e a sua menos específica clientela. Pois bem, há uma declaração de Ibsen negando-se a reconhecer. como sua a peça na versão zaconiana. Naquele tempo o ator, dono da companhia, era também dono dos autores. Tinha o direito de aumentar-lhes os textos sem consultas prévias e sem satisfações posteriores. Era um deus. Da sua autoridade e da sua vaidade não nascia um arremedo de universo? Henrique Pongetti "O Globo" 24855

Livraria Teixeira



Completa coleção de
livros sobre teatro

PARA

VEREADOR

ARY SILVA

São Paulo

Marconi, 40
Libero Badaró, 491

Composto e impresso na

Empresa Editora

«O PAPEL» Ltda.

Rua Lavapés, 538

Telefone 363689

São Paulo



a torneira que o Brasil esperava Escritório:

RUA PRUDENTE DE MORAIS, 150

TELEFONE: 329201

Fábrica:

AVENIDA MARTIN BURCHARD, 384

	<p>onça</p>
<p>LIXAS</p>	<p>combate</p> <p>para todos os fins</p> <p>FABRICA DE PA PEL "N. S. APARECIDA" S. A.</p> <p>RUA SANTO AFONSO, 176</p> <p>TELEFONES 28 E 58 APARECIDA</p> <p>Escritórios:</p> <p>NO RIO</p> <p>RUA ALM. BALTAZAR, 205</p> <p>Telefone: 484876</p>
	<p>SÃO PAULO</p> <p>RUA BRIG. TOBIAS, 619</p> <p>Telefone: 351483</p>

COMPANHIA

BANDEIRANTE

DE SEGUROS GERAIS

CAPITAL Cr. \$ 12.000.000, 00

Fogo Automóveis Lucros Ces

santes Transportes Casco

Responsabilidade Civil e **Acidentes**

Pessoais

Dir. Pres. *Dr. Eduardo B. Jafet*

Dir. V. Pres. *Bernardo Figueiredo Magalhães*

Dir. V. Pres. *Antonio Devisati*

Dir. Sup. *Dr. José de Paula e Silva*

SÃO PAULO

Praça D. José Gaspar, 30 13.º Andar

Tel. 369136 End. Telegráfico: "Bansegur"

RIO

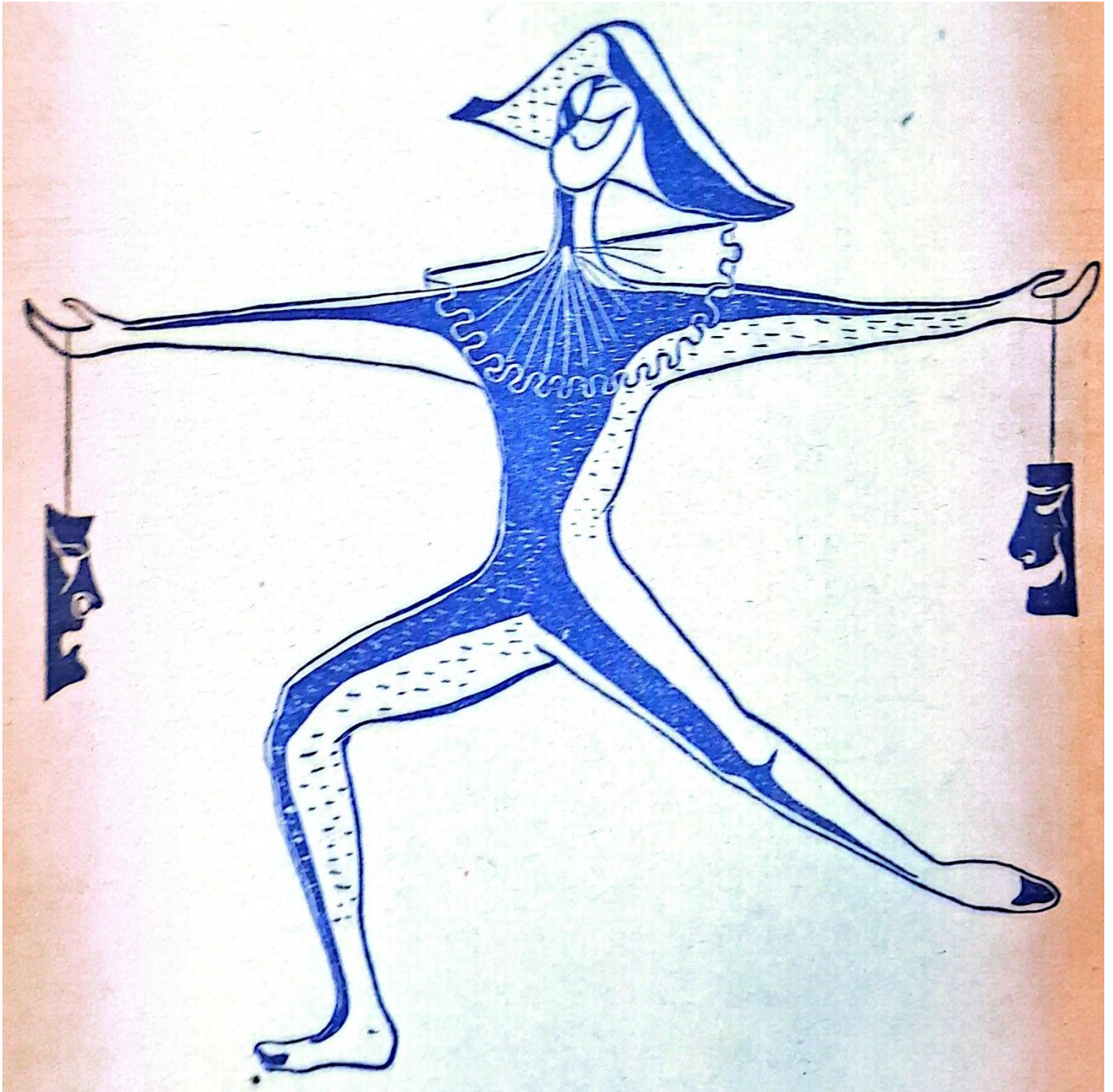
Av. Presidente Vargas, 509 8.º Andar

Tel. 434102 End. Telegráfico: "Bansegur"

<p>CASIMIRAS NOBIS</p> <p>· A MARCA FABRIL</p> <p>DA MELHOR</p> <p>CASIMIRA</p> <p>DO BRASIL</p> <p>· PADRÃO DE</p> <p>QUALIDADE E</p> <p>BOM GOSTO</p> <p>RUA BENJAMIN CONSTANT, 48</p> <p>SÃO PAULO</p>

revista do
teatro
amador

ano I ¥ número 3 ☆ outubro. 1055



neste número:

* noções de arte de representar

★ o II festival através a crítica
de athos abramo

Cr\$ 6, 00

número dedicado ao II festival paulista de **teatro amador**

VOCÊ já conhece esta revista.

Analise-a!

VOCE será o juiz.

Se ela de fato merece o seu apoio torne-se um de seus assinantes.



A Revista do Teatro Amador

são fruto dos esforços de gente desinteressada a favor do teatro no Brasil.

Vale a pena ajudá-la.

revista do teatro amador

ano 1 * número 3 * outubro de 1955

redação e administração: rua paraná, 180

editado pela empresa editora «mira» ltda. composto e impresso pela justa e compreensível para este estado de entusiasmo, pois, empresa editora «o papel» ltda. responsáveis: miguel raiola diretores: gilberto rendell pela conquista gloriosa e imoluta, alcanar o pincar rendelucci, j. valdés morata, martin solda vitória idealística. e victor colella consultor jurídico: elias politi consultor técnico: j. e. coelho neto

Desenrolouse ante nossos olhos uma meada de espetáculos que e somente pensamentos sdios poderiam demonstrar.

De fato, destacamos nas apresentaes dos grupos, em todo o transcorrer do certame artístico, a intenção de atingirem a meta através uma linha impecável. Daí exaltarmos a preocupação dos elencos no sentido da honestidade que pontificou em todas as exibições. E isto, sem resquício de dúvida, foi totalmente obtido. Nesse sentimento, a nosso ver, reside o maior mérito deste empreendimento amadorístico.

proscênio

A platéia, presente em todos os momentos, lotou quase que completamente o Teatro São Paulo. Assim agindo, dando o seu apio moral, corroboro u a lembrança indelével que

está impregnada no veio teatral.

colaboraram neste número:

osmar r. cruz
elos nitram
f. giachieri
gilberto rendell
j. e. coelho neto
j. valdés morata
n. goncalves
paschoal raiola
victor colella

convidado especial:

athos abramo

Dest'arte, comedido, ponderado, mas antes e acima de tudo altaneiro na sua nobreza de ações findava o novelo de representações.

O II Congresso Paulista de Teatro Amador, espelhou fidedignamente aquilo que apreciamos no Festival. Neste aspecto, entrava a legislaura para garantir a ascensão do teatro.

Os delegados, credenciados pelas sociedades, esmeravam-se nas teses e proposições que encontravam a máxima receptividade no plenário. Entendemos, então, o poder intelectual inconquistvel dos homens quando procuram empregá-lo no benefício de um todo.

Desfraldava-se, neste ambiente, a bandeira teatral anunciando a emancipação do teatro amador, e para um breve porvir a concretização do grande sonho: sua maioridade. Ao concluirmos, congratulamo-nos com os amadores. Porém, observamos o perigo de embriagar em-se nos louros conquistados.

Para finalizarmos, sem a intenção de emitirmos conselhos mas, escrevermos apenas o que nos vai nontimo, anotamos para os grupos esta frase: Nem vencedor, nem vencido, todos na senda de um fimnico.

NOSSA CAPA * ARLEQUIM Desenho de ANTONIO DE FARIA, que serviu como modelo para o II festival paulista de teatro amador.



Apor por Ane
xins



A Mão do Ma
caco



A Comédia do
Coração



O Oráculo

Roteiro do segundo festival:

ABERTURA:

Dando início às noitadas do Certame e do Congresso, dentro do II Festival Paulista de Teatro Amador, realizou-se no dia 9 de setembro a Sessão Solene de Abertura, com a instalação do Festival e a apresentação de FEDRA de Racine, pelo Conjunto Permanente de Leitura Dramática do Museu de Arte.

A sessão foi realizada no Pequeno Auditório do Museu de Arte, que ficou totalmente ocupado pela assistência.

Na instalação do Festival, usaram da palavra a srta. Laura Della Mônica, pela Federação e pelo Clube de Teatro, dizendo então da importância desse conclave, e o sr. Calasans de Campos pela Secretaria de Educação e Cultura do Município, congratulando-se e dando todo apoio aos amadores, pela realização de tão significativo trabalho.

Seguindo-se, o Conjunto Permanente de Leitura Dramática do Museu de Arte, em homenagem aos amadores, deu início à brilhante leitura de "Fedra" de Racine, em tradução de Jenny Klabin Segall e direção de J. E. Coelho Neto. Tomaram parte, nessa sessão, os atores Salomão Guz (Hipólito), Felipe Wagner (Therminus), Beatriz de Toledo Segall (Oenone), Suzy Arruda (Fedra), Haydée Bahia (Panope), Elizabeth Quadros (Arícia), Lizete Arco e Flexa (Ismênia), J. E. Coelho Neto (Theseu).

Pelo valor do texto e pela leitura interpretativa de todos os atores, foi muito aplaudida essa apresentação.

1. " APRESENTACAO

Já, no Teatro S. Paulo, teve início, no dia 10 de setembro, o Certame para os conjuntos concorrentes ao Arlequim.

"Fogo Morto" de Cavalcanti Borges, extraído do romance de José Lins do Rego, foi a peça estreia, na apresentação da ASSOCIAÇÃO DOS SERVIDORES DA CAIXA ECONÔMICA FEDERAL DE S. PAULO.

Platéia relativamente tomada e público bastante selecionado, teve essa representação. José Lins do Rego e José Carlos Cavalcanti Borges vieram especialmente a S. Paulo para assistir seu trabalho.

"Fogo Morto" e o desempenho que lhe deram seus atores, foi muito discutido durante os intervalos, recebendo entretanto, no seu final, vivas palmas de toda a assistência.

Tomaram parte no espetáculo, os atores Moyses Leiner (Luila), Thilda Borges Furquim (Nenem), Maria Quadros Malta (Amélia), Fortuna Leiner (Floripes), Carlos Henrique Silva (Zé Amaro), Genivaldo Wanderley (Vitorino), Fabio Dí Dio (Cego Torquato), Sidney (Guia de Cego), Adélio Lourenço Ferreira (Tte. Maurício), Nelson B. Maia (Antonio Silvino), Luís Gonzaga Araujo Lobo (Cobra Verde). Contra Regra, Maria Luisa Barros e Maria Estela Telles; cenários e figurinos, Flavio Phebo; execução, F. Giachierí e Antônio; direção de Genivaldo Wandrley.

2. APRESENTACÃO

Coube ao TEATRO PAULISTA, no dia 11 de setembro, a segunda apresentação do Certame, le

vando à cena "Cão Morto", de Vicente Eduardo Scrivano. Público bastante numeroso compareceu para assistir os atores do Teatro Paulista. "Cão Morto", peça de caráter filosófico apresentou grande controvérsia por parte da assistência que procurou analisar o texto de Scrivano.

O desempenho esteve a cargo de Herondina Campos (Julia), Walter Andrade (Parvos), Justino Fernandes (Junio), Mario Boito (Sudor), Helena Nunes (Ciléa); Roque Rodrigues (Turibio) e Vileta Manon (Mármara). Contra Regra, Dêlcio Bompani; cenógrafo, V. E. Scrivano; figurinos, Mme. Nair; direção de Vicente Eduardo Scrivano.

3. APRESENTACAO

No dia 12 de setembro, no salão do Círculo Israelita, apresentou-se em teatro de arena, o PEQUENO TEATRO POPULAR, representando três peças de um ato: "Uma Mulher Numa Gaiola" (P. S. Laughlin e tradução de Alceu Nunes), "Amor por Anexins" (Arthur Azevedo) e "Palavras Trocadas" (Alfredo Mesquita).

Bastante aplaudido o trabalho do Pequeno Teatro Popular e principalmente Maria do Carmo Bauer, pelo seu brilhante desempenho.

Em "Uma mulher numa gaiola" atuaram Emílio Fontana (Inspetor Burgess), Fausto Fuser (Roberts), Ivonete Vieira (Miss Elsie Jones), Maria do Carmo Bauer (Miss Sadie Pink). Em "Amor por anexins" estiveram Maria do Carmo Bauer (Inês), Emílio Fontana (Isaias), Fausto Fuser (Carteiro). Em "Palavras trocadas" vimos Ivonete Vieira (A esposa), Maria do Carmo Bauer (A amiga), Heloisa Galvão (A criada) e Emílio Fontana (O marido). Na técnica estiveram Paulo Paturalsky e Alcides de Sousa, a direção foi de Emílio Fontana.

4. " APRESENTACAO

Novamente no Teatro S. Paulo, deu-se a quarta apresentação do Certame, no dia 13 de setembro, com a participação do TEATRO EXPERIMENTAL MEM DE SÁ na peça em 1 ato, "O Imbecil" de Luigi Pirandello.

O TEMS, novel grupo de amadores, teve um público bastante bom e conseguiu levar o espetáculo de uma maneira agradável para todos, recebendo no final, merecidas palmas.

Estiveram atuando no elenco os atores: Eduardo Hamilton Martini (1.º redator), Rafael Barilotti (2.º redator), João Gallo (3.º redator), Victor Colella (Viajante), Nissim B. Cohen (Luca), Martin Solé (Paroni), Celia Mara (Rosa). Contra regra, Pascoal Raiola; cenógrafo, Rendell; direção geral de Osvaldo Pissani.

5. APRESENTACAO

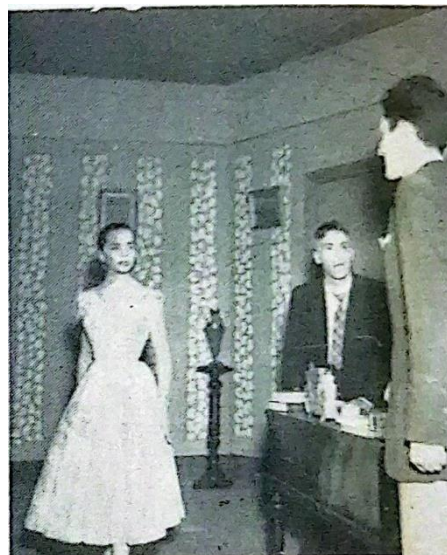
No mesmo local e na mesma noite em que se exibiu o TEMS, pudemos apreciar o elenco do TEATRO DA MOCIDADE no drama em um ato e três quadros, "A Mão do Macaco", original de W. W. Jacobs e tradução de Madalena Nicol.

Bonito o espetáculo do Teatro da Mocidade, conseguindo agradar ao grande público presente.

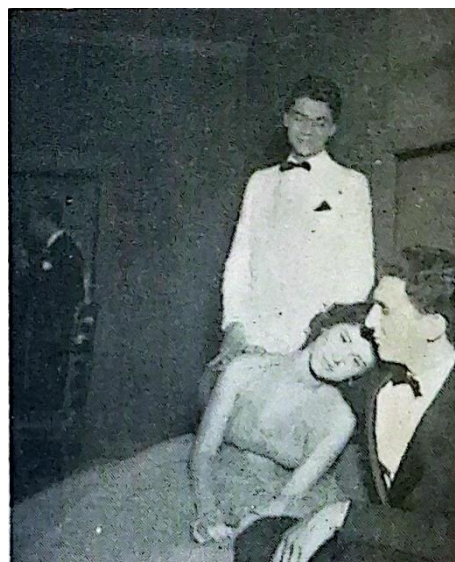
As personagens estiveram a cargo de Gledi Marisa (Jeny), Vicente Acedo (João), Wolsey Simões (Alberto), Caetano Paulo (Sargento Morris),



O Imbecil



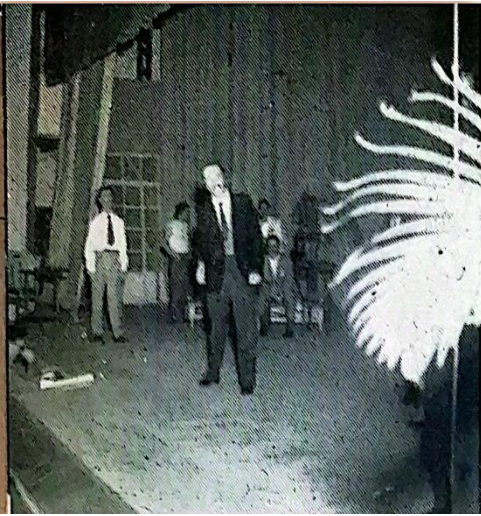
Morre um Gato na China



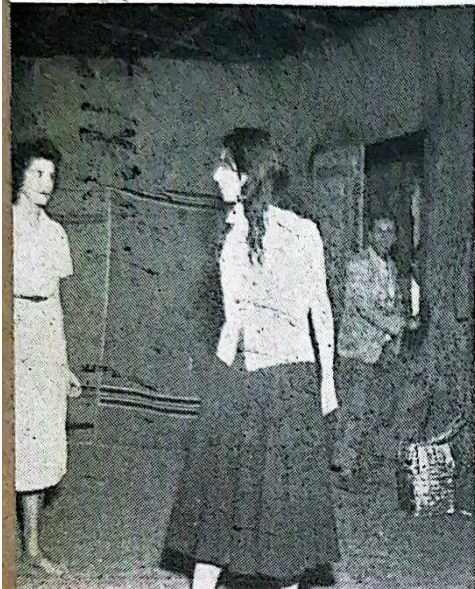
Está lá Fora um Inspetor



O Cão Morto



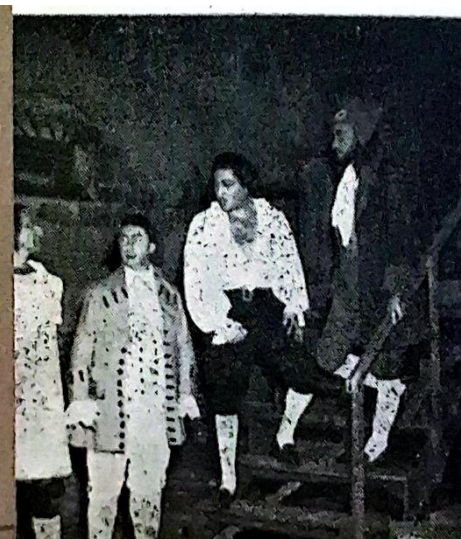
Seis Personagens em Busca de um Autor



A Trovoada



Quem Casa Quer Casa



A Cacatuda Verde

Washington Luís (Sampson). Cenógrafo, Francisco Giachieri; direção de Egidio Ambrogi.

6. " APRESENTACAO

Após um dia de intervalo, realizou-se no dia 15 de setembro o espetáculo do TEATRO PAULISTA DO ESTUDANTE, com o original de John B. Priestley "Está lá fora um inspetor", na tradução de Evaristo Ribeiro.

Este espetáculo, que reuniu um público dos mais numerosos, foi muito bem recebido e bastante aplaudido, já pelo próprio texto que consegue prender a platéia até o desfecho, já pela linha de representação.

Nas personagens desta peça estiveram os atores Pedro Paulo Uzeda Moreira (Arthur Birling), Diorandy Vianna (Gerald Croft), Vera Gertel (Sheila Birling), Mariuza Vianna (Sibil Birling), Horieta Branco Batista (Edna), Oduvaldo Vianna Filho (Eric Birling), Gianfrancesco Guarnieri (Inspetor Shanon). Contra-regra, Julio Elman; cenários, Barbosa de Araujo; Maquiagem, Viccor Merinoff; direção geral de Raimundo Duprat.

7. " APRESENTACAO

A ESCOLA TEATRAL DOS EXALUNOS SALESIANOS DE DOM BOSCO exibiu no dia 17 de setembro, apresentando "Suicídio" de Franco Roberto e tradução de João Rosa da Silva. O público, para esta peça, foi relativamente pequeno e a representação deu margem a alguma controvérsia.

O elenco em "Suicídio" foi o seguinte: José Deleó Jr. (Ricardo), Maneco Araujo (Claudio), Walter Dantas (André), Alberto Travaglini (Luís). Cenário de Leode; contra-regra de Wilson Gomes Santana e Paulo Câmara; direção geral de José Deleó Jr.

8. APRESENTACAO

No dia 18 de setembro, com a assistência do público mais numeroso de todo o Festival (constatado pelo borderô), fez-se a oitava apresentação do certame, com a SOCIEDADE DOS ARTISTAS INDEPENDENTES em "Seis personagens em busca de autor", de Luigi Pirandello e tradução de Menotti Del Picchia.

Nesta noite, em que vimos todas as dependências do Teatro S. Paulo tomadas, constatamos a presença do grande artista patricio Sérgio Cardoso que, no final da peça, lhe enviou seus cumprimentos ao diretor Pisani, pela apresentação que conseguiu dar ao famoso texto do não menos famoso Pirandello.

Os atores da Sociedade dos Artistas Independentes, nessa peça, foram os seguintes: Walter Luciano (1.º ator), Celia Mara (1.ª atriz), Eduardo H. Martini (2.º ator), Nair Resende (2.ª atriz), Antonio Machado Freire (O ponto), Aníbal Cataldo (O contra-regra), João Gallo (O assistente), Rafael Barilotti (O maquinista), Osvaldo Pisani (O diretor), Tito Pacchini (O pai), Noêmia Marcondes (A mãe), Daicy Silva (A enteada), Orival Mosca (O filho), Claudiovaldo Pepe (O menino), Rosa Maria Delpic (A menina), Wilma Delpic (Mme. Pace). A direção Geral foi de Osvaldo Pisani.

9. APRESENTACAO

No dia 19 de setembro exibiu o GRUPO TEATRAL POLITÉCNICO, apresentando "Comédias Brasileiras" com as peças em um ato: "O Oráculo" (Arthur Azevedo) e "Quem casa quer casa" (Martins Pena).

Dessas duas comédias a que mais agradou o público presente, foi a de Martins Pena, quer pelo estilo como pelo desempenho com que foi apresentada. Em "O oráculo" estiveram os atores J. E. Coelho Neto (José), Beatriz Romano (Helena), Carlos Letti (Ludgero Pontes), Alfredo Galliano (Nelson). Em "Que m casa quer casa" assistimos Elizabeth Quadros (Paulina), Fortuna Leiner (Fabiana), Haydée Bahia (Olaia), Boris Cipkos (Eduardo), Olímpio Pereirade Souza (Nicolau), J. E. Coelho Neto (Sabino), Carlos Reis Pinto (Anselmo), Expedito J. Marazi (Sr. Bernardo), Cenários de Carlos Reis Pinto; contraregra de Carlos Hélio Martin: assistente de direção, Olímpio Sousa; Direção geral de J. E. Coelho Neto.

APRESENTAÇÃO ESPECIAL

No dia 20 de setembro tivemos o espetáculo fora Certame, da ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA DE S. PAULO, convidado especial do II Festival Paulista de Teatro Amador.

"O Anúncio Feito à Maria". de Paul Claudel e tradução de Dom Marco Barbesa. O. S. B. foi o texto apresentado e muito aplaudido pelo grande público presente.

Os atores, para essa representação, foram os seguintes: Geraldo Mateos (Pedro de Craon), Bertha Zemelmacher (Violaine). Tereza Cardoso (A mãe), Libero Rinoli (Anne Vercors). Condida Teixeira (Mara). Gustavo Pinheiro (Jacques Hury). Fausto Waddington (O nrefeito de Chevoche). Alceu Nunes (O abrendiz): Luís Fugênio. Fmanuele Corinaldi. Geraldo Mateos. Nelson Xavier. Aroldo Bedin, Samuel Penido. Francisco Cu10e0. Francisco Martins e José Eoidio (Camponeses): Sara Perissionoto. Teresa Cardoso. Cecília Carneiro. Maria José Lima, Tode Pirtelis. Norma Vasbeck, Eliane Sahagh. Miriam Mehler (Crianças e camponesas). Direção Geral de Alfredo Mesquita.

10. a APRESENTAÇÃO

Ainda dentro do Certame do II Festival. exibiram-se. no dia 21 de setembro, os AMADORES PAULISTAS apresentando o texto de Pedro Bloch "Morre Um Gato na China".

Nas três personagens da comédia estiveram: Lúdia A. Pinheiro (Liana). Roberto Rocha Coelho (Gastão), Celso Martinez Correa (Sé rio), Contraregra de José Ruy de Lima: cenários de Angelo Caglioli; direção de Wanda Barcellos.

11. a APRESENTAÇÃO

"A Trovada" de Aristóteles Soares. foi o texto com que se exibiram os COMEDIANTE PAULISTAS, no dia 22 de setembro.

Público grande veio a esta representação e no seu geral ficou satisfeito com o trabalho dos Comediantes Paulistas.

Estiveram no desempenho das várias personagens: Jacy Alvarenga (Múlia). Eukárvs (Amância), José de Ancheta (Manuel). Mary Lino (Joana). Mario Ernesto (Augusto), Eugênio Toledo (João Vigia). Cenários de Livio Abramo: figurinos de Mary Lino; direção de Genivaldo Wanderley.

12. APRESENTAÇÃO

O CLUBE DE TEATRO, um dos organizadores do Festival, também concorreu ao certame, apresentando-se com o texto de Paulo Gonçalves "A Comédia do Coração", no dia 23 de setembro.

A representação contou com um público numeroso e conseguiu agradar bastante, haja visto os aplausos que a coroaram no seu final.



Reunião de Família



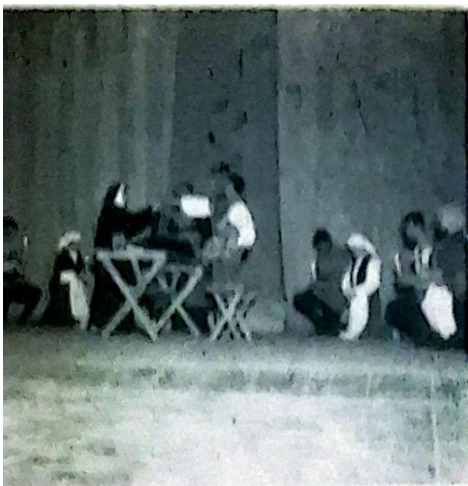
Suicídio



A Comédia do Coração



Da Importância de Ser Severo



O Anúncio Feito a Maria



Fogo Morto



Seis Personagens em Busca de um Autor

As personagens de Paulo Gonçalves foram representadas pelos atores. Vilma Bueno de Camargo (Sonho), Lúcia Lambertini (Alegria), Suzy Arruda (Paixão), Américo Bergamaschi (Medo), Lizete Arco e Flexa (Razão), Tânia Páscoli (Dor), J. E. Coelho Neto (Ciúme), Waldemar Corvelo (Ódio), Adélia Vitória (Desconhecida). Cenário e figurino de Antonio de Faria; contra-regra de Paulo Frakl; direção de J. E. Coelho Neto.

1ª APRESENTAÇÃO

No dia 24 de setembro deu-se a representação da ASSOCIAÇÃO ATLÉTICA MATARAZZO, com a apresentação de "Da Importância de ser Bevero", de Oscar Wilde em tradução e adaptação de Luis de Santo Angelo,

A casa esteve relativamente tomada de público e o espetáculo agradou, de uma certa forma, todos os presentes.

Os atores da A. A. Matarazzo, nessa peça, foram os seguintes: Roque Rodrigues (Agenor), Justo Fernandes (Gervasio), Ayrthon Facchini (João), Cecília Angélica (Augusta), Violeta Manon (Vera Lucia), Marcia de Castro (Miss Prism), Liana Pascoal (Cecília), Mario Boito (Monsenhor), Nivaldo Scrivano (Pedro). Cenários de Constâncio de Léo; contra-regra de Délcio Bompani; assistente de direção, Roque Rodrigues; direção geral de Vicente Eduardo Scrivano.

14. APRESENTAÇÃO

Encerrando o certame do II Festival Paulista de Teatro Amador, exibiu-se, no dia 25 de setembro, o elenco do TEATRO O LOTIE SIEVERS. Enorme público esteve presente a essa representação, sendo a segunda maior platéia de todo o Festival.

Foram apresentadas então, duas peças em um ato, de Arthur Schnitzler em tradução de Lotte Sievers e Eudimir Fraga: "Reunião de Família" e "A Cacatua Verde".

O espetáculo do Teatro Lotte Sievers foi, sem dúvida, o mais curioso de todo o Festival, pois que apresentou um grande e luxuoso guarda-roupa. Por sua vez, "A Cacatua Verde", pela sua movimentada ação e pelo seu próprio texto, foi o que mais agradou o numeroso público.

Em "Reunião de família" estiveram os atores: Nelson Nader (Mordomo), Benjamin Cattán (Conde Arpad Pasmády), Marília Ferraz (Mizzi), João Pontes (Jardineiro), Cesar Augusto (Egon), Oswaldo Barreto (Felipe), Lotte Sievers (Lolo Langhuber) e Eloy Artigas (Prof. Windhofer).

Em "A Cacatua Verde" assistimos os atores: Benjamin Cattán (Grasset), João Pontes (Prosper), Alípio Vieira (Lebret), Velloso F. (Comissário), Eudimir Fraga (Grain), Júlio Cosi Jr. (Scaevola), Christiano Machado (Jules), Eloy Artigas (Henri), Iracema Arditi (Leocádie), Nelson Nader (François), Paulo Paulista (Albin), Mariazinha Peixoto (Michette), Yolanda Silveira (Flipotte), João Cândia (Emile), Thales Maia (Guillaume), Warner Strasburger (Marquês de Lansac), Oswaldo Barreto (Rollin), Lotte Sievers (Séverine), Marília Ferraz (Georgette), Oswaldo Costa (Baltazar), Carlos Moreno (Maurice), Wolfram Günther (Etienne), Cesar Augusto (Um bêbado), Agada Carlomagno e Jerônimo Mendes (Revolucionários). Cenários de Ricardo Sievers; figurinos de Eloy Artigas; assistente de direção, Oswaldo Barreto; direção geral de Ruy Afonso.

textos

concorrentes

concorrentes
conjuntos: 14
direção: 10
atores: 76
atrizes: 39
cenógrafos: 12
figurinistas: 5

nacionais:

nacionais:
Alfredo Mesquita
Aristóteles Soares
Arthur Azevedo (2)
Lins do Rego — Cavalcanti Borges
Martins Pena
Paulo Gonçalves
Pedro Bloch
V. E. Scrivano

estrangeiros:

estrangeiros:
Arthur Schnitzler (2)
Franco Roberto
John B. Priestley
Luigi Pirandello (2)
Oscar Wilde
P. S. Laughlin
Paul Claudel
W. W. Jacobs



resenha

n. goncalves

O QUE ACONTECEU

Vamos apenas fazer o registro das realizações extra Festival, porquanto o espaço que nos foi reservado não dá para outra coisa.

*

TEATRO LICEU CORACAO DE JESUS

Sob a direção de José Deléo Junior, foi apresentada a peça em três atos de Angelo Burlando: "CAVALEIRO DO AMOR"(Francisco de Assis). Francisco de Assis Guimarães, José Deléo Junior, Maneco Araujo, Walter Dantas, Wilson Gomes Santana, Neto e Alberto Travaglini, foram os atores. Na parte técnica: Orlando Giorgi, Paulo Camara, Virgilio dos Santos Pinto, João Bento, João Luiz Krumenerel, Benedito Gouveia, JoséCorreia, José Russo e Claudio Graziano. O espetáculo apesar dos inúmeros colaboradores, esteve fraco na parte artística, principalmente na interpretação.

*

TEATRO SAO PAULO

A Sociedade Italiana de Intercâmbio Cultural Italo Brasileiro "MUSE ITALICHE", apresentou duas engraçadas comédias (a segunda superior à primeira) sob a direção de Ruggero Rizzetti: "IL MONDO NON FINISCE ALL'ANGOLO DELLA STRADA" e "COMMISSARIO DI NOTURNA". Pola Astri (notável), Luigi Capecchi, Mario Leonardi, Vladimiro Brando e Aldo Erzi, na primeira peça, e Maurice Marais, Amelia Puglioli, Vladimiro Brando, Aldo Erzi, Rosana Casoli, Beatrice Romano, Luigi Ca

uma estranha visita

Dias atrás, estava eu sentado em minha mesa de trabalho, quando repentinamente a porta abriu-se e uma figura introduziu-se na sala. Trajava com simplicidade, porém decentemente. Não pude calcular sua idade, porque, apesar dos cabelos brancos, deixava transparecer na fisionomia um otimismo impressionante. Orgulhoso sem convencimento, sem cabotinismo e principalmente, sem essa falsa modéstia que caracteriza tantos outros tipos. Lançou um olhar para a sala da redação, olhou-me mais uma vez e cumprimentou-me. "Bom dia moco "Sua voz, se bem que um tanto amargurada, era firme e não revelava o menor desânimo. "Desculpe se venho interromper seu trabalho, porém necessitava urgentemente falar consigo. Tenho algumas coisas a dizer e, como o senhor e a revista que o senhor trabalha, tiveram a gentileza de auxiliarem, acho que o lugar é aqui mesmo. " Ainda sem compreender a intenção daquele estranho e fascinante personagem, perguntei-te o nome. Fiquei surpreso com a resposta. (E quem não ficaria?) "Chamo-me, ou melhor, chamam-me "Teatro Amador". O meu nascimento aqui no Brasil, devo ao Padre José de Anchieta. Foi ele que nas primícias do descobrimento deste país, usou-me para educar os índios e torná-los mais chegados aos primeiros civilizados". Ante a perspectiva de um bom trabalho, tratei de pôr mãos à obra. Coloquei a indefectível lauda de papel na já cansada "Olivetti", preparando-me para ouvir o que aquela estranha visita iria dizer. "Ele" percebendo minha intenção, disse num tom de quase advertência. "Olhe moco, se o senhor pretende escrever minha história, está muito enganado. Eu ainda não tenho muita coisa a contar. Quem sabe daqui há alguns anos, eu tenha um verdadeiro cabedal de coisas para dizer-lhe. Naturalmente dependerá do trabalho que por mim fizerem os amadores. Sim, principalmente os amadores, porque com o Governo, Serviço Nacional de Teatro e outras repartições governamentais encarregadas de estimular e incrementar a Arte teatral na nossa terra, não posso contar de maneira alguma. O primeiro, parece-me que se interessa apenas por política e os demais órgãos oficiais cuidam apenas dos afilhados. Eu, infelizmente ainda não fui batizado, não tenho padrinho. Alguns retrógrados empedernidos dirão teatro apenas divertimento. Eu The pergunto quem é que procura transformar as mensagens sociais, os problemas psíquicos, psicológicos e espirituais, dando-lhes vida e apresentando-os ao público numa forma mais compreensível? Quem é que procura suavizar a aspereza e monotonia da vida quotidiana, apresentando comédias e farsas, que são a delícia dos espectadores? Será que esses senhores não notaram que se torna imperioso e necessário, auxiliar as realizações amadoras? Não ouviram falar do I e II Festivais de teatro amador? Não tiveram conhecimento da realização do I e II Congresso de Teatro Amador nos quais a cultura e divulgação da arte foram os pontos principais dos trabalhos? Será que esses senhores não leram nos jornais diários de quase todos os Estados da União, que foi realizado um Festival Nortista de Teatro Amador? Sinceramente, meu caro redator, eu fico com muita pena do nosso *pobre povo*. Bem, acho que já falei demais, é melhor que eu me retire". Não, pode ficar à vontade, a casa é sua. "Muito obrigado moco, mas eu sei que o senhor tem mais coisas a fazer e não quero aborrecê-lo. Não se incomode, no próximo mês eu estarei de volta". Da mesma maneira que entrou, o nosso visitante retirou-se, a porta fechou-se e o silêncio voltou ao ambiente. Sinceramente, não sei se este personagem é real ou foi produto da minha imaginação, naturalmente revoltada com o descaso dos nossos homens públicos em relação ao teatro amador e as artes em geral. Em todo caso vamos aguardar que essa estranha visita se realize outra novamente. Vamos ver o que nos dirá o "TEATRO AMADOR".

peche e Alberto Boninho. SINE vel. artístico melhor, pois é uma remente não gostamos do hispe sociedade antiga, de tradição táculo. Achamos que a "MUSE em São Paulo e principalmente ITALICHE", tem obrigação de porque representa a parte a apresentar espetáculos num ni tística de um país que está co

locade entre os melhores do mundo, Justamente na arte teatral. Acreditamos que esse espetáculo.

Falece dia 14 de setembro o ator amador EVERSON DE OLIVEIRA, pertencia ele no Teatro Experimental do Negro de São Paulo e tomou parte no I Festival na peça "O Santo e o Cavalo", O Teatro Amador Paulista está de luto pela lamentável perda.

CONSELHO MUNICIPAL DE TEATRO

Os amadores conseguiram um lugar destacado no referido Conselho, pois nada menos de três elementos irão defender as realizações amadoras nas reuniões que se realizarão. J. E

Coelho Neto, Clovis Garcia um grande amigo dos amadores) e Cesar Ghorpal, também Clemens o interessado na divulgação de teatro amador, no Ejetado Aguardaremos com interesse os trabalhos desses nossos amigos.

BAINHA DO TEATRO AMADOR

Linna Panca, 16. 280 votos; Neid e Ragazzini, 12, 880 votos; Nice Lopes, 11, 569 votos; Helen Caribe, 5. 300 votos; Coralia Marquen, 4, 722 votos; Wilma Pontes, 2, 300 votos, A candidata *Sonia Regina*, declarou ao redator que não está mais concorrendo. Por esse motivo deixamos de incluí-la nos resultados.

1. O ANIVERSARIO

No dia 12 p. p., "EQUIPE ARTÍSTICA", semanário independente, cujo escopo principal

destaques...

O II Festival Paulista de Teatro Amador foi, durante as exibições do certame, bastante prestigiado concorrido, por parte de nossos críticos teatrais, cronistas, artistas e demais pessoas de nosso mundo teatral, o que vem atestar a projeção dos amadores paulistas no cenário artístico do país.

Entre uma e outra representação, pudemos, assim, notar a presença dos Srs. Nicanor Miranda, Décio de Almeida Prado, Sabbato Magaldi, Mattos Pacheco (presente em quase todas as noites), Paulo Fabio e Egas Moniz; dos artistas Sérgio Cardoso, Nídia Lícia, Carlos

Mario da Silva, DjalVergueiro, Milton Ribeiro, Carlos Zara, Joséma Bittencourt, NicaRenato, Marina Freire, Elizabeth Henreid e nor Miranda e Ansel

Sandro. mo Farabulini Jr.

Sem dúvida isto é motivo de destaque e de satisfação a todos amadores de São Paulo.

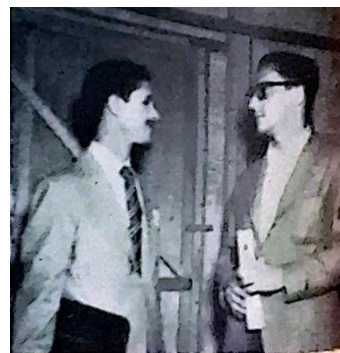
Mattos Pacheco e Egas Moniz



José Lins do Rego e José Carlos Cavalcanti Borges

Oswaldo Pisani e Sérgio Cardoso

Saudamos
EQUIPE ARTÍSTICA
no seu 1.º aniversário



noções**de arte****de representar****osmar r. cruz**

Aqui estão alguns escritos sobre a arte de representar; não pretendemos esgotar o assunto. Apenas enumeramos certos princípios e normas para uma verdadeira criação dramática. Talvez a nossa maior falha seja na falta de exemplos, mas estes, somente poderão ser feitos na prática, sob determinada direção, nunca por escrito.

A arte de representar é matéria essencial. mental e prática, por isso não a procuramos exemplificar por escrito. Também porque o exemplo no papel não produz resultados.

Assim, fizemos uma introdução e será a partir dela que iremos estudar num palco, sob a luz das gabiolas todos os capítulos, mais desenvolvidos, pois, aqui estarão resumidos.

A técnica e a prática do capítulo sobre ensaios, marcação, convenção dramática, gêneros e estilo de representação, apesar de fazerem parte da Arte de Representar, estão intimamente ligadas à representação, portanto somente de mostrando poderíamos exemplificar. Escrever sobre estes pontos muito pouco resultado haverá.

Nos preocupamos mais com a parte de interpretação, interna e externa do personagem, seus princípios básicos. Porém, antes, apenas iremos enumerar certos requisitos de ordem geral que terão que preceder a interpretação.

A arte de Representar compreende pois, como vimos, um estudo longo e áspero. Não pensem os leitores que seria eu tão pretencioso em querer estudar a arte aqui, totalmente. Já o dissemos, e é nossa intenção, apenas indicar, mostrando uma ou outra vez como conseguir uma técnica de interpretação, nunca doutrinar.

O que aqui veremos é resultado de dois cursos realizados por nós, o estudo de vários autores e a prática que mais de 12 anos de teatro nos deu, além das distantes e saudosas aulas do Conservatório de São Paulo, de uma dezena de anos atrás. De tudo isso pudemos criar uma certa didática, que durante os ensaios ou em aulas nós preparamos a peça e o ator para interpretar o papel com suas próprias possibilidades.

dados e não repetir o que o ensaiador muito atentamente lhe demonstra como deve ser. O ator não deve parecer, mas ser o personagem, mesmo que às vezes não consiga uma relativa 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 más tradições.

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

Vamos ao nosso trabalho, que mesmo sendo resumido, esperamos, seja compreendido. apesar da péssima linguagem usada por nós, que não somos dados a escritor.

I PARTE**INTRODUÇÃO**

É o ator, na opinião de JeanLouis Barrault, “o meio essencial da arte dramática”, e, sem dúvida alguma, ele tem toda a razão nessa sua 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 que dão a ele qualidade de ser o único artista que de fato tem o Teatro, isto é, que somente no ator está a essência do Teatro. Outras o consideram apenas como um dos intérpretes da obra literária, qualificando o autor como verdadeiro criador da arte dramática. Outros ainda consideram o ator um estorvo à realização do verdadeiro Teatro.

Mas no fim, nós concordamos é mesmo com JeanLouis Barrault quando diz: “O instrumento, do qual deve servir-se o autor para praticar a arte dramática, é o ator. O ator 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 respiração, da voz e da sua dicção, através de estudo particular sobre diversas expressões estéticas e vocais” .

A parte vocal, nós já escrevemos a tempos atrás

Vamos agora estudar os meios que dispõem o ator para se tornar um autêntico intérprete do autor. Essa arte que tem má sua constituição, são uma técnica imensa e difícil, é a arte de representar, que é 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.

Nós dividimos o estudo da Arte de Representar em três partes: Teórica, Técnica e Prática, reunindo todas as disciplinas numa síntese que compõe a arte do ator, e uma quarta que se refere à representação.

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

CONHECIMENTOS GERAIS

Haverá necessidade para a formação do ator, conhecimentos de ordem geral, que possam lhe facilitar a pesquisa e a compreensão dos vários personagens que terá que interpretar.

Sendo assim, o estudo da História Geral, Estética, Psicologia, Línguas, Português, História das Literaturas, História das Artes, sem contar as matérias relacionadas com o Teatro, coisa que obrigatoriamente terá que conhecer.

Não basta ter boa voz, belo porte, figura interessante, gestos bonitos e facilidades em interpretar papéis; antes de tudo o ator precisa ter uma base cultural suficiente para poder estudar e interpretar seus papéis em todos os seus detalhes, criando assim uma perfeita individualidade que o autor pretendeu na 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 um papel importante.

Na psicologia experimental é que o ator poderá extrair todo o estudo psicológico do personagem, dar-lhe características próprias, pois o próprio autor teve na psicologia um grande apoio. Todos os grandes processos de criação dramática interpretativas dos grandes atores e diretores, tais como: Stanislavsky, Komissarjewsky, Bolelawsky, Tairov, Germier, Copeau, Dullin, Barrault, Granville Baker, Checov (ator americano russo), Aristides D'Angelo, enfim

todos os grandes atores, têm para o ensino e prática da arte de Representar a Psicologia como base.

O estudo das Histórias das Artes e Literaturas, fraturas dão ao ator: uma o conhecimento das outras artes que são grandes auxiliares do Teatro. E a outra, a literatura, fornece as correntes literárias de todos os países, dando-lhe uma visão ampla dos gêneros literários, das grandes línguas do mundo da pena e do pensamento.

Não vamos nos alongar muito, pois temos a intenção apenas de indicar quais os Principais conhecimentos que deve possuir o ator além daqueles que pertencem à sua arte.

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. O dramático, isto é, comédia ou drama. Mesmo que ao tentar o contrário, tenha uma bagagem técnica e cultural muito grande, não consegue dar ao gênero que não lhe cai bem, uma interpretação verdadeira.

Cita Sarah Bernhardt, o caso de Coquelin, que tinha como maior desejo interpretar uma tragédia, todavia o seu físico e sua fisionomia tendo o nariz na frente, não o permitia.

Já o comediante é, pelos dotes físicos ou naturais aquele que pode com igual perícia dar a ambos os gêneros de interpretações dignas, mas, ambos necessitam de:

VOCAÇÃO E INTELIGENCIA

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

A vocação é inata no artista e nenhuma técnica ou escola pode lhe dar. Entretanto, essa vocação terá um amparo muito grande na instrução e desenvolvimento no estudo da técnica do ator.

Por isso não deve o ator confiar por demais nesses predicados que a natureza lhe dotou; precisa, sempre, estudar e desenvolver sua técnica, aprimorar sua sensibilidade.

Para isso deve se servir de uma escola ou de um bom mestre; de boa leitura, principalmente de livros de teatro.

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

Vocação no Teatro é ter sensibilidade, é ter aquele toque quase divino, que dá ao homem

a faculdade de transmitir a outros, individualidades diferentes da sua, como se fosse ele próprio.

Grande é o papel da inteligência, auxiliada pela cultura; além de fornecer material racional para uma boa representação, ajuda a imaginação, criando um mundo ao seu alcance, para poder usá-lo à vontade.

A grande auxiliar da intuição é a inteligência, que Taine definiu “Como a faculdade de adquirir conhecimentos”.

É a inteligência que faz com que o ator possa criar com maior facilidade 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 Fainsilbler, em seu livro.

Por essa definição, podemos ver o quanto é importante para o estudo da Arte de Representar, a Inteligência.

Além dos dotes físicos e morais o ator deve conhecer:

A ESTRUTURA DO PALCO

O palco tem que fazer parte da vida do ator. No nosso estudo de hoje, o colocamos na parte teórica por que ele, para nós, não faz parte do estudo propriamente dito da criação dramática, mas, assim como as outras matérias desse capítulo, é um acessório importante.

Para a sua movimentação no palco o ator deve conhecer o que é esquerda ou que é direita, alto ou baixo, centro ou fundo.

Esquerda ou direita é 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 saber também o que vem a ver alta, média, baixa.

Alta é o fundo do palco.

Média é o meio.

Baixa é, com relação ao público, o início do palco.

Essas são as designações que o ator deve conhecer para poder atender as movimentações, isto é, as marcações que o ensaiador lhe fizer; aqui porém, enumeramos o mínimo.

Deve também o ator conhecer a nomenclatura do palco. A sua estrutura. Conhecer os vários elementos que constituem a caixa do teatro.

Esse vasto vocabulário do palco é de grande auxílio para o ator, pois ele deve conhecer o local onde trabalha.

Seria uma lista enorme a tratarmos aqui, de uma matéria que qualquer manual de teatro traz e que somente a prática a faz conservar na memória.

esses pontos vistos resumidamente por nós

aqui, são apenas indicações, já o dissemos. São elementos de estudo para o ator.

É o que podemos chamar de Base Teórica, sem a qual não é possível prosseguir no estudo e chegar a ser ator um dia.

Pena não podermos desenvolver mais essa parte, mas estamos apenas indicando e não lecionando em uma escola. E cremos mesmo que todo leitor possua essas qualidades enumeradas aqui, pois só o hábito de ler uma revista especializada, já é um predicado que assegura dotes fora do comum, ou melhor, acima do comum.

Passamos assim à segunda parte:

II PARTE

INTERPRETACAO (ESTUDO INTERIOR E EXTERIOR) ESTUDOS PRELIMINARES

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

Existem muitos processos de criação do personagem e o mais famoso deles é o de Stanislavsky. Acontece que esse genial ator russo, ao teorizar a criação do ator, dividiu o estudo: primeiro no estudo externo e depois no interno; quer dizer: primeiro as características externas do personagem: fisionomia, gestos, movimentos. Depois de vestido externamente é que conseguiremos dar uma alma ao papel, segundo a sua teoria.

Todavia, nós achamos mais fácil para os que iniciam sobre arte dramática, o inverso, isto é, primeiro: O estudo interior e depois o exterior, ou ainda os dois ao mesmo tempo a fim de facilitar o nosso trabalho. Isso não quer dizer que não adotamos a doutrina do grande diretor russo. Apenas invertemos o seu processo de criação, por julgarmos que ofereça melhores resultados na nossa dissertação.

Na arte de representar, muitas vezes, teremos que fazer um estudo especial de certas doutrinas de caráter geral e não exclusivamente ao papel a ser representado. Veremos adiante o estudo das emoções. Esse é um ponto essencial no qual Stanislavsky dedica grande parte da sua obra, que 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 nosso caso em que o ator não traz essa bagagem, teremos que estudar o processo de criação e o papel ao mesmo tempo. Usamos esse critério, também nesta dissertação porque o nosso objetivo é apenas dar os requisitos de que se necessita para se formar um ator e não uma doutrina de interpretação.

Ao receber uma peça na qual o ator tem um papel a ser interpretado, antes de entrar na psicologia do personagem e sondar-lhe as emoções e o carácter, terá que situar o personagem como figura humana a social;

- a) Ver em que país decorre a ação da peça,
- b) Em que época.
- c) Em que meio se desenvolve a ação.
- d) Ler atentamente a peça e o papel muitas vezes.
- e) Dessas leituras deverá situar o seu papel dentro da peça; qual o seu comportamento.
- f) Após essas leituras deve estabelecer o carácter que predomina no personagem, isto é, o seu temperamento ou se haverá modificação nele.

Esses são os pontos importantes que deve o ator se dedicar pois cada indivíduo possui suas próprias características dentro da peça.

Deve o ator verificar quais as maneiras de pensar, sentir e reagir do tipo criado pelo autor na 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 das palavras do autor. Por isso o trabalho do ator terá melhor resultado se estudar de dentro para fora, quando tem que representar o seu papel. Essa pesquisa lhe trará mais tarde a parte externa.

Não vamos procurar dar toda a gama de caracteres que os psicólogos classificaram, isto seria impossível nessa pequena dissertação.

Porém, o ator terá que possuir uma preparação na qual a psicologia deverá ocupar parte essencial.

O estudo do carácter do personagem é complexo e exige muito do ator.

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

Não adianta classificarmos os temperamentos em: Sanguíneos, Linfáticos, Biliósos, Nervosos (concentrados ou exaltados) quando, muitas vezes, um tipo possui duas ou três características formando um carácter complexo e diferente.

“O carácter 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 influência de simpatia, de harmonia e desarmonia”. Essas são as palavras de Paulo Mantegazza grande psicólogo italiano, e que dedicou toda a vida no estudo da psicologia.

O carácter do personagem poderá sofrer

grandes modificações no decorrer da vida, tendo o ator que acompanhar essas modificações de carácter. Às vezes uma determinada situação, moral ou física, poderá alterar o temperamento do personagem.

Impossível seria trazer os vários tipos psicológicos; eles são tantos, como o são de indivíduos, o que é necessário é um estado de caracteriologia, para a melhor poder situar o carácter que acompanha o personagem no decorrer da peça. Vejamos uma descrição sintética de um carácter nervoso concentrado.

“Os nervosos concentrados tem os movimentos rígidos, pouco espontâneos e o seu andar é esparramado. 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 manifestasse lentamente mas a explosão é terrível. Desconhecem o perdão e têm culto pela vingança. Odiosos, ambiciosos, desgraçados, cétricos e supersticiosos, gostam da solidão, para dar largas à sua fantasia povoada de sonhos. Vêm a vida pelo lado mal, mas são previdentes e circunspectos. Concentrados, forjam projetos que não expõem sem madura reflexão. Falam pouco e são ociosos. Os fanáticos mais exaltados, os criminosos célebres, os conspiradores, ou os que lutam contra a desgraça, participam deste temperamento”.

Assim, após a análise feita sobre o papel, procuramos o carácter que mais se aproxima, estudando-o, aplicamos ao personagem, coisa que de acordo com a descrição acima facilita bastante a interpretação, quer na parte interior como exterior.

AS EMOÇÕES

Visto as características do personagem veremos o estudo das emoções, o sentimento e a sensibilidade.

As emoções são outra parte idêntica aos caracteres. O ator deverá estar apto para situar no personagem as várias emoções que o dominam, colocadas pela mão do autor.

As emoções como parte integrante do personagem é um estudo que deverá ser feito pelo ator, de pois de conhecidas as teorias que estudam temperamentos e caracteres; aí então veremos como conhecer as principais emoções que dominam o indivíduo:

Inúmeras são as teorias, mas devemos conhecer bem as principais emoções e qual o seu processo dentro do indivíduo: O temor e suas variações: o humor, desespero, terror e medo.

O amor, bondade, felicidade, alegria e riso formam outra gama, assim como o ódio, dor, cólera, aversão, ou ainda: esperança, desejo etc.

Não estão as emoções aqui classificadas, mas enumeradas. Outras mais ainda poderíamos citar; todavia o que importa é o conhecimento delas e quais as coisas que as provocam e como reagem dentro do indivíduo, de conformidade com o caráter.

Poderíamos citar uma a uma qual as suas características e como se processam no indivíduo, mas, iremos apenas dar um exemplo:

O medo, por exemplo, não é de difícil compreensão e experiência: 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 às vezes é um sentimento de covardia.

Muitas vezes, o medo excessivo atua como meio de aceleração dos sentidos e órgãos de locomoção, outras vezes coloca o indivíduo em profunda imobilidade.

Às vezes o medo é um estado passageiro, uma sensação de mal estar, outra vez dura tempos enormes.

Conforme o caráter, o medo atua mais ou menos no indivíduo de acordo com a situação que se enuncia contra o personagem.

Às vezes, o medo surge inesperadamente, ou atrasado é previsto".

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

Acrescenta ainda esse famoso psicologista "que o medo é produzido por duas formas: As normais e as mórbidas.

As mórbidas se apresentam sobre vários aspectos: está em desproporção (aparente) com suas causas; é crônica; seus resultados físicos têm uma intensidade enorme. "Ao medo normal ele divide em dois tipos:

"1. °) Aos que se referem diretamente ao medo e compreendem todas as manifestações que implicam em um grau qualquer, o temor da dor, desde uma pequena picada de agulha, até à enfermidade e à morte.

2. °) Aos que se referem ao asco ou aversão, tais como: o temor dos contatos, do sangue, dos animais e outras aversões raras e não justificadas."

Theodule Ribot analisa a maneira como se processa o medo dentro do indivíduo. Esses conhecimentos podem facilitar ao ator quando terá que representar um tipo numa das classificações adotadas pelo grande psicólogo.

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

Enfim, aqui vimos, de uma maneira sucinta e não completa o estudo do medo. Essa pesquisa deverá ser feita pelo ator com todas as emoções humanas, um estudo das suas características, pois as reações exteriores nós a estudaremos depois, na expressão.

Essa preparação psicológica, é estudada por Stanislavsky com exemplos práticos; ele prepara toda uma série de agentes que irão provocar no ator uma série de emoções as quais ele irá armazenando para aplicar futuramente. Assim ele propõe que se viva a emoção sentida pelo personagem ou pelo menos que elas sejam revividas pelo ator.

Ele propõe ainda "que o ator trabalhe ativamente as suas emoções, criando-as dentro de si, e armazenando-as, criando um mundo tão idêntico como o atual".

Ele quer dizer que o ator deve se exercitar e provocar uma série de emoções para desfrutar. Cobrir como conseguiu-la; esse estudo faz parte de sua psicotécnica.

Para evitar que o ator crie uma emoção errada ou exagerada ele propõe ainda, que ele se atenha a algo real, firme, orgânico e palpável. Esse então é o estudo da memória da emoção que veremos mais adiante.

O ator deve possuir todos os conhecimentos necessários para analisar as emoções que dominam o personagem e para isso terá que exercitar as suas qualidades de atenção, percepção, memória, concentração, sensibilidade, etc.; enfim, uma série de estudos que veremos adiante no decorrer do nosso trabalho. Esse processo de conhecimentos básicos e exercitados é que dá ao intérprete técnica e os sentimentos necessários à sua formação artística.

Stanislavsky no livro que explica a sua doutrina, escreveu: "Se tomamos 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 começamos 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. Portanto devemos segui-lo e estudá-lo e é o que faremos.

Assim já vimos que o ator deve ter perfeito conhecimento dos elementos emotivos que

deve merecer sua atenção, com respeito ao personagem a ser estudado.

Veremos, agora, independente das emoções relativas ao personagem, uma outra questão: Deve o ator emocionar-se?

Quando Diderot lançou o seu famoso paradoxo sobre o comediante, achava então que o ator não devia emocionar-se ao interpretar um papel. Isto é, devia permanecer “frio”, ou melhor, criar e representar o papel, sem emocionar-se principalmente durante a representação. Ficando um (o próprio ator) e o outro (personagem) independentes. Enquanto o cérebro do ator permanece à margem fiscalizando o trabalho desenvolvido pelo tipo criado pela sua imaginação.

Cocquelin, foi o ator que mais levou em conta os princípios de Diderot.

Ao deixar 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, a qual irá representar, sem senti-la. O que o ator não deve fazer é emocionar-se em demasia e aí prejudicar seu trabalho. O que é necessário é medir até onde pode emocionar-se e como o deve fazê-lo, para isso então terá que estudar e praticar um método de conseguir durante os ensaios o ponto certo que deverá chegar, para receber todos os sentimentos do personagem a fim de transmiti-lo perfeitamente.

Para isso são feitos os ensaios; aí então se poderá dosar toda a série de emoções a serem transmitidas. Durante os ensaios a carga de emoções terá que ser maior que na representação, mas é inegável que sem emocionar-se não será possível estudar a arte de representar. Pelo menos na nossa maneira de ver. O necessário é preparação para isso.

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

Tairov o grande diretor e ator russo escreveu no seu livro sobre o estudo interno do ator:

“As emoções vistas através da criação cênica é libertada do seu movimento fisiológico e obedece facilmente ao ator que a estimula através da sua vontade criadora.”

“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 do caso. A improvisação reúne em si um número infinito de exercícios que disciplinam a vontade criadora, desenvolvendo a fantasia, o autodomínio, etc.”

Veremos de agora em diante alguns meios

para o domínio e a expressão dos sentimentos que o ator deve possuir.

Para tal devemos nos ater num ponto importante:

A OBSERVAÇÃO E O ESTUDO DO PAPEL

A observação dará ao ator facilidade em gravar acontecimentos diários que poderão ser úteis à sua vida de palco. O andar de um velho, a respiração de uma pessoa cansada ao chegar perto de nós, o comer uma fruta, enfim tudo o que anda ao nosso redor. Disso resultará uma infinidade de recordações que lhe poderá auxiliar na leitura do papel.

Talma escreveu em suas memórias, sobre a observação: “Às vezes em que eu sentia emoções verdadeiras, penas profundas de provocar o choro e as lágrimas, em minha vida, eu, devotado ao meu grande amor ao teatro, nesta dor real, fazia minhas observações, sobre as alterações de minha voz e sobre certas vibrações espasmódicas que contraíam-se com o choro, e pensava em usá-las no palco, e de fato essas experiências sobre mim mesmo, me foram utilíssimas várias vezes”.

Essa é a importância da observação, pois voltaremos a falar nela.

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, em criar um mecanismo, uma estrutura técnica destinada a um fim preciso, constituído por disciplina, por hábito, por reflexos condicionados, por 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 depois estudá-lo separadamente, sendo às vezes necessário fazermos subdivisões, aí então esclarecer quais as finalidades de cada trecho, estudá-lo pacientemente, sem separá-lo do todo. Nesse estudo não deve o ator se apegar às minúcias e dividir demasiadamente o papel. Deve fazer o necessário e para isso 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.

Veremos numa peça qual as partes principais, e dentro de cada uma dessas partes, podemos classificá-las em outras menores. Feita essa divisão, veremos quais os objetivos que movem o personagem.

Assim deve o ator procurar o objetivo externo-interno do personagem, e saber externá-lo. A fim de conseguir transmitir fielmente os objetivos, o ator deve estar apto através de uma técnica especial dedicada ao seu papel.

Assim no caso de não se expressar devidamente o sentido com que foi escrito, o ator deverá procurar um sentimento semelhante, usando sua imaginação e criando assim um momento semelhante para si, e quando estiver com o domínio da situação poderá dar solução a parte e a devida intenção, isto é, o objetivo descoberto através da divisão feita no papel, após o estudo de análise feito anteriormente.

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

Uma boa prática é recordar diariamente os principais feitos do dia, mas não recordá-los somente, porém vivê-lo outra vez, por que não será para comentar ou descrever um ou outro fato que sua memória os armazenará, mas para representar na hora que for necessário.

“A observação, diz Boleslawsky nos seus seus estudos de Arte de Representar, ajuda o estudante de teatro a anotar tudo o que de raro e útil se passa na vida diária. Isso vigoriza a sua memória, armazenando nela todas as exteriorizações visíveis do espírito humano. Torna-os sensíveis a sinceridade e ao fingimento. Desenvolve sua memória sensorial e muscular. **facilitando** sua adaptação a qualquer trabalho **que se** requer para criar o personagem. Abre seus **olhos** a 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 intensivo de todas **as coisas** e ações da vida exterior”.

A VERDADE

Ser verdadeiro, ter o senso da verdade. para o ator é transmitir com sinceridade as emoções, a o mesmo tempo que as recebe para estudo, colocando-as num plano verdadeiro e nunca no inverossímil.

A verdade se situa no plano imaginário e no físico. O ator para conseguir naturalidade, que é sinônimo de verdade, no plano imaginário terá que se ater as coisas verossímeis e nunca criar estados emocionais acima do normal em suma deixar a natureza agir.

Assim também, devemos criar verdades que aparentemente nos parece fora do comum, mas que possuam semelhança com a vida.

No plano físico a verdade se manifesta pelos movimentos do ator e suas atitudes. Não

A interpretação da escola naturalista, mas aquela que nos transmite emoções e gestos verdadeiros.

Ao estudarmos as verdades no plano imaginário, que é a principal, nós teremos que nos ater em momentos vividos por nós ou em emoções que não sentimos ou nunca vivemos.

No primeiro caso, transportar para o papel a situação emocional verdadeira, idêntica, já sentida, que se situa no personagem, é fácil, como por exemplo representar situações já vividas por nós

Mais séria é aquela que nós teremos que criar, por que nunca a sentimos, aí então usamos a imaginação. Teremos que procurar uma região sentida por nós que se assemelha a que devemos interpretar. Exemplo: Sentir a morte certa, quando nunca a sentimos.

Assim podemos verificar que ser verdadeiro em cena e dar a representação do sentido verídico

Ouçamos mestre Stanislawky: "No princípio parecia que o único que poderemos fazer e utilizar as emoções verdadeiras e entretanto, as coisas do espírito não são suficientemente verdadeiras. Por isso devemos recorrer a ação física” .

"Não obstante, mais importante que as ações mesmas, são as verdades e nossa crença nelas. A razão é que sempre que possam veracidade e crença, terão sentimento e experiência. Podem comprová-lo executando o ato mais pequeno, mas que na realidade acreditam e veram que a emoção se desperte instantânea, intuitiva e naturalmente”.

"Esses momentos, por curtos que sejam, devem ser muito apreciados, E no palco são de grande significação, tanto nas partes mais apáticas como nas que se vive a tragédia ou o drama”.

O grande mestre russo, adverte mais quiz dizer que além de ser verdadeiro na representação, o ator deverá acreditar nas verdades imaginadas por ele, pois somente assim é que a emoção brota e espontânea, pois todas as coisas devem ser reais na imaginação do ator para produzir efeitos verdadeiros. Vejamos como nos 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, exagerações e mentiras. Quanto mais frequentemente se insinue em vocês, mais desmoralizador se prepara a verdade. De modo que devem evitar o hábito de falsificar. Não deixem que as flechas façam quebrar esse arco tão terno da verdade. Sejam fortes para arrojar para longe toda a tendência à exageração e à representação mecânica”.

Para completarmos esse estudo e conseguirmos alcançar os seus objetivos, passaremos a outro ponto.

MEMORIA DA EMOCÃO

Veremos os processos de despertar nossas emoções, a fim de recordá-los.

A memória no dizer de William James “é conhecimento de um anterior estado mental, desprendido do já da consciência”.

Para podermos adquirir certas sensações indispensáveis à criação de um papel haverá necessidade de fazermos uso dessa faculdade mental. Tal qualis um filme quando usa o “Flash. Black”, isto é, a volta a fatos passados. Só podemos recordar fatos vividos, pensados ou vistos.

Ouçamos mais uma vez o filósofo norte-americano: “Os elementos objetivos da memória são: uma sensação geral da direção do passado no tempo e uma época particular concluída e situada ao longo de uma direção definida por seu nome ou moderados fenômenos: um acontecimento imaginado e localizado dentro destes e como fazendo parte da minha experiência”.

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

A memória da emoção é um estado adquirido pelo ator com a finalidade de despertar uma emoção idêntica ou semelhante para transformá-la em nossa própria emoção e usá-la no papel a ser estudado.

Esse estudo traz ao ator a sinceridade e a verdade de 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, pois, a sua criação é verdadeira, mas o que representa é que é fictício. O ator deve sentir realmente o que vai representar. E para isso terá que exercitar a sua memória toda a vez que vai desempenhar um papel, e conjugar todas as situações do personagem e suas emoções.

Quando ao pretender recordar um fato passado, para transportá-lo ao seu papel, o ator deve primeiro reviver o fato, e quando chegar no momento exato, deve então passá-lo ao personagem; nesse procedimento o ator consegue dar alma ao papel e não o somente representá-lo externamente, mecanicamente. Dificilmente conseguiremos interpretar um papel sem transferirmos nossas emoções ao personagem. Isso quando não já a possuímos por serem sentimentos comuns.

O ator deve, portanto, como já vimos, usar sua observação para num futuro, em que for necessário, poder recordar os sentimentos.

É verdade que nós vamos guardando na memória somente as características mais importantes e depois formando uma escala de várias emoções cada uma contendo em si a sua essência.

Não quer dizer isso que o ator terá que transportar para o palco a realidade emocional tal

e qual sentiu ou presenciou. Esse sentimento sofre a influência da própria personalidade do ator.

Essas emoções devem ser recordadas e sentidas durante o treinamento ou ensaios, nunca esperar o espetáculo. Será durante o tempo de estudo que deverá haver perfeito encadeamento da emoção recordada e a personalidade do ator, chegando mesmo a ser uma só pessoa.

Muitas vezes nós não possuímos certas características do papel, mas suas sementes nós a podemos sempre possuir. Bom ou mal, nobre ou vil, nós possuímos em pequenas doses alguns; e em grandes, outros desses sentimentos. O que é necessário é o estudo e o desenvolvimento técnico do ator através de um aprendizado sistemático, usando os seus dotes naturais.

Às vezes, nós não usamos as nossas próprias recordações emocionais, mas aproveitamos sentimentos que tivemos ao compartilhar de emoções alheias. Para estimularmos nossas emoções passadas, devemos usar todas as nossas faculdades intelectuais ou físicas. Nossa imaginação terá que nos trazer de volta esses estados emocionais.

Usamos anteriormente a observação, agora devemos recordar os fatos armazenados e tudo que estudamos, quer sobre o Teatro ou sobre cultura geral. Tudo servirá para estimular nossa vida emocional para conseguir momento ideal, a fim de 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”.

Umavez memória afetiva é abstrata outras é concreta”. No primeiro caso ela é revivida muito pouco; no segundo é revivida totalmente. Para fazer compreender a diferença destas duas formas de memórias examinaremos separadamente os elementos constitutivos e o seu mecanismo:

1. °) A memória afetiva falsa ou abstrata, consiste na representação de um acontecimento: mais uma nota afetiva, não digo estado afetivo. Esta é geralmente a mais frequente. O que nos fica de pequenos acidentes de uma grande viagem? Somente a recordação dos lugares que se produziram os detalhes que lhes foram desagradáveis.

As memórias afetivas abstratas são suscetíveis de abstração e de generalização. É uma representação esquemática, semi-abstrata, semiconcreta, formada pela acumulação de semelhanças grosseiras e da eliminação das diferenças.

2. °) A memória afetiva concreta ou verdadeira, consiste na reprodução atual de um estado afetivo anterior com todos os caracteres. Quanto mais se aproxima da totalidade, mais se aproxima da exatidão. Aqui a recordação não consiste somente na representação das condições, circunstanciais, porém no reviver do

estado físico afetivo mesmo, o que quer dizer – senti-los".

Essas são dois tipos de memórias da emoção que nós estudaremos sobre a denominação de memórias sentidas. Para completarmos o estudo veremos a:

IMAGINAÇÃO

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

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

Assim nós vemos que não será possível criar algo na mente, que nós já não o sentimos alguma vez. Acontece que a imaginação poderá ser um conjunto de sensação. E nesse caso surgirá algo de novo, calcando em sensações já captadas pelo indivíduo

la imaginação uma grande arma do comediante. Às vezes, e quase sempre, o ator não fornece tudo o que nós necessitamos para a compreensão da obra. É impossível dar em poucas páginas um estudo completo sobre os personagens, encontrando-se grande parte nas estrelinhas. Não podemos encontrar no texto, em geral, o que sucede aos personagens antes do início da peça, ou mesmo entre as cenas ou atos.

Geralmente o autor, dá indícios secos como comentários à obra: Carlos entra Maria viras Antônio raivo so Joaquim tosse.

Assim também como que se relaciona com o caráter do personagem, muito pouco é esclarecido sobre o temperamento do mesmo, somente

e indícios: "Jovem alegre e elegante de aparência rica".

Como vemos, tudo o que falta e fica faltando, terão o ator que completar com a imaginação, baseado na análise do texto.

Devemos agora estudar como o ator deverá usar a imaginação e praticá-la:

Em primeiro lugar: toda vez que deveremos usar a imaginação, teremos que nos ater a um objeto interessante e também ter uma imaginação ativa, isto é, deve sempre estar em atuação e nunca no lugar de espectador, sempre participando das ações imaginadas.

Stanislavsky, usa uma palavra ou melhor a conjunção "se"

Assim ele nos fornece vários exemplos: Que faz?"

Estou tomando chá.

Mas se fosse azeite, com o que você o tomava?

esforço do indivíduo, para recordar o sabor do azeite, o gosto em tomá-lo, é uma maneira de fazermos exercícios da nossa imaginação.

Devemos nos exercitar bastante em exemplos como acima, e com outros mais complicados onde a situação é maior e mais desenvolvida.

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

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

Assim todo o seu trabalho deverá ser fruto da sua imaginação, baseado dentro de um ponto definido e compreendido intelectualmente.

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

Pergunto: "Faz frio lá fora?"

Antes de me responderem, gostaria que os senhores, lembrassem da rua, por onde andaram, e as reações que sentiram, aí poderão responder exatamente.

Esse pequeno exemplo, do ator russo, nos mostra de maneira simples, que o ator não deve, de momento, imaginar as coisas, sem antes, analisar, calcular e sentir.

Essa técnica depois de aprendida, devemos utilizá-la no estudo do personagem.

CONCENTRAÇÃO

O

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

Ao estudar a Concentração, assim a definiu Boleslavsky: "A Concentração é a qualidade que nos permite dirigir todas as nossas forças espirituais e intelectuais, a um objeto definido e continuar tanto com o 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 o consegue prender.

Mas antes de iniciar seu estudo sobre o papel, o ator deve praticar e desenvolver sua faculdade de concentrar-se.

Essa técnica consiste na escolha de vários objetos, sons ou ações, nas quais a atenção do ator deverá estar presa.

Assim, escolhendo um objeto qualquer e descrevendo-o, poderemos treinar nossa atenção, e automaticamente estaremos nos concentrando.

Stanislawsky nos dá o exemplo do marajá indú, que para escolher o seu ministro, fazia os candidatos caminhar sobre a muralha da cidade, e entre gritos e tiros dos soldados e do povo, carregando um prato cheio de leite até os bordos, sem derramar uma gota. Entre os candidatos, a maioria estava convencida de praticar tal ato sem derramar o leite, mas geralmente, eles não chegavam nem a caminhar. Entre eles surgiu um, sério e calado, levando o leite no prato. A gritaria começou e o comandante mandou atirar para os ares, mas o homem nem se importou e terminou a sua missão e tomou-se ministro. Então o marajá perguntou-lhe se não havia se perturbado com os gritos, os tiros e as ameaças. Não, respondeu o homem, eu vigiava o leite!

Aí está um exemplo do que é concentrar-se, pois o comediante deve estar sempre concentrado no seu papel quer ao estudá-lo ou quando o representa. Como o indú, não desviar sua atenção do papel.

Usando a sua observação, a imaginação e a sua memória, o ator poderá concentrar-se quer nos seus exercícios ou no papel que está estudando, e quando estiver representando, sua concentração deverá se ater ao que estiver fazendo e não prestando atenção no público ou em outra coisa qualquer. Vejamos outro exemplo:

Boleslawsky, perguntou à sua aluna se nunca tinha visto um grande ator representar. Sim, respondeu-lhe a aluna, vi John Barrymore no Hamlet, e ainda dos bastidores bem junto dele. E qual foi a coisa que mais a impressionou, independente do personagem? perguntou o professor. Nisso respondeu-lhe a aluna: É que mesmo quando se aproximava de mim ele não me notava! É isto, disse o grande mestre, ele estava concentrado no seu trabalho, nada o preocupava a não ser o seu papel. Isso é concentração.

Para conseguir que a sua concentração se desenvolva, o ator deve criar uma série de coisas a se ater para descrever e a sentir, ora falando, ora gesticulando, ora se emocionando.

Ao descrever seus pensamentos o ator deverá estar preso a eles. Ao o

uvir algo deverá também sentir e ouvir de verdade dentro da sua imaginação.

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

AÇÃO INTERPRETATIVA

Haverá necessidade sempre que estivermos no palco, de estar continuamente representando. O ator nunca deverá deixar que o seu pensamento, ou melhor, sua concentração abandone o objetivo e que deverá estar preso.

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

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

Para isso deve o ator, sempre que estudar um papel, ou no exercício, compreender e analisar o assunto, saber o que e vai representar do princípio ao fim. Não deixar um ponto obscuro. Depois disso deverá decorar o papel.

Quando estiver dono do assunto aí então, deverá começar o seu trabalho de adaptação do personagem.

Numa peça o ator deve antes conhecer a sua história e a de seus personagens, para depois estudar o seu papel e decorá-lo.

Para conseguir estar sempre em ação o aluno intérprete deve possuir um objetivo. Quando exercitamos, criamos um determinado ponto e o colocamos como centro de ação.

Quando, por exemplo, num certo papel o personagem é doente e age como tal, o objetivo principal é manter sempre

e a presença da doença que domina o papel.

Por isso toda a ação deve ter um objetivo, uma justificação interior, ser lógica, coerente e real.

O caso do "se" que nos dá Stanislawsky, é de um valor e norma.

Escolhido o assunto, visto todos os seus pormenores externos, ou ainda um determinado papel a ser estudado, deverá o ator situá-lo no tempo, espaço, lugar, como age, quais as relações dele com os outros personagens, aí então poderá utilizar o "se", para auxiliar sua imaginação na interpretação.

No nosso caso, do exemplo acima, para completarmos a compreensão, perguntaríamos: "Se fosse eu, o que faria, com o me sentiria?" Aí teremos o primeiro passo para não mais deixarmos que o papel nos abandone.

Assim faremos com certas partes do papel que não compreendemos, umas vezes nos colocando no lugar do próprio personagem, outras levando-o a outros caminhos através do "se".

Outra questão, é a que, estando completamente senhor do assunto, o ator permanece em ação, mesmo quando não está falando, como no 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.

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 de todos os estudos já feitos por nós e mais os pontos que a seguir veremos.

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

Aqui nós devemos fazer com que o ator, através da sua inteligência, fiscalize o seu trabalho; não queremos dizer que ele se dividia em dois como descreveu Diderot, mas que a sua consciência fiscalize o seu trabalho, a fim de não deixar que as emoções ultrapassem o limite criado para a representação. Nesta dupla função está contida toda a arte do ator, pois o espírito humano está dividido em duas partes: a que sente e a que pensa. Nestas duas partes está todo o processo da identificação.

O pensamento através da observação, verdade, memória, imaginação e concentração, controla o sentimento, e através deste transmite o personagem tal e qual o criou.

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

Não devemos julgar que representando, o ator deverá ter um senso de crítica ao seu trabalho, permanecendo o seu pensamento frio, enquanto a outra sua parte vive o personagem. O seu trabalho, ou melhor, o de sua inteligência deverá estar ligada com seu sentimento, despertando-o, vigiando-o, vivendo com ele todo o sagrado ato da representação.

Todo o estudo feito acima, nos pontos precedentes, é uma pesquisa para desenvolver os estados interiores do ator. Agora resta-nos juntá-los e formar o personagem numa perfeita identificação como a imaginou o autor.

Veremos mais alguns pontos que darão completamente a perfeita identificação com o papel.

A caracterização interna do personagem, é a forma que a identificação ressalta quando o ator dá ao personagem uma característica que a diferencie de outros tipos. No caso de um filósofo prestes a morrer, não pode ser uma interpretação qualquer em desespero de morte. A sua característica principal é a sua filosofia sobre a vida e a morte nos seus últimos momentos. Ao dar essa impressão o personagem permanece numa aparente calma, e não desesperado e rebelde, mas numa angústia que tira as suas forças e ânimo para se rebelar. Nesse caso, a morte é encarada de maneira diferente do que num militar por exemplo.

Para isso devemos estudar e compreender todas as formas que constituem a alma do personagem.

Observar tipos e pessoas na nossa vida diária, pesquisar em livros e na própria obra do autor, conseguir identificar-se com o personagem a ser interpretado, dando gestos, maneiras, fisionomia e um estado interior; dando forma moral e física ao papel, através da compreensão

são perfeita do que o autor deixou em forma escrita

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

Se na caracterização interna e externa o ator dá forma ao papel, essa forma carece de exteriorização, para isso devemos criar um estado interior para conseguir exteriorizar essas formas. Às vezes o ator não consegue, apesar de conhecer bem o papel, dar a emoção necessária à representação, pois deverá estar seguro de que conseguiu dar forma interior ao seu papel, isso porque quando não estiver completamente senhor do espírito total do personagem, dominando seu estado interior, o ator, no caso de acontecer um imprevisto qualquer, perde a linha do papel e deixa de vivê-lo. Por isso deve ensaiar o máximo e conhecer todos os requisitos do papel.

Antes da representação, a qual foi procedida por uma preparação intensa, o ator deve através da sua concentração, permanecer dentro do papel, quer antes ou durante a representação, mesmo nas saídas ou intervalos; isso lhe dará um permanente estado interior de conservar as características do personagem.

O ator deverá 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 tentar distraí-lo. Somente assim poderá dar à ação uma continuidade desejada.

Por isso o estudo do personagem deve ser completo, e não só o talento e a compreensão do texto, mas estes unidos a uma preparação psicológica perfeita.

Comunicação: é a perfeita relação entre o ator e o personagem e o seu companheiro de cena, ao mesmo tempo que essa comunicação alcança o público, emocionando. Para isso o ator terá que abandonar, antes da representação, tudo o que não pertencer ao seu trabalho.

Apesar de ser o ator um ser humano, não poderá estar preso a problemas alheios ao seu trabalho no palco. E quando isso acontece, forçosamente a sua identificação com o papel estará longe de alcançar o público.

Ao contrário, quando essa identificação se realiza o seu trabalho é o que de melhor se pode desejar.

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 primeiro deve ser feita com o próprio ator e o seu papel, não apenas senti-lo, mas estar em contato 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, as suas reações psíquicas, o seu estado interior.

Essa comunicação deve ser sempre constante, e nunca interrompida, como fazem certos atores que e somente se põem em contacto com seu companheiro, quando diz as suas falas, deixando de comunicar-se com ele quando este diz as suas, apesar de já as ter ensaiado muitas vezes e as conhecer bem.

Para isso deve fazer inúmeros exercícios de atenção, técnica e disciplina artística. Essa técnica aperfeiçoada dará uma Boa representação, criando assim uma comunicação perfeita entre peça e público.

Essa comunicação entre ator e personagem, atores entre si, e estes com o público, evita a representação mecânica e dá ao diálogo espontaneidade. A representação mecânica carece de calor interno e é o que geralmente estamos acostumados a ver em atores da velha escola.

Na perfeita comunicação o ator deverá usar todos os seus sentidos, inteligência e sentimentos, umas vezes usando corporalmente, outras deixando apenas seu interior dizer tudo.

Muitas vezes conseguimos expressar nossos pensamentos, sem gesticularmos, apenas com nossa vida interior, usando essa faculdade de comunicação entre o pensamento de um e de outro, ou melhor, como se diz em linguagem popular, “conversa entre olhares” .

Assim procedendo haverá uma perfeita identificação do ator e o personagem, usando um processo racional para a criação do papel através de uma técnica desenvolvida, evitando cair numa representação mecânica e teatral, onde haja uma perfeita adaptação o natural e humana na elaboração do papel.

A melhor coisa que se pode desejar a um bom comediante é uma perfeita identificação, onde os processos que usou para conseguir atingi-la não transpareça, mas sim, a alma do personagem através das suas emoções e de seu corpo.

RÍTMO

Esse é o último ponto que veremos sobre a formação interior do personagem. É a linha contínua e inquebrantável que se dá ao papel. Quando essa linha interior se quebra o ator não consegue mais se manter identificado com o personagem e o público. Tudo se torna opaco e não há mais aquela comunhão entre o ator e o papel. Por isso, ator e personagem devem manter uma linha contínua que nunca deve partir-se.

Antes de ver como daremos ritmo a um determinado papel, vamos procurar compreendê-lo.

Passemos os olhos no dia de hoje: narramos os feitos diários uns após outros, teremos então o ritmo o diário da nossa vida. Podemos dá-lo de um ano, dois ou dez anos.

Assim como temos a linha da nossa vida passada, também com a ajuda da imaginação, a criaremos no presente e no futuro, sabendo o que iremos fazer.

Assim devemos procurar no papel, essa linha que o autor desenvolveu no texto. Mas como sempre o autor nos dá poucas informações do personagem fora do palco, antes ou depois da peça, devemos pesquisar através do estudo e imaginação, essa linha dada ao personagem; por esse estudo chegaremos a formar uma série de pequenos objetos e feitos que nos darão a linha total que devemos manter através da representação.

Primeiro analisando um por um dos atos do personagem, depois juntando os após ter dado a todos um ritmo menor, para na reunião deles formar o ritmo geral.

A própria peça possui um ritmo próprio, que é formado do ritmo de cada personagem através do choque existente entre eles.

Vejamos como um grande professor e ator nos 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 e o fim que faz com que uma obra exista” .

Como exemplo podemos citar os vários trechos de uma ação qualquer, onde haja acontecimentos alternados.

A música é de todas as artes a que mais claramente nos dá o senso do ritmo, por isso o ator deve procurar na música parte de sua inspiração. Somente com exemplos práticos poderemos ter uma noção clara de ritmo.

É ele que transmite à platéia a verdadeira personalidade do personagem; dependendo muito do ator em valorizá-lo.

Ouçamos André Villiers: “O comediante impõe seu ritmo por todos os meios que estão ao seu alcance: mecânico, físico, emocional, lógico, a voz, o gesto, o olhar, os acentos e as intenções sugeridas ou reveladas” .

Assim podemos notar que o ritmo é o com, junto de todas as qualidades intelectuais e físicas do ator aliadas às de composições de quadro cênico idealizado pelo diretor sobre o texto.

Em nosso quarto número daremos as partes III e IV, que concluem este trabalho de

Osmar Rodrigues Cruz.

teatro profissional



TEATRO SÃO PAULO J. P. Cantuária está a apresentando, neste teatro, "DUO SHAKESPEAREANO", com "ROMEU E JULIETA" e "SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO". Os cenários e figurinos são de Antonio de Faria, ARLEQUIM de cenografia, no II Festival Paulista de Teatro Amador.

"Romeu e Julieta" é a peça em cartaz, atualmente, devendo estrear "Sonho de Uma Noite de Verão" dentro em breve.

No elenco estão: Salomão Guz, Adélia Vitória, Carlos Letti, Divo Dacol, Eukarys, José Misiara, Nelson Gaspar, Ney Debatin, Rafael Carrero, Rafael Golombeck, Susy Arruda e outros. A direção é de J. P. Cantuária.

TEATRO DE ARENA apresentou a peça em 3 atos de Pirandello, "Não Se Sabe Como", que teve como intérpretes os atores Bárbara Fazio, Floramy Pinheiro, Fabio Cardoso, Italo Rossi e Jorge Fischer. Esta foi mais uma bonita vitória do dinâmico José Renato e de todos os artistas do teatrinho da rua Theodoro Bayma.



TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA Após consecutivos sucessos, como o de "Santa Marta Fabril S. A." e de "Volpone", o T. B. C. apresenta, em tradução de Manuel Bandeira e direção de Ziembinski, a obra de Schiller "MARIA STUART".

No elenco estão: Cacilda Becker, Cleide Yaconis, Léa Surian, Silvia Orthof, Aleo Wellington, Armando Paschoal, Benedito Corsi, Fredi Kleemann, Guilherme Correa, Leonardo Vilar, Luis Linhares, Plínio Camargo, Walmor Chagas, Jorge Chaia e outros; Os cenários são de Mauro Francini e os figurinos de Clara Hetenyi.

O Teatro Maria Della Costa está apresentando, por apenas alguns dias, a peça de Jean Anouilh "O Canto da Cotovia", que tanto sucesso fez, quando de sua primeira apresentação.

"O Canto da Cotovia", pelo elenco de Maria Della Costa, é detentora de quatro "SACIS", o de melhor atriz, o de melhor diretor, o de melhor cenário e o de melhor espetáculo.



Os espetáculos apresentados no II Festival Paulista de Teatro Amador podem ser classificados, em linha geral, em três categorias: bons, deficientes e ruins. O critério de julgamento é um pouco menos rigoroso do que o usualmente empregado para o teatro profissional; cada espetáculo de amadores parece e muito com uma estreia de teatro profissional: a menor responsabilidade do amador é compensada pela maior segurança do profissional.

Segundo essa classificação podemos contar entre os bons espetáculos, os seguintes: "Fogo Morto" de José Lins do Rego e José Carlos Cavalcanti Borges, pelo grupo da "Associação dos Servidores da Caixa Econômica Federal de São Paulo"; os três atos únicos em cena circular, pelo "Pequeno Teatro Popular" ("Uma Mulher numa Gaiola" de P. S. Laughlin, "Amor por Anexins" de Arthur Azevedo, e "Palavras Trocadas" de Alfredo do Mesquita); "A Mão do Macaco" de W. W. Jacobs ("Teatro da Mocidade"); "Seis Personagens em Busca de Autor" de Luigi Pirandello ("Sociedade dos Artistas Independentes"); "Um Inspetor nos Procura" de J. B. Priestley ("Teatro Paulista do Estudante"); "Quem Casa Quer Casa" de Martins Pena ("Grupo Teatral Politécnico"); "A Comédia do Coração" de Paulo Gonçalves ("Clube de Teatro"); e "A Cacatua Verde" de Arthur Schnitzler ("Teatro Lotte Sievers").

Entre os espetáculos deficientes contaremos os seguintes: "O Cão Morto" de Vicente Eduardo Scrivano ("Teatro Paulista"); "O Imbecil" de Luigi Pirandello ("Teatro Experimental M em de Sá"); "O Oráculo" de Arthur Azevedo ("Grupo Teatral Politécnico"); "A Trovada" de Aristóteles Soares ("Comediantes Paulistas"); e "Reunião de Família" de Arthur Schnitzler ("Teatro Lotte Sievers").

E, finalmente, entre os ruins: "Suicídio" de Franco Roberto ("Escola Teatral da União dos Ex

Alunos Salesianos de D. Bosco); "Morre um Gato na China" de Pedro Bloch ("Amadores Paulistas"); e "Da Importância de Ser Severo" de Oscar Wilde ("Associação Atlética Matarazzo").

De acordo com essa classificação, vê-se que os espetáculos bons foram em maior número do que os deficientes e ruins juntamente somados. Isto pode dar uma idéia do ótimo resultado médio já atingido pelos nossos amadores, os quais se encaminham assim para a conquista de um estável e muito sério lugar em nosso teatro.

Não devemos pensar todavia que essa classificação, aqui proposta e justificada, tenha que ser tomada num sentido por demais rigoroso. Cada uma das três categorias poderia ser subdividida em pelo menos mais duas que tomassem em consideração as pequenas diferenças entre um e outro espetáculo. Mas não vamos tornar mais árida esta ligeira exposição de motivos, e passemos adiante.

Dentre os bons espetáculos, os melhores foram: os três atos em cena circular do "Pequeno Teatro Popular" , "Os Seis Personagens em Busca de Autor", "A Mão do Macaco" , "Quem Casa Quer Casa" e "Um Inspetor nos Procura". Os outros, apesar de terem sido preparados com grande cuidado, apesar das sérias e boas intenções de seus encenadores, não conseguiram atingir o nível dos cinco citados. "Fogo Morto" ficou prejudicado por uma direção que não só não soube vencer, como acentuou a falta de unidade interna da teatralização do romance de José Lins do Rego, assim como apresentou deficiências também nas composições de alguns personagens (Lula, Tte. Maurício, Antônio Silvino, Cobra Verde), em contraste com a boa atuação dos outros elementos. No entanto, o espetáculo pode ser considerado em linhas gerais bom, pela ótima cenografia e pelo rendimento, do mais correto nível artístico, de Maria Quadros Malta, Carlos Henrique, Genivaldo Wanderley e Fabio Di Dio.

Por sua vez, "A Comédia do Coração" ficou prejudicado pela fraqueza da parte dos atores participantes e pelo desequilíbrio entre estes e os outros (Wilma Bueno de Camargo, Lúcia Lambertini, Américo Bergamaschi, Lisete Arco e Flexa, J. E. Coelho Neto) realmente ótimos e perfeitamente enquadrados na composição geral do espetáculo. Este desequilíbrio não pôde ser sanado nem graças à muito inteligente direção de Coelho Netto, quem, escudado numa boa cenografia sintética e abstracionista de Antônio de Faria, imprimiu ao espetáculo uma grande leveza, reduzindo à mais discreta sobriedade quanto a peça de Paulo Gonçalves tem de literária e falsamente teatral.

Igualmente "A Cacatua Verde" ressentiu-se em sua totalidade por uma flagrante imaturidade na interpretação. Este espetáculo foi com certeza

É, em geral, uma lei indispensável para os atores recitar da mesma maneira como eles falam fóra do teatro, se eles estão na mesma situação onde se encontra o personagem.

★

A monotonia é um obstáculo que prejudica a recitação de ser verdadeira. Existem três espécies de monotonia: A perseverança na mesma modulação; a semelhança nas pontuações finais; e as repetições muito freqüentes das mesmas inflexões.

Remand de Saint Alline — Le Comedien — 1.747

O II festival através a crítica

de athos abramo

um dos mais cuidadosamente preparados, não só com riqueza de meios, como também com toda a experiência e a sensibilidade de um diretor como Ruy Affonso Machado: mas, num espetáculo teatral, não são suas intenções que valem, mas sim seu resultado prático, o resultado visível e audível pelo público. Em "A Cacatua Verde" verificou-se além de completa falta de ritmo no desenvolvimento, também ausência de entrosamento dos atores no espírito do drama: o que resultou num andamento confuso e amorfo que sufocou por completo o que a peça tem de mais lindo, isto é, aquela transformação gradual e emocionante de uma ficção ridícula em ente degenerada numa trágica realidade. Apesar de sua negatividade, porém, o espetáculo merecia de qualquer forma ser considerado bom, em linha geral, pela boa cenografia, pelos bons figurinos, pelo rendimento de alguns atores, pelo mérito intrínseco na apresentação de um autor considerado difícil e pouco ou nada comercial, pelo empenho e esforço geral do grupo em procurar resolver os problemas de um grande espetáculo realmente complexo.

Os cinco restantes espetáculos, podem ser considerados em pé de igualdade. Sei que o prêmio "Arlequim" de melhor espetáculo coube a um só deles, isto é, ao "Pequeno Teatro Popular": foi portanto considerado como o melhor de todos. Mas, examinemos com mais atenção esses quatro espetáculos que não conseguiram atingir a meta final. Todos e todas apresentaram defeitos, de natureza variada. Em "Seis Personagens" a novidade introduzida pelo diretor Oswaldo Pissani no papel do "Diretor", que ele mesmo desempenhou, alterou a linha da peça: além disso, algumas falhas na interpretação, e a lentidão impressa à representação no primeiro ato, fizeram com que este espetáculo, de muito séria envergadura e que faz honra, apesar de tudo, ao seu diretor e ao grupo que o realizou, não pudesse ser considerado como expressão máxima do II Festival. O mesmo diga-se de "Um Inspetor Nos Procura", prejudicado por uma concepção não genuína do movimento cênico em relação ao sentido da peça. "A Mão do Macaco" dirigido por Egidio Ambrogi e "Quem Casa Quer Casa" dirigido por J. E. Coelho Neto, foram os dois espetáculos mais corretos de todo o Festival. No entanto, este fato não lhes deu a classificação final, primeiramente pelo cotejo com espetáculos muito mais complexos, de muito maior envergadura, como "Seis Personagens" e "A Cacatua Verde". "A Mão do Macaco" possui muitos elementos favoráveis mesmo para uma representação medíocre: "sus pense", senso de terror, atmosfera, linearidade de construção. Bem dirigido, dirigido aliás com fé e talento, por um jovem entusiasta, esse espetáculo tinha mesmo que se salientar, mas

não era possível que se colocasse ao lado, em imparcial igualdade de condições, com espetáculos de maior e mais complexa responsabilidade. O mesmo diga-se de "Quem Casa Quer Casa", colocada nas mesmas condições, embora transferidas para o terreno da comédia.

E assim o espetáculo do "Pequeno Teatro Popular" ficou só, como o melhor de todo o Festival. Nesta apreciação, não entram senão fatores técnicos e artísticos. A ótima interpretação geral, culminando na de Maria do Carmo Bauer, a segura, firme, correta, inteligente direção de Emílio Fontana, a renúncia a todo elemento de "decor.", própria do teatro de arena, a qual torna mais decisivamente importante a atuação dos atores, o cuidado extremo dado aos problemas da dicção, o ritmo da representação de cada uma das peças um totalmente diferente do outro são os elementos que fazem com que se considere a esse como o melhor espetáculo do Festival. O Prêmio "Arlequim" de melhor espetáculo não é destinado ao espetáculo mais difícil, ou ao que melhores intenções apresente. Ele é destinado ao espetáculo que no computo geral de seus elementos positivos resulte o mais realizado, o mais vivo e autêntico. O resto não tem muita importância. As cenografias custosas não dão valor a uma representação se esta não é toda ela boa. Por sua vez, a pobreza dos meios cênicos deve inspirar soluções vanguardistas. Também no espetáculo do "Pequeno Teatro Popular" houve alguns defeitos. Mas não os resultados antes de concepções imaturas ou imprecisas do que é teatro; mas não os motivados pelos amalgamentos improvisados de elementos de formação desigual. E por isso seria bom ver no "Pequeno Teatro Popular" não, é certo, um ideal mas pelo menos um caminho, um exemplo de como se deve ser amador. E, se estivermos errados, que nos desculpem. Nossas intenções foram as mais leais possíveis.

Muitas vezes, um silêncio bem feito, bem manejado, pode dar lugar às mais felizes nuances, ou ao menos servir para prepará-las; e as nuances são, no teatro, destas belezas da arte, dessas tiradas de mestres, onde os comediantes comuns não possuem a menor noção ou se as empregam é por sorte mas é no seu emprego que se distingue o ator de verdadeiro talento.

M. D'Hanuetaire Observation sur l'art du comedie n1. 775



ata da reunião

do júri do II festival

Julgaram: Athos Abramo,

paulista de teatro amador Maria José e Clovis Garcia

O Juri do II Festival Paulista de Teatro Amador, formado pela Sra. Maria José de Carvalho, e Srs. Clovis Garcia e Athos Abramo, reunido no dia 28 de setembro de 1955, decidiu atribuir os seguintes prêmios:

MELHOR ESPETÁCULO: o apresentado pelo "Pequeno Teatro Popular", com as peças em um ato "Uma Mulher numa Gaiola" de J. S. Laughlín: "Amor por Anexins" de Arthur Azevedo, e "Palavras Trocadas" de Alfredo Mesquita, por 2 votos.

MELHOR DIRETOR: a J. E. Coelho Netto, pela direção de "A Comédia do Coração" de Paulo Gonçalves (Clube de Teatro) e "Quem Casa Quer Caca" de Martins Ponta (Grupo Teatral Politécnico), por unanimidade;

MELHOR ATRIZ: a Maria do Carmo Bauer pelo seu trabalho em "Uma Mulher numa Gaiola" de J. S. Taughlin (Pequeno Teatro Popular), por unanimidade:

MELHOR ATOR: a Gianfrancesco Guarnieri pelo seu trabalho em "Está lá fora um Inspetor" de J. B. Priestley (Teatro Paulista do Estudante), por unanimidade;

MELHOR COADJUVANTE MASCULINO: a Orival Mosca, pelo seu trabalho em "Seis Personagens em Busca de Autor" de Luigi Pirandello (Sociedade dos Artistas Independentes), por unanimidade;

MELHOR COADJUVANTE FEMININO: a Jacy Alvarenga, pela sua atuação em "A Trovoada" de Aristóteles Soares (Comediantes Paulistas), por unanimidade;

MELHOR CENÓGRAFO: a Antonio Faria, pelo seu cenário de "A Comédia do Coração" de Paulo Gonçalves (Clube de Teatro), por unanimidade;

MELHOR FIGURINISTA: a Flávio Phebo, pelos figurinos de "Fogo Morto" de José Lins do Rego/José Carlos Cavalcanti Borges (Associação Servid. Caixa Econom. Fed. de São Paulo), por 2 votos;

MELHOR PEÇA DE AUTOR NACIONAL VIVO: O júri decidiu não conceder o prêmio a nenhuma peça apresentada no Festival. Considerando que além dos premiados, outros elementos participantes do Festival merecem também distinção, o júri decidiu conceder por unanimidade as seguintes Menções Honrosas:

Ao espetáculo "A Cacatua Verde" de Arthur Schnitzler, apresentado pelo "Teatro Lotte Sievers";

A Vilma Bueno Camargo, pelo seu trabalho em "A Comédia do Coração" de Paulo Gonçalves (Clube de Teatro);

A Gledi Marisa, pela sua interpretação em "A Mão do Macaco" de W. W. Jacobs (Teatro da Mocidade);

A Maria Quadros Malta, pela sua atuação em "Fogo Morto" de José Lins do Rego/José Carlos Cavalcanti Borges (Associação Servidores Caixa Econômica Federal de São Paulo);

A Daicy Silva, como revelação de atriz, em "Seis Personagens em Busca de Autor" de Luigi Pirandello (Sociedade dos Artistas Independentes);

A Carlos Henrique Silva, pelo seu trabalho em "Fogo Morto" de José Lins do Rego/José Carlos Cavalcanti Borges (Ass. Serv. Caixa Econ. Fed. São Paulo);

A Boris Ciokos, pela sua atuação em "Quem Casa Quer Casa" de Martins Penna (Grupo Teatral Politécnico);

A Flávio Phebo, pelo cenário de "Fogo Morto" de José Lins do Rego/José Carlos Cavalcanti Borges (Assoc. Serv. Caixa Econ. Fed. de São Paulo);

A Eloy Artigas, pelos figurinos de "A Cacatua Verde" de Arthur Schnitzler (Teatro Lotte Sievers).

São Paulo, 28 de Setembro de 1955

Maria José de Carvalho
Athos Abramo
Clovis Garcia

PRÊMIOS PARTICULARES

- I) "Prêmio EQUIPE ARTÍSTICA".
- II) "Prêmio A. A. MATARAZZO".
- III) "Prêmio ASCLEPÍADES R. GARCIA".
- IV) "Prêmio REV. DO TEATRO AMADOR".

DESTAQUE: Orival Mosca, excelente ator, de inúmeras e inegáveis qualidades, é laureado pela vez segunda como o melhor coadjuvante, sendo detentor, portanto, de dois "Arlequins". No I Festival teve destaque em "Antígona" de Anouilh, e neste II Festival em "Seis Personagens em Busca de Autor", de Pirandello.



j. e. coelho netto



maria do carmo bauer



gianfrancesco guarnieri



orival nosca



jacy alvarenga



antomio de faria



flávio phebo

arlequins 55



emilio fontana



Nicanor Miranda

mais um congresso de amadores

Pela segunda vez no Brasil: amadores de teatro se reúnem em congresso Teses propostas de grande interesse Deleyuoes da SBAT, da Censura e da ABCT presentes.

Como segunda parte do II FESTIVAL PAULISTA DE TEATRO AMADOR, reuniu-se por quatro dias o II Congresso Paulista de Teatro Amador. As sessões foram realizadas no Auditório do Museu de Arte de São Paulo e na sede da Associação Atlética Matarazzo. Se o I Congresso Paulista de Teatro Amador se caracterizou pelo calor de suas sessões, nas quais o assunto de mínima importância que fosse era debatido até às últimas possibilidades, o Congresso deste ano se caracterizou pela importância das teses propostas e comunicações apresentadas, traduzindo um grande amadurecimento dos responsáveis pelos grupos amadores neste intervalo entre os dois congressos.

Três delegações além dos grupos amadores vieram emprestar brilho ao conclave: as delegações da SBAT, vinda especialmente do Rio de Janeiro, constituída pelos



Mario da Silva

Um aspecto do plenário



senhores Djalma Bittencourt e Mário da Silva; a delegação da Divisão de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança do Estado, integrada pelos srs. Dr. Márcio de Assis Brasil, Nestório Lips e Geraldino Russomano, e a da Associação Brasileira de Críticos Teatrais de São Paulo, formada pela Sra. Maria José de Carvalho e pelos senhores Clóvis Garcia e Athos Abramo.

Na Sessão Solene de Instalação, realizada dia 28 de setembro o Dr. Nicanor Miranda, Presidente de Honra da Federação Paulista de Amadores Teatrais, apresentou uma saudação aos amadores de São Paulo, elogiando seus esforços e concitando-os a prosseguir em suas lutas e reivindicações. Falaram ainda na mesma noite vários oradores.



Nestório Lips

A Mesa diretora do Congresso foi assim constituída: Presidente: J. E. Coelho Netto, 1. vice-presidente: Nicolau Cinelli, 2. vice-presidente: Djalma Bittencourt, 1. secretário: Laura Della Mônica e 2. secretário: Vicente Eduardo Scrivano.

À sessão de instalação compareceu o deputado Anselmo Farabulini, que usando da palavra se declarou pronto a auxiliar o teatro amador na Assembleia Estadual e indicou meios mais eficientes para se conseguir os favores do Estado. *Teses, propostas e comunicações*

Teses, propostas · comunicações

As principais teses e propostas discutidas e aprovadas pelo Congresso, podem ser classificadas de uma maneira geral em duas categorias:

- a de reivindicação
- b de programa de ação.



Marcio de Assis Brasil

Dentre as primeiras destacam-se as teses apresentadas pelo Clube de Teatro e pelo Teatro Paulista de Estudantes Aquela sugere a criação de um Conselho Estadual de Teatro com a finalidade de fiscalizar e incentivar as atividades teatrais no Estado de São Paulo, em cujo Conselho os Amadores teriam grande participação, dada a grande atividade mostrada ultimamente por esta classe; esta salienta a importância e a magnitude das atividades da Federação e conclui da necessidade de se conseguir para ela um teatro, indicando um dos teatros da Municipalidade e apresentando um anteprojeto de regulamentação da cessão deste teatro. As propostas apresentadas dentro desta categoria também são sumamente importantes e têm objetivos práticos bastante imediatos; uma delas indica o Vereador Jarbas Tupinambá como patrono, na Câmara Municipal do processo de reconhecimento da Federação como entidade de utilidade pública, outra propõe que se obtenha audiência com o Go

vernador do Estado no sentido de se conseguir a inclusão no orçamento do Estado de uma verba destinada a auxílio aos amadores: outra que se faça um apelo as companhias profissionais para que concedam abatimentos nas entradas para os amadores, outra sugere que seja solicitado a Prefeitura uma verificação dos preços que estão sendo cobrados pelos maquinistas concessionários deste serviras nos teatros da municipalidade, para o aluguel de material cênico e ao mesmo tempo que sejam tomadas providencias para que cada teatro tenha seu

próprio material. Na segunda categoria podem ser incluídas as teses de Osmar Rodrigues Cruz sobre educação para o teatro, em que preconiza uma campanha de formação e educação de nosso público para o teatro através de uma melhoria de nível dos repertórios dos grupos amadores e uma maior penetração deste nas várias camadas sociais; as teses do T. P. E sobre a divulgação de nossa cultura indicando medidas que visam um maior intercâmbio entre os grupos amadores a instituição de um concurso de peças, a realização de um Festival de Teatro Brasileiro. Nesta categoria, também as propostas apresentadas foram bastante objetivas: uma delas mostra a importância do teatro amador como realizador de espetáculos para crianças, aconselhando a assistência de um educador para Estes espetáculos; outra propõe a formação de uma espécie de Cooperativa para material cênico; outro dirige um apelo às companhias profissionais para que estas não mais julguem prejudicado o valor comercial de uma peça somente pelo fato de ter ela sido levada anteriormente por um grupo amador; uma outra pede esclarecimentos às BAT sobre as providências tomadas com relação às decisões tomadas pelo Congresso Internacional de Escritores, realizado em São Paulo em 1954 e muitas outras.

Comunicações e moções

A Divisão de Diversões Públicas apresenta uma comunicação muito importante a respeito da moralização do teatro de revista, alertando neste sentido aos amadores que são profissionais em potencial; foi feita comunicação pelo Clube de Teatro da organização do I Festival Brasileiro de Teatro Amador, que está entidade está planejando em colaboração com a

Federação. Várias opções foram apresentadas, tais como moções de protesto pela injusta distribuição de verbas feita pelo S. N. T. , de agradecimento à imprensa especializada de São Paulo e de aplausos aos responsáveis pela criação da REVISTA DO TEATRO AMADOR.

A questão do direito autoral

Dada a grande importância deste assunto, que interessa a toda a classe teatral, foi nomeada uma comissão especialmente para formular uma série de perguntas à delegação da SBAT sobre o assunto. Esta comissão se reuniu em horas extraordinárias e formulou 37 perguntas sobre a matéria, partindo de perguntas de ordem geral, como esclarecimentos sobre conceito e definição de direito autoral até perguntas sobre casos particulares, como, por exemplo, a maneira de se obter licença para traduzir, ou a maneira de ser sócio da SBAT. As perguntas foram respondidas uma a uma pelo Sr. Djalma Bittencourt, o que veio trazer grande luz sobre o assunto do direito auto

I festival

nortista de teatro

Começa a crescer, a se fazer grande e cada vez maior, o movimento entusiasta em prol do Teatro Amador, em nosso país.

Na mesma ocasião em que realizávamos em São Paulo, o II Festival, nossos irmãos do norte, reunidos em Natal, Rio Grande do Norte, levavam a efeito o I Festival Nortista de Teatro Amador, preparado com muito carinho e muita capacidade.

De Pernambuco, da Paraíba, de Alagoas, da Bahia, movimentaram-se os mais diversos conjuntos, para abrilhantar o grande acontecimento que vem honrar, não somente o Norte, mas, todo o Brasil, pelo seu cunho de cultura e levantamento das artes de nossa gente.

No certame desse I Festival Nortista, tomaram parte oito



J. Valdés Morata

ral, seu controle e o mecanismo da SBAT.

A Sessão Solene de Encerramento foi realizado no Auditório da Biblioteca Municipal no dia 1.º de outubro. Nesta mesma sessão foi feita a entrega dos prêmios aos amadores distinguidos por eles durante a realização do Certame de Espetáculos.

O conteúdo das decisões do Congresso bem como a objetividade de suas indicações, temos certeza trarão, uma vez cumpridas, um enorme benefício ao nosso teatro amador e ao teatro em geral.

amador

conjuntos: Teatro do Estudante de Natal, com "Além do Horizonte"; Teatro de Amadores de Natal, com "A Grande Estiagem"; Teatro do Estudante da Paraíba, com "Festim Diabólico"; Teatro dos Amadores de Pernambuco, com "Está lá Fora um Inspetor"; Teatro dos Amadores de Alagoas, com "Os Inimigos não mandam Flores"; Teatro Cultura da Bahia, com "Massacre"; Grêmio Familiar da Bahia, com o melodrama "Almas que Sofrem"; Teatro Escola de Fortaleza, com "Os Deserdados".

No final do certame, reuniram-se todos os grupos amadoristas participantes, em Natal. sede do Festival, para deliberarem sobre alguns pontos que visam um melhor rendimento artístico do amadorismo teatral. As conclusões finais, resumi



MILÃO – TV de Milão vem apresentando do magníficos espetáculos de teatro, onde tomam parte os mais famosos artistas e diretores italianos. Em acamados transmissões, com montagens grandiosos, tomam a TV italiana um organismo de expansão e difusão do bom teatro. Ultimamente realizaram-se os seguintes espetáculos: "Renisore", de Gogol, com a participação de Franco Coop, Raoul Grasilini, Romolo Valli e Giorgio de Lullo, na direção de Camillo Mastrocinque; "Inquisizione", de Diego Fabbrì, com Salzo Randone e direção de Daniele D'Anzani; "Baci Perduti", de Bibrabeau, com Luigi Cimara e Laura Carli, na direção de Giancarlo Galassi Beria.

a personagem principal, está a cargo de Jean Mercure.

* PARIS O Teatro Antoine está apresentando o último trabalho de Jean Paul Sartre, intitulado "Nekrassov". Falasse de e que está havendo má receptividade por parte do público e dos críticos parisienses, que têm, essa peça, como o trabalho positivamente mais fraco de Jean Paul Sartre.

☆ ESTADOS UNIDOSA

Broadway, no crepúsculo desta estação teatral, apresenta os seguintes trabalhos: "The Honeys", de Roald Dahl, no Longrace Theatre; "Once Upon a T aylor", de Baruch Lumet, no Cort Theatre; "Ankles Aweigh"

VICENZA Itália – Enzo Ferrieri colocou à cena, desde fins de setembro, "Édipo em Colono", de Sófocles, no Shakespeare made in U.S.A. Teatro Olímpico de Vicenza, com a colaboração de Jacques Lecoq. Os principais intérpretes são: Enrica Corti, Memo Benassi, Ivo Garrani e Giuseppe Caldani.

☆ ROMA Vittorio Gassman

apresentou, para atento e acurado público, o novo drama de Federico Zardi, ("I Giacobini", lendo algumas cenas. A exposição e a leitura interpretativa do ator foram calorosamente aplaudidas.

★ BOLONHA No espetáculo conclusivo de seu primeiro ano de atividade, o Teatro Mínimo della Tavolata delle Arti", dirigido por Renato Lellí, apresentou a peça em um ato, de Carlos Terron: "La Libertà". Esta foi a "primeira absoluta da referida peça.

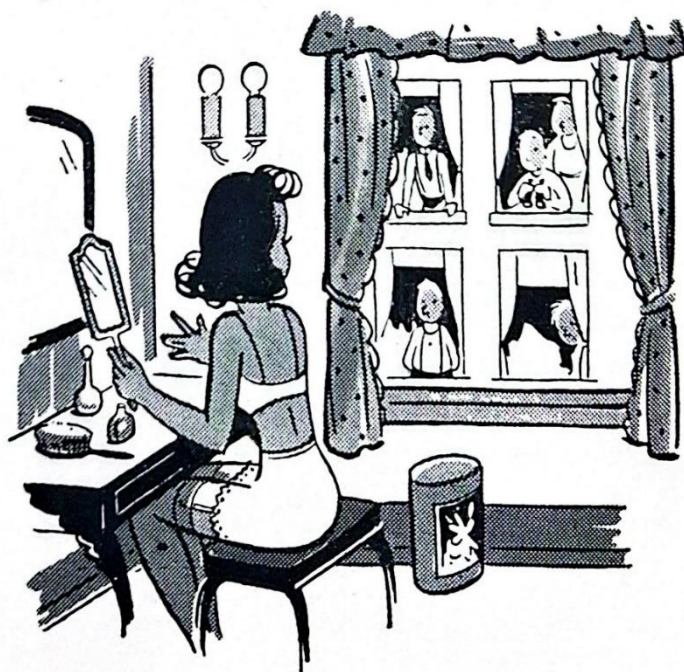
☆ PARIS - Reabriu-se, em setembro, o Teatro Montparnasser-se que **estou sozinha, quando o mundo** viário é: "Le Bali des Adieux". A direção de cena, desse drama histórico, do qual Luis XVI é

de Gay Bolton e Eddie Davis e mesicus de Sammy Fain, no Mark Hellinger Theatre.

* PESARO – Itália - Concluído o Festival de Pesaro dos Filos dramáticos. A classificação, até o 5.º lugar foi a seguinte: para as diversas modalidades: CONJUNTO S: "Citta di Milano"; "Piccolo teatro di Udine"; "Il Dramma" di Ancona; "Calabresi" di Macerata; "Postelegrafonice" di Roma. MISEENSCENE: "Piccolo Teatro della Città di Parma"; "Città di Milano"; "Dopolavoro Postelegrafonici" di Roma; "Lancia" di Bolzano; "Campogallini" di Mantova. DIRECAO: Checco Risone; Enzo Pucci; Lirio Arena: Nino Fava; Giuseppe Ricci.

LONDRES Alcançaram

grande sucesso, pelo seu desempenho em "Henrique IV", o jovem ator Paul Rogers e o novato John Neville. A Neville foi profetizada uma brilhante carreira, por aqueles que vêm alguma coisa a mais que a superficial semelhança com o grande intérprete shakespeariano John Gielgud, que neste período está fazendo uma turnê pela Europa, com "Rei Lear".



inteiro aqui me contempla

Sonho de uma noite de verão, cena II, ato, II

Para SEU produto

mais atração...

mais proteção com

papel de

alumínio



Por sua resistência, higiene, aparência e economia, o papel de alumínio "ALBRA" supera qualquer outro material na proteção de alimentos e produtos sensíveis

Consulte-nos sem compromisso.

como a manteiga, margarina, leite em pó etc. sobre qualquer problema contra o pó, a umidade e o contato manual.

relativo à utilização do alumínio. Nossos engenheiros estão prontos a atendê-lo com a máxima presteza. Escreva-nos ou visite-nos pesso-

almente! E isso não é tudo... O seu emprego é cada vez maior na fabricação de cápsulas e selos invioláveis para bebidas...

na confecção de rótulos e etiquetas.

... no preparo de embalagens... e em dezenas de outros usos na indústria e

nas construções! Procure conhecer, sem demora, as possibilidades que o p-

apel de alumínio "ALBRA" oferece a seus produtos!



ALUMÍNIO DO BRASIL, S.A.

São Paulo: Largo Paissandu, 518. fone 368166. Rio de Janeiro: Rua México, 216. OFone 42825432. 017REPRESENTANTES EM TOOO O PAÍS

PAPELARIA

RIACHUELO

ASSUMPCÃO TEIXEIRA

IND. GRÁFICA S. A.

Depósito e Oficinas:

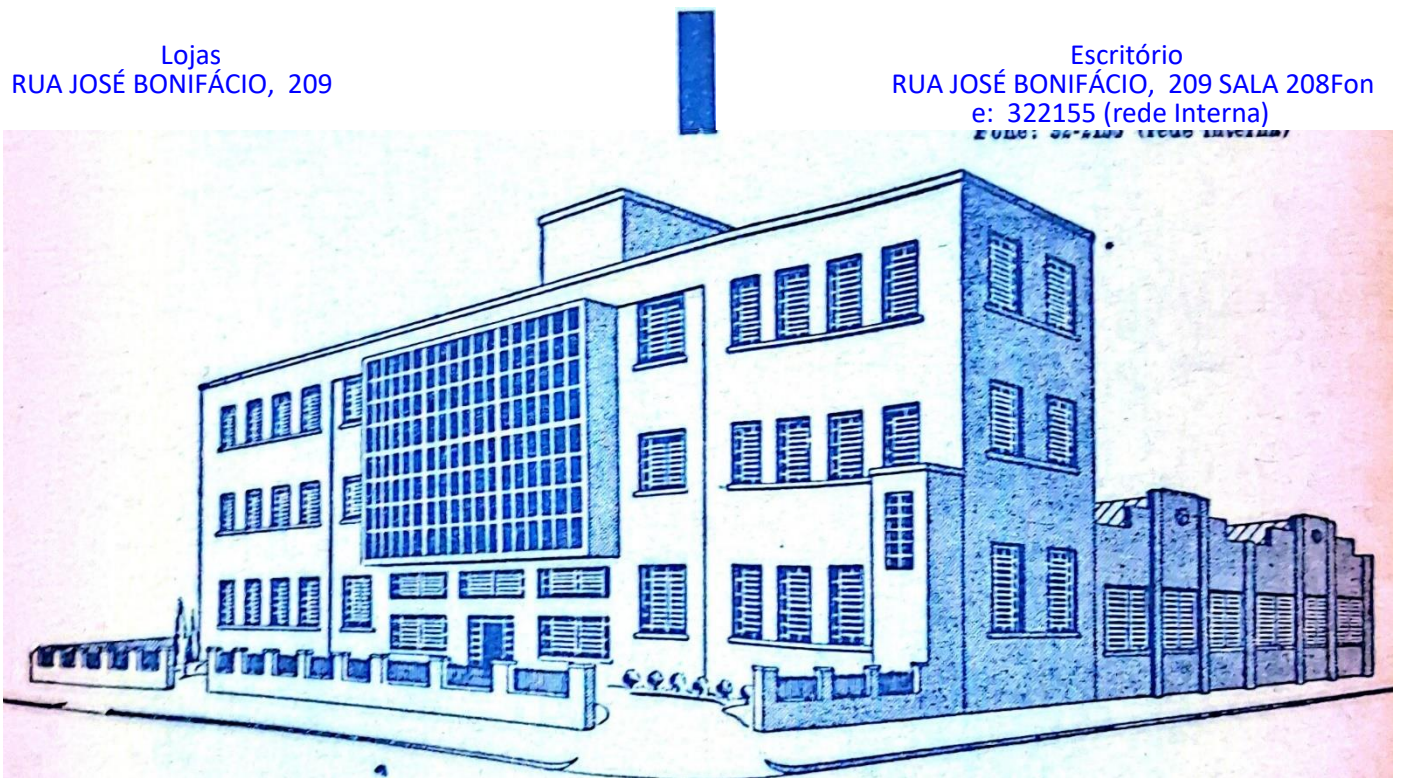
RUA D. ANA NERI. 466

Telefone: 328951

SAO PAULO

Lojas
RUA JOSÉ BONIFÁCIO, 209

Escritório
RUA JOSÉ BONIFÁCIO, 209 SALA 208
Fone: 322155 (rede Interna)



(Oficinas próprias da Papelaria Riachuelo)

Empregamos em nossos impressos
as mais modernas
coleções de tipos:

FUTURA * MENPHIS * KABEL

* BODONI * GARAMOND *

BOOCKMANN * BUTTERFLY *

SONDERDRUCK * ARISTOCRA

TA E OUTRAS

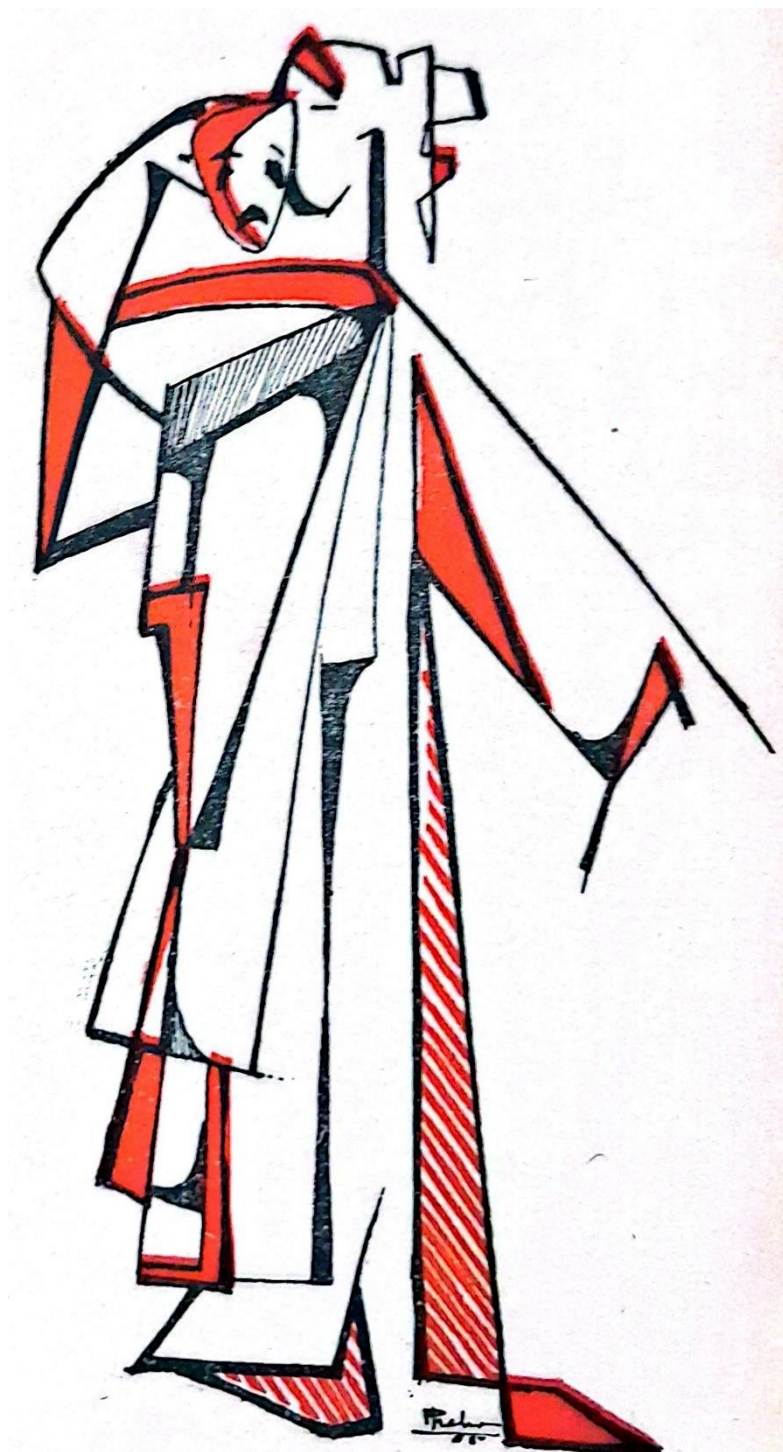
Especialidade em: Catálogos,

Revistas, Folhetos, Cartazes,

Reclames, etc.

revista do
teatro
amador

Ano I ¥ número 4+novembro. 1955



neste número:

* noções de arte de representar

* abate o direito autoral

no intuito de poder servir toda a classe amadora do país, assim como unir os mais diversos conjuntos de todos os estados da união, a "revista do teatro amador" dará início a um novo programa de crônica noticiosa, onde serão publicadas as atividades amadorísticas de todo o Brasil * entretanto, faz-se mister que os amadores nos ajudem nessa tarefa difícil, enviando-nos seus endereços, suas notícias comunicando esta nossa resolução, aos elencos de seu conhecimento ☆ os amadores de boa vontade e ideias listas compreendem o alcance desse trabalho a que nos propomos e saberão colaborar.

revista do

teatro

amador

ano 1 * número 4 * novembro de 1955

redação e administração: rua paraná, 180

ado pela «empresa editora mira ltda. » responsável: miguel raiola nova diretoria que regerá os destinos da federação de amador

or diretores: gilberto rendelucci, j. valdés, dores teatrais por um ano. morata, martin sol, victor coella consultor jurídico: e

lias politi consultor técnico: j. e. coelho netto

realizar-se- no próximo mês, dezembro, a eleição da s. Paulo edit

pela importância de que se reveste este pleito, e pelas consequências que poderão advir conforme os eleitos, chamamos a atenção dos grupos filiados a fim de o encarar compenetrados da responsabilidade que lhes pesa nos ombros.

a f. p. a. t. neste diminuto período de sua fundação, possui apreciável el folha de serviços prestados ao teatro, justificando, assim, sua existência.

contudo, reconhecemos que erros foram cometidos em prejuízos, evidentemente, dos próprios amadores.

proscênio

temos, porém, que levar em consideração as rixas e disputas responsáveis pelo claudicar, em diversas ocasiões, da entidade.

nesse ambiente as forças facionadas, e conseqüentemente enfraquecidas, determinaram a diminuição sensível de um progresso para o bem comum.

colaboraram neste número:

osmar r. cruz

antonio de faria

elos nitram

gilberto rendell

j. e. coelho netto

j. valdés morata

luís taddeo

n. goncalves

vic rimondi

e isto, o dizemos não para ferir susceptibilidades, mas com o fito de unificarmo-nos, neste momento, em torno do teatro amador.

portanto, em hipótese alguma deveremos recusar a oportunidade que nos dá o voto. ele, no entanto, terá que ser dado a homens trabalhadores e não exibicionistas.

temos que atentar para a competência e qualidades positivas dos futuros dirigentes.

as paixões, o entusiasmo pelas aparências e o egosimo desaparecem ro para somente subsistir o que nos dtar a. consciência.

assim agindo, estaremos solidificando a obra do teatro amador que e idealisticamente nos propusemos a ela.

se procedermos diferentemente, lembremo-nos antes, que ao desagregar-se a federação paulista de amadores teatrais, destruir-se-, fatalmente, o teatro amador.

sejamos honestos para conosco mesmo e, teremos a recompensa de deixarmos uma criação imperecível através os tempos.

nossa capa ☆ alegoria flvio phebo cearense : desde cedo demonstrou pendor acentuado para as artes plásticas, especialmente a pintura. dentro do espírito renovador das tendências atuais. grande sensibilidade; tem concorrido com êxito aos diversos certames artísticos brasileiros. Além da pintura dedicasse com tenacidade  cerâmica,  cenografia e ao figurismo, sendo aliás, neste último setor, premiado no II festival paulista de teatro amador com os figurinos da peça «fogo morto».



pequeno teatro

Após uma mês de ausência das páginas desta revista, volta a funcionar a secção "Entrevista", que desta vez foi à procura do Pequeno Teatro Popular, vencedor do "Grande Arlequim" no II Festival Paulista de Teatro Amador.

Fomos encontrar os atores do P. T. P. ensaiando em um salão do Círculo Israelita. Quem nos atendeu foi Emílio Fontana, diretor do conjunto, que gentilmente se colocou à disposição para a entrevista.

E foi assim que iniciamos:

Como nasceu o Pequeno Teatro Popular?

O Pequeno Teatro Popular nasceu praticamente na Escola de Arte Dramática, pois que ao encerrarmos nosso curso, pensando em um modo de levar à vida prática os ensinamentos e princípios que na escola obtivéramos, isto é, a de se fazer teatro, séria, honesta e desinteressadamente, nos veio à idéia a fundação de um pequeno grupo

amador que, dentro de uma determinada linha de conduta, pudesse concretizar essa nossa aspiração.

Assim, no fim do ano de 1954, foi apresentada a idéia de fundação do Pequeno Teatro Popular e, no começo do ano seguinte, foi feito seu planejamento, consistindo na escolha de elementos, escolha de repertório e delineamento de um plano que iria se estabelecer no objetivo de não só se fazer teatro, mas procurar aprender mais ainda.

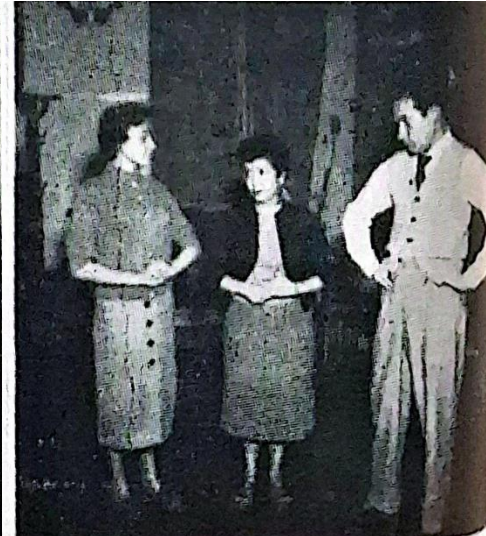
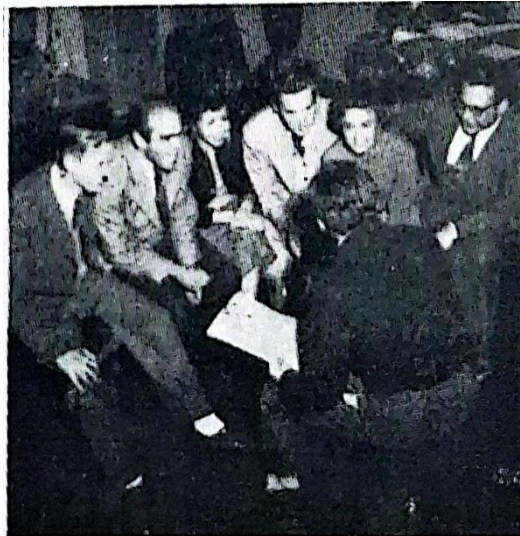
O melhor modo para a consecução desse plano era o de nos apresentarmos fora das grandes capitais, procurando o contacto com o interior, onde não existe teatro e onde quase nada se conhece sobre a arte de representar.

A estréia foi feita em Moji das Cruzes, com as peças "Amor por Anexins", "Uma Mulher Numa Gaiola" e "Palavras Trocadas", com as quais fomos ao II Festival.

Percebendo, porém, que somente o espetáculo de Teatro não bastava para a difusão cultural fora dos grandes centros, acrescentamos em nosso programa outras manifestações artísticas à maneira do Teatro Popular da Franca, dirigido por Jean Vilar.

Aos espetáculos acrescentamos então, uma exposição de pintura (onde figuraram grandes nomes nacionais), distribuição de livros de origem oficial (fornecidos por nossos dep. ou consulados estrangeiros) e a montagem de uma pequena livraria com livros selecionados que dificilmente atingem as cidades que percorremos. Conseguimos com o Departamento de Informações dos Estados Unidos que fossem cedidos filmes e máquinas para projeções de interesse, e nesse particular conseguimos até operadores, que viajam conosco. Procuramos levar, sempre que possível, algum conferencista para temas artísticos que se adaptem ao público que sabemos encontrar.

Os ensaios do Pequeno Teatro Popular se verificam dentro da maior Boa vontade e entusiasmo, já que não existe estrelismo, mas um verdadeiro teatro de equipe.



popular



Victor Colella fez a entrega do Prêmio "Revista do Teatro Amador" a Emílio Fontana, diretor do P. T. P.

E, dessa forma, nasceu e luta o Pequeno Teatro Popular.

Após a estréia tudo seguiu normalmente?

Após a estreia, tentamos dar continuidade ao programa, encontrando muita dificuldade devido ser nosso meio cultural bastante baixo e, ainda, pela deficiência de patrocínio, já que raros são os patrocinadores que se interessam por empreendimentos culturais, que nada têm com fins políticos ou comerciais. A crise era de se esperar.

Entretanto, após árdua luta em todos os setores, mesmo internamente, conseguimos levar adiante este ideal e neste fim de ano, que nos foi muito propício, estivemos em Pinhal, em

São Miguel Paulista, onde demos um espetáculo dentro da fábrica Nitro Química, e outras localidades.

Vamos agora a Jaú e dentro de breves dias daremos um espetáculo para o Senai. Enfim, parece que as dificuldades foram vencidas.

Para a concretização do Pequeno Teatro Popular, existem nomes a salientar?

Temos a salientar a Escola de Arte Dramática, pelos princípios de seriedade artística de lá emanados, ao grande apoio de nossos professores Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado e Sabbato Magaldi. Quanto aos rapazes todos souberam esforçar-se, levando avante aquilo a que nos propusemos desde o primeiro dia, isto é, fazer um verdadeiro teatro de equipe, onde não existe o artista, mas aquele que trabalha igualmente na parte material do espetáculo. O lado pesado faz bem; integra o ator ao espetáculo e dá-lhe mais amor ao teatro e ao seu trabalho.

Vocês trabalharão somente com teatro de arena?

Não; a forma teatro de arena é provisória. Eu, esteticamente, não a adoto como definitiva, porém, do ponto-de-vista prático permite que se dê espetáculo nos lugares mais impossíveis. Serve um pátio de ginástica como uma quadra de bola-ao-cesto. Enfim, onde não existe um palco, lá consegue funcionar o teatro de arena.

O palco normal, porém, é também nosso objetivo, onde chegaremos quando os meios práticos o permitirem.

Quais os elementos que compõem o P. T. P. ?

Atualmente contamos com: Ivonete Vieira, Albertina Costa, Emílio Fontana, Izahias Raw, Oscar Noronha, Fausto Fuser, Paulo Paturalsky, Alcides de Souza e Jaime Pernambuco; como conselheiros, contamos com o dr. Alfredo Mesquita, dr. Décio de Almeida Prado e dr. Sabbato Magaldi.

Quais os males que você aponta, dentre os que afligem o teatro amador?

Não há propriamente males afligindo o teatro amador. É simplesmente um florescimento que está surgindo com dificuldade, lutando com o problema de cultura de nossa gente, por via de consequência, as emanações artísticas e culturais apresentam como resultado uma deficiência.

Quanto ao mais, um tablado ou um palco sempre se encontra.

Aqui chegados, foi feita a entrega, por intermédio de Vitor Colella, do prêmio "Revista de Teatro Amador", que fora oferecido ao conjunto vencedor no II Festival Paulista de Teatro Amador, que como sabemos foi o Pequeno Teatro Popular.

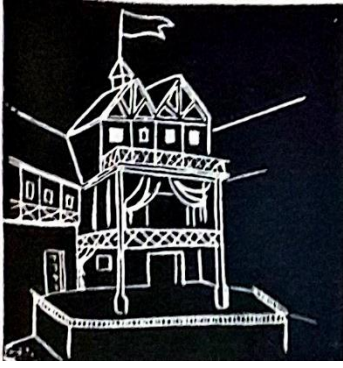
Após essa parte solene despedimo-nos do P. T. P. muito satisfeitos em conhecer aquele pugilo de jovens que realmente sabem o que querem e, fazendo o bom teatro, procuram incentivar a cultura de nossa gente. Com um programa inédito e realmente fabuloso, o Pequeno Teatro Popular é, sem dúvida, um



dos melhores conjuntos paulistas.

Eis uma sugestão às cidades do interior: convidem o Pequeno Teatro Popular para uma representação e temos certeza de que estarão realmente, proporcionando um grande incremento à cultura.

Até à próxima, amigos!



I

na Inglaterra

Londres, Setembro (B. N. S. , por E. Martin Browne) O teatro de amadores na Grã-Bretanha é, no consenso geral, o mais altamente desenvolvido de seu gênero no mundo. Seria interessante procurarmos saber a razão disto será o temperamento nacional que encoraja as iniciativas comunais, ou o teatro, como tudo que o rodeia, é uma atividade indispensável aos homens de uma sociedade moderna? Mas seria mais vantajoso citarmos alguns fatos e deixar que falem por si.

A Liga Dramática Britânica foi fundada em 1919, e hoje conta com 4 000 grupos de amadores entre seus 6. 000 membros Não é uma organização amadora; seus objetivos são “ajudar a desenvolver a arte teatral e suas relações com a vida da comunidade”. Isto é, serve a todo o teatro, mantendo em contacto amadores e profissionais; mas a grande maioria amadores.

Assim, a maior organização britânica a possuir amadores dentro de sua esfera de atividade, absorve apenas cerca de

1/3 do número total de grupos amadores no país, mas é certo que todos os grupos mais ativos, de diversos tipos e tamanhos, a ela são filiados.

As sociedades dramáticas de amadores é que predominam; grupos formados por diversas pessoas da localidade que se associam para representar peças em seus próprios distritos. Na realidade, as pequenas cidades e vilarejos talvez contêm apenas com essas sociedades no que diz respeito à arte teatral desde que na Grã-Bretanha não são muito comuns as excursões de companhias profissionais. Existem inúmeros amadores trabalhando nas escolas e colégios, e as universidades têm cada uma a sua sociedade teatral. Nas fábricas e lojas há outro tanto; algumas das grandes firmas organizam até mesmo composições entre as várias produções. As forças armadas descobriram no drama uma recreação proveitosa, e a tripulação do iate "Britânia" foi a última a adotar esse gênero de atividade.

A escolha da produção é tão variada quanto os atores. É natural que as peças encenadas nos teatros londrinos sejam frequentemente aproveitadas, mas

o movimento como um todo não se contenta de modo algum em seguir a esteira do teatro profissional, e muitos de seus grupos têm criado uma reputação de âmbito nacional em virtude do seu trabalho experimental.

ALGUNS TEM SEUS TEATROS

A elite são as companhias que têm seu próprio teatro. Para conseguir um teatro, mesmo que pequeno, ou construí-lo, é necessário um entusiasmo firme que caracteriza o amator sincero, e para dirigir um teatro com êxito é preciso uma política firme e um bom senso comercial. Os 30 teatros filiados ao Little Theatre Guild se mantêm há vários anos: dentre eles se destacam o Maddermarket Theatre de Norwich, o qual se deve a iniciativa de ter apresentado as peças de Shakespeare em antigo cenário elizabetano: o Unnamed Society de Manchester, e os Questors de Ealing (Londres) que projetaram um dos mais notáveis teatros construídos nessa geração na Grã-Bretanha.

O teatro britânico deve mui

"Quando eu me aventurei no teatro, com a idade de trinta e cinco anos, eu tinha um conhecimento de minha atoria, toda literária e crítica, um certo instinto, mas nenhuma experiência direta com a cena. De outubro de 1913 a junho de 1914, eu fiz ativamente, incompletamente e brutalmente o aprendizado técnico de ator, diretor e administrador de teatro.

Isso que eu procurava com certa incerteza, era a harmonia da representação, uma vida cênica que não fosse inferior à vida poética do drama e que lhe fosse fiel. Eu queria também liberar o teatro das pressões vulgares histriônicas e comerciais que o embruteciam."

JACQUES COPEAU
Souvenirs du Vieux Colombier

Teatro amador no mundo

to a grupos como esses, que produziram trabalhos de dramaturgos de fama internacional como Eugene O'Neil, André Obey e T. S. Elliot dentro do alcance dos auditórios locais. Essas Companhias são responsáveis frequentemente pela apresentação de novas peças ou novas adaptações para o inglês a Unn-amed Society tem fama particular pelo trabalho pioneiro dessa espécie, e os Questors, também, representaram há pouco uma peça de Marcel Ayme. em inglês. e que dentro de um breve será levada à cena em West End.

Não é somente no domínio da arte dramática que as companhias de amadores têm feito nome. Os amadores, ricos em orçamentos locais, têm contribuído para a atual popularidade de um "show" de variedades em pequena escala, proporcionando um comentário meio satírico sobre os princípios do gosto cultivado. As Sociedades Dramáticas Universitárias, em particular, têm levado à cena e com êxito diversas revistas ligeiras, e algumas de suas apresentações, produzidas em Londres com um "cast" de estudantes, mereceram elogios con-

sideráveis dos críticos teatrais. Jonathan Miller, que fez recentemente sua segunda aparição em Londres com a "Footlights Review", anual da Universidade de Cambridge, é certamente mais conhecido por algumas pessoas como um comediante, criando uma arte própria, do que como um estudante de medicina.

CONCORRENCIA NACIONAL

Talvez a principal contribuição do movimento de amadores dramáticos na Grã-Bretanha seja criação de um público teatral informado e crítico. Os amadores são, de vez em quando, criticados por atores profissionais porque parecem estar demasiado interessados em seus próprios ensaios e não procuram assistir a produções profissionais. Isso alguma vez é formado de frequentadores assíduos de teatro como seu público regular. É tarefa da Liga Dramática Britânica incentivar esse profundo interesse, através de organizações de clubes de Frequentadores de Teatro e através de uma competição nacional que permite às diferentes companhias medir seus talentos, sob

a presidência de um artista profissional. Este "National Festival of Community Drama" que o Festival associado na Escócia dirige através da Scottish Community Drama Association reúne bem mais de mil sociedades e em um concurso eliminatório. Muitos festivais locais menores são organizados de acordo com os mesmos princípios.

Essas ocasiões constituem o ponto máximo do ano do teatro de amadorista atualmente na Grã-Bretanha. Primeiro, os amadores têm um padrão de competência; eles não admitem trabalho medíocre ou negligenciado. Segundo, eles aprenderam a considerar o trabalho de equipe como o ideal; e o grupo, não a brilhante atuação individual, que sustem o padrão. Terceiro, eles apresentam em seu drama as expressões locais e as características de suas vidas: no Festival de este ano, a companhia vencedora apresentou uma peça especialmente escrita que mostrava ao público os modos de vida e de pensar de uma pequena comunidade no País de Gales.

(Transcrito de "A GAZETA" do dia 16/9/55).

Lugue-Poe quando em visita ao Brasil, em 1907, com Eleonora Duse, escreveu em suas memórias a seguinte impressão do local onde estivera hospedado:

"O Hotel dos Estrangeiros, sobre a praça José de Alencar, tinha minhas preferências. A poesia colonial dessa praça é indescritível. Todos sabem que o Rio se estende ao longo de um grande número de quilômetros a bordo de uma grande baía e o Hotel dos Estrangeiros está situado, por acaso, no limite entre o arrabalde e o centro do Rio.

Quem era José de Alencar? Eu não sei. Creio que foi um dos primeiros que tenha chegado à baía. Bem entendido, defronte do hotel se ergue seu pequeno monumento."

LUGUE-POE

La Jarade — Sous les E'Toiles

na defesa do direito autoral

Damos início, neste número, à publicação das 37 perguntas formuladas à SBAT, sobre assuntos de direitos autorais, pela Comissão nomeada pelo Congresso de Teatro Amador de 1955, e respondidas pelo Diretor Vice-tesoureiro e Superintendente, Sr. Djalma Bittencourt.

1.) Definição do direito autoral.

1R O direito autoral é uma propriedade imaterial. A autoria de uma obra é um direito inalienável, que pertence exclusivamente ao autor, porque faz parte da sua personalidade, porque não pode ser transmitido a outrem sem levar o vínculo da própria personalidade do autor. É fácil interpretar esse pensamento, que reflete, de resto, o pensamento daqueles que se notabilizaram no terreno jurídico da defesa do direito de autor e que nos ensinaram tais princípios. Fácil, ainda, porque, a personalidade do autor se sobrepõe à obra. É comum a gente dizer que está lendo Machado de Assis ou que se deixou impressionar por Monteiro Lobato. Há obras, inéditas, que não precisariam do nome do seu autor para identificar um autor. Esse é o direito autoral intransmissível, inalienável. Esse é o direito que o autor transmite a sua obra. Mas a legislação lhe assegura o direito de vincular o seu nome à sua obra e daí surge a obra e o autor. Alguém que adquira os direitos autorais, por compra, de uma determinada obra, será apenas o proprietário da obra, o dono da coisa material, sem nenhum outro direito que não seja o de usar a propriedade como objeto material. Essa cessão de propriedade não lhe dará nenhum direito de modificar a obra, acrescentando ou suprimindo qualquer parte, alterando a substância, ainda mesmo que sob o pretexto de anotá-la, comentá-la ou melhorá-la. Ninguém tem esse direito, a não ser o próprio autor. Só ele pode modificar a obra, em qualquer tempo. E mais: o proprietário dos direitos autorais da obra, não pode ocultar o nome do autor. Terá que anunciá-la, publicá-la, representá-la ou difundir-la seja por que processo for, sempre anunciando o nome do autor, porque a sua propriedade consiste apenas no uso e gozo de um direito material de receber os proventos pecuniários que ela possa produzir na sua exploração comercial propriamente dita. O autor pode se opor à divulgação de sua obra, mutilada, mesmo depois da cessão de todos os direitos autorais a um proprietário qualquer, seja empresário, editor, ou que nome tenha. E isto por quê? Porque subsiste o direito moral, que se sobrepõe ao direito material. Há muito que dizer a esse respeito, e eu não tenho a pretensão de resumir numa página o que os mestres, que entendem realmente da matéria, já o fizeram em muitos volumes com centenas de páginas. Mas, para ilustrar melhor o assunto que estamos debatendo, direi apenas o seguinte: se alguém tiver adquirido os direitos autorais de determinada obra teatral e com isso pretender reduzir o número de atos, cortar cenas e personagens ou proceder a qualquer outra modificação que possa alterar o espírito ou a substância da peça, o autor pode intervir e proibir as representações, exigindo a re-

presentação integral do texto da peça, tal como foi escrita, tal como foi vendida ao usufrutuário.

2.) Qual é o mecanismo para a defesa do direito autoral?

2R O mecanismo para a defesa do direito autoral é até certo ponto complexo, porque varia em função do local. A legislação é uma só em todo o território brasileiro, mas a sua aplicação varia segundo o zelo, a capacidade e o interesse da autoridade a quem compete fazer cumprir essa legislação. Como norma geral, há o seguinte princípio: ninguém pode representar uma peça teatral ou executar uma obra musical, sem permissão do autor ou do seu representante. Estamos conversando a respeito do uso público da obra, é claro. E não seria possível a uma pessoa dirigir-se ao autor, pessoalmente, para obter a autorização, porque o autor reside em São Paulo e o interessado está no Rio ou em Manaus. Como resolver o impasse? Dirigir-se, então ao Representante do autor, que é Sociedade especializada na matéria, capaz de gerir os seus interesses, concedendo todas as autorizações desejadas e administrando os interesses do autor segundo o seu desejo, já que a lei lhe assegura o direito de dispor de suas obras como lhe aprouver. É da competência exclusiva das autoridades policiais a aprovação de qualquer realização de espetáculos teatrais, circenses, de diversão de qualquer natureza. E a autoridade policial só pode permitir a realização do espetáculo depois de aprovado o respectivo programa, que lhe deverá ser apresentado com todos os documentos necessários, a saber: programa detalhado o local, dia e hora da apresentação; nome da obra e do autor; nome dos intérpretes. Exige a lei que seja anexada a autorização do autor ou de quem represente, sem o que o programa não poderá ser aprovado, e, conseqüentemente, o espetáculo não poderá ser realizado. A autorização do autor deverá ser revestida das formalidades legais, isto é, uma autorização para cada vez, em documento hábil, de modo que a autoridade policial possa acobertar-se de qualquer responsabilidade futura quanto à reclamação do autor eventualmente prejudicado em seus direitos. E, convenhamos, seria humanamente impossível realizar tal tarefa se não fosse a existência de uma entidade que congregasse todos os autores ou pelo menos uma grande parte, para lhes administrar os direitos em todo o território nacional. Diz a letra da lei que nenhuma obra poderá ser representada ou transmitida sem autorização do autor ou de pessoa que o represente. Dividida a letra da Lei em duas partes, concluímos que um autor não filiado a qualquer Sociedade, se tivesse que autorizar as representações de sua peça a uma Compa-

nhia em excursão, teria que emitir tantas autorizações (documentos devidamente legalizados em Cartórios) quantas fossem as cidades a serem percorridas pela Companhia. Mas como a Lei admite a existência do procurador, como único meio capaz de tornar exequível a aplicação da lei da proteção ao diretor e autor, formaram-se, então, as Sociedades de Autores.

As Sociedades tem a seu cargo a defesa dos direitos autorais devidos pelas representações das obras de seus sócios e podem com maior facilidade exercer esse mandato de representação, como veremos em exemplos mais claros, a seguir, respondendo a outras perguntas.

3.) Quantas Sociedades podem existir para a **defesa do** direito autoral, no **Brasil**?

3R Podem existir muitas e muitas Sociedades para a defesa do direito de autor. Poderia haver, até, uma Sociedade para cada autor. Isso não seria possível, na prática, pelo excesso de despesa que acarretaria ao autor, individualmente. Mas não há qualquer disposição legal em contrário, porque a lei básica diz apenas isso: nenhuma obra pode ser representada sem permissão do autor ou de pessoa que represente.

4.) **Quais os poderes que essas Sociedades tem para o exercício de suas atividades?**

4RO Os poderes dos autores às Sociedades são conferidos sob a forma de documento de filiação. O autor se filia à Sociedade e está para a ser sua mandatária. Os poderes de filiação do autor equivalem a um mandato de representação. Por esse documento a SBAT passa a representá-lo em todos os países do mundo, onde quer que uma proteção à sua obra seja reclamada.

5.) **Pode uma pessoa física ter os mesmos poderes e regalias que tem a SBAT?**

5R Uma pessoa física jamais poderá ter os mesmos poderes e regalias de uma Sociedade constituída para esse fim expresso, como é o caso da SBAT. E porquê? Porque uma pessoa física substitui apenas a pessoa do autor, com os poderes que tem o autor. Essa pessoa física, que teria a personalidade de um procurador, seria forçado a apresentar documentos sempre que tivesse que autorizar qualquer representação e, ao em vez de simplificar, complicaria muito mais o serviço, por que haveria um documento além daquele que seria exigido do autor, o da produção. Ao contrário do que acontece com o procurador do autor quando pessoa física uma Sociedade (que é pessoa jurídica, como a SBAT) goza de outros favores legais. A SBAT, por exemplo, é uma Sociedade civil constituída especi-

almente para a defesa dos direitos autorais. E por isso o Governo lhe concedeu um título especial, reconhecendo-a como de utilidade pública federal, pelo Decreto n. 4 092, em 4 de agosto de 1920. Esse reconhecimento de utilidade pública deu regalias à SBAT. A SBAT, em virtude disso, tornou-se mandatária de seus associados para todos os fins de direitos, pelo simples ato de filiação. Eu gostaria de explicar de maneira mais clara, para concluir sobre a diferença que há entre um procurador pessoa física um mandatário, como SBAT. O procurador do autor,

para provar a sua qualidade, terá que depositar, em cada local onde a proteção do seu representado for reclamada um documento de procuração, provando a sua qualidade e que está habilitado a falar em nome do autor, sobre cada obra, se não houver maior amplitude. Mas a SBAT, ao contrário, como entidade reconhecida como de utilidade pública federal e mandatária dos seus sócios para todos os fins de direito, representa, realmente, o autor, em qualquer lugar, mediante simples apresentação do catálogo de sócio, no qual figura o nome do autor se associado. É uma amplitude que a Lei só poderia conceder a uma entidade constituída para um fim especial, como a SBAT, fiscalizada pelo Governo, com uma organização capaz de responder, em qualquer tempo, por todos os atos que tenha cometido no exercício de suas atividades. As pessoas físicas se apagam com a ação do tempo e tudo quanto pudesse servir de elementos para uma devassa futura, na apuração de um direito eventualmente fraudado, se perderia entre documentos de natureza privada, que se incorporariam ao patrimônio da família do morto.

6) **Como funciona a SBAT na defesa dos interesses dos seus sócios ou representados?**

6RJ Já ficou dito, anteriormente, que a SBAT age em nome do autor, seu sócio, em virtude dos poderes do seu sócio, para todos os fins de direito. Quanto ao resto, já vimos que há obrigatoriedade de apresentação do programa, autorização do autor (que é dada pela SBAT, quando a peça é de um dos seus sócios ou representados).

7.) **Que espécie de poderes dá o autor à SBAT. como sócio e que poderes tem a SBAT do seu representante do autor estrangeiro?**

7RO O autor dá à SBAT os mais amplos poderes do mandato de representação, através da sua filiação ao quadro social. Os poderes conferidos pelo autor estrangeiro, são mais reduzidos, porque a SBAT os representa em virtude de um contrato de reciprocidade e com a entidade estrangeira a que ele esteja filiado. Por exemplo: A SBAT representa Jean Giraudoux, no Brasil, porque esse autor é filiado à Sociedade Francesa, com a qual a SBAT mantém contrato de reciprocidade. Quando o autor é falecido, como no caso ilustrado, a filiação é feita pelos herdeiros. De modo que os autores estrangeiros, filiados às entidades com as quais a SBAT mantém contratos de reciprocidade, gozam dos mesmos direitos dos autores brasileiros representados pela SBAT, porque a SBAT também os representa mediante simples exibição do catálogo de sócios da respectiva entidade.

(Continua no próximo número)

"Amigo amador.

Você poderá nos ajudar. E nós precisamos de você.

Envie à nossa redação o nome e o endereço de seu conjunto, assim como o de elencos de seu conhecimento.

Nós estamos organizando um fichário dos amadores de todo o País e só com a sua ajuda poderemos consegui-lo."



resenha

n. Gonçalves

Meus caros amigos amadores. Houve reunião entre os interessados, na sede da Federação Paulista de Amadores Teatrais, com o fim especial de discutirem "a sucessão" presidencial. Convidado que fui, infelizmente não pude comparecer, pois motivos de força maior assim o quiseram. Desde algum tempo, venho por intermédio de "Equipe Artística", semanário especializado em Arte, tentando movimentar os amadores, para que os mesmos organizassem uma chapa de oposição, a fim de *concorrer ao pleito* de 10 de dezembro. Pois bem, um número *diminuto* de elementos compareceu à referida reunião, e assim, foram os elementos, que a ela compareceram, obrigados a decidir pela chapa que concorrerá as eleições. Vai acontecer a mesma coisa, que aconteceu no ano anterior. Foram feitas as comunicações pela imprensa, solicitando o comparecimento dos interessados, os interessados não compareceram, foram realizadas as eleições, eleitos foram os elementos que compareceram as que, por má vontade ou mesmo por desinteresse, deixaram de comparecer, durante um ano inteiro ficaram fazendo guerra e comentando os atos e deliberações dos diretores da F. P. A. T. Este ano sucedeu o mesmo, ninguém compareceu à convocação feita. Pois bem, desde já, comunico aos presados amigos amadores, que darei todo apoio possível às realizações da Federação, e, seus diretores têm desde este momento, o mais irrestrito voto de confiança de sua secção.

O QUE ACONTECEU. . .

O "Teatro Paulista", conjunto dirigido por Vicente Eduardo Scrivano, apresentou a peça "O Cão Morto", de autoria de V. E. Scrivano. Foi um espetáculo em benefício da Federação Espírita de São Paulo. A mesma peça será encenada na vizinha cidade de Araraquara, também com finalidade filantrópica.

Nos dias 26 e 27 deste, a A. A. Matarazzo apresentou seu elenco teatral, dirigido por V. E. Scrivano, aos associados do E. C. Maria Zelia e aos alunos do Externato Euzébio. Nos dias 10 e 11 de dezembro, respectivamente, a mesma peça será apresentada aos associados da A. A. Matarazzo e em benefício da Sociedade Beneficente "Elisa Branco".

☆

A "Escola Teatral da União dos Ex-alunos Salesianos", apresentou no Teatro Colombo, numa tradução de René de Castro e Juraci Camargo, a peça em três atos "A Dança dos Milhões". A direção esteve a cargo do professor José Deleio Junior.

☆

No dia 12 deste, foi fundada uma sociedade cujo escopo principal é a divulgação das artes. Marcos Ficher, elemento conhecido em nossos meios artísticos, é um dos diretores. A "Organização ArtísticoMusical", comunicamos que irá lutar também pela divulgação do Teatro Amador em nossa terra. Aos novos e dedicados batalhadores, os nossos votos de felicidades e progresso. Estamos às ordens.

O "Teatro Paulista do Estudante", realizou três espetáculos da peça de Eugène Labiche: "O Impetuoso Capitão Tic". Foi um sucesso. Dizem.

☆

Leda Silvia, apresentou as alunas da "Escola Paulista de Arte", em um espetáculo de ballet, realizado no Teatro Colombo. Do programa constaram as seguintes apresentações: "A Bela Adormecida", "Os Sete Pecados Capitais" e "Festa em Andaluzia". A Leda Silvia, os nossos parabéns pela apresentação.

Dia 10 de dezembro, eleições na Federação Paulista de Amadores Teatrais. Se você já é filiado, procure colaborar, se ainda

não se filiou, façam quanto antes e colabore decididamente e sinceramente. pela grandeza do teatro amador em nossa terra. 合

Mais um conjunto de teatro em nossa cidade. Foi inaugurado no Ipiranga, na rua Silva Bueno, a subseção do "Ultra Gar Clube". sendo que na mesma há um salão de festas, destinado exclusivamente às realizações teatrais. Já foi organizado o elenco, que terá como diretor o sr. Joaquim de Jesus. Aos nossos amigos da colina da Independência, os nossos sinceros parabéns. ☆

O programa "Você Sabia?", produzido por Oscar Nimitz e que vai ao ar todas as segundas, quartas e sextas, voltará a noticiar sobre o teatro amador. Portanto dentro de alguns dias, no horário de 14, 30 às 15 horas, pela Rádio Difusora, caderno do teatro amador. Aguardem. Amador.

O Grupo de Teatro do Clube de Arte de Santos estreará, no próximo mês de dezembro, com a peça "Fora da Barra", de Sutton Vane, sob a direção de Evaristo Ribeiro, tradutor do texto original.

Atuarão os seguintes amadores: João del Rey, Nina Marajan, Renato Ruffo, Ricardo Jr., Edda Prado, Hélio Vasques, Isaac Moraes, Paulo Lara e Nélia Sá.

Em prosseguimento às suas atividades, o GTCA formará, no próximo ano, vários elencos, encenando, inclusive, peças infantis.

Além disso, como parte de seu programa, serão feitas leituras dramáticas, cenas do teatro clássico, conferências e cursos de Teatro e da História do Teatro.

☆

As Religiosas Filhas de S. José aprontaram no 20 p. p. uma bonita festa infantil com os meninos do Jardim da Infância Nossa Senhora Menina.

No programa foram apresentados cantos, poesias e algumas cenas rápidas, escritas especialmente para os alunos do J. I. N. S. M., como "Escola das Estrelinhas", "O Leque", "O Pitorzinho" e "Sonho de Bonecas"

As notícias sobre espetáculos, ensaios e mais realizações devem ser enviadas aos cuidados de «Resenha» Rua Paraná, 180 São Paulo.

de representar

Osmar r. cruz

Em nosso número anterior publicamos as partes de II deste trabalho, as partes III e IV vão aqui publicadas concluindo assim as Noções de Arte de Representar, de Osmar Rodrigues Cruz.

III PARTE

EXPRESSÃO CORPORAL DAS EMOCOES

Vimos até aqui o estudo que o ator deverá praticar para desenvolver sua vocação a fim de criar um personagem e despertar internamente, momentos emocionais.

Todavia essa técnica interior, para despertar nos aspectos emocionais necessita um complemento valioso, que é a expressão externa das emoções, através do corpo do ator; iremos pois, dar algumas noções desse estudo que é todo ele baseado no exercício prático, tornando-se difícil explicá-lo no papel.

Esse estudo exige, tal e qual como foi feito para a parte psicológica, um treinamento, mas aí, relacionado com a parte física, tendo o ator que adaptar seu corpo às várias modificações do sentimento que tiver o personagem, estudo esse essencialmente prático.

O material que o ator terá que usar então é seu próprio corpo, mas atitudes, na fisionomia, no gesto, na voz, e ginástica rítmica; aqui reside justamente a técnica externa do ator, que é o de saber usar os elementos de seu corpo e músculos.

Saber dominar os seus dotes físicos para que a emoção do personagem não prejudique a sua expressão corporal.

Em fim todas as emoções estudadas pelo ator,

antes, ele deverá agora estudar a expressão através do seu corpo.

“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 desespero; há necessidade de saber expressá-los através das atitudes, fisionomias e da voz” .

Assim para tratar de conseguir uma fácil adaptação do seu corpo às emoções sentidas, deverá analisar os movimentos, os jogos de fisionomia e as atitudes, quer em si, como nos outros.

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

Quando estudamos as emoções, verificamos como sentimos uma espécie de medo; vejamos como ele se expressa através do nosso corpo:

“Caminhando ao sentir o medo parasse, encolhesse;

“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”.

Assim podemos **ver** uma pequena faceta do medo na sua expressão corporal, que são tantas, quantos forem os seus reativos.

Vamos então analisar e estudar os vários pontos da expressão corporal, como e onde se localizam.

RELAXAMENTO DOS MUSCULOS

Antes de entrar na expressão propriamente dita, o ator terá forçosamente, que preparar fisicamente seu corpo. Uma parte dedicada à ginástica rítmica, a outra ao relaxamento dos músculos, que passaremos a ver:

"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 e as mãos, tirando-lhe toda a flexibilidade nos movimentos", diz Aristides D'Angelo.

Podemos verificar isso da seguinte maneira: Durante qualquer esforço muscular, se tentarmos raciocinar, a menor coisa possível, não o conseguimos.

Isso prova que durante a contração e o espasmo muscular, não será possível representar um papel dentro dos limites estudados.

Seria ilógico tentar dominar completamente os músculos, tentando eliminar por completo a tensão muscular. Todavia poderemos simplificá-la, não deixando que ela domine parte do corpo, concentrando-se em determinado ponto. 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 sentir, depois, controlando-se, procurar despojá-la aos poucos. Esse exercício no início toma conta de nós, depois vai-se tornando hábito e os músculos quase não sentirão o efeito da contração.

A ginástica, é o grande auxiliar para o treinamento de relaxar os músculos, bem como exercícios para se desprender da contração muscular, tais como: deitar-se sem contrair um músculo, ou tomar várias posições e verificar qual dos músculos que está se contraindo e procurar relaxar os outros que não estão ligados ao exercício.

Assim, dominando os músculos, poderemos trabalhar com nosso corpo e expressarmos por meio de gestos e pensamentos e ideias, pois ao tomarmos certas atitudes, sempre está deverá significar alguma coisa, e para isso devemos conhecer nossos músculos e saber controlá-los.

Para o domínio total dos músculos, devemos fazer exercícios de movimentos com fatos e objetivos, reais ou imaginários, mas que o

creia de verdade; assim conseguiremos fazer trabalhar os músculos, natural e inconscientemente, colocando-os em sua tensão normal ou relaxando-os. Se pensarmos demais nos exercícios, esse perde a maturidade e os músculos contraem-se exageradamente.

Ao fazermos exercícios com uma só parte do corpo, os outros músculos deverão estar na sua posição normal. Exercícios como esse poderemos fazer, educando nosso corpo, tendo como uma grande auxiliar a ginástica rítmica.

GINÁSTICA RÍTMICA

A ginástica rítmica é a preparação do físico do ator através de exercícios corporais e música.

Além da flexibilidade nos movimentos, data também a noção de ritmo.

E. Jacques Dalcroze, um pioneiro no estudo corporal através da ginástica rítmica, em seu estudo sobre o assunto assim se refere às vantagens da educação corporal do homem: "Com o nosso corpo podemos realizar todas as graduações dos tempos musicais (Allegro, Andante, Acelerando, Ritenuto), e todas variadas antes de energia (forte, brando, acelerado, retido) e a agudeza do nosso senso musical, depende da agudeza da nossa sensação corporal.

Uma ginástica espectral ensina os músculos a contrair-se e a desconcentrar-se; as linhas corporais, a alargar-se ou restringir-se no tempo e no espaço". Esses 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 colaborador na maleabilidade do corpo.

Não seria possível aqui exemplificar nem dar algumas questões de ginástica rítmica. Haverá, pois, necessidade de o ator praticar sempre até abandonar o palco, a ginástica rítmica.

As suas vantagens são enormes e benéficas.

GESTOS

"Toda a ideia 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. Às vezes pensamos que todo ator deveria antes de representar, aprender a gesticular.

As palavras são insuficientes para expressar a variedade dos sentimentos. A mesma frase pode

significar coisas bem opostas, que só se fazem entender pelo gesto ou fisionomia que as acompanha.

Charles Darwin classifica os gestos em dois grupos:

1. ° Gestos em extensão: Os que se manifestam em toda a mímica expressiva da força, alegria, bem-estar, orgulho, blasfêmia, revolta, impulsão à ação pela afirmação do eu na luta.

2. ° Gestos de flexão: Em toda a mímica expressiva da fadiga, dor, mal-estar, humildade, reflexão, oração, adoração, repouso, no abatimento do eu.

Nestes dois grupos vamos encontrar todas as sensações de ordem opostas: Assim se manifestam em extensão as sensações de forças, alegrias de afirmação do eu; ao passo que em flexão as sensações de dor, fadiga de negação do eu: As. sim o militar tem gestos e expressão de extensão, incitamento ao combate; e o filósofo de flexão, incitamento ao estudo e à meditação.

O gesto sempre precede a palavra. Às vezes, acompanha, segue ou substitui a palavra.

1. precede a palavra: quando a impressão recebida é tão rápida, que necessita ser expressada instantaneamente é o mais natural no Teatro.

2. ° Acompanha a palavra: quando for tendente a reforçar a sua significação ou inflexão.

3. segue a palavra: quando a significação desta, a inflexão, ou ambas juntas, não dão em resultado uma expressão que satisfaça para traduzir a idéia. E' muitas vezes uma insistência 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 suficiente para expressar a idéia.

Geralmente usa-se este último quando ouvimos o interlocutor.

Complementos mentais ajudam imensamente ao gesto como nas inflexões.

Os gestos podem ser: Afetivos que traduzem as idéias ou os sentimentos do tom geral, isto é, estado de alma do personagem.

Descritivos quando descreve as idéias e os sentimentos.

Indicativos serve para indicar sentimentos.

São importantes para estudo geral do gesto; a atitude e o movimento.

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

O movimento todavia se faz mostrar mais é no andar. A maneira de andar do personagem

indica o seu caráter e as emoções que o domina. Deve haver uma harmonia entre a movimentação, o caráter e a emoção do personagem.

Não será possível estabelecer regras para o gesto e o movimento. Tudo devemos tirar da natureza, mas para isso devemos estudar e praticar bastante, a naturalidade e a verdade devem dominar o artista na conquista do gesto.

Quantas são as facetas das emoções são os gestos correspondentes, por isso quando já estiver o ator dominando a emoção do papel, fácil será encontrar os gestos correspondentes que deverão ser espontâneos, devendo parecer livres e despreocupados e para isso os exercícios serão a melhor maneira de praticar.

A atitude a posição do corpo pela qual dá o ator a conhecer o estado emocional do personagem.

A atitude é que marca a individualidade.

Pode como o gesto servir para auxiliar a palavra e podemos aplicar a ela tudo o que se disse do gesto.

A atitude, ao contrário do gesto que está nos braços, coloca-se em todo o corpo, e podemos usar para ela tudo o que se disser do gesto. A prática da mímica é o seu melhor exercício.

O ator novo logo que começa o seu estudo e prática no teatro, percebe que as mãos o atrapalham e que não é natural em cena.

Aí então irá verificar que o ser natural em cena é fruto de uma longa técnica de aprendizado, e que não se pode de um dia para o outro conseguir gestos naturais e perfeitos.

O gesto no Teatro, não está baseado em leis ou métodos; nós enumeramos acima apenas as suas principais classificações, ele deve sofrer todas as transformações necessárias conforme exige a peça e a inteligência do intérprete.

FISIONOMIA

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

A fisionomia é que nos dá o estado interior do personagem mesmo antes que este comece a falar.

A fisionomia não pode ser regulada por regras, mas é um resultado dos sentimentos que dominam o personagem. Todavia devemos estudar o mecanismo do fisionômico para adaptarmos as nossas emoções às expressões fisionômicas.

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

Expressão de satisfação são as linhas que se dirigem para cima, isto é, quando nossa fisionomia se eleva e seus órgãos e músculos vão para cima.

Expressão de descontentamento, quando as linhas descem.

Expressão de sinceridade, quando estão normais.

Nessas três classificações e dentro de cada uma delas colocaremos todas as escalas de emoções e suas variações. Sendo que cada uma varia dentro da sua classificação.

Não vamos estudar a fisiologia e a anatomia da fisionomia, mas não queremos deixar de aconselhar e esse estudo, que traz um vasto conhecimento de causa. Não o fazemos porque seria longo demais.

Tanto a fisionomia como o gesto requerem uma prática constante, baseando-se na observação e na verdade, são esses dois elementos, no teatro, importantes, por isso, eles devem ser, sóbrios e 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 a base e estimule no ator a pesquisa e o desenvolvimento desses dois elementos do teatro que são o gesto e a fisionomia.

MÍMICA

A mímica segundo definição clássica, é um ato voluntário do indivíduo, todavia, ela é também a expressão externa dos atos psíquicos, por isso nós devemos estudar com bastante afinco as expressões das emoções, pois a base da arte está relacionada com ela.

Para início do estudo da mímica seria necessário, primeiro: as movimentações e reações, segundo as expressões nas seguintes partes do corpo: o rosto, a cabeça, o tronco, os membros inferiores e superiores; depois de estudar cada movimentação e reação em seus órgãos respectivos, estudaremos uns relacionados com o outro e depois em conjunto.

esse estudo em partes irá fornecer aos poucos todas as movimentações das várias partes do corpo humano. Mas sempre partindo do simples para o complexo.

Adiante, daremos uma classificação da mímica, todavia essa classificação é apenas para uma orientação de como se dividem os movimentos mímicos.

O que pode, após um treinamento do corpo e da vontade, auxiliar em grande parte a expressão corporal do ator é o caráter do personagem

gem, 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 o seu próprio corpo, todos os movimentos visíveis, pelos quais se manifestam as emoções e os sentimentos humanos”, diz Charles Aubert.

E através da mímica que se dá a perfeita expressão corporal do ator, usando a fisionomia e os gestos, pois, sendo um ato voluntário do indivíduo, este poderá realizá-lo quantas vezes quiser; por isso podemos estudar e exercitar a mímica, constantemente.

Charles Aubert divide os movimentos mímicos em cinco espécies:

1. ° Movimentos de ação são puramente para executar uma ação: andar, beber, deitar, etc.

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

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

4. movimentos descritivos, ou falados: que são voluntários, refletidos e compostos e cujo fim é exprimir um pensamento, uma necessidade e uma vontade ou descrever um personagem, um objeto e ainda indicar um ponto numa direção.

5. Movimentos complementares é a participação de todo o corpo na expressão significada pelo movimento principal, a fim de dar a essa expressão mais força e harmonia.

Vejamos ainda o mesmo autor:

“Para ser completa uma expressão mímica, exige três fatores: a atitude, o jogo fisionômico e o 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 modalidade do corpo, dos seus membros e dos músculos do seu rosto.

2. conhecimento de todos os movimentos que se possa executar.

3. ° Facilidade e precisão na execução de todos e desses movimentos.

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

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

PANTOMIMA

A pantomima é a realização dos estudos da mímica, que se torna em espetáculo.

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

A pantomima possui suas regras e métodos, por isso tem que ser estudada e desenvolvida. através de um método.

A principal fórmula da pantomima é a ação muda, ausência de palavras; é como deseja JeanLouis Barrault “A arte do silêncio” .

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

Os verbos são as bases da pantomima, toda via os pronomes, artigos, substantivos, adjetivos, advérbio, preposição, etc. , também são auxiliares preciosos.

Exemplifiquemos:

Pronomes pessoais podem se exprimir por meio de um gesto indicativo: eu, me, te, tu, etc.

Verbos têm a função de exprimir as ações, as situações, as emoções, é a principal palavra da expressão mímica na pantomina, que exprime pelo movimento e a ação. Exemplo dançar, sentar, dormir, etc

Substantivo não consideramos os substantivos, que os expressamos através dos verbos: Exemplo o le que: gesto de **abanar**.

Assim as outras classificações gramaticais se transformam quase sempre em verbo, mas às vezes existem exceções; porém a lista é enorme e nós não temos tempo para estudá-la aqui, faremos então um resumo:

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

Verbos são a vida e a riqueza da linguagem mímica, conjugam-se naturalmente pelas combinações das situações cênicas.

Substantivos Não há: transformam-se em verbos

Adjetivos exceto um pequeno número significam do uma quantidade, uma forma, uma

dimensão, os restantes **transformam-se em** verbo.

Participios são simplesmente verbo.

Advérbios terminados em mente decompõe-se em verbos. Os restantes, talvez uns 50 interpretam-se sem grande dificuldade. Os de tempo são impossíveis de interpretar.

Interjeição pode se lhe dar a sensação. pela imitação dos gestos que, em geral, as acompanham.

Os artigos, as preposições, e as conjunções: Não se podem exprimir em linguagem mímica, mas são facilmente subtendidas.

Eis um resumo de como praticar a pantomima, para descrever então uma história, ou antes aplicar a classificação dada à mímica, no que se refere aos movimentos.

“Em pantomima não se podem interpretar pela mímica as palavras significando uma ação uma qualidade, uma pessoa e um 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 particularmente conhecida que a representação desta particularidade seja suficiente para evocar claramente, instantaneamente, e sem confusão possível na imaginação do espectador, a idéia da ação, da qualidade que se designar. Exemplo: Reparação de reza r Juntar as mãos diz Charles Aubert.

Gordo indica-se a forma da pessoa gorda.

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

A mímica é a pantomima é um estudo longo e trabalhoso, requerendo uma prática bancada no estudo de cada músculo e suas funções. O que nós demonstramos aqui é apenas uma idéia, uma mínima parte do longo programa que o ator terá que desenvolver. Longe de nós a intenção de determinar normas.

IMPROVISAÇÃO

A improvisação é a prática de toda a matéria estudada por nós, quer no estudo interno, como no externo.

E' através dela que o ator consolida toda a teoria e a prática da interpretação, desenvolvendo a personalidade do ator.

A improvisação dá ao ator a maneira de descobrir por si próprio os seus 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, esse é um fim com suas próprias regras independentes da arte de representar.

Na improvisação são assuntos, estados ou ações que os atores desenvolvem através da mente e do corpo, demonstrando ou mesmo falando com gestos e fisionomia, esses fatos escolhidos antecipadamente.

Exemplo: Contemplar uma paisagem, um vôo de pássaro; escutar os sinos de uma igreja, etc.

Esses exercícios fazem o ator sentir antes de expressar.

Todos os capítulos do programa por nós aqui demonstrado, devem ser feitos à base da improvisação despertando todos os sentidos do interprete.

Devemos criar assuntos, estados ou ações, para todos os pontos e juntos, eles servirão como um exercício para preparar o ator a interpretar mais tarde após em textos mais difíceis.

A improvisação como educação preparatória do ator é de grande importância na arte de representar, e deve ser feita sempre sob a orientação de uma pessoa conhecedora do "metier".

Charles Dullin que foi um mestre no ensino da arte de representar, usava para educação do ator a improvisação, dizendo: "O ator através dela trava conhecimento consigo mesmo, com sua personalidade e desnuda e profunda, e até pode adquirir algumas idéias sobre a originalidade de suas próprias atitudes, sobre a singularidade de seus dotes".

"Aprenderá a não afastar-se do mundo exterior e palpável, que é toda a atmosfera viva da arte; deixar de lado tudo quanto pode ser imitativo puro; adquirirá as noções que lhe permitirá chegar ao limite da expressão de sua personalidade e assim encontrará o verdadeiro sentido do drama, através desses exercícios que contêm toda a substância dramática.

IV. ° PARTE REPRESENTAÇÃO

Assim preparado, psicológica e fisicamente, o ator caminha para iniciar dentro desses princípios básicos a estudar e preparar o seu papel para o espetáculo; veremos então quais os processos que terá que passar:

Ensaios: Estudado o seu papel esquematicamente. usado todos os métodos já conhecidos, ele terá que decorar o texto e assim iniciar os ensaios.

É o ensaio a preparação psicológica de uma peça. O ator terá a parte que lhe couber na distribuição feita pelo diretor, e a partir dado momento seguir todas as instruções, Muitas vezes a orientação do ensaiador não está de acordo com a sua. Nesse caso haverá uma espécie de entendimento entre um e outro, para que o espetáculo saia o melhor possível. É através dos ensaios que o ator irá fixar o tipo psicológico e plástico, pois será nas repetidas vezes que ensaiar o papel que o tempo fornecerá ao ator consistência e sinceridade ao papel.

A pontualidade e a regularidade aos ensaios faz parte da boa disciplina do ator, somente trará benefícios gerais.

Marcação: É a evolução dos personagens em cena.

A marcação é feita pelo diretor e nela o ator é um elemento apenas, tendo que decorá-la e segui-la ao pé da letra.

Todas as entradas e saídas, posições dos atores em cena, as suas atitudes e movimentos, as suas maneiras de agir em cena. Tudo isso é feito pelo ensaiador de acordo com o estudo do texto, portanto baseado na psicologia dos personagens e a lógica de cena.

A tudo isso o ator tem que decorar e não se deixar mecanizar. Terá que sentir tudo o que fizer em cena para isso é que tem uma preparação teórica e técnica. (Isso falamos em tese bem sabemos que poucos atores possuem essa preparação, todavia, estamos justamente procurando despertar em todos que nos leem esse interesse em estudar e se preparar para entrar em cena).

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

Convenção: Como toda arte, o teatro possui suas convenções.

As principais são as próprias movimentações em cena que tem que obedecer a um plano preestabelecido, quer para as aproximações de um personagem ou a passagem de outro, como também a preparação para as saídas etc.

Convenções com os cenários e acessórios; toda a parte cenográfica é essencialmente convencional, por mais natural e verídica que possa ser.

Com a iluminação por exemplo, muitas vezes o ator terá que procurar certas posições a fim de não se prejudicar ou a seu colega que lhe dá a réplica ou ainda para não fugir do foco 0

as indicações do diretor mo que diz respeito à iluminação.

A caracterização é justamente com essas duas últimas a que mais afeta ao ator, pois é ela que irá auxiliar grandemente a forma física do personagem, dando-lhe as linhas fisionômicas, e muitas vezes nas mãos, nos cabelos, naquilo que o papel exigir.

A técnica da caracterização não seria possível dar em poucas palavras.

Para o estudo da caracterização o ator terá, além da prática, que possuir conhecimentos de fisionomia, teoria e valores das cores, vestuário e penteados através da história, pois a caracterização não compreende somente a pintura do rosto, e sim a totalidade da composição da figura, reunindo assim todos os elementos que compõe externamente a figura cênica do ator.

Assim vimos em linhas gerais certas convenções que tocam de perto o comediante.

Gêneros e estilos Como dissemos no início dessas noções de Arte de Representar, essa parte da representação não pode ser descrita, mas somente demonstrada pessoalmente, e neste caso também encontram-se os gêneros e estilos de representação.

É uma questão puramente prática que somente os gestos, as atitudes, a maneira de falar, exemplificam na interpretação o seu estilo e o seu gênero.

Os gêneros são divididos em tragédia, comédia, tragicomédia drama, farsa, melodrama; esses são os vários gêneros teatrais, onde o comediante geralmente terá que encontrar uma peça e dentro dela o seu papel, a fim de ser interpretado de acordo com o gênero.

Os estilos expressam e caracterizam o espírito de uma época, através de certas regras técnicas e estéticas.

Na arte de Representar, os gêneros como os estilos, têm que fazer parte do estudo do ator para aplicá-lo nas categorias a serem interpretadas.

Cada época possui seu estilo, e sendo a peça escrita numa determinada época, forçosamente a representação terá que basear-se naquele estilo. Assim nós temos:

Estilo clássico geralmente o Teatro grego, cômico e trágico.

Neoclássico Teatro Romano, e também as obras da Renascença.

Pseudoclássico Século XVII e XVIII que reúne teatro francês, italiano, inglês e espanhol.

Romântico Fim 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 dar a ela uma 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 neorrealista 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.

Perdoe-nos os doutrinados de teatro, mas nós somente esquematizamos os estilos; é claro, que outras classificações mais completas acompanhadas de comentários existem. Todavia nossa intenção é a de mostrar que em todos esses estilos terá o ator que praticar e conhecer, pois, a interpretação de uma tragédia grega, ou uma de Shakespeare não é idêntica. Assim como um drama romântico difere muito de um naturalista e este de um poético.

Auxiliado pela história da sua arte e pelo encenador, o comediante poderá interpretar bem qualquer desses estilos.

Nada como a prática para lhe dar desenvoltura e compreensão dessas maneiras de interpretação e representação.

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

Num pequeno resumo, simplesmente, sinteticamente, vimos alguns capítulos da arte de representar, outras coisas se poderia dizer ou escrever, mas não estão tão ligadas ao ator como a que vimos. O que importa é salientar a seriedade com que o ator deverá encarar sua arte; não deve ser como um simples artesão, mas sim um verdadeiro artista, como diz Alex Tairov: "À arte do ator se requer que ele além dos conhecimentos das outras artes, tenha um perfeito conhecimento das suas possibilidades físicas e mentais. E não basta vocação e talento, é necessário um contínuo treinamento para que não seja um pretensioso histrião ou um menino prodígio ou ainda um engenhoso dileta nte, mas um verdadeiro e sincero ator, padrão da sua própria técnica e arte".

Para finalizar quero deixar aqui um conselho a todos os atores, amadores ou profissionais, não façam do teatro o seu meio de exibição ou egoísmo artístico, sejam todos, isso sim, um meio de sua arte, um meio essencial 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 não próprias, porque lhe são inatas, e que deve ou suprimir em benefício da expressão de um fato geral e de um caráter genérico, ou por 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 e

traordinários. Com eleito, o ator não só deve compenetrar-se profundamente do espírito do poeta e do papel que representa, adequando a sua própria personalidade tanto externa como interna, como também terá pelos seus próprios meios, que completar esse papel, enchendo os vazios e encontrando as passagens, isto é; interpretar, por si, totalmente, o poeta, revelamos por essa interpretação, as suas intenções mais secretas, fazer aparecer a superfície as pérolas que se escondem na profundidade".

BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL

- William James Compendio de Psicologia.
G. Sergi Las emociones.
Theoduleto Ribot La psicología de los sentimientos.
C. J. Jung Tipos psicologicos.
Charles Darwin La expression de las emociones en el hombre y en los animales.
José Frappa Las expresiones de la fisionomie humaine.
S. Schack La fisionomie chez l'homme et chez les animaux.
Fritz Lange El lenguaje del rostro.
Henriette Regner L'harmonie du geste.
Charles Hacks Le geste.
A. Giraudel Mimique, physionomie et gestes.
L. A. Roza Expressione e Mimica.
Th. Piderit La mimique et la physionomie.
Eduardo Cuyet La mimica.
Charles Auber L'arte mimique suivi d'un traite de la pantomime.
Antonio Pinheiro Estelica e plástica teatral.
G. L. Cerchiari Fisionomia e mímica.
Lyn Axenford Design for movement.
Irene Mawer The art of mime.
A. G. Bragaglia L'evoluzione del mimo.
E. Jacques Dalcroze Ginastica rítmica e estética musical.
Jean Doat L'expression corporale du comedien.
Gino Viotti Il trucco.
Luiz Milla Gacio Traiado de caráter teatral.
Olegario Azevedo Manual práctico de caracterização. T. W. Bamford Practical makeup for the stage.
Manuel Macedo Arte dramática.
Victor Machado Guia práctico do ator.
Procópio Ferreira A Arte de Fazer Graça.
José A. Moniz e J. Simões Coelho Arte de Representar. Carlos Santos Arte de Representar.
Luiz da Costa Pereira Rudimentos de arte dramática.
Reis Gomes O teatro e o ator. E. Garcia Veloso El arte del comediante.
Silvio D'Amico Tramonto del grande atore. Adolfo Audisio Trattato Teorico pratico d'arte drammatica.
Enrico D'Alessandro Sentimento e tecnica della recitazione. L'Attore A cura de Lucio Ridenti.
C. Lowell Lees A primer of acting. Rosenstein Haydon Sparrow Modern actina. A Ma. n° xl.
Sidney W. Carroll Acting for the stage.
Dorothy Bird Training for the stage.
John Dolman The art of acting.
Constantin Stanislavsky An actor prepares. Constantin Stanislavsky Building the character;
Constantin Stanislavsky Mi vida en el arte.
Michael Redgrave The actor's ways and means.
Michael Cheukhoy To the actor on the technique of acting.
Aristide D'Angelo The actor creates.
Boleslawsky Acting the first six lessons. Andre Villiers La psychologie du comedien.
Andre Villiers L'art du comedien.
Samson Fainsilber L'acteur du theatre.
Sarah Bernhard: El arte teatral. M. D'Hannetaire Observation sur l'art du comedien.
Remond de Saint-Albine Le comedien.
Paulo Montegaraz La physionomie et l'expression des sentiments.
Georges Vilaly Maquillage de theatre.
A. Rochas La musique, les sentiments et le geste.
Talma Reflexions sur l'art theatrale.
Madame Veuve Talma Etude sur l'art theatrale.
Clairon Reflexions sur l'art dramatique.
Aristippe Theorie de l'art du comedien ou Manuel theatrale. Faily Sur l'art du comedien.
Lelion-Damiens Le breviaire des comediens.
Samson L'art theatrale.
C. Coquelin L'art du comedien.
C. Coquelin L'art et le comedien.
Diderot Paradoxe sur le comedien. Yvon Beval Esthetique sur le paradoxe de Diderot.
Andre Villiers Prostitution de l'acteur.
Charles Dullin Souvenirs et notes de travail d'un acteur.
Gemier El teatro.
Gordon Craig De l'art theatrale. Jacques Copeau Souvenirs du Vieux Colombier.
Louis Jouvet Reflexions du comedien. Louis Jouvet Te moignages sur le theatre.
Alex Tirov Storia e teoria del teatro "Kamer. ny" di Mosca.
Jacques Rouché L'art theatrale moderne.
Emile Fabre Le theatre.
Ermete Zacconi Ricordi e Battaglie. Vilo Pandolfi Antologia del grande attore.
Gaston Baty Lettre à une jeune comédienne. H. Granville Baker The use of the drama.
John Gielgud Early stages.
G. W. F. Hegel Poetica. N. B. Nesta bibliografia não constam os livros sobre cultura teatral, direção, organização de espetáculos, biografias de atores e suas memórias, manuais de teatro e outros livros sobre o teatro em geral, de grande importância, mas que não tratam exclusivamente da arte do ator. Essa nossa lista cita apenas os que estão intimamente ligados à formação do comediante, e mesmo assim os mais importantes.

Assis Guimarães (à esquerda) mostra o álbum registro d e suas realizações, à nossa reportagem.



teatro infantil

Assis Guimarães

e os pequenos artistas do liceu coração de Jesus

Uma das grandes necessidades de nossas e scolas é a criação de elencos infantis. O teatro infantil tem o privilégio de ser o gerador de um futuro público instruído, conhecedor e amante da nobre arte cênica, além de revelar desde cedo, valores para o teatro.

É educando desde pequena a nossa gente, que conseguiremos ter um verdadeiro e grande teatro, porque as deficiências que hoje notamos em nossas plateias e em nosso povo, que na maior parte não tem amor pelo teatro é ocasionado, entre outros males, pela falta de conhecimento da arte de representar e das belezas que se podem descobrir numa representação.

É necessário, pois, que não descuidemos das crianças, no que diz respeito ao teatro.

Entretanto, existem escolas que há anos, vêm seguindo essa linha, e procuram incentivar seus alunos, mesmo os pequeninos, ao gosto pelo teatro, formando seus elencos infantis, que se apresentam em cena sempre que possível. O Liceu Cora

ção de Jesus é, talvez, o vovô dessas realizações escolares, e nisso coloca todo empenho.

Atualmente estão eles ensaiando a bonita opereta "Conspiração de João Minhoca" sob a direção de Francisco de Assis Guimarães.

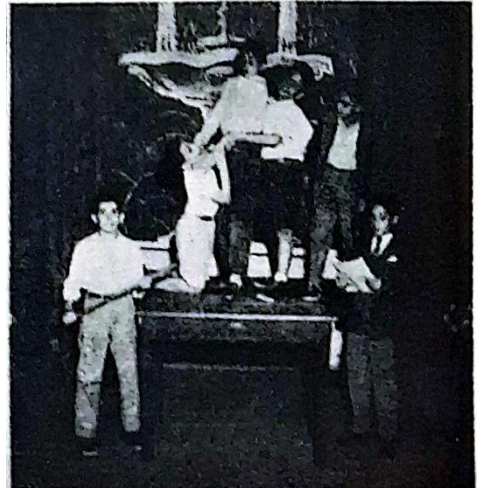
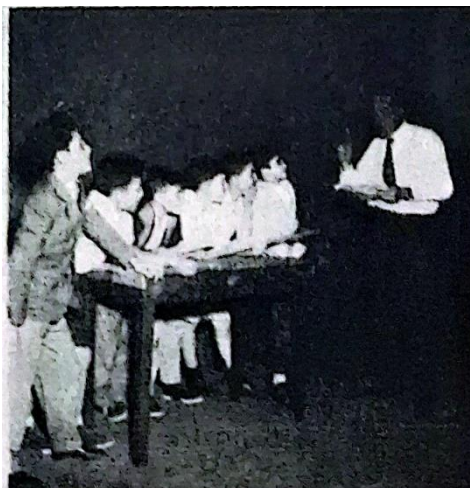
Aqui é necessário que falemos um pouco de Assis Guimarães, pois é ele um inestimável valor que vem devotando, há longos anos, seus grandes conhecimentos em prol do teatro infantil. Assis Guimarães faz teatro desde 1934, então rapaz. Em 1941, com a formação da Companhia Brasileira de Operetas e Comédias Musicadas, é convidado por Cesar Fronzi a participar da mesma. Aceitando passa a trabalhar com Fronzi, ao lado de Renata e de Salvador Siddivio. Em 1945 volta ao amadorismo, após ter tomado parte em 23 operetas, onde fez desde o galã ao genérico. Desde então tomou parte ativa nos elencos do Grupo Teatral dos Bancários, Sociedade dos Artistas Independentes, Grupo Teatral de Osasco, Teatro de Jundiaí e no a-

mente Liceu Coração de Jesus, onde representa junto aos amadores da União dos Ex-alunos (onde já foi diretor artístico) e Cadetes do Ritmo, ao mesmo tempo que cuida do teatro infantil.

Com os pequenos artistas do Liceu, já levou à cena vários sucessos como "O Menestrel da Morte", "Quem Será?", "Subindo a Montanha", "Apuros do Arlequim", "Astro de Cinema" e "O Rochedo das Sereias". No último mês apresentou a opereta "Tramóia dos Diabos", de Ugo Mioni e sua tradução, e após a peça em ensaios apresentará "A Escola do Professor Botelho".

Apontando, dentro desta reportagem, o teatro infantil do Liceu Coração de Jesus e seu diretor Assis Guimarães, temos a intenção de lembrar a outros estabelecimentos de ensino, e mesmo certos conjuntos de Clubes, que não é tão difícil incentivar o teatro infantil, que sem dúvida, é uma grande necessidade.

Ensinando com amor, a arte de representar, a seus pequenos artistas, Assis Guimarães consegue verdadeiros sucessos com o Teatro Infantil.



festival Arthur Azevedo

Os alunos do Conservatório Nacional de Teatro, sob a orientação do professor e diretor Bandeira Duarte, contribuíram às comemorações do centenário de nascimento de Artur Azevedo, levando à cena, no Teatro Serrador, três peças de ato único e autoria do homenageado. Foram elas: "Entre o Vermute e a Sopa", "Uma Noite em Cla

ro" e "Amor por Anexins", e tiveram a direção do professor Olavo de Barros.

tomaram parte em "Entre o Vermute e a Sopa", os atores: Zair Nascimento, Inadir Costa Nizia Corrêa Lopes e Agostinho Maravilha; em "Uma Noite em Claro" estiveram: Munira Haddad e Leste Iberê (na foto abai

xo); em "Amor por Anexins" representaram: Marina Ramos e Agostinho Maravilha. Ênio de Barros Pereira, em "A Máscara", assim escreveu: "Assistimos a apresentação de três peças agradáveis, apresentadas por um grupo de jovens homogêneos em seus ideais pelo desenvolvimento de um teatro melhor".



festival de teatro amador no rio de janeiro

É, sem dúvida, dos mais animadores o movimento amadorista que vem revolucionando o país, atualmente.

São Paulo já nos deu dois festivais, o Norte reuniu-se e já apresentou o seu 1. O festival. agora é o Rio de Janeiro quem se preparar.

O I Festival de Teatro Amador no Rio de Janeiro, foi idealizado e está sendo organizado por Lysis Nogueira, jovem ator do Conservatório Nacional de Teatro, secundado por Ruy Sandy, do Centro Acadêmico Itália Fausta.

O festival, pelo que sabemos, seguirá anais idênticos aos demais realizados no pas, ressaltando, porém, como finalidade maior a seleção de atores e atrizes que constituirão o elenco da futura empresa "TEATRO POPULAR DE COMÉDIA", que funcionará na Capital Carioca.

A Comissão Organizadora será composta de representantes de todas as entidades de classe teatral, fixadas no Rio.

A diretoria do Centro Acadêmico Itália Fausta, conforme comunicado do seu presidente Ênio de Barros Pereira, já ade

riu a essa grande iniciativa de âmbito cultural e artístico, hipotecando irrestrito apoio a Lysis Nogueira.

Esperamos ver, e temos certeza disso, realizado com todo brilhantismo o I Festival dos Amadores Cariocas, pois que dessa forma estaremos dando um largo passo na consolidação do teatro amador no Brasil.

Ao Lysis Nogueira, ao Ruy Sandy e a todos os amadores do Rio de Janeiro, esta revista transmite os melhores votos e a adesão completa dos amadores bandeirantes.

O conteúdo de uma obra é a premissa determinante e primeira de sua universalidade. Nenhum outro tema oferece tão excelente oportunidade de alcançar essa condição essencial, do que a crítica social. Obvio é o motivo: os problemas transcendentes do homem é o mesmo em todos os quadrantes da Terra e os mesmos esforços por ele empreendidos no sentido de resolvê-los.

A Imparcialidade na criação Literária - teatral ou não - além de a tornar eminentemente local e desprovida de maior interesse, prejudica o universalismo e a imortalidade. Ao contrário, a criação militante, ativa, irreverente até para com os usos e costumes de uma época, imortaliza no desfiar perene das gerações novas, prestando valioso serviço à História e à Sociologia.

Muitos se perguntam a razão pela qual Shakespeare obtém, por parte da atualidade, a consagração que o seu próprio tempo muito a custo lhe emprestou. Como parte integrante de uma produção satírica e de combate às baixas paixões humanas, a criação shakespeariana não poderia jamais limitar-se às fronteiras internas da Inglaterra ou cair no esquecimento, uma vez que essas mesmas paixões como fênix imortais, renasciam e renascem com o homem, não obstante as repetidas pregações da moral sobre o Bem e a Bondade. O egoísmo, a intriga, a usurpação, são a constante do: *dramas* históricos e das tragédias

outras notas

O elenco do "Studio 53" apresentou o original de Acioly Netto, "Judas em Sábado de Carnaval", com grande sucesso (foto ao lado). O referido conjunto tem em preparo "Cala a Boca Etelvina" e em estudo para 1956 as peças: "Um Amor de Bruxa", de Van Dutren; "O Morro dos Ventos Uivantes"; "A Corda", de Patrich Hamilton e "O Auto da História de Deus", de Gil Vicente. O "Studio 53", que já fez duas temporadas no Teatro de Bolso, tem como diretores Carlos Murinho, Telcy Perez e Luis Osvaldo.

O Teatro de Amadores da M. A. B. E. apresentou, nos dias 5, 12 e 13 (duas sessões), no seu auditório a comédia "Lindinha", do professor Heitor Ferreira Filho. O elenco da M. A. B. E. está com novas peças em estudo, para 1956.

o teatro

e a crítica

Social

Luis Taddeo

dias de Shakespeare. Enquanto a ordem social estimular esses males, a sua obra será igualmente atual, universal e imortredoura.

O mesmo se pode dizer a respeito de Molière, da Beaumarchais, de Oscar Wilde e, para citar um exemplo nosso, de Juracy Camargo,

Harpagão é o protótipo do avaro medieval, cujos amalhos geraram o burguês dos Séculos XVIII e XIX (promotor de uma nova ordem social, que por basear-se no exclusivo poder da fortuna, não deixou também de fabricar os seus usurários do tipo de Grandet, du Tillet e Vauvinet,

"O Casamento de Figaro", *irreverente mente irônico*, despertará sempre a nossa admiração, visto ridicularizar o que havia de mais torpe e banal na monarquia e na realeza da França pré-revolucionária.

Oscar Wilde, por sua vez, não poupou críticas à aristocracia inglesa, convencional e ridícula, de onde se origina a sua atual

idade e o seu universalismo. Esta obra, encontrou complemento nas sátiras mordazes de Shaw aos preconceitos sociais e principalmente as convenções que tolhem ou modificam os desejos humanos,

O romance é ainda mais profícuo em exemplos de como a obra, para permanecer e universalizar-se, deve, antes de tudo, transformar-se num tribunal de acusação e crítica aos defeitos e imperfeições da época. Cervantes e Le Sage, na Espanha; Balzac, Hugo, Zola e Stendhal, na França; Mark Twain, Howard Fast e Dreiser, nos Estados Unidos; Ciro Alegria no Paraguai e Graciliano Ramos no Brasil, sem contar as obras poéticas de um Castro Alves, Gregório de Matos ou os mártires da Arcádia Ultramarina.

Molière, Beaumarchais, Oscar Wilde ou Shaw, serão sempre mais permanentes e universais que um O'Neil por exemplo, já que os primeiros não são meros frutos de um passageiro e mentiroso freudismo.





teatro profissional

TEATRO MUNICIPAL Com a temporada lírica oficial de 1955 reabre-se o Municipal de São Paulo, que vem de sofrer um grande reforma. Realmente lindo e artístico se apresenta o teatro paulista, além de passar a ter um dos maiores e mais bem aparelhados palcos do mundo. São Paulo tem agora um teatro digno de sua grandeza.

Esta temporada lírica conta com algumas figuras de maior projeção no cenário artístico mundial, como Giuseppe Tadddei, Antonietta Stella, Italo Tajo, Gianni Poggi e ainda o concurso de renomados artistas nacionais.

O repertório desta temporada é o seguinte: "Lo Schiavo", de Carlos Gomes; "La Tosca", "Madame Butterfly", "Suor Angelica" e "La Bohème", de G. Puccini; "Aida" e "La Traviata", de G. Verdi; "Pedro Malazarte", de C. Guarnieri; "Kovantchina", de Mossorgsky; "Elisir D'Amore" e "Lucia Di Lammermoor", de G. Donizetti. Na foto ao lado vemos Italo Tajo, famoso baixo.

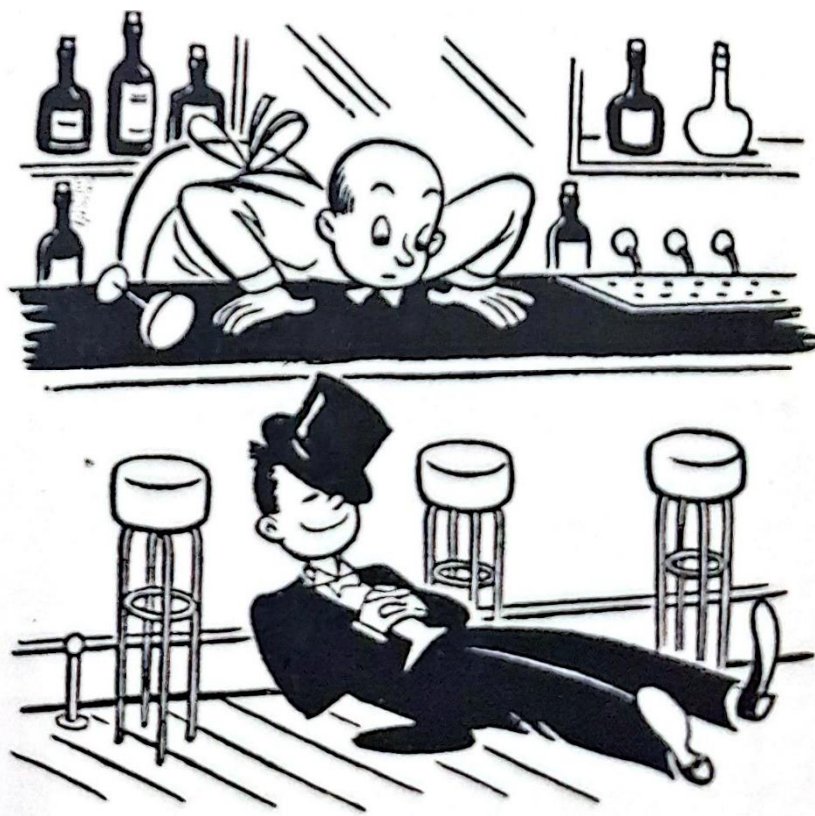
TEATRO MARIA DELLA COSTA Estrearam no dia 18 de novembro, neste teatro, os artistas da Companhia Ludy Veloso e Armand Couto, com as peças de Vao Gôgo "Do Tamanho de um Defunto" e "Bonito Como um Deus". No elenco, além de Ludy e Armando, estão Renato Consorte, Cláudia Totedo e Edson Silea. A Companhia pretende ficar somente 15 dias.

TEATRO DE ARENA Sob a direção de José Marques da Costa, apresentam-se os atores do Teatro de Arena com a peça "À Margem da Vida", de Tennessee Williams. No elenco estão: Bárbara Fazio, Floramy Pinheiro, Fábio Cardoso e Jorge Fischer.

TEATRO BRASILEIRO DE COMEDIA Continua o T. B. C. a apresentar "Maria Stuart", de Schiller e tradução de Manuel Bandeira, lotando completamente suas dependências. Eis um espetáculo que os apreciadores do bom teatro não podem perder.

Parte Maria Della Costa com o seu elenco para Portugal, onde deverá ficar por alguns meses. No seu retorno poderemos talvez assistir "A Ilha dos Papagaios", de Sérgio Tofano e "A Megera Domada", de Shakespeare, já em preparação.

Shakespeare made in u. s. a.



e-o pelas preocupações.

Macberh, ate II, coaa I

“o impetuoso capitão tic”

pelo teatro paulista do estudante

Um conjunto de caricaturas felizes vivendo uma trama simples, mas bem engendrada, sem intenções moralizadoras, eis o característico de um dos teatros mais interessantes dos tempos modernos: o teatro de Labiche. Nas peças de Labiche, segundo a crítica da época, vizinho reconhecia seu vizinho, o filho seu pai, o genro seu sogro, o amigo seu inimigo, mas ninguém se reconhecia a si mesmo e todos se divertiam ruindo-se da própria geração mostrada de maneira tão espirituosa a sem chegar a ser irreverente. Ainda hoje assistindo Labiche reconhecemos em seus personagens muitos de nossos circundantes e também rimos de nossa geração. Seus personagens não têm profundidade psicológica, não constituem arquétipos, mas são frutos de uma observação tão penetrante e tão ricos em detalhes exteriores, que sem querer nele reconhecemos as pessoas de nossas relações: eles têm vida própria e as situações em que são apresentados são de moldes a dar-lhes pretexto para agirem com suas extravagantes características, fazendo-os resistir à passagem do tempo. A fluência da ação em Labiche é tão grande, seus efeitos são dosados com tal maestria que somente depois do espetáculo, se formos nos dar ao trabalho de uma análise, chegamos a perceber os artifícios, chegamos a descobrir o esqueleto do tema e seu mecanismo. Durante o espetáculo nem damos conta disto. São pequenos achados, pequenos nós dramáticos que mantêm o público em contínuo interesse não lhe dando tempo senão para se divertir e muito. Este teatro tão interessante, tão sadio, é quase desconhecido entre nós. Raramente se encenam em nossos teatros peças de Labiche. Não fossem os filmes de René Clair feitos por volta de 1930, que temos visto em exhibições retrospectivas e uma vez ou outra alguma apresentação na televisão (péssima, por sinal), dificilmente nosso público saberia de sua existência. Grande, portanto, é o mérito da iniciativa do Teatro Paulista de Estudantes em montar no Teatro de Arena "O impetuoso Cap. Tic". A atuação deste novo grupo de amadores no II. Festival e o nome de Italo Rossi autorizaram uma expectativa otimista em torno do espetáculo. E se alguma dúvida havia ainda quanto ao sucesso, esta era devida à própria natureza da peça. Eugene Labiche é de encenação aparentemente simples e fácil, mas se não houver um especial cuidado e uma perfeita inteiração de seu espírito, sua carência de conteúdo se evidencia chegando a ofuscar as qualidades positivas de comicidade espontâneas existente e descambando para humorismo barato de efeitos fáceis. “O impetuoso Cap. Tic” principalmente. Não sendo das melhores peças de Labiche (sua obra principal é constituída pelas peças em um ato, onde sua capacidade de concisão atingem raias do gênio), ela é no entanto rica em situações divertidas, mas seus personagens são

um pouco prejudicados pelo tamanho da peça, o que exige grandes recursos histriônicos dos atores e um grande ritmo na direção.

O espetáculo apresentado pelo T. P. E. conseguiu muito bom resultado, demonstrando uma grande maturidade de concepção teatral. A direção de Italo Rossi, um dos bons novos elementos de nosso teatro profissional, foi feliz e uma das responsáveis pelo sucesso. Sua maneira de conduzir os atores foi bastante segura ainda que, talvez por sua incipiência em direção os tenha carregado um pouco com sua própria maneira de representar. Quanto ao espírito da peça sua concepção foi muito boa, porém quanto ao ritmo e à maneira de representar ficou algo a desejar. Faltava vivacidade, o que em certos momentos não supria a pouca densidade do texto. De qualquer forma achamos preferível que tenha sido dotado esta linha que atendia melhor às limitações artísticas naturais dos amadores, o que além de não comprometer o espetáculo, deu-lhe uma grande homogeneidade, que a nosso ver foi seu maior mérito.

Do elenco salientou-se Gianfrancesco Guarnieri (Prêmio Arlequim do II. Festival) que compôs um magnífico e original “Desambois”, Com sua pouca idade enfrentando um papel de velho e ainda em teatro de arena, deu mostras de um talento dramático bastante promissor. Não tivemos ainda oportunidade de vê-lo em outros papéis, mas fazemos votos para que este tipo tão bem composto não se repita tornando-o um ator característico, para aumentar a quantidade dos tantos que já existem em nosso meio teatral. José de Lima teve a seu cargo um dos personagens mais característicos de Labiche e dos mais felizes dentro desta peça, pois, seus aparecimentos são poucos e sua definição é por isso muito boa pela já aludida capacidade de concisão do autor. Seu desempenho foi dos pontos altos do elenco, ainda que lhe tenha faltado um pouco mais de identificação com o personagem. Raul Cortez, se bem que possuidor de um tipo físico adequado e boa voz deu-nos a impressão de ter sido muito trabalhado pela direção o que lhe tirou a desejável espontaneidade. Tinha-se a impressão que tudo era meio automático, ainda que correto dentro da linha que lhe foi imposta e da qual discordamos. Seu impetuoso capitão Tic não tinha as características de impetuoso senão em alguns momentos; mesmo os pontapés por ele aplicados não pareciam de um “impetuoso”. No entanto, dons não lhe faltam. Os personagens femininos de Labiche são bem mais fracos em características que os masculinos. Dificilmente se encontram em seu teatro caricaturas femininas. São quase sempre personagens que servem de pretexto e apoio à ação. Desta forma as intérpretes femininas não tiveram muitas oportunidades de se salientarem sob este aspecto, embora tenham es

Foi em 1954 que o Clube de Teatro, visando congregação, através de uma realização sócio cultural, todos aqueles que fazem teatro amadoristicamente, criou o Concurso da Rainha do Teatro Amador do Estado de S. Paulo, que todos os anos deverá se repetir.

Desde o início agradou aos amadores brasileiros a idéia de tal concurso e visto realizado, então, o primeiro, de onde saiu vencedora a atriz apresentada pela Associação Atlética Matarazzo.

Neste ano arremataram-se os amadores e deu-se início no segundo. Como é de acordo com o regulamento, a agremiação vencedora poderá patrocinar o concurso seguinte assim é que este ano tivemos a A. A. Matarazzo e o dinâmico Vicente Eduardo Scrivano à testa do movimento.

No início de novembro foram feitas as purificações finais deste



rainha do teatro amador do estado de São Paulo

segundo concurso, e proclamada a rainha. Tivemos então, como vencedor, o Grêmio Teatral Leopoldo Fróes, da cidade de

Garça, que elegeu rainha a srta. Nice Lopes, acompanhando-a como princesas, as srtas. Wilma Pontes (Grêmio Amadores Jordanenses), Neide Raguzzini (Grêmio Dramático Vera), Liana Pascoal (Comediantes Paulistas) e Helena Nunes (Teatro Paulista).

No dia 28 deste mês, far-se-á, no salão da A. A. Matarazzo, o baile da coroação, tendo sido convidada para tal ato, a atriz Nydia Licia

Assim, é com satisfação que vemos mais uma atividade dos amadores terminar com grande êxito e brilhantismo, graças a homens trabalhadores e capazes que sabem lutar altruisticamente.

"Revista do Teatro Amador "deixa aqui suas vênias à rainha e as princesas, assim como as congratulações sinceras a V. S. Scrivano, por mais esse trabalho.

O Théâtre de Monsieur foi o primeiro a colocar os nomes dos atores sobre um cartaz (8 de dezembro de 1789).

A Comédia Française somente imitou esse exemplo no mês de fevereiro de 1790. e a Académie Royale de Musique seguiu a partir de 15 de maio de 1791. Anunciava somente as principais pessoas do canto e dança.

Histoire Anecdote du Théâtre
CHARLES MAURICE

"A dizer a verdade, quando alguém julga pôr a sorte do Teatro contemporâneo em reencontrar sua glória pura e viva, ninguém pode se libertar dessa idéia insistente e tão triste que o Teatro é um arte desconhecida em nossa época."

Tradition Théâtrale
JEAN VILAR

"o impetuoso cap. tic" (Continuação)

tudo muito bem em uma interpretação clara, limpa e correta. Maria Vianna como "Mme. Guy" e Maria Margues como "Lucille" concorrem para o bilhete do espetáculo. Em papéis menores aparecem-me Thales Maia muito bem no ordenança cheio de brio, e mais Flavio Migliaccio, Margot Vergas · Fátima Coldman

O arranjo cênico e os figurinos estiveram bastante adequados à época e à ação da peça.

Em suma, saímos bastante satisfeitos com o espetáculo do T. P. E. o qual coniformes-das boas coisas feitas por amadores aqui em São Paulo, estando perfeitamente de acordo com a recente melhoria de nível artístico por que está passando o Teatro Amador em nossa terra. Que muitos outros sigam seu exemplo.



PARIS - Há muito tempo, Luduvila Tcheringina não dançava na França.

A grande bailarina fez sua "rentrée" no Casino de Enghien, no programa das festas de Paris, dando duas representações de "L'Atlantide", segundo o romance de Pierre Benoit.

PARIS - Será no Teatro da OEUVRE que, em definitivo, Sacha Pitoëff montará a peça de Máximo Gorki "Les Basfonds", que foi criada pelo mesmo teatro, em 1905.

A "reprise" será em 1956, março depois da apresentação de uma peça de Feydeau e do "Processo de Família", de Diego Fabbri, que abrirá a Temporada.

PARIS - A comissão de leitura da Comédia Française recebeu uma nova peça de Roger Ferdinand.

Essa nova peça se chama "Lá Foire Aux Sentiments" e é uma versão "correta e aumentada" da mesma obra, criada em 1928 no "Oeuvre por Lugné - Poe.

PARIS - A conhecida e apreciada atriz Juliette Gréco, consagrada vedeta internacional, após apresentar-se em "tournee" no Rio de Janeiro e Nova York, voltou a aparecer apresentando-se pela primeira vez no palco do Theatre Antoine, com a peça "Anastasia", comédia que retrata a história da grã-duquesa Anastasia, filha de Nicolau II, e que foi massacrada com toda a família em 1918. Seu trabalho, apesar de bom, está um tanto cinematográfico.

PARIS - A sala Luxemburgo, foi apresentada pela vez primeira e pela "Comédie Française", em noite de gala, a peça adaptada por Charles Peguy e Jean Marchant, "Joana D'Arc". Esteve o papel de Joana interpretado com grande inteligência e ardor por Claude Winter, destacando-se também nos outros papéis os atores Henri Roland, Jacques Eysner e Jean Marchant.

Esteve presente ao espetáculo, a atriz Ingrid Bergman.

NOVA YORK - Curado de uma infecção na vista, que o obrigou a afastar-se da ribalta

das da Broadway, Paul Muni, o consagrado ator de teatro e cinema, voltará a encarnar seu papel na peça "Inherit the Wind".

ESTADOS UNIDOS - Nova York - O maior sucesso Dramático que atualmente e esta cidade vem assistindo é a nova peça de Tennessee Williams "Cat on a Hot Tin Roof", tendo como protagonista a famosa atriz de Teatro e cinema Barbara Bell Geddes.



Vincent Pric, ator de teatro e cinema (à esquerda) e Margaret Webster (à direita) ajudaram José Ferrer na concepção de uma cena de "Ricardo III" que o "New York City Theater Company's" está produzindo. Esta companhia que tem Ferrer como ator e diretor, foi formada pela New York Center, em 1948, ganhando desde logo proeminências e a cooperação de grandes artistas.



Na foto vemos uma cena da ópera cômica "A Gata Borralheira", de Rossini que a "Opera Company" está apresentando em Nova York. Este é mais um dos números clássicos revividos depois de longos anos de ausência das estações teatrais novaiorquinas. A direção é do famoso Joseph Rosenstock

noite do arlequim

Com o escôpo de conseguir uma reunião social cultural, entre os estudantes paulistas e os atores dos mais diversos conjuntos de amadores, o Teatro Paulista do Estudante fez realizar um brilhante baile, em 29 de outubro passado, no suntuoso salão do Clube Homs, onde também foi apresentado um interessante "show" com a participação de famosos artistas de teatro e televisão. Essa noite festiva teve como título "Noite do Arlequim".

Procurando realizar de fato, uma festa que demonstrasse bem a evolução marcante do amadorismo bandeirante, os rapazes do T. P. E. conseguiram trazer, como convidada especial, Miss Brasil 1955 que, num gesto gentil, não só aceitou o convite, como participou, juntamente com Miss São Paulo, da passeata realizada à tardinha, pelas ruas da capital.

À noite, sob os reflexos suntuosos do salão do Clube Homs, viu-se reunida a nossa melhor sociedade, grandes artistas profissionais, figuras da crônica escrita e falada, amadores de inúmeros conjuntos e estudantes dos mais diversos cursos, fazendo o realmente bela a "Noite do Arlequim".

Quando, dentro do baile, realizou-se o tão esperado "show", pudemos ver Sérgio Cardoso como animador, Maria Vidal a inigualável atriz cômica, Augusto Machado de Campos no famoso Lilico

Swing e o ator Felipe Wagner dizendo, com sua bonita voz, várias poesias. Sylvio Caldas, também presente fez-se ouvir em várias canções que o consagraram em todo o Brasil e o Paulistano a Jazz Band (vencedor do concurso "melhor jazz band brasileiro") apresentou alguns de seus melhores números.

Nossa reportagem, dentro das possibilidades que aquele grande movimento deixava, pôde constatar a presença dos atores Walmor Chagas, Sérgio Cardoso, Italo Rossi, Jorge Fischer, Salomão Cuz, Rubens de Falco e Felipe Wagner, os diretores Carla Civelli, Ruggero Jacobbi e Júlio Gouvêia, os cronistas Matos Pacheco, Maria Cristina e Irmãos Santos Pereira.

Vendo coroada de êxito essa realização, que por ser a primeira obteve bem o que se desejava, os rapazes do Teatro Paulista do Estudante pretendem continuar apresentando, agora em colaboração com a Federação Paulista de Amadores Teatrais e de preferência nos finais de certames, a "Noite do Arlequim", que deverá tornar-se, então, tradicional no meio estudantil e amadorístico.

DESTAQUE Por nosso intermédio, os responsáveis pelo T. P. E. deixam aqui consignado o destaque para a atriz Lúcia Lambertini (a famosa "Emília" das histórias de Monetiro Lobato, na televisão) pelo seu grande trabalho na realização dessa noite de gala.

moção de aplauso

É para nós grande satisfação poder dar publicidade ao ofício que nos enviou a Federação Paulista de Amadores Teatrais, pois que muito vem incentivar nosso trabalho em prol do amadorismo teatral. Eis seu conteúdo:

"Temos o grato prazer de comunicar-vos a decisão do II Congresso Paulista de Teatro Amador, que resolveu, por unanimidade de seus membros, votar uma moção de aplauso à Revista do Teatro Amador.

Notou-se a extensão do vazio preenchido agora com essa publicação; avaliou-se a importância e necessidade de tal empreendimento; considerou-se o alto nível dos ensinamentos contidos em suas páginas. Só nos resta pois, comunicar-vos que os amadores paulistas, cientes do valor do vosso trabalho, fizeram constar em ata do Congresso o aplauso a que tendes direito.

Esperando concretizar neste ofício nossas palmas, subscrevemos nos atenciosamente. São Paulo, 7 de Novembro de 1955

Francisco Edison Curcio^{2.º} secretário".

Aos amadores paulistas por esta homenagem tão singela, os nossos mais sinceros agradecimentos e nossa promessa de que continuaremos sempre a lutar pelo teatro amador.

Livraria Teixeira

INSTALACOES
COMPLETAS PARA

Completa coleção

BIBLIOTECAS,
ARQUIVOS,
LOJAS,
ESCRITÓRIOS,
ETC.

de livros sobre

teatro

FABRICA DE COFRES E ARQUIVOS

BERNARDINI S/A

FUNDADOR UGO BERNARDINI



São Paulo
Marconi, 40
Libero Badaró, 491 Telefone:

Fábrica e Escritório:
Rua I: político Soares, 79
Telefone: 632607

Filial no Rio de Janeiro:
Rua do Carmo, G1
Telefone: 223541

Loja:
Rua Boa Vista, 57
321414 R. Carlos de Carvalho, 70
SÃO PAULO

Filial em Curitiba:
Caixa Postal, 1467

COMPANHIA DE SEGUROS **Empresa Editora**

Aliança

Brasileira

"O PAPEL" Ltda.

Sede: RUA DO TESOURO, 47 5.º e 6.º andares

TELEFONE: 350156 (rede interna)

End. Telegráfico: ALIBRA São Paulo

FOGO TRANSPORTES RESP. CIVIL



LUCROS CESSANTES AERONÁUTICOS

ACIDENTES PESSOAIS REVISTAS CATÁLOGOS FOLHETOS

ALBUNS TESES JORNAIS

DIRETORIA:

IMPRESSOS EM GERAL

Peschoal Syina Diretor Presidente

Dr. Sebastião Portugal Gouvêa Diretor Vice Presidente

Andre Amato Diretor Superintendente

Djalina Cactano Martins Diretor Secretário



Sucursal no Rio de Janeiro
RUA DO CARMO, 1710.º ANDAR
Agencias nos demais Estados

RUA LAVAPÉS, 538 TEL. 363689
SÃO PAULO BRASIL

PAPELARIA

RIACHUELO

ASSUMPCÃO TEIXEIRA

IND. GRAFICA S. A.

Depósito e Oficinas:

RUA D. ANA NERI, 466

Telefone: 328951

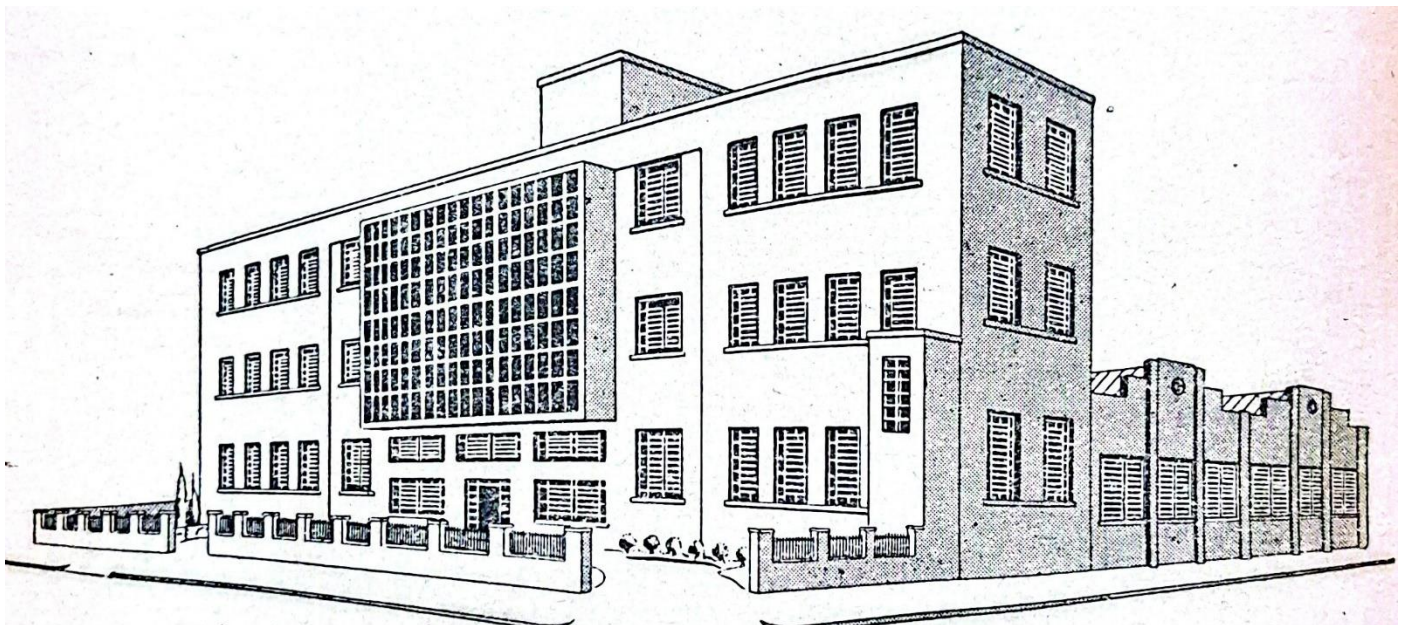
SÃO PAULO

Loja

RUA JOSÉ BONIFÁCIO, 203

Escritório

RUA JOSÉ BONIFÁCIO, 209 SALA 208
Fone: 322155 (rede interna)



Empregamos em nossos impressos
as mais modernas
coleções de tipos:

FUTURA * MENPHIS * KABEL

* BODONI * GARAMOND *

BOOCKMANN* BUTTERFLY *

SONDERDRUCK * ARISTOCRA

TA E OUTRAS

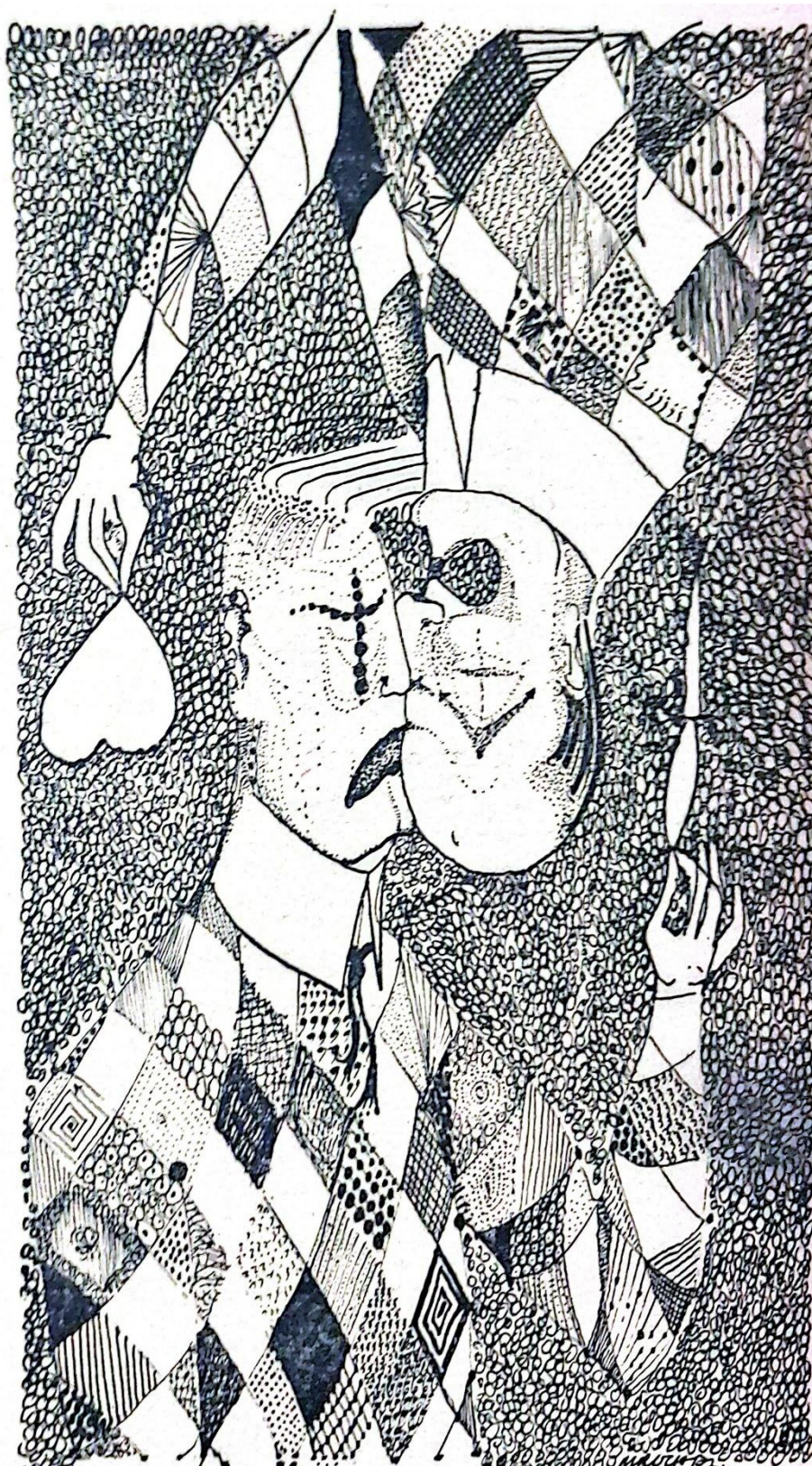
Especialidade em: Catálogos,

Revistas, Folhetos, Cartazes,

Reclames, etc.

revista do
teatro
amador

ano I ★ número 5 ★ dezembro, 1955



neste número:

★ elementos da encenação
★ questões sobre o direito autoral

r. 86,00

no intuito de poder servir toda a classe amadora do país, assim como unir os mais diversos conjuntos de todos os estados da união, a "revista do teatro amador" dará início a um novo programa de crônica noticiosa, onde serão publicadas as atividades amadorísticas de todo o Brasil ☆ entretanto, faz-se mister que os amadores nos ajudem nessa tarefa difícil, enviando-nos seus endereços, suas notícias e comunicando esta nossa resolução, aos elencos de seu conhecimento ☆ os amadores de boa vontade e idealistas compreendem o alcance desse trabalho a que nos propomos e saberão colaborar.

revista do teatro amador

ano 1 * número 5 * dezembro de 1955

redação e administração: rua paraná, 180
s Paulo editado pela empresa editora
«sznira» Ltda. composto e impresso pela
empresa editora «o papel» Ltda. responsável: Miguel
raiola diretores: gilberto rendelucci, j. valdés morata,
martin sole victor coella consultor jurídico: elias politi
consultor técnico: j. e. coelho neto

*quando o mês de dezembro determina a última etapa do ano,
faz-se necessário, em todos os setores da atividade humana, um
exame retrospectivo do que fizemos e daquilo que deixamos de
realizar.*

*e neste momento de solidariedade humana, pela con-
sagração da magna festa do universo, há a revigoração espiritual
dos tropeços que sofremos e o firme propósito de empreendermos
novas caminhadas que nos levem  vitória almejada.*

*neste sentimento, chegamos aos nossos leitores para
depositar-lhes as esperanças de que se concretizem todos os
planos idealizados.*

*na transição de um ano para outro, volvemos os olhares para
encontrarmos a cinco meses passados o início da "revista do
teatro amador". cabe-nos aqui, darmos uma satisfação aos
nossos leitores o que, aliás, fazemos com profunda alegria.*

proscênio

*de são Paulo partia, tímida e despretensiosa, a revista;
sabíamos das suas falhas na apresentação, entretanto, não nos
foi permitido, por vários fatores, entregá-la aos homens de teatro
na forma de que realmente desejavamos.*

*ramos reconhecedores do noviciado e portanto, das suas
consequências. porém, recebíamos o que jamais esqueceremos,
dos nossos leitores o lastro que nos amparou e nos guindou a um
terreno firme.*

*assim fortalecidos, esforvamo-nos cada vez mais para a
"revista do teatro amador" atingir plenamente o seu objetivo.
neste particular nada mais fizemos do que o cumprimento do
dever que nós tínhamos imposto. prosseguimos e foram surgindo
novas cidades e outros estados para se unirem nesta campanha
do teatro amador.*

*hoje, encontramos-nos quase que sem fronteiras positvou-
se a revista como um patrimnio de todos. e somente neste
ngulo é que a concebemos num rumo certo.*

*mesmo nesta fase em que já está delineada, palpavelmente,
a conduta da revista, compreendemos a imensidão do vazio para
ser preenchido. isto não nos esmorece, pois, ao contrário,
fortalecemos para nos atirar mais decidida e corajosamente  lia,
a fim de darmos continuidade à obra planejada.*

*no término deste 1955, apresentamos aos nossos leitores o
reconhecimento da revista e comprometemo-nos perante eles a
salvaguardar até o último instante este pertence do teatro
amador.*

colaboraram neste número:

osmar t. cruz
aron menda
elos nitram
gilberto rendell
j. valdés morata
n. goncalves
vic rimondi

nossa capa:

desenho de Moacir rocha, pintor
paulista, um dos raros autênticos
surrealistas da atual pintura brasileira.

 discipulo do pintor espanhol ponte e
acaba de expor na sala grande do museu
de arte moderna de são Paulo.



entrevista

teatro

paulista

do estudante

Toda a alegre e juvenil agitação, toda a sincera camaradagem que nós temos encontrado em todas as agremiações amadoras de São Paulo, também estava presente ao encontro que havíamos marcado com o Teatro Paulista do Estudante.

O apartamento da rua Epitácio Pessoa, im provisado em sede, depósito de materiais, local de ensaios e, nas horas vagas, em moradia da família Oduvaldo Vianna, recebi naquela noite, quase todo o grupo, ansioso em prestar declarações a esta revista que, segundo eles, é "o porta-voz jovem, mas categorizado das lutas, das vitórias e das reinvenções da vibrante vida do teatro amador em São Paulo".

Logo que chegamos, sentimos que ferviam comentários sobre o Festival Artur Azevedo e não pudemos nos afastar deles.

Realmente havia sido empolgante a festa que a Federação Paulista de Amadores Teatrais, o Teatro Paulista do Estudante e o Museu de Arte de São Paulo realizaram, homenageando o nosso grande, o inesquecível autor nacional Artur Azevedo. Foi quando comentamos com entusiasmo:

Foi realmente um grande sucesso! Vocês estão de parabéns!

Uma realização que, mais uma vez, provou a solidariedade existente entre os amadores de São Paulo emendou Gianfrancesco Guarnieri, o bravo presidente do T. P. E.

Nós já havíamos entendido perfeitamente... Estávamos pron-

tos a concordar, quando Guarnieri prosseguiu:

Sem a grande ajuda prestada pelos elementos do Clube de Teatro e da Revista do Teatro Amador, não seria possível termos atingido aquele sucesso. Foi essa mesma solidariedade, essa mesma união que nos deu forças e clareza suficientes, para prosseguirmos depois da estreia da Rua da Igreja!

Até agora, tínhamos acompanhado perfeitamente o raciocínio do "Arlequim de Melhor Ator" no II Festival, mas agora...

Rua da Igreja?

Verinha Gertel, a graciosa estrelinha do T. P. E., explicou-nos:

Dia 30 de maio, no Teatro de Arena, uma data histórica!

Guarnieri retomou a palavra:

Foi essa a nossa peça de estreia. Depois disso, não fosse a experiência de nossos colegas amadores, não poderíamos com tanta facilidade organizar o grupo, como entidade jurídica que deveria ser. Foram os amadores de São Paulo que nos prestaram todo o auxílio para a organização administrativa do T. P. E., e depois, para a sua filiação à entidade master: a Federação Paulista de Amadores Teatrais.

José de Lima, outro jovem valor do grupo dos estudantes, lembrava mais:

E foi a Federação, em conjunto com o Clube de Teatro, que nos deram a oportunidade

de voltar ao palco, durante a realização do magnífico certame que foi o II Festival Paulista de Teatro Amador.

Assim, pouco a pouco, ficava patente a ajuda que o caçulinha do teatro amador havia recebido. Guarnieri ainda adiantou:

Queremos aproveitar o ensejo para agradecer o auxílio inestimável que temos recebido de todas as pessoas que se interessam pelo desenvolvimento,



cada vez maior, do teatro em nossa terra. Sem esse auxílio, sem essa divulgação, sem o carinho com que são acompanhadas as nossas realizações, teria sido impossível ao T. P. E. interessar um número tão grande de jovens, que se uniram a nós para batalhar pela concretização de nosso objetivo que, como o de todos os grupos de ama-

dores, é o de divulgar da maneira mais intensa possível, a nossa cultura e o nosso teatro.

Para nós já não era mistério o nascimento, crescimento e desenvolvimento do T. P. E. Nossa curiosidade foi mais aguçada quando Verinha discorreu rapidamente sobre as atividades futuras:

Vocês sabiam que a partir do dia 6 de janeiro, vamos fazer mais uma temporada no Teatro de Arena? O José Renato novamente nos cedeu seu teatrinho famoso, para que pudéssemos encenar "Um inspetor está lá fora".

Boa notícia! A peça de Priestley, tão caprichosamente montada sob a direção do jovem Raimundo Duprat (aliás vice-presidente do T. P. E.), numa temporada no Teatro de Arena, muito virá satisfazer os fãs do Teatro dos Estudantes.

Quais os demais planos para o futuro? perguntamos.

Foi um alvoroço! Todos queriam responder, todos queriam contar um pouquinho do querido teatro que fundaram e dirigem:

Teremos dez figurantes e mais o Guarnieri com um papel importante, na "Escola de

lineados. Pretendemos, pelo menos, encontrar um repertório à altura do que até aqui foi apresentado. Se possível montaremos peças de autores nacionais inéditos, o que viria não só incentivar e apoiar o autor nacional, como também facilitar o aparecimento de temas de sabor mais nacional e mais popular, mais acessível, portanto, à grande massa popular que vive afastada das realizações teatrais feitas em nossa terra.

Tivemos uma conversa com Emilio Fontana que nos deu uma idéia das dificuldades que são enfrentadas, para a realização de espetáculos no interior de São Paulo. Apontou-nos ele, a necessidade da grande organização que deve existir, para que o grupo não naufrague.

Pois bem, estamos procurando nos preparar suficientemente para podermos também, realizar espetáculos no interior quem sabe nas próximas férias. . .

Thales Maia, o sisudo ordenança do "Impetuoso Capitão Tic", também queria manifestar-se. Aproveitou uma "deixa" e tomou a palavra:

Juntamente com a Federação Paulista de Amadores Teatrais e os demais grupos amado



Maridos" de Molière, que o Teatro de Arena vai montar em comemoração ao seu primeiro aniversário. Era o José de Lima que dizia do seu canto, no meio do alarido. E, feito mais silêncio, Guarnieri contou-nos:

Nossos planos para este ano não estão perfeitamente de

res de São Paulo que apoiem essa iniciativa, pretendemos partir para o grandioso trabalho que seria a realização de um Festival de Teatro Brasileiro (não confundir com o Festival Brasileiro de Teatro Amador), com o lançamento de novos autores nacionais.

Nesse ponto, satisfeitos com o que nos fôra dito, passamos o trabalho para o Rimondi que, aprontando sua "Rollei", dispôs algumas cenas para fotografar. Enquanto isso, demos um dedo de prosa com o Viana Filho que nos apresentou belíssimas idéias para a revista.

Quando a última chapa ficou impressa, iluminada pelo "flash" "sempre pronto de Vic Rimondi, despedimo-nos daqueles caros amigos. Os mesmos abraços que nos acolheram, acompanharam-nos na saída. Nada mais havia a perguntar. O T. P. E. aí estava, forte, jovem, cheio de entusiasmo, cheio de confiança nas realizações futuras da grande família amadorista de São Paulo.

Quando descíamos as escadas, ainda pensávamos na brincadeira que havia feito a Verinha. Quem sabe não será realmente uma data histórica, a data do aparecimento de grupos amadores que, como este, pretendem defender e divulgar a nossa cultura.

Até a próxima, amigos!

O TEATRO E O PÚBLICO

Rodrigues cruz

O teatro possui três elementos principais: autor, intérprete (ator e diretor) e o público. Se bem que para realizar-se, o teatro necessita dos dois primeiros como material de trabalho e conteúdo, o público é o objetivo dos dois elementos conjugados. Apesar de tudo, é o público o fator externo mais importante para a arte dramática. É dele que depende o sucesso ou o fracasso de uma peça. É dele que depende toda a vida teatral de uma cidade.

O Teatro existe em função direta do público, sem ele não haveria lógica na existência do teatro; e para um determinado número de espectadores que é preparado a um drama e representado.

A nossa arte teatral e principalmente seus artistas, tem sofrido em nosso terra um sem número de derrotas financeiras por que ao nosso povo não

Foi a 10 de Agosto de 1845 que, no teatro S. Pedro de Alcântara, em cuja fachada mora hoje o busto de Martins Peza se representou "O Noviço".

Os anúncios teatrais de 1845 eram simples. "O Noviço" foi anunciado à moda do tempo: como peça para preencher a 47.ª recita de assinatura da Companhia do S. Pedro, em domingo 10 de Agosto de 1845. O anúncio não declarava o nome do autor, limitava-se a pôr claro que a peça era "do autor" do Luiz de Paz Na Roca", dos "Dois", dos "Irmãos das Almas" e de "outras". Mais nada. A descrição talvez agradasse a Pena por causa dos preconceitos da época.

Escragnolle Doria
Cousas do Passado

é proporcionado o espetáculo que ele necessita, ou melhor que ele quer.

Aí então é que tem surgido o problema; qual a peça que interessa ao nosso público, que de teatro só aprecia a revista? E o gênero o clássico, moderno, drama, comédia? Difícil de encontrar uma fórmula. Raras são as peças que constituem êxito popular. Essas mesmas, são geralmente as mais inferiores quanto a qualidade artística.

A solução está no público que não está acostumado a ir ao teatro porque as entradas são caras, o hábito de frequentar uma sala de teatro dramático não existe, e o amparo oficial está sempre para vir, mas nunca vem.

Dos fatores principais, o último é o que resolveria a questão: com amparo oficial, as companhias baixariam os preços e criariam, com o tempo, o hábito no povo de frequentar o teatro. É claro que à primeira vista parece fácil com essas soluções, resolver o problema do teatro em relação ao público, mas o problema requer estudo.

Antes do cinema falado o teatro era o principal divertimento das nossas populações. Veio a falta no cinema e o público deixou o teatro. Não porque o achasse menos interessante, mas sim, porque com menos dinheiro podia assistir a um drama mais ou menos como no palco, e passar umas horas divertindo-se. Além do mais foi criado um sistema de aproximação do cinema ao povo: Em cada bairro havia um cinema. Hoje em cada bairro existem dois ou três. De modo que a tela tomou o lugar do palco. E o palco passou para a Elite. Elite essa que mal o sustenta e o fez entrar há vários anos em crise. Apesar de estar sempre em crise, a arte teatral tem superado todas, que uma vez é de aut

or, outras de bons atores, outras de casas de espetáculo. Mas agora é de público, e se não conseguir resolvê-la terá que passar a ser como música de câmara: somente um número reduzido se interessará por ele.

Nos outros países, como os Estados Unidos, Inglaterra, Itália, Rússia e França, o cinema não

fez concorrência ao teatro, porque os seus povos estavam habituados a ele. Necessitavam do drama ou da comédia como de um passeio ao ar livre, um bom livro, festa com amigos; enfim, fazia parte da sua recreação e vida diária.

Aqui no Brasil, o nosso povo é educado à parte do teatro, coisa que não acontece na Europa onde qualquer autor dramático é estudado e representado até nas escolas primárias no Brasil é uma exceção um grupo de teatro numa escola superior. A própria Universidade não possui secção de arte dramática.

Isto quer dizer que nossas gerações estão sendo educadas sem o hábito do teatro: enquanto não havia um outro divertimento, o público manteve sua presença na platéia de uma casa de espetáculo, aparecendo um substituto mais barato, trocou-o sem duvidar, apesar de sair perdendo com isso.

Caro e raro, o teatro não será como a mercadoria de lei, que é procurada pela sua falta. Teatro é cultura, difunde o saber e vários conhecimentos a quem o assiste, foi e ainda é, entre todas as artes, o maior meio de difusão cultural, social, religiosa e política, por causa da presença humana do intérprete.

Reunindo todas as artes em si, ele eleva até ao homem do povo a cultura, a pintura, a música, a dança. reunindo-as num único espetáculo, onde por meio da palavra e da ação, educa a quem o assiste.

É por isso que o teatro precisa de auxílio oficial, primeiro dando aos jovens e ao povo em geral, espetáculos a preços de cinema; depois, procurando na mocidade das escolas o futuro público, fazendo com que eles assistam e façam teatro; por fim, construindo-se casas de espetáculos com baixos aluguéis e amparando os amadores para criarem uma platéia.

Tivéssemos nós, em todo o país, muitos teatros a preços reduzidos e poderíamos observar como as plateias e galerias estariam sempre lotadas. Depois, dando ao povo um teatro que estivesse ao seu alcance, iríamos cuidando do apuro do gosto popular, para com o tempo ir melhorando o nível artístico das peças, até alcançarmos o clássico, que é o último degrau na escala dramática.

Assim, amadores e profissionais abnegados do teatro, devem continuar a lutar até o dia em que o teatro pertença de verdade a todo cidadão

como uma necessidade do espírito; à espera de que um dia os poderes públicos olhem para o teatro como uma arma. Uma arma de difusão cultural e artística, na educação de um povo, isto porque o teatro possui um conteúdo realmente poderoso que é o da penetração no intelecto do indivíduo, por meio da ação e da voz, que faz com que o mesmo retenha para si, todos os problemas apresentados, identificando-se com eles. Por isso o teatro é imortal, e mesmo em crise ele será sempre uma arte nobre para a cultura do povo.

Esse trabalho de divulgação e preparação em muito se ampara nos amadores. São eles que fornecem aos profissionais, atores, cenógrafos, diretores e platóia. De onde o seu trabalho deve ser honesto, sincero, despretenso.

Ao amador cabe a incumbência e a responsabilidade de não desvirtuar o espetáculo, apresentando em nível inferior; o amador deve sempre se preocupar na escolha da peça e mesmo na escolha de um orientador. Na luta da arte dramática para alcançar o público que hoje tenta abandoná-lo, está o amador na primeira linha. Dele espera o teatro abnegação, desprendimento e amor, e podem crescer, valerá a pena lutar por causa tão nobre.

A notícia dos antigos (Teatro Grego) sobre a arte cênica, chegam até nós muito escassa. Da construção material do teatro e dos cenários e a direções temos bastante informações, seja por documentos literários, seja por documentos arqueológicos, e os estudos modernos têm feito um exaustivo conhecimento do argumento. Mas sobre a arte do ator, recebemos notícias muito genéricas, fragmentárias e esporádicas, à qual se pode dar uma forma orgânica e uma maior consistência somente com a ajuda dos monumentos arqueológicos e sobre

tudo com o exame direto dos dramas.

L'arte scenica degui atori tragicig

reci

Gone Capone



resenha

n. Gonçalves

Deixemos de lado o teatro. Vamos elevar nossos pensamentos a Deus. Vamos gozar essa euforia que nos assalta. Natal... O menino Jesus... Uma porção de crianças esperando o Papai Noel. Até eu. Lá fora, um pequenino olha pasmado para as vitrines enfeitadas e atulhadas de mil e um brinquedos. Transeuntes num vai e vem confuso, escolhem os presentes, pedidos pelos pequerruchos ao Papae Noel. O menino tem o olhar esbugalhado para tudo e para todos. Aproximo-me e pergunto-lhe está escolhendo seu presente, não? "Eu? O senhor está brincando comigo. Será que o senhor não viu pelo

meu estado, que jamais poderia desejar essas coisas?" Bem, você poderia pedir ao Papae Noel, quem sabe ele daria um jeito. "Óra moço, esse negócio de Papae Noel é para criança rica, que tem papai e mãe, que pode se dar ao luxo de sonhar e acordar dentro do sonho. Eu não, minha maior preocupação é ganhar dinheiro, para matar a fome". Mas você não tem ninguém que olhe, que lhe cuide, enfim quem responsável por você? "Ah! tenho. Minha tia. Mas acontece que ela está doente, sofre de asma, e não pode vender doces como fazia antigamente, e então quem tem que se defender sou eu mesmo". Reparei que o menino tinha alguns pentes na mão. "O senhor veja, minha tia está aposentada por doença, mas nada adianta porque o que recebe não dá nem para a comida. O caso é a gente se virar mesmo; vender pentes, de vez em quan

do pedir esmolas. " Você pede esmolas também? "Óra moço, quem tem a barriga vazia não olha o modo de ganhar dinheiro, qualquer um, serve. " Procurei alguns trocados no bolso, encontrei poucos também, pois não tinha recebido minha gratificação de Natal da Revista. Mesmo assim, encontrei quatro cruzeiros que entreguei ao menino. "Muito obrigado, mocinho, eu vou aceitar porque estou precisando mesmo. Agora o senhor me dá licença, que eu vou trabalhar. " O garoto saiu pela rua, com o seu falar infantil, pregando sua mercadoria: "pentecinhos, pentecinhos a dois cruzeiros cada um, pentecinhos... pentecinhos... pentecinhos..." É, acho que Natal, só mesmo para os ricos. Eu penso que o Papae Noel devia modificar seu sistema de trabalho; dar presentes apenas aos pobrezinhos os mais remediados têm papas e mães para comprar. Viu Papae Noel? É apenas uma sugestão.

O Clube de Teatro, agora em sua nova fase, está preparando o próximo espetáculo. "Chuva de Somerset. Mavgham, foi o texto escolhido pelo diretor Gert Maier. Pede-nos o presidente do C. T., Vicente Acedo, para por intermédio desta seção, convidar todos os elementos de boa vontade que queiram colaborar com o teatro amador, quer representando ou dirigindo peças. Poderão dirigir-se ao seguinte endereço: Rua Riachuelo, 275 11.º andar sala 1. 113. Vamos colaborar?

O Teatro Experimental do Negro de São Paulo, dando início a um programa de difusão cultural e popularização teatral entre os elementos negros de São Paulo, apresentou a peça de Hermilo Borba Filho, sob direção de Geraldo Campos de Oliveira: "João Sem Terra". A referida apresentação deu-se no Teatro Colombo, no dia 2 deste mês. Tomaram parte no espetáculo os seguintes artistas do elenco do TENSF: Betty Maria, Gentil de Oliveira, Aurea Campos, Samuel Santos, Raul Martins, Francisca Lopes, Sinésia Bastos, Jane de Souza, Gilberto de Freitas, Mara dos Santos, Eloi Edson, Plínio Severino e José Francisco. Foi a melhor apresentação dos nossos amigos da Rua Vergueiro e seríamos injustos se não destacássemos o trabalho excepcional de alguns

elementos do elenco. São eles: Aurea Campos, Samuel Santos, Gentil de Oliveira e Betty Maria. Os demais mantiveram-se num nível regular de representação, o que é meritório também. Parabéns, gente amiga, continuem. Vocês têm força para isso.

Egídio Eccio apresentará seu conjunto de teatro infantil em janeiro próximo. Será encenada a peça "O Príncipe e o Lenhador". Local de apresentação: Teatro dos Novos Comediantes.

O Teatro do Povo, deverá apresentar brevemente no T. N. C., a peça de Garcia Lorca: "A Casa de Bernarda Alba". Será dirigida por Haroldo de Alvear, elemento que estudou direção com Ibanez Menta o grande diretor argentino.

A União Cultural Brasil Estados Unidos pelo seu grupo teatral em inglês apresentou nos dias 30 de novembro e 1 de dezembro o seu 5.º espetáculo teatral.

As peças levadas à cena no salão Joaquim Nabuco foram: WHAT'S IN A NAME de Mary Smith e TAANK YOU, DOCTOR de Gilbert Emery.

O espetáculo esteve bom se levarmos em conta as dificuldades de ordem técnica e encontradas pelo diretor Joaquim Holzheim para a montagem das mesmas.

O elenco conta com bons elementos, como Gina Rinaldi, Teresinha E. Mariante, Paul Hatheyer e Heitor Specht.

Esperamos que continuem assim defendendo um ideal que cada vez mais se está evidenciando em nossa terra.

Aos meus amigos, Vicente Eduardo Scrivano, Pedro Mateucci, Srta. Diva Gnecco, Leda Silvia, Rafael Franceschi, ao Teatro Paulista, A. A. Atletica Matarazzo, Oscar Nimtzovich, Edú Guarany Galo, Nicolau Cinnelli, Vicente Acedo, Francisco Giachieri, Paulo Pinheiro, Grupo Experimental de Teatro, Vicente Sesso, Os Intérpretes, Olga Maria e Orival Mosca, pelos cartões enviados. Desejo-lhes de todo coração, o dobro que me desejaram.



festival Arthur Azevedo

Artur Azevedo, uma das figuras mais impressionantes e imorredouras na história do teatro brasileiro, teve, neste ano de 1955, as mais significativas homenagens pelo centenário de seu nascimento.

Não houve, por certo, em todo território da União, um só órgão teatral que não festejasse a memória de tão ilustre patriarca, querido da geração passada e admirado pela geração presente, através sua obra de edificação do teatro nacional.

Os amadores paulistas que não poderiam, é certo, fugir ao simpático movimento, fizeram realizar, sob a égide da Federação Paulista de Amadores Teatrais, do Teatro Paulista do Estudante e do Museu de Arte de São Paulo, o Festival Artur Azevedo, levando à cena duas interessantes peças do homenageado, precedidas de uma palestra, feita pelo brilhante comediógrafo Joracy Camargo vindo especialmente e gentilmente do Rio de Janeiro.

A noite festiva teve lugar no auditório do Museu de Arte de São Paulo e foi bastante concorrida, notando-se o crescente interesse pelas coisas de nosso teatro.

Abrindo a sessão, Coelho Neto fez, à plateia, a apresentação do ilustre conferencista, com uma homenagem aos seus trinta anos de teatro que neste ano se cumpriram.

A palestra de Joracy Camargo foi das mais interessantes. Com sua simplicidade, seu lin

guajar fluente, entrecortado de ditos espirituosos e populares, deu à sua conferência uma suavidade cativante e um magnetismo que prendeu sua plateia segundo por segundo. Não há dúvida que o célebre autor de "Deus lhe Pague" é, com o foi o próprio Artur, uma dessas figuras que magnetizam através o mínimo gesto ou a mais breve expressão.

Na segunda parte do programa fez-se representar as comédias em ato único: "Entre o Vermute e a Sopa" e "Amor por Anexins", num bonito trabalho, por parte de todos os atores, dando assim brilho maior ao Festival.

"Entre o Vermute e a Sopa" teve no seu desempenho, os atores Maria Célia Camargo (tia), Vera Gertel (Amélia), Romeu Prisco (Dr. Pacheco) e Geraldo Fernandes (criado). Em "Amor por Anexins" assistimos Maria Célia Camargo (Ignez), Flávio Migliaccio (Isaias) e Geraldo Fernandes (carteiro). A direção foi, respectivamente, de Beatriz de Toledo Segall e de José de Lima.

As nossas impressões sobre o Festival Artur Azevedo foram as melhores possíveis, pois, tivemos a oportunidade de assistir, além da bonita palestra de Joracy Camargo, a um desempenho convincente, dentro de uma reunião de entusiastas que bem vêm acalantar e animar a larga comunidade em busca de um grande e verdadeiro teatro nacional.



porto alegre

PANORAMA TEATRAL EM PORTO ALEGRE Os Grupos de Amadores tomaram conta da Capital gaúcha. Não se passa uma semana, sem que tenhamos uma ou outra representação a cargo de amadores, seja no Teatro São Pedro, no Instituto de Belas Artes ou outros salões mais afastados.

Na impossibilidade de relacionar tudo o que se fez nesse terreno, o que será objeto de uma futura crônica, podem os destacar, na temporada de 1955, a correta apresentação do Clube de Teatro, com "Nossa Cidade", de Thornton Wilder; do Teatro do Estudante, com "A Importância de Ser Sêvero", de Oscar Wilde; ambas dirigidas por Carlos Alberto Murtinho. O Teatro de Arte Moderna, sob a direção de Leslie e Sucasas, apresentou-se perante sua platéia infantil, com "O Chapeuzinho Vermelho" e "O Casaco Encantado". O Teatro Universitário, tendo à frente um grupo de abnegados estudantes, apresentou-se em um festival de peças de um ato e posteriormente com "Uma Mulher e Três Palhaços". "O Grupo dos 16", que se considera o mais antigo do Brasil (a té surgir prova em contrário), apareceu com mais uma de suas surpresas: "Os Deuses Riem", de A. J. Cronin, sob a responsabilidade de Nestor Fulginitti e Jairo Juliano. Pedro Bloch esteve presente com "Um Cravo na Lapela" a cargo do "Teatro Cinco de Setembro", sob a direção de Pedrotto Hengist, e onde surgiu a maior revelação da temporada, Yvone Venturini. O Grupo GND, sob a direção de Mme. Deshaies, estreou com "Maria Cachucha", de Joracy Camargo, e o Teatro Infantil Permanente, surgiu com "A Revolta dos Brinquedos" e "Joãozinho Anda Pra Trás".

MARIA CACHUCHA Estreou a 17 de novembro, no Teatro São Pedro, o novo conjunto "GND", sob a direção de Mme. Henene Deshaies, interpretando o original de Joracy Camargo "Maria Cachucha".

No difícil papel de Maria Cachucha, apresentou-se nós a correta atriz Rina Ceriana, afastada do palco há muitos anos e que agora retorna com mais vigor e entusiasmo. Juntamente com Edison Nequette, encarnando o mendigo Francisco de Assis, foram o ponto culminante do espetáculo.

revista do teatro amator em porto alegre

Comunicamos aos nossos prezados leitores, principalmente aos amadores porto alegrensenses, que o Sr. ARON MENDA foi no meado nosso representante junto ao teatro amator de Porto Alegre, passando a gozar de toda a autoridade relativa ao cargo.

O Grupo "GND", após sua estreia experimental, está preparando um caprichado repertório, prometendo para a temporada de 1956 concorrer seriamente na competição amadorística da capital gaúcha.

TEATRO INFANTIL PERMANENTE "Impróprio para menores", "Proibido para menores", "Não se permitirá a entrada de menores nos espetáculos noturnos". Todos estes dísticos, afixados às portas dos cinemas e teatros, criam um complexo de inferioridade na mente dos menores, os quais traziam estes textos da seguinte forma: "Criança não é gente".

O Teatro Infantil Permanente, fundado a princípio por Leslie Sucasas e graças à inteligente compreensão do dinâmico empresário Gildo Sibemberg, veio resolver a situação. "O Chapeuzinho Vermelho" foi um sucesso sem precedentes nos anais do teatro amadorista da Capital. Seguiu-se "O Casaco Encantado". Posteriormente, já sob a direção de Sayã Lobato, tivemos "A Revolta dos Brinquedos", e agora as crianças porto-alegrensenses, se deleitam com "Joãozinho Anda Pra Trás".

É tal o entusiasmo por este gênero de espetáculo que para não haver solução de continuidade no seu programa, o Teatro Infantil Permanente, desdobrou-se em dois elencos. Enquanto o primeiro representa, o segundo ensaia a nova peça.

NOSSA CIDADE Sob a direção de Carlos Alberto Murtinho, a platéia desta Capital aplaudiu a brilhante representação do Clube de Teatro, novel organização amadorista, composta por estudantes da Universidade do Rio Grande do Sul.

O sucesso obtido reflete-se no grande número de solicitações que chegam à direção do Clube de Teatro, exigindo novas representações, interrompidas em virtude dos compromissos estudantis dos seus componentes.

Espera-se o término dos exames finais para que os jovens comandados por Murtinho nos deliciem com sua impecável apresentação.

O grande milagre de Murtinho foi colocar, no pequeno palco do Instituto de Belas Artes, mais de 25 artistas e figuras. Destacaram-se João Carlos Caldasso e Yvone Venturini (Família Gibbs), e Yetta Moreira e José Louis Silveira Neto (Família Webbs).

elementos de encenação

Daremos algumas definições dos elementos que constituem a encenação, sem mostrar a sua técnica de execução, coisa que teríamos que fazer em separado. Aqui veremos apenas a sua importância e posição dentro da arte do Teatro. Num futuro próximo, ou nós ou pessoas de maior competência irão escrever sobre cada um desses elementos, dando a sua técnica num estudo mais pormenorizado.



É a encenação o conjunto de todos os componentes da arte teatral: peça, ator, cenógrafo, mobiliário, costumes, maquilagem, iluminação, movimento de massa, adereços, etc., sob a batuta de um diretor; esse conjunto é o que geralmente compõe a encenação.

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

Veremos em parte os vários elementos.

A DIREÇÃO

É o diretor ou encenador, como o regente de uma orquestra; ele coordena todas as partes que constituem a encenação, ele prepara todas as entradas e saídas, os movimentos em cena, cuida do cenário conjuntamente com o cenógrafo, as vestimentas, a iluminação, os adereços, a 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.

Veremos adiante como poderá ser ele um colaborador do autor dentro de certos limites.

Gordon Craig exige do diretor, acima de tudo "um alto senso crítico, capaz de discernir

dos defeitos ou qualidades, de descobrir as partes obscuras da peça, suas falhas técnicas, as palavras falsas, e muitas vezes cortes importantes, sem prejudicar a idéia principal."

Porém o ideal será dirigir uma peça sem cortes ou alterações.

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

Depois de escolhido o texto, o primeiro trabalho do diretor é estudar a peça e conhecer sua mensagem, ou intenções, e depois distribuir os diversos papéis entre os atores disponíveis; essa parte é de uma difícil execução, pois muito do sucesso da peça está na distribuição dos papéis. Com os amadores, muitas vezes a peça é escolhida de acordo com os intérpretes, aliás, esta é uma das melhores maneiras de resolver a questão, pois assim não irá forçar os atores a fazer o que não estiver em suas posses.

Quando o diretor escolhe a peça sabendo os elementos que poderá contar, aí então ele prepara os detalhes da encenação: cenário (dimensão, cores, e forma), costumes, acessórios, iluminação e assistentes; eles todos reunidos, irão dar aquela beleza plástica que é a encenação.

Nesse ponto a cultura do encenador terá que transparecer, pois existem peças realistas, poéticas, peças onde a ação é toda exterior e outras de análise e de fundo psicológico; cada uma delas exige uma representação particular, tal como a diferença notada entre um drama e uma comédia. Às vezes uma mesma peça sofre várias interpretações, dependendo do ponto de vista e da cultura de cada um, e da sua maneira de sentir e exteriorizar, de acordo com o seu temperamento. Muitas vezes eles criam

Osmar R. Cruz

verdadeiras obras de arte com o texto, outras deformam as intenções do autor.

A encenação, devido ao seu impulso dado neste século, e por causa da força do diretor no Teatro, fez com que várias correntes surgissem sobre o ator, o cenário, etc.

Uma das primeiras reformas dos diretores foram os planos no palco. Surgindo esses planos, o nível da cena sofria alterações e os atores apareciam em cena 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 dependem da variedade dos pontos de apoio em que eles se colocam". Assim também Gordon Craig pensava, e cremos que pensa ainda. Para ele as escadas e os planos, serviam essencialmente à arte dramática.

Assim, os autores começaram a compor peças que se prestassem a essas reformas. Veremos nos vários elementos a serem estudados, os seus desenvolvimentos.

Também, os diretores nos vários países tomaram diversas orientações, sempre procurando dar à encenação um cunho diferente do que vinha sendo feito no século passado, onde o ator era a única coisa artística num espetáculo e reformas como a dos planos deram-se em todos os setores da arte teatral.

Os diretores deram ao teatro de hoje uma grande importância à encenação, como expressão artística.

Depois das primeiras reformas, a encenação foi aperfeiçoada e deixou de tocar somente ao palco ou cenário, olhando mais os atores e a iluminação.

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

Esse estudo porém, terá que ser transportado para a cena e surge então a representação, através da movimentação e fala dos atores. Esse estudo posterior é a marcação.

Classificar a peça dentro do seu estilo e sua maneira própria de ser interpretada. O cuidado com o diálogo, as pausas e os tempos, as réplicas, umas sobre as outras é a condução que forma com a maneira de interpretar o ritmo vocal do texto.

O ritmo mecânico é dado pela evolução dos atores em cena; esse trabalho de marcação feito pelo diretor, as passagens de uma posição para 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 a um ator, dando-lhe uma certa importância em cena, a sua fala tem um caráter mais sério.

Vimos, portanto, a parte psicológica do texto e a sua parte pictórica, isto é, o texto propriamente dito e a sua forma externa no palco, formando o trabalho do diretor que, com a voz e o gesto do ator, dá forma ao texto, ajudado pelos elementos que veremos a seguir.

Antes porém, veremos as últimas fases que o diretor passa antes do espetáculo. Após o estudo do texto e suas partes psicológicas e pictóricas, o diretor reúne os atores já escolhidos, e faz-lhes as explicações do autor, peça e assuntos relacionados com a obra, depois inicia os ensaios de leitura de mesa, preparando a parte vocal e psicológica dos atores; a seguir os ensaios de marcação ou de pé até os ensaios gerais, sendo o último, como se fosse o espetáculo com todos os pormenores da encenação.

De como age o diretor, procuramos apenas enumerar as partes essenciais, com espírito de divulgar e esclarecer.

II A REPRESENTAÇÃO DOS ATORES

O ator é um meio essencial da encenação. Fazendo parte integrante da mesma. Todos os outros elementos podem ser dispensados, menos o ator.

É o ator pouco estudado na história do Teatro, entretanto os diretores ainda hoje discutem a importância ou não do ator em cena.

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

Nesse nosso estudo nos interessa o ator como elemento da encenação e mais, somente a sua representação. Para o bom andamento dos ensaios, o diretor, geralmente, escolhe atores que estão dispostos a seguir a orientação que ele deu à peça. Dificilmente um texto é bem realizado, quando o estrelismo do ator mina um dos atores.

Seria impossível dirigir uma peça, no tempo do "grande ator", da maneira que hoje vemos. Os atores e atrizes como Zaconi, Duse, Ellen Terry, Sarah Bernhardt, tinham suas idéias pessoais sobre as peças que interpretavam, nunca visavam o conjunto. É impossível realizar-se em espetáculo onde o "estrelado" ou a "estrela" pretendam brilhar sozinhos.

Por isso a representação dos atores deverá obedecer a uma só direção, para determinar todas as várias fases da interpretação.

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

A direção deve orientar de maneira inteligente, dando conselho, explicando claramente as intenções do autor.

Não se deve esquecer que a representação dos atores é um elemento que irá demonstrar ao público toda a peça na sua menor intenção, que não se procure, portanto, colocar os atores principais em planos muito inferiores.

Houve um tempo, que o público ia ao Teatro para ver um Novelli, um Irving, uma Bartet, uma Melato. Depois era para assistir as concepções de Reinhardt, de Tairov, Meierhold, Simonson, e muitas vezes o drama era apenas um pretexto para o espetáculo.

Não se pode negar a influência que todos esses diretores exerceram para o Teatro de hoje, mas apenas trocaram umas convenções (as dos atores) por outras convenções (as suas, dos diretores).

Hoje porém, o Teatro, no que diz respeito à encenação, está mais equilibrado, os atores estão dentro dos limites da encenação e o texto é a base do espetáculo.

A representação dos atores, tem que ser baseada na peça e orientada pelo diretor, tendo como ponto de partida o estudo já feito da mesma, e que vimos no capítulo anterior.

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

O trabalho do comediante, portanto, é um fator que garante a maior parte do bom êxito da encenação, e deve portanto ser vista com especial cuidado.

Também não é possível ao diretor trabalhar com atores sem vocação ou inexperientes, e apresentar bom trabalho. Por isso o intérprete deverá trazer aos ensaios os seus papéis estudados e uma técnica desenvolvida.

III CENÁRIO

O primeiro passo na conquista de um bom cenário é entregá-lo a um só cenarista, para se obter uma boa unidade.

Antigamente adaptava-se o cenário à peça, depois foi o contrário, a peça era adaptada ao cenário e por fim surgiram os primeiros mo-

vimentos da cenografia construída para determinar a peça, e vemos hoje fotografias de cenas do Hamlet de Craig, as Walkírias de Appia, o realismo dos Meiningen, ou o expressionismo de Piscator.

Ai então os cenógrafos aparecem numa posição de destaque, colocando-se à frente dos outros elementos. Foi então que apareceram as reações contra os cenaristas, surgindo os palcos nus: com Meierhold e Copeau, duas tendências diversas no teatro.

Hoje a cenografia parece ter encontrado o seu verdadeiro lugar como ilustração do texto.

A direção escolhe com o cenógrafo, o projeto cenográfico, pois deve procurar 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 terá que estar presa à escola e ao estilo da peça, procurando ilustrar a época e o país onde se desenrola a ação. Se é uma peça clássica ou medieval, poética ou romântica, terá de por si sua cenografia, quer estilizada ou realista, pois cada época a possui diferentemente.

Muitas vezes com pequenos “apliques” e uma simples rotunda é possível ao cenógrafo criar momentos dramáticos de rara beleza.

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

As várias maneiras de concepção cenográfica devem o diretor conhecer, para poder solidamente citar ao cenógrafo, quando elaborar o projeto.

O cenário é um elemento de grande valor para a arte dramática, apenas não deve ultrapassar os limites da obra, e 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 mais na encenação.

IVA INDUMENTÁRIA

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 diziam a respeito da época que a peça exi-

gia. Eram os personagens de uma tragédia grega vestidos ao gosto do dia que era representada a peça. Assim, Eletra, Athalie, eram da. mas vestidas ao século XVIII e Cordelia, Othelo, Lear, Macbeth, Hamlet, foram elegantes figuras de 1650, ou 1810, ao mesmo tempo que viam-se em cena, pessoas de categoria social pobre com diamantes nas orelhas ou anéis de pedras preciosas nos dedos.

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

Aos poucos, Clairon e Lekain, dois grandes atores, juntamente com Garrick, ator inglês, representam peças com roupas a caráter.

Desde aí a indumentária tornou-se elemento substancial da encenação.

Começou então a preocupação de conseguir-se um conjunto agradável à vista ao mesmo tempo que representasse a verdade.

Com o decorrer do tempo foi-se aperfeiçoando, e se muitas vezes a indumentária é estilizada, sempre será 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 uma enorme importância o desenho dos figurinos e o resultado visual do conjunto.

O costume ou figurino, muitas vezes dá o caráter do personagem e se nas peças contemporâneas e ele parece não exercer influência, é um engano, pois, aí mais do que nunca, o figurino é essencial para um perfeito conhecimento do indivíduo.

Existe a necessidade de se conseguir uma perfeita unidade nos vários figurinos da peça, não provocando um contraste forte entre as cores ou estilos quando a peça não o exigir.

As cores e tipos de tecidos para uma peça de Shakespeare é diferente de uma peça de Ibsen, por exemplo.

A 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 dar, portanto, ao cenógrafo ou a um figurinista que possua conhecimentos de palco, o seu desenho.

VA ILUMINAÇÃO

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

A iluminação tem um papel importante no teatro. A bem pouco tempo, era a cena iluminada primeiro por velas, depois por bicos de gás (graças ao descobrimento de Philippe Lebon, um dos que ajudaram a criar a iluminação moderna). E com o gás, já se podia conseguir ora mais, ora menos luz, criar ambientes noturnos ou diurnos.

Mas o maior progresso da iluminação se deu com o descobrimento da luz elétrica. Foi então que aconteceram as grandes reformas na encenação, permitindo ao diretor, toda uma gama de aparelhos que forneciam as mais variadas projeções de cores e volumes de luz, dando ao cenário valores novos e à figura do ator uma visão até então desconhecida.

É a luz que dá intensidade ou abranda as partes do palco onde se representa. Geralmente a iluminação é dirigida sempre para salientar os atores, e focalizada nas cenas principais.

O maior valor da iluminação é o ambiente psicológico que consegue atrair para o espectador.

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

A luz não deve somente 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 árduo e difícil na profissão do diretor, mas com estudo e prática é possível atingir um nível bom e alto, desde que para isso, o diretor conheça o valor das cores e um pouco de artes plásticas, para poder criar ambientes que lhe facilitarão a encenação da peça e sua parte de iluminação.

Através das luzes é possível passar-se de uma graduação do crepúsculo para a aurora, de ter o céu claro ou escuro, de projetar sobre o palco o sol ou a lua. Ou então o jogo de raios luminosos ou sombras, dando ao corpo do ator mais variedades e mais vida.

VIADEREÇOS

Os adereços de cena são: o mobiliário e os objetos ou acessórios que a peça requer.

O mobiliário acompanha de perto o estilo e o gênero da indumentária e do cenário.

O mobiliário caracteriza uma época, principalmente os ambientes fechados.

Conforme a peça, usa-se numa, muitos móveis, noutras poucos. Assim por exemplo: nas peças de Molière, geralmente três ou quatro móveis são suficientes, ao passo que numa peça de um autor neorrealista, o mobiliário é excessivo.

Muitas vezes o estilo dos móveis fica a cargo do cenógrafo, mas o diretor deve sempre supervisionar para que a concepção que ele formulou da peça não seja traída.

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

Há necessidade de uma distinção entre os acessórios que são necessários à representação e os necessários aos atores. Uma lista deve ser feita logo após as primeiras leituras da peça, especificando a sua utilização.

A fim de garantir um perfeito funcionamento no espetáculo, o diretor confia o mobiliário e os acessórios ao contraregra, bem como, quando houver fundo musical, as relações das músicas e momentos a serem executadas.

Assim o espetáculo deve correr como se fosse uma só pessoa: a direção, o cenário, a indumentária, a iluminação e os adereços num corpo só.

VII PESSOAL TÉCNICO

Além do cenógrafo, figurinista, eletricitista e do contraregra, o diretor, para uma perfeita encenação, necessita de um assistente para preparar todo o necessário aos ensaios e mesmo para o espetáculo; dois contraregra para dar as entradas e a saída de cada cena, um de cada lado do palco; maquinistas para a montagem dos cenários; costureira para as roupas; cabelereiro; e um maquilador, quando se usam atores não souberem maquiarem-se.

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

VIII O TEXTO

Deixamos para o fim o elemento principal da encenação, pois, a encenação existe realmente, quando é baseada num texto e dele se faz a interpretação.

“É o autor um artista que cria os caracteres, inventa as situações, forma o diálogo natural e literário e coloca seus personagens presos numa ação rápida, lógica e interessante” escreveu Emile Fabre.

O diretor deve conhecer todos os princípios que regem a elaboração de uma obra dramática e as qualidades de um autor, pois este concebe sua obra baseada 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 seus personagens; quando ele possui grandes qualidades literárias, esses choques aparecem nas cenas que são as que compõem o ato.

Cada ato ou cena possui o que chamamos golpe de cena, isto é, cenas importantes, todavia e 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 a partir dele que o diretor irá se basear para analisá-la.

O tema ou a intriga, bem desenvolvido, é que faz o principal atrativo do espetáculo, e as situações apresentadas uma após outras, despertam o interesse do público mantendo a representação

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

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

Dizia um escritor sobre o teatro de Tchecov, 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 é branda e calma, mas sempre uma situação dramática é resultado do trabalho que o autor fez sobre os tipos criados por ele.

Ao se encenar uma peça, e isto cabe ao diretor, teremos que ver em primeiro lugar quais os personagens principais, quais as cenas principais, procurar esclarecer todas as dúvidas acerca da ação da peça e colocar os personagens como se fossem tipos humanos que estivessem conosco (e o diretor acaba mesmo, por fim, vivendo constantemente com esses personagens).

gens, ai então, começam a aparecer as dúvidas e logo após os esclarecimentos sobre o procedimento desses personagens, dentro das várias situações, divididas por ele, no texto).

A classificação da peça em sua época, gênero e estilo deve ser também, a primeira preocupação e quem irá encená-la. Numa farsa medieval exige um tratamento diferente de um drama de O'Neill. As suas características principais e formais, têm diferenças enormes que a capacidade do diretor terá obrigação de conhecer. A capacidade literária do diretor terá que ser suficiente para poder analisar a obra escrita e depois transportá-la para o palco, com os elementos já estudados acima.

Assim vimos, sucintamente, quais os elementos que constituem a encenação. E', pois, como cremos ter deixado transparecer, a encenação que dá vida e forma ao texto dramático e exige pessoa de largos conhecimentos para executá-la.

A encenação, "miseenscène" dos franceses, ou "regia" dos italianos, levou muito tempo para se firmar no teatro como parte dessa arte. A encenação não transforma a peça de teatro, mas procura dar uma forma física e plástica, para que o público sinta e compreenda a sua mensagem.

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

Uma boa encenação, muitas vezes não aparece no espetáculo, mas o público sente e compreende a obra, sem saber que para compreendê-la há necessidade de uma sincera e perfeita encenação.

Hoje, depois das várias experiências por que passou, a encenação está no seu ponto exato como realizadora cênica do texto dramático, interpretando fielmente as idéias que esse texto trouxe.

Não se pode imaginar que um diretor crie momentos dramáticos e marcações inexistentes na obra literária; tudo deve partir do texto. Grandes marcações ou "golpes de cena" são feitas 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 existe.

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.

Assim vemos que a encenação é uma arte coletiva, e para tanto necessita de disciplina, organização, bom senso e acima de tudo, cultura para realizá-la, sendo que ao diretor cabe essas funções; e aquele que a ela se dedica, não esqueça que deve deixar a arte e servir-se de sua pessoa e nunca procurar deturpá-la, com ingênuas pretensões de artesões.

IX VOCABULÁRIO E BIBLIOGRAFIA

Vamos relacionar um pequeno glossário de termos ligados à encenação e, a seguir, uma pequena bibliografia sobre o mesmo assunto.

Protagonista - É o papel principal de uma peça.

Antagonista - Personagem que contrapõe o protagonista.

Caixa - É o conjunto de todo o palco, que compreende a cena, as varandas, os camarins e outras dependências como o porão ou o quarto do aderecista ou maquinista.

Palco - É a parte da caixa onde se desenrola a representação.

Proscênio - A parte do palco que vai da boca de cena até o poço da orquestra.

Boca de cena - É o quadro onde se desenrola a ação da peça, formada pela Bambolina e Reguladores.

Ribalta - As luzes que estão na parte inferior do proscênio e que iluminam a cena de baixo para cima e que o público não vê.

Gambiarra - Fileira de luzes iguais à Ribalta, suspenso no alto da cena.

Urdimento - Parte superior do palco, junto ao teto, formada de uma grade de madeira onde se faz todo o movimento dos cenários, de subir e descer.

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

Bastidores - É a parte do palco onde os atores e contraregra permanecem para entrar em cena.

Rompimento - Cenário que se compõe dos Bastidores ligados pela Bambolina.

Bastidor - É uma perna que desce na esquerda e direita da cena, ou às vezes no centro.

Bambolina - Faixa que liga os Bastidores na parte superior para evitar o rompimento da cena.

Bambolina-Regra - À que fica atrás do pano de boca.

Trainel - Cenário que se monta sobre uma armação de sarrafos.

Gabinete - Cenário que representa um interior de uma sala.

Cena-Aberta - São cenas de ambiente aberto ou melhor, os jardins os campos etc. ,

Projetores São focos de luz para iluminar partes da cena.

Mutação - Mudança rápida de cenário.

Roteiro - É a lista organizada pelo contraregra para os objetos de cena. Do maquinista para as mutações . Do 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 - O centro da cena.

Direta - É a direita do espectador.

Esquerda - É a esquerda do espectador.

Passar - É o movimento que o ator deve fazer ao tomar uma nova posição em cena.

Planta - Baixa É um mapa que designa as partes que o cenário irá ocupar no palco.

Marcação - É a 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 se apoderar dos valores literários da peça .

Ensaio de Pé - É a movimentação dos personagens na cena em seus devidos lugares e passagens dada pelo diretor.

Ensaio Geral - É o último ensaio que se faz da peça, já com todos os pormenores, tal e qual como se fora o espetáculo.

Contracenar - Ouvir o companheiro de cena, enquanto este está falando, e saber 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).

Assim, vimos alguns termos mais usuais na terminologia da encenação. Para completar daremos uma pequena bibliografia dos livros que tratam da encenação mais pormenorizadamente.

Nessa lista procuramos mencionar os principais manuais de produção Teatral que, logicamente incluem encenação. Outros conhecemos mas que, ou repetem a matéria ou não a desenvolvem muito bem.

Não citamos os livros teóricos técnicos dos encenadores mais famosos, não por deixarem de ser interessantes e úteis, apenas por que nossa lista se tornaria muito extensa.

Maquete Modelo em miniatura do cenário de uma peça.

Num futuro próximo, se tivermos de tratar sobre técnica de direção ou sua história e teoria, daremos uma bibliografia mais completa.

O estudo deve ser a preocupação de quem faz teatro, por isso fazemos questão de fornecer sempre uma pequena bibliografia, para que aqueles que nos leem possam consultar algumas dessas obras citadas.

Abbe D'Aubignae - La Pratique du Theatre Paris 1657

Prince de Conti - Traité de La Comedie e des spectacles Paris 1667

Nougaret - De l'art du Theatre Paris 1769

Le Brun - Jeux de Theatre 1771

Walgode - O Livro do ensaiador 1939

A. Garraio - Manual do curioso dramático Lisboa 1892

Augusto de Mello - Manual do Ensaiaador Dramático Lisboa 1890

Manuel Macedo - A arte no Teatro 1885A. Victor Machado Guia Prático da Encenação Lisboa 1924

Virgílio Marchi - Introduzione alla scenotecnica Siena 1946

Alfredo Zennaro - Manuale del Teatro filodramático Roma S/D

Dante Coccia - L'arte della recitazione Milano 1946

Rene Rabauet - De la mise en scene au décor de Theatre Paris 1947

Henri Riviere - Le comedien Le metteur en scene Paris 1945

Otavio Rangel - Escola Teatral de Ensinadores Rio 1954

Fernando Wagner - Técnica Teatral Barcelona 1952

Alexander Dean - Fundamentals of play directing New York 1941

Gilmon Brown and Alice Garwood - General principles of play direction New York 1949

Hal D. Stewart - Stagecraft From the stage Directors Point of View London 1949

Samuel Selden - First principles of play direction North Carolina 1937

Silvio D'Amico - La Regia Teatrale Roma 1947

Camile Poupeye - La mise en scene Teatrale d'aujourd'hui Brouxelas/d

Raymond Cogniat - De la mise en scene Paris 1947

- 44 Andre Ball La mise en scene contemporaine Paris 19
- Euille Perrin Etude sur la mise en soene Paris 1883
- 43 A. G. Cervais Propos sun la mise en scene Paris 19
- 5 Andre ViensteinLa mise en scene Theatrale Paris 195
- 950 Charles Antonitti Notes sur la mise en scene Paris 1
- 948 Leon Moussinae Traité de la mise en scene Paris 1
- Emile Fabre Notes sur la mise en scene Paris 1983
- 4 Becg Fouquieres L'art de la mise en scene Paris 188
- Et. Van den Brosch La mise en scene au Theatre Bru
xelas 1889
- 8 Paul Blanchart Historie de la mise en scene Paris 194
- Silvio D'Amico Mettere in scene Firenze1954
- Hippolito DebrocqL'arte du theatre Bruxelas 1945
- Heffener, Selden, Sellman Modern Theatre Practic
e New York 1946
- Johan Gasner Producing the play New York 1941
- Johan Dolman The art of play production New York
1946
- Poul ArnoliLiayenir du Fhentre rla 1047
- Plorre Aima Toughardl'amateup do Theo tre ou la r
ógle du jouParia 1952
- Gordon Craig De l'ort du thentre rls
1045
- Adolpho Appln L'ouvre dart vivant rla 1021
- Jaoquen Rouche L'art Thestrale moderne Parle 10
24
- Stanlalawaki Mi vida en el orte8u Alres1045
- Andre WilliergLn pslocochologie de Yort dran matique
Parla 1951
- G. Villard Le theatre d'amoteursAhdeParis 1924
- Paul Ginisty La vie d'un Theatre Paris 1900
- Pierre ParafLe metiers du Theatrep8ris 1923
- Louis Juvet Temoignages sur le theatre Paris 1953
- Jean Louis Barrault Reflexions sur le theatre Paris 194
9
- Charles Dullin Souvenirs et notes de travail d'un acte
ur Paris 1945
- Gaston Baty Le masque et l'encessorParis 1924.

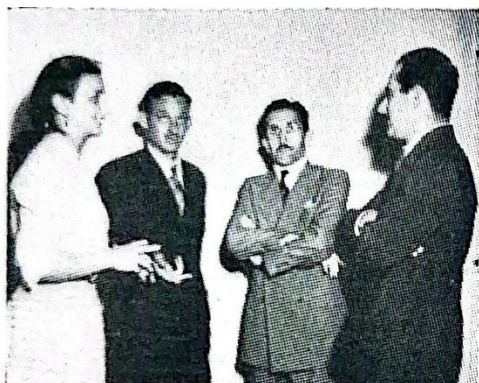
Números publicados:

- 1 *Introdução à arte de dizer* osmar r. cruz
- 2 *Organização de um grupo de teatro amador* j. e. coelho neto
- 3 *Noções de arte de representar (III)* osmar r. cruz
- 4 *Noções de arte de representar (IIIV)*osmar r. cruz
- 5 *Elementos de encenação* osmar r. cruz

Para os próximos números estão sendo preparados, traduzidos e adaptados excelentes trabalhos para o "caderno de teatro".

eleições na f. p. a. t.

Laura Della Mônica, Nicolau Cinelli, Osmar Cruz e J. E. Coelho Netto assistiram à votação para a nova diretoria da F. P. A. T.



A Federação Paulista de Amadores Teatrais, entidade que propugna pelas atividades teatrais no âmbito amador, dentro do estado de São Paulo, teve realizado, no dia 10 de dezembro, o sufrágio para sua diretoria de 1956.

Dentro do espírito da maior amizade e democracia foram realizadas as eleições da Federação, comparecendo a grande maioria dos representantes dos conjuntos filiados, para

cumprir essa obrigação, de onde se verificou o seguinte resultado: Presidente: J. E. Coelho Neto; Vice-presidente: Nicolau Cinelli; 1.º Secretário: Miguel Raiola; 2.º Secretário: Francisco Edison Curcio; 1.º Tesoureiro: Asclepiades Reis Garcia; 2.º Tesoureiro: Gianfrancesco Guarnieri; Suplentes: Gilberto Rendelucci, Boris Cidkus, Mario Elio Martins, Laura Della Monica. Conselho Fiscal: Fortuna Leiner, Osvaldo Pisani e Vicente Scrivano.

canto do cisne

Como o fazíamos todas as terças-feiras, no dia 27 de dezembro fomos à banca de jornais para adquirir o nosso exemplar de "Equipe Artística" semanário por demais conhecido em São Paulo.

Olhando as manchetes da capa, uma de pronto nos chamou a atenção, pois não a estávamos compreendendo; dizia: "Por que Equipe Artística está desaparecendo hoje". Procuramos o artigo e encontramos logo no início, ocupando uma página inteira. E, conforme corríamos os olhos sobre suas linhas, uma grande tristeza nos invadia. Wilson Brasil, seu diretor proprietário, fazia nele a despedida daquele jornal tão o amigo que, depois de 293 números, deixava de funcionar.

Quem, como nós, teve a felicidade de conhecer, conversar e conviver um pouco com Wilson um idealista como poucos e quem, como nós, pôde apreciar em Wilson aquele caráter reto, guindado somente pelas ações nobres e propósitos sadios, haveria de, por força, naquele momento, sentir-se a margurado. Wilson destilava, linha por linha, as razões que o levaram a encerrar a carreira bonita de "Equipe Artística", dizendo de 'suas

imensas dificuldades, de sua árdua luta para manter o jornal dentro daquela linha de honestidade (constante absoluta na sua vida de jornalista e radialista) e, o que mais magoa, das injustiças que foi alvo, por não se curvar ao que não o merecesse.

Os amadores paulistas que, por primeira vez, encontraram em "Equipe Artística" um jornal que deles também se ocupasse, que a eles oferecesse uma coluna e um pouco de prestígio, lastimam, sem dúvida, essa grande perda e se alguma coisa pudessem fazer em favor de "Equipe", o fariam com o mais devotado empenho, temos certeza.

Ao Wilson Brasil, ao Edú Guarany Galo, ao Geraldo Tasinari, ao Oscar Nimtzovitch e a todos os homens que fizeram de "Equipe Artística" aquele jornal tão apreciado dos paulistanos e tão temido dos corruptos, deixamos um abraço e os votos sinceros de que, tão logo possa, volte "Equipe" a funcionar, pois, que seus leitores não a esquecerão nem tomam sua despedida como um adeus, porém a aguardarão com carinho para um retorno que, indubitavelmente, será triunfal.

SAUDAMOS WILSON BRASIL!

na defesa do direito autoral

Proseguimos, neste número, a publicação das 37 perguntas formuladas a SBAT, sobre assuntos de direitos autorais, pela Comissão nomeada pelo Congresso de Teatro Amador de 1955, e respondidas pelo Diretor Vice-tesoureiro e Superintendente, Sr. Djalma Bittencourt.

8) Como se procede para obter o direito de traduzir uma determinada peça? E quem pode fazê-lo? E porquê?

8RA Sucursal da SBAT, em São Paulo, que tem uma importância relevante na vida na própria SBAT, está sendo aparelhada de modo a poder solucionar grande parte dos assuntos de obras estrangeiras sem participação da Sede, principalmente no que diz respeito às primeiras informações a respeito da situação de uma determinada obra. Mas, o primeiro passo para se obter um direito de tradução é levar à SBAT o exemplar da obra objeto da tradução e fazer a inscrição. Preenchido o formulário com todos os informes indispensáveis, a SBAT se comunicará com a entidade a que estiver filiado o autor ou com o seu Agente, para o fim de saber em que condições a peça poderá ser autorizada, isto é, em que condições poderá ser permitida a tradução e representação. É preciso salientar perante os srs. dirigentes de Sociedade de Amadores que os autores estrangeiros dificilmente autorizam traduções de peças, inéditas no Brasil, a Grupos de amadores. E quando o fazem, em virtude de um apelo especial da SBAT, salientando o idealismo de um grupo de rapazes que querem fazer teatro com determinada obra, que muitas vezes não serviria para companhia profissional, ainda assim há exigências que tornam quase impraticável a montagem da obra. Principalmente quando os interesses dos autores são administrados por Agentes nesse caso estão as obras norte-americanas, inglesas, alemãs e outras as exigências são as mais absurdas. Seriam, talvez, suaves, para uma Companhia profissional, e estável; mas não para uma Sociedade de Amadores, que realizará talvez uma dúzia de representações, apenas. Imaginem os senhores se nós encaminhássemos um pedido de tradução de peça de Eugene O'Neill ou de um Tennessee Williams ao seu Agente e dizendo, a priori, que ofereceríamos o direito autoral de 12 ou 15 representações, num período de alguns meses. Eles nem responderiam. Um homem desses, quando recebe um pedido da SBAT, a primeira coisa que faz é perguntar: quanto é que vocês oferecem de adiantamento sobre direitos autorais e quantas representações poderão garantir, no primeiro ano, além de um mínimo de 50! É, realmente, difícil comover um homem desses, que está habituado a receber quantias fabulosas. Esses homens esses Agentes de autores americanos, ingleses, etc. possuem casas de campo luxuosíssimas, onde hospedam os seus clientes e amigos, para um fim de semana. Desse "weekend" faz em parte, geralmente, o autor da peça e artistas,

diretores, empresários, etc., aos quais é lida a peça e, imediatamente, negociada por alto preço. Um homem desses, habituado a tais negócios, jamais se comoveria diante de uma carta da SBAT, pleiteando uma autorização sem oferecer garantias muito sólidas. Quanto à pergunta sobre "quem pode fazer a tradução e porquê?" devemos informar que a SBAT tem um regimento sobre o assunto. O privilégio do direito de traduzir peças teatrais pertence aos sócios efetivos da SBAT; aos sócios administrados, que tenham sido inscritos como tradutores de peças e, ainda, às pessoas com notória capacidade intelectual para o fazer e que o desejam, apesar de não pertencerem, ainda, ao quadro social da SBAT. A SBAT age dessa forma porque tem, também, que zelar pelo patrimônio moral de seu representado e estrangeiro.

9) Como procede a SBAT para assegurar aos interessados a garantia de que o seu pedido não será preterido por outro que, eventualmente, pudesse intervir na vida íntima da SBAT e beneficiar-se nesse particular?

9ROs associados da SBAT, residentes em São Paulo, que já tiveram oportunidade de reservar uns minutos para uma visita à sede da SBAT, quando de passagem pelo Rio, viram, pessoalmente, como é feito o serviço de controle dos pedidos de tradução de peças teatrais. O pedido feito, por escrito, no Rio ou em qualquer de suas sucursais ou agências, é lançado num livro especial de registro de traduções, por ordem cronológica de chegada e numerados com o maior rigor. Se o associado fez um pedido hoje na Sucursal, amanhã esse pedido está sendo lançado na Sede. Não há possibilidade alguma de se alegar que havia um pedido anterior se não for verdade porque o livro é autenticado, tem todas as características de verdade e jamais poderia justificar uma fraude tão repelente sem deixar um vestígio que apareceria no dia imediato se não no próprio dia quando um outro sócio o examinasse para consignar o seu pedido.

10) Como procede a SBAT para exercer poderes de defesa de direito autoral (tradução e cobrança) de obras de autores de nacionalidade e residentes em países com os quais o Brasil não tem relações diplomáticas?

10R Como sabemos, não há relações diplomáticas entre o Brasil e os países da chamada "cortina de ferro". A rigor, dando um exemplo de respeito à propriedade alheia, ninguém pode

ria usar obras teatrais de autores de origem daqueles países, já que a lei dá uma soberania no autor, para permitir ou não o uso de suas obras quer no original ou nas traduções. Mas, como há certas divergências nas informações de caráter ideológico que poderiam caracterizar a situação da propriedade autoral que é negada, por uns, como propriedade do Estado temos, por comodismo muito brasileiro, aliás adota do seguinte critério: quando a obra de autor russo, vai ser traduzida diretamente do idioma russo, ou, para ser mais positivo, quando a tradução é feita diretamente do original, o tradutor brasileiro recebe os direitos integrais, porque, não representando os autores desse país a SBAT jamais poderia ser depositária de direitos autorais de quem não os poderia receber. Quando a tradução de uma obra russa é feita de um texto já traduzido para outra língua o francês, o inglês, o italiano, etc. a SBAT tem que se dirigir, obrigatoriamente, a esse tradutor para obter permissão quanto à tradução da sua obra para a nossa língua. E com esse tradutor terão que ser, logicamente, divididos os direitos autorais. Nos casos outros, os autores, embora pertencentes a países da cortina de ferro, tem negócios com Agentes habilitados a negociar com o Brasil, através de países ocidentais.

11) O que define a nacionalidade de uma obra para os efeitos da defesa do direito autoral?

11R A nacionalidade da obra é a do próprio autor, na falta de prova em contrário. Há poucos casos em que foi reivindicada a nacionalidade da obra tomando-se como base o país da sua publicação. No caso dos autores teatrais e compositores musicais, é doutrina pacífica de que a nacionalidade da obra é definida pela filiação do autor à Sociedade que o representa. Poderíamos citar fatos concretos de autores russos, famosos no mundo inteiro, como Tchaikowsky, por exemplo, cujos herdeiros são filiados à Sociedade Francesa de Compositores. Nesse caso, como em tantos outros, os interesses desse compositor se regem pela legislação francesa e pela brasileira, em virtude de tratados entre os respectivos Governos.

12) Quando é que uma peça cai no domínio público?

12R Uma obra cai no domínio público, no Brasil, 60 anos após à morte do autor. Se a obra tiver sido escrita em colaboração, cairá no domínio público a contar da morte do último colaborador.

13) Porque é que varia o prazo de proteção das obras e baseado em que lei pode a SBAT arrecadar direitos autorais de obras cujos autores faleceram há mais de 50 ou 60 anos?

13.) O prazo de proteção varia segundo a legislação de cada país. É de 60 anos, no Brasil; 50, na França e na Inglaterra; 80, na Espanha; 60, na Itália; etc. É preciso esclarecer um detalhe muito importante a respeito do prazo de proteção do direito autoral. Na França, por exemplo, onde o prazo normal é de 50 anos, houve uma alteração para 62 anos e 11 meses, em virtude de uma Lei especial, que excluiu os anos em que o país sofreu as consequências de duas guerras e quando, praticamente, o autor esteve sem proteção. O Brasil

não modificou sua legislação a esse respeito, permanece o prazo de 60 anos, de acordo com o Código Civil Brasileiro.

14) Pode uma peça ser autorizada simultaneamente a mais de uma Companhia, na mesma data?

14.) Uma determinada obra pode ser autorizada simultaneamente a diversas Companhias, dependendo, exclusivamente, da vontade do autor. Se ele pode fazê-lo, não há ninguém que o impeça. Condicionei o fato dele – autor - poder fazer porque, em geral, as Companhias desejam sempre uma exclusividade do direito de representação de determinada obra, por um prazo nunca inferior a um ano, tempo indispensável à realização de uma temporada no Rio e outra em S. Paulo, ou vice-versa. Mas poderíamos lembrar o fato de ter havido, em Buenos Aires, em determinada época, a peça DEUS LHE PAGUE, de Joracy Camargo, em cena em 3 teatros, ao mesmo tempo.

15) Pode uma Companhia representar uma peça que pertença ao repertório de outra?

15.) Uma Companhia pode representar peças do repertório de outra qualquer, dependendo, naturalmente, de verificar se não há documentação dispendiosa em contrário. Já tivemos oportunidade de conversar a respeito da exclusividade, que é da competência exclusiva do autor. O autor dispõe sobre o destino de sua obra. A SBAT ou qualquer outra entidade que tivesse a seu cargo a defesa do direito de autor, jamais poderia se sobrepor à vontade expressa do autor, que é soberana.

"Amigo amador.

Você poderá nos ajudar. E nós precisamos de você.

Envie à nossa redação o nome e o endereço de seu conjunto, assim como o de elencos de seu conhecimento. Nós estamos organizando um fichário dos amadores de todo o País e só com a sua ajuda poderemos consegui-lo". Os endereços para o envio da correspondência são os seguintes:

Redação:

Rua Paraná, 180 São Paulo ou

Praça da Sé, 399 6.º andar

Sala 606 Telefone: 33. 5658

teatro natal

Como presente de fim de ano, São Paulo acaba de receber um novo teatro que passará a funcionar no centro de sua Capital. Trata-se do Teatro Natal.

Pequeno, mas ideal pela sua montagem, seus dispositivos modernos, sua localização e, sobretudo, pela linha traçada por seus dirigentes, o Teatro Natal vem de se constituir em um autêntico presente aos paulistanos que veem, dessa forma, crescer o número de casas de espetáculos em sua Capital.

Com o surgimento do Teatro Natal e com a promessa de mais dois novos teatros em São Paulo, para muito breve Teatro Boa Vista e Novos Comediantes fica patente que o teatro em nossa terra, começa a ganhar terreno, firmando-se no gosto do povo.

A inauguração deu-se no dia 13 passado, às 21 horas., com o original de Pedro Bloch, "Esta Noite Choveu Prata", sendo essa primeira noite, patrocinada pelo "Lions Clube". No dia imediato foi feita uma récita para a imprensa e convidados, passando, então, desde o dia 15a funcionar para o público em geral.

O sr. Miroel Silveira, que está à testa da administração do Teatro Natal, quando por ocasião do coquetel oferecido a imprensa, em breves palavras disse das pretensões da direção daquela casa, salientando que o novo teatro prestigiara, sempre que possível, os nossos autores teatrais, além de procurar montar peças infantis. Programa, aliás, muito louvável.

Ai fica então, a nova casa de espetáculo entregue ao povo de São Paulo, à praça Julio Mesquita, 73.



PROCÓPIO FERREIRA - o nosso legítimo artista, figura popular que permanecerá eternamente na memória do povo brasileiro, por se constituir num verdadeiro patrimônio artístico de nosso país, é o ator que se apresenta no Teatro Natal, personificando es três personagens do monodrama de Pedro Bloch, "Esta Noite Choveu Prata".

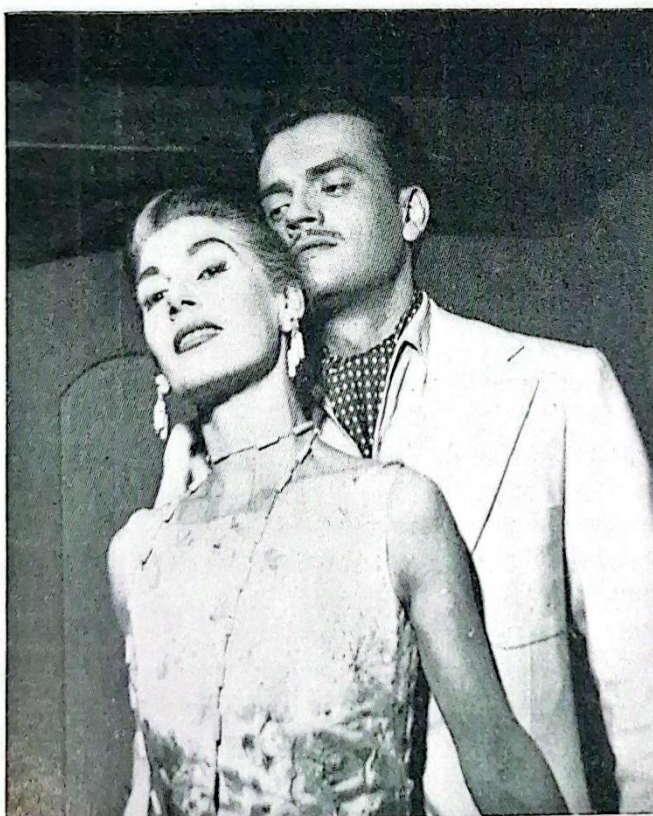
E imensa a satisfação dos bandeirantes em poder assistir, depois de tão longa ausência de nossos palcos, o desempenho do nosso querido artista Procópio. Esperemos vê-lo ainda, em mais algumas apresentações, já que se cogita na possibilidade de uma montagem onde Procópio se apresente ao lado de sua filha Bibi, união das mais felizes que se poderia apreciar.

Teatro Maria Della Costa - Nesse teatro apresentou-se a Companhia Armando Couto Ludy Veloso com as peças de Millor Fernandes (Vão Gôgo). "Do Tamanho De Um Defunto" e "Bonito Como Um Deus".

Com a volta da Companhia de Sandro, que deverá estreiar em seu teatro, com "A Ilha Dos Papagaios", possivelmente Armando e Ludy continuam a se exhibir no teatro Leopoldo Fróes.

No clichê ao lado, temos uma cena de "Do Tamanho De Um Defunto", onde se veem Ludy, Armando e Renato Consorte, elemento de valor da cena brasileira.

Armando tem em ensaios a peça "Aconteceu às cinco e um quarto".



brasileiro de comédia

O elenco permanente do Teatro Brasileiro de Comédia, neste ano de 1955 teve áduos trabalhos para apresentar ao público paulistano, como sejam: "Santa Marta Fabril S. A.", de Abílio Pereira de Almeida; "Volpone", de Ben Jonson; "Maria Stuart", de Friedrich von Schiller. É natural, pois, a reprise que efetuam agora, com "Os Filhos de Eduardo", se bem que usando, em quase todos os papéis, outros artistas que não os da primeira apresentação.

Para os que não assistiram essa interessante comédia (e mesmo para os que assistiram), eis aí um espetáculo agradável e bonito para ser visto.

Para o ano talvez tenhamos algumas modificações no elenco permanente do T. B. C., já que agora está firmado o seu novo elenco no Rio de Janeiro. Ziembinsky, por exemplo, deverá ficar em 1956 junto ao T. B. C. carioca. Antes porém, vê-lo-emos, possivelmente em "Casa de Bonecas", a famosa peça de Henrik Ibsen, que deverá ser montada pelo teatro da rua Major Diogo.

No elenco de "Os Filhos de Eduardo", de Sauvajon, estão: Cacilda Becker, Walmor Chagas, Ziembinsky, Leonardo Vilar e outros.

toma posse

a nova

diretoria do

clube de teatro



Dentro da maior solidariedade, formavam-se grupos dos mais diversos. Conversa: Teatro.

Vicente Acedo pronunciou *seu* discurso de posse, com aquela simplicidade tão característica em sua pessoa.



Com uma sessão solene e um coquetel, oferecido a seus associados, o Clube de Teatro deu posse aos novos diretores, eleitos pelos sufrágios realizados em novembro, aos seus diversos cargos.

Como todas as realizações do Clube de Teatro, a tomada de posse da diretoria que deverá reger seus destinos no ano de 1956, transcorreu dentro do espírito de maior camaradagem e franqueza, ponto fundamental do carinho com que é tido o Clube de Teatro pelos amadores de São Paulo.

Abrindo a sessão, falou o senhor Salum, secretário da comissão eleitoral, de alguns pontos principais contidos no programa do novo presidente. Seguiu-lhe o senhor Nicolau Cinelli que, em breves palavras, transmitiu o cargo ao sucessor, desejando-lhe o melhor êxito em sua gestão. Fez, então, seu discurso, o presidente eleito, senhor Vicente Acedo em objetivas palavras, onde disse do que pretende e como agirá no seu mandato.

Tendo terminado esta primeira parte, foi oferecida a palavra a quem dela quisesse fazer

uso. Falou, então, o senhor Asclepiades Reis Garcia, o senhor Milton Ribeiro (astro de nosso cinema) e o repórter Edú Guarany Gallo, que é um dos fundadores do C. T. .

Finalizando, foi oferecido aos presentes um gostoso coquetel, servido entre a animação geral. Estiveram presentes as seguintes personalidades do teatro amador: Fortuna Leiner, Maria Quadros Malta, Jacy Alvarenga, Nelson Gonçalves, Antonio de Faria, Walter Luciano, Egidio Eccio, Nelson Gasparin, Leonel Cogan, Paulo Frankel e inúmeros amigos do Clube de Teatro.

A diretoria ficou assim constituída: Presidente, Vicente Acedo; Vice, Eng. Jorge Ferreira Silva; secretário, Aldo Georgette; 2.º secretário, Irineu Carmelli; tesoureiro, A. Reis Garcia; 2.º tesoureiro, Tânia Pascoli; diretores sociais, David Russo e Waldemar Silva; diretor artístico, J. E. Coelho Neto; diretor volante, Laura Della Monica. Conselho Administrativo: Nicolau Cinelli (presidente), Ubirajara Campos, Olympio Geraldo Gomes e Jacy Alvarenga.

Se bem que se grite aos quatro ventos, a evolução que vem tendo o teatro amador em nossa terra; se bem que realmente exista, já, um grande número de conjuntos, diretores, atores e demais elementos que compõem um espetáculo teatral, imbuídos do que realmente seja Teatro e que procuram realizar, com despreendimento e amor, funções de elevado nível artístico, não há dúvida que isto tudo não chega a ser o que realmente poderia.

É justo, e compreendessem logicamente, que todo florescimento, todo início na evolução de uma arte (que não se dirá do teatro, difícil e complexo) se verifique paulatinamente. Não pretendemos o contrário. Porém, o que não podemos admitir é que havendo possibilidade de um maior surto, este se dê vagarosamente, motivado pela inércia ou pelo pouco caso.

Fale-se da falta de cursos para a arte dramática, fale-se do comportamento das autoridades competentes e a quem está ligado o destino cultural de nossa gente, fale-se da necessidade de as escolas ministrarem a seus alunos um pouco de conhecimento do teatro, fale-se, enfim, de todas as deficiências causadoras de um público completamente alheio à arte de representar. Estamos de acordo. Porém, falemos também, das falhas próprias nem mesmo ao pouco que temos, alheando-se (não generalizo, mas é o que se vê com a maioria) aos movimentos que alguns abnegados e alguns homens de reconhecida cultura, procuram levantar.

O nosso amador (fique de uma vez por todas, patente, que não estamos procurando generalizar), está acostumado ao comodismo simples e puro, está acostumado a se contentar com pouco e não próprias de nossos amadores que não querem agarrar cura, através do estudo, merecer realmente, o título de amador de teatro. E Teatro não é comodismo, não se baseia em uns poucos conhecimentos, mas na arte, e como tal requer estudo constante, trabalho árduo, amor verdadeiro e compreensão esclarecida.

Se a platéia (composta de amigos e amigos dos amigos, como já disse alguém) já se acostumou a espetáculos de baixa nível cultural, até chegando a acreditar que teatro é isso mesmo, ou que os amadores não podem passar daí, e nos finais de representações somente sabem aplaudir por ingênua bondade e apresentar o eterno "meus parabéns", não é motivo para que o amadorismo se ponha à sombra ou acabe por mentir a si próprio de que tudo está muito bem.

Citemos alguns exemplos patentes. Existe, e não é novidade, a Federação Paulista de Amadores Teatrais. Pois bem, essa entidade foi criada com o único escopo de congregar os diversos conjuntos de S. Paulo, prestando-lhes assistência cultural, jurídica e o que mais possa. Indubitavelmente uma iniciativa que poderá, somente, redundar no bem dos conjuntos e seus agregados. No entanto, o que nos otamos? A maioria foge ou não toma conhecimento dela, por comodismo, ou por se achar bem como está.

Promovam-se conferências, leituras, festivais. Noticie-se em jornais (o que vem sendo feito constantemente, e, nas suas colunas sobre teatro). Quem comparece? Soamente alguns abnegados e interessados em um melhor desenvolvimento de nosso teatro.

Diga-se que esse número vem crescendo; verdade. Os dois Festivais realizados em S. Paulo o atestam. Mas, não é o suficiente. E os demais (número elevado, sem dúvida), não tem necessidade?

Quem procurar assistir a todas as representações possíveis, tenha o conjunto o nome que tiver, realize-se o espetáculo em um grande teatro ou em um galpão, verá certamente quanto mau espetáculo se faz por este Brasil, e quantas vezes por falta absoluta do mais insignificante e conhecimento. Procurem falar a esses "artistas", indaguem e verão que a causa principal está na falta completa de conhecimentos e de estudo, ou melhor, para sermos mais simples, de uma pequena leitura.

Gritem-nos agora, da falta de livros especializados. Bem sabemos, é outra verdade; mas livros de iniciação existem e muitos, orientadores também. A Federação, por exemplo, põe elementos de capacidade, como orientadores, a quem os solicitem.

Cumpra, no entanto, dizer que em alguns casos, onde tudo isso se verifica, os atores e dirigentes não tem absolutamente culpa. Mas, uma grande parte tem, podemos afirmar, não por tese, mas por conhecimento e são esses que conclamamos.

Enfim, o que queremos esclarecer, é que não basta nos apegarmos às falhas de tudo e de todos (que realmente existem e são as principais, nós sabemos), esquecendo-nos das nossas. E se procurarmos sanar essas deficiências, provenientes de nós mesmos, já estaremos fazendo muito e, temos certeza, a conquista de um teatro amador consciente e realmente artístico, estará quase conseguida. Um pouco de estudo, de despreendimento, a fuga à vaidade e ao esnobismo' (coisas que de nós dependem) nos colocará na verdadeira posição de amadores, que não quer dizer pobres diabos macaqueando alguma coisa, mas homens amantes da arte que procuram realizá-la na sua forma pura.

A concepção

sobre o

teatro amador



MILAO Os "Studi TV di Milano" continuam a apresentar as mais celebradas peças de teatro, com os mais famosos artistas italianos. Recentemente pôde-se assistir "O Mercador de Veneza", de Shakespeare, com o desempenho de Memo Benassi, Romolo Valli, Valeria Valeri, Giorgio De Lullo, Giulio Bosic e Nino Cestari, sob a direção de Mario Ferrero; "O Impetuoso Capitão Tic", de Labiche, com Paolo Ferrari, Annabela Cerliani, Franco Coop e Lola Braccini, sob a direção de Silverio Blasi; "La Gelosa", de A. Bisson, com Mila Vanucci, Gualtiero Rizzi, Franco Volpi e Loris Gafforio, sob a direção de Claudio Fino. *Essas transmissões da TV de Milão colocam-se entre as melhores do mundo, pelo cuidado da montagem, dos atores e o carinho com que são organizadas.*

ITÁLIA (Várias regiões) Em Vincenza, no Teatro Olímpico, continua a notável apresentação de "Édipo em Colono", com Meno Benassi e Enrica Corti. Em Villa Olmo, Sarah Ferrati, Olga Villi e Tino Carraro vêm representando com sucesso, a obra de Cocteau na versão de Carlo Terron, "Rinaldo e Armida". Em Veneza apresentam-se Cesare Polacco, Gianni Santuccio e Vinicio Sofia, no Teatro Fênix, com a peça de Rosso di San Secondo, "La Scala". Em San Mionato o Instituto del Drama Popolare colocou à cena "Il Potere e La Gloria", de Graham Greene e adaptação de CananBost, com Aroldo Tieri, Ivo Garrani, Andrea Matteuzzi e Maria Fabbri.

IUGUSLAVIA Depois de muitos anos em que este país não assistia uma representação de companhias italianas, recebe a visita do "Piccolo di Milano", com "Arlequim Servo de Dois Amos" (lembra-se da temporada do "Piccolo" no Santana?). A Companhia Milanesa

apresentou-se em nove cidades, fazendo um total de quatorze representações, sempre com casas lotadas, recebendo duzentos e sessenta aplausos em cem abertas e trezentos e oitenta e duas "chamadas" no final do espetáculo. Marcello Moretti, muito festejado, foi reconhecido, em toda a Europa, como o melhor "Arlequim" vivente.

LONDRES Sir Laurence Olivier e Vivien Leigh apresentaram-se no Festival Stratford-upon-Avon, com "Tito Andrônico", de Shakespeare. Esse mesmo casal de famosos artistas, exibiram-se, nessa capital, com "Macbeth", obtendo um extraordinário sucesso.

Shakespeare made in u. s. a.



Se tendes lágrimas, preparai vos para derramá-las

Júlio Gessar, Ato I. I, Cena 11

ALEMANHA No Max Reinhardts Deutsche Theater de Berlim, foi apresentada a interessante nova peça de Heinar Kipphardt "Shakespeare Dringend Gesucht" (Procurasse um Novo Shakespeare), que parece tornar-se no maior sucesso do teatro alemão contemporâneo.

ESTADOS UNIDOS Volta a ser encenada a peça de Thornton Wilder, *The Skin of Our Teeth*, que tanta polêmica causou quando de sua primeira representação. A peça foi encenada no Anta Theatre e teve a direção de Alan Schneider. No Circle on the Square foi apresentado "A Ronda", de Artur Schnitzler, numa adaptação de Eric Bentley. Com essa peça torna o "Circle" a funcionar, após o seu fechamento para reforma.

EDIMBURGO No Festival que nessa cidade se realiza, foi representada uma peça de Thornton Wilder, "A Life in the Sun", escrita especialmente para esse Festival, a pedido da Sociedade encarregada do mesmo. "A Life in the Sun (Uma Vida ao Sol)" é baseada em "Alceste", de Eurípedes, apresentando, porém, concepções e modificações próprias do autor Thornton Wilder.

Livraria Teixeira

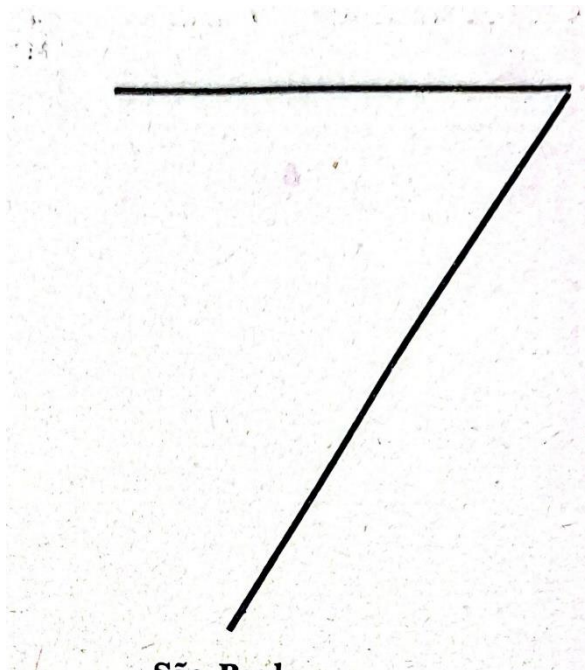
Exposição de Pinturas

Completa coleção
de livros sobre
teatro



São Paulo
Marconi, 40
Libero Badaró, 491

DO
Prof. T. Bassi



São Paulo
RUA QUINTINO BOCAIUVA, 23

Domingos P. Zanettin

Empresa Editora

"O PAPEL" Ltda.

SUBEMPREGATEIRO EM Construções



CONCRETO ARMADO SERVIÇOS DE REVISTASCATALOGOSFOLHETOS

ALBUNS TESES JORNAIS —

CARPINTEIROS, FERREIROS E IMPRESSOS EM GERAL

PEDREIROS

(PRÉDIO PRÓPRIO)

PRACA DA SÉ, 399 6. ° ANDARSALA 606

TELEFONE: 335658

RUALAVAPÉS, 538
SÃO PAULO

TEL. 363689
BRASIL

PAPELARIA RIACHUELO

ASSUMÇÃO TEIXEIRA IND. GRÁFICA S. A.

Depósito e Oficinas:
RUA D. ANA NERI, 400

Telefone: 32-8951

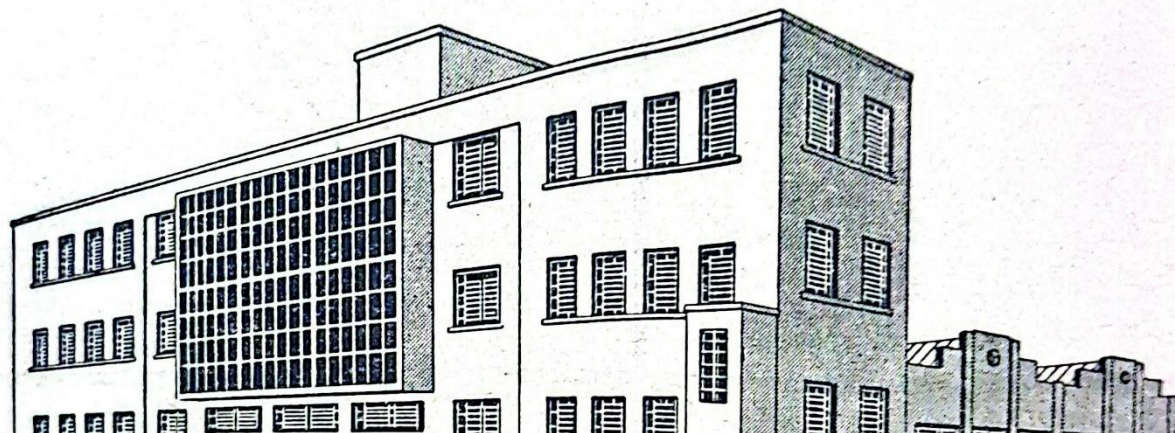
SÃO PAULO

Loja

RUA JOSÉ BONIFÁCIO, 203

Escritório

RUA JOSÉ BONIFÁCIO, 209 - SALA 208
Fone: 32-2155 (rede interna)



(Oficinas próprias da Papelaria Riachuelo)

Empregamos em nossos impressos
as mais modernas
coleções de tipos:

FUTURA * MENPHIS * KABEL

* BODONI * GARAMOND *

BOOCKMANN* BUTTERFLY *

SONDERDRUCK * ARISTOCRA

TA E OUTRAS

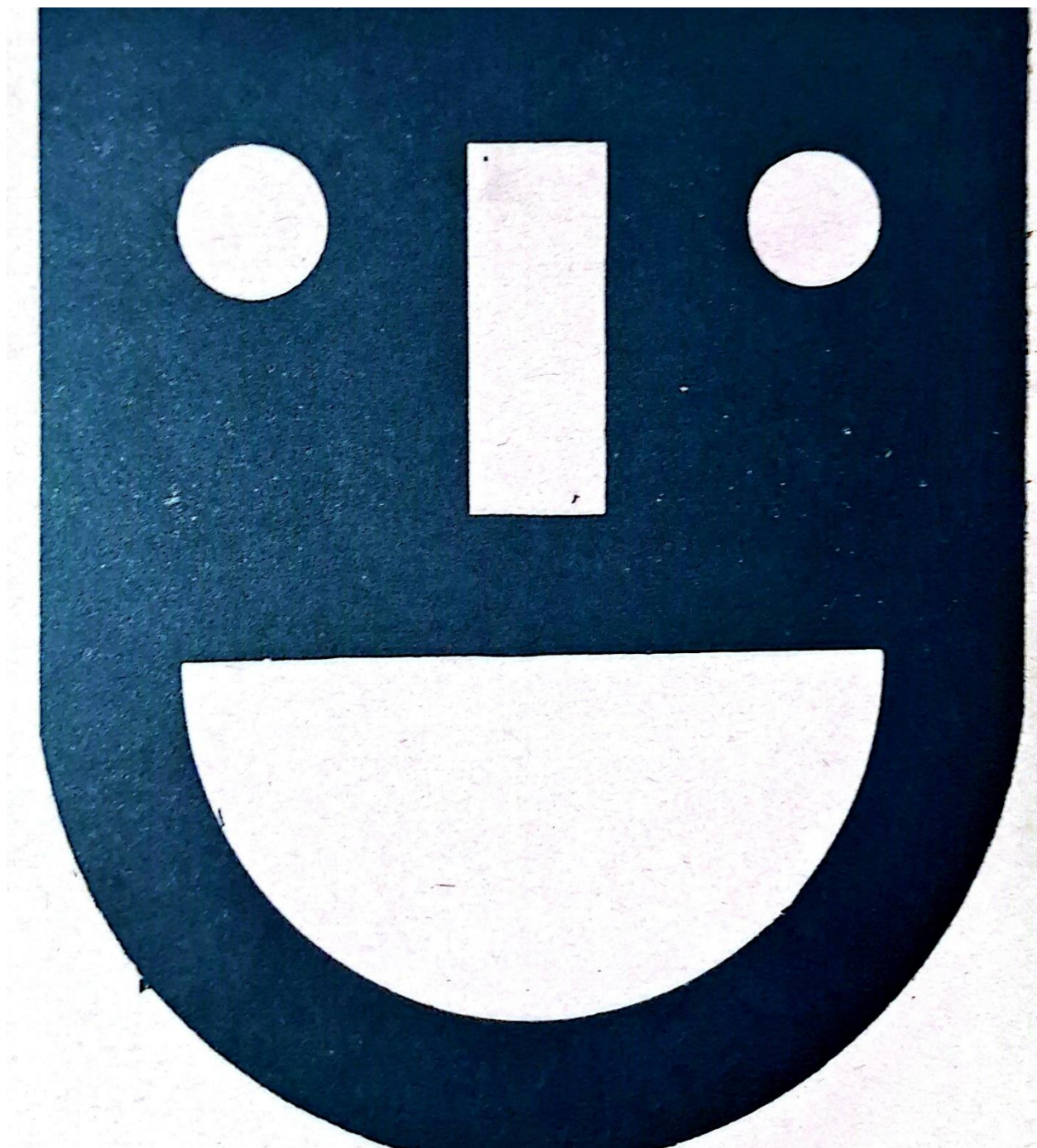
Especialidade em: Catálogos,

Revistas, Folhetos, Cartazes.

Reclames, etc.

revista do
teatro
amador

ano I ★ número 6 ★ janeiro, 1956



neste número:

* noções de caracterização

* teatro amador em defesa de nossas tradições culturais

cr.\$ 6,00

cartonagem

caixas finas para ampolas,
pó de arroz e qualquer outro fim

artes gráficas

cartuchos, encartes, rótulos e todo
o trabalho de cartonagem gráfica

cartográfica Francisco mazza s/a 
cartonagem e artes gráficas

são Paulo

rua do bosque, 185 (sede própria)
(barra funda)

foes: 512771 e 516264

end. teleg. : "cartomazza"

rio de janeiro

av. 13 de maio, 13 18. 0 andar

salas 8/9

telefone: 520662

(edifício municipal)

revista do
teatro
amador

redação e administração: rua pa
raná, 180 s. Paulo editado pela e
mpresa editora «mira» Ltda. com
posto e impresso pela empresa ed
itora «o papel» Ltda. responsáv
el: miguel raiola diretores: gilber
to rendelucci, j. valdés morata, m
artin solée victor colella consulto
r jurídico: elias politi consultor té
cnico: j. e. coelho neto
colaboraram neste número:

☆j. e. coelho neto
élos nitram

gilberto rendell

j. valdés morata

n. goncalves

osmar r. cruz

vic rimondi

nossa capa:

ilustra a capa deste número <má
scara> de Paulo maranca, pintor
italiano radicado entre nós. mar
anca é discípulo do **prof. walde
mar** da costa. bastante jovem ai
nda, sua obra se encontra em pl
ena fase da pesquisa de matéria
e de material.

ano I * número 6 * janeiro de 1
956

desponta este ano de 1956 co
mo um dos mais promissores p
ara a vida teatral.

de fato três novas casas d
e espetáculos verem juntar-se
as demais, atendendo, assim,
aos reclamos que se vinham fa
zendo há muito tempo

o teatro natal, bela vista
e novos comediantes, constitu
em-se em novo impulso para a
cultura do nosso povo.

o primeiro bastante boni
to é uma construção nova. se b
em1 que relativamente modes
to, no concernente ao númer
o de poltronas, possui todos o
s requisitos modernos. os

dois restantes,
adaptados, sit
uam-se entre
os bons teatro
s que possuí
mos.

evidentemente,
isto demonstra que o público
tem procurado as casas de repr
esentações cênicas.

deverá, portanto, aume
ntar sensivelmente o número
de espectadores.

esperamos que esta Asce
nção seja definida e não sofra
solução de continuidade, pois
, é triste verificarmos que um
a cidade como são Paulo estej
a no seu setor teatral em cam
po restrito.

reconhecemos que muit
o tem sido comentado o teatr
o com uma série de empreend
imentos notáveis, procurando
-se assim, eliminar a delimitaç
ão.

nisto tudo notamos, audaz
e corajosamente, o amador.

nos vários rincões do mu
nicípio afluam grupos teatrais
. a infiltração nos bairros é um
a realidade. a arte é conduzid
a diretamente ao povo para se

r demonstrada e consequente
mente apreciada.

neste ponto, importantís
simo, reside o celeiro que form
ará os novos homens de teatro

assim agindo, a estatístic
a deverá acusar uma percentag
em elogiável de público, poré
m, há necessidade deste traba
lho ser intensificado, nada de t
réguas.

esta é a responsabilidade
que atiramos nos ombros dos a
mantes de teatro.

confiamos, orgulhosam
ente, que numa das várias sub
stituições do calendário exaltar
emos a nossa metrópole com u
ma vida teatral digna dela



entrevista

"Atenção Rimondi, apronte a Rollei porque hoje temos entrevista com a S. A. I. "

Com esse grito de alerta, partimos para mais uma entrevista, da série que estamos realizando para esta revista. E, com uma pontualidade inglesa, entramos no suntuoso prédio do Museu de Arte, local de ensaios dos nossos entrevistados.

"Então, Pissani, tudo pronto? Vamos começar com A Ladra? Pissani, diretor da S. A. I, sorriu:

"Se você quiser, podemos partir daí". E pensando um pouco começou:

"A Ladra, peça de Silvino Lopes, foi escolhida no já distante 1949, para ser a primeira apresentação da Sociedade dos Artistas Independentes, que fora fundada no dia 21 de abril daquele ano.

Desde o início a S. A. I. compreendeu a importância do teatro amador como fator de renovação de valores. Compreendeu também a necessidade da formação de uma consciência teatral prática e teórica evitando, tanto quanto possível, as improvisações.

Assim, pois, adotamos um programa de trabalho de pesquisas e de estudos, isento de interesses pessoais ou pecuniários, sem estrelismo e imbuídos da necessária humildade e abnegação, fatores indispensáveis para o alcance de um bom resultado. "

"Com praticamente 7 anos de atividades, quantos espetáculos foram levados a efeito? 'perguntamos.

"Vejam", e puxando pela memória, Pissani foi percorrendo: " Até esta data, realizamos 82 espetáculos, sendo 76na capital, 2 em Conchas, 1 em Poços de Caldas, 1 em Joanópolis, 1 em Sorocaba, e 1em Paranapiacaba".

Sociedade dos Artistas Independentes

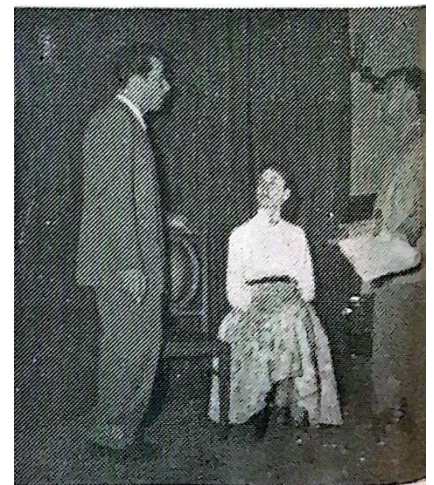
"Qual o repertório da S. A. I. ? "

"Um momento", e aqui Fiszni teve que usar de seu cadastro. "Vamos verificar. Eis: Ladra, de Silvino Lopes; Hás de ser minha, de José Wanderley e Daniel Rocha; Joaquina Buscapé, de Luiz Iglesias; Delicadeza, de Eurico Sileo: Compra-se um marido, de José Wanderley; Titio Cinco Dedos, de Gino Pugnetti, tradução de J. Rosa Silva Jr. , O oraculo, de Arthur Azevedo; O divino perfume, de Renato Viana; O bobalhão, de Ferreira Rodrigues; Um recanto tranquilo, de Giuseppe Flangini, tradução de J. Rosa da Silva Jr. ; Divórcio, de Clemence Dane, tradução de Bibi Ferreira; Dindinha, de Matheus da Fontoura; Morre um gato na China, de Pedro Bloch; A última noite, de Eustórgio Wanderley; O imbecil, de Pirandello; Antigone de Jean Anouilh, tradução de Bandeira Duarte; A camisola do Anjo, de Pedro Bloch e Darcy Evangelista; Seis personagens em busca de autor, de Luigi Pirandello, tradução de Menotti Del Picchia".

"Qual o plano seguido para a escolha de repertório? "

Proseguimos nós, ao mesmo tempo que folheávamos um bonito álbum fotográfico, onde apareciam cenas de todas as peças apresentadas.

"Iniciamos as atividades com peças relativamente fáceis de serem encenadas" continuou Pissani, " Somente em 1952, após 3 anos de alguma experiência, é que arriscamos o nosso primeiro trabalho assim chamado de fôlego. Montamos então, a peça Divórcio, de autoria de Clemence Dane, tradução de Bibi Ferreira, e obtivemos relativo sucesso. No ano de 1954abalancamos a encenar Antigone, de Jean Anouilh, tradução de Bandeira Duarte, e o sucesso se repetiu o que nos encorajou a montar, em seguida, a intrincada e discutidíssima peça do genial Pirandello Seis personagens em busca de autor em tradução do Sr. Menotti Del Picchia, apresentando-a no II Festival de Teatro Amador realizado no Teatro S. Paulo em setembro próximo passado. Sobre este último trabalho, não há necessidade, cremos, de dizer aos prezados repórteres. Basta volverem-se ao 3.o número da já



consagrada Revista do Teatro Amador e lá encontrarão a crítica brilhante de um dos membros que constituiu o Júri Sr. Athos Abramo a qual abrange todas as representações do referido Festival. Outros trabalhos se seguirão. Assim esperamos. No momento estamos remontando (remonte total) Divórcio, que será apresentado em marco próximo".

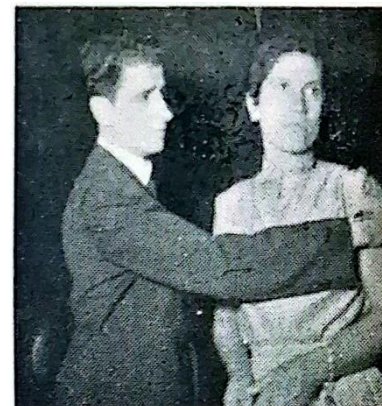
Qual é a atual diretoria da S. A. I", inquirimos.

Com as eleições realizadas recentemente, ficaram eleitos: Presidente, Argemiro de Aguiar; Vice-presidente, Anibal Cataldo; Secretário, Walter Luciano; Tesoureiro, Gilberto Rendelucci; Diretor Artístico, Osvaldo Pisani".

"Muito bem, agora temos uma pergunta a você, Pisani, que como um dos batallhões do teatro, poderá com propriedade responder. Quais as deficiências e dificuldades do teatro amador em nossa terra? "

"O teatro para amadores em nosso país, mais do que em qualquer outro é difícil. Não há, no Brasil, cursos especia-

lizados de teatro, anexos a escolas secundárias e superiores, ou mesmo escolas dramáticas ou conservatórios autônomos. Portanto, o amadorismo tem de ser forçosamente, fruto de espontaneidade e autodidatismo. E autodidatismo dificultado ainda pela carência de livros no vernáculo compêndios, manuais, históricos, técnicos, etc., etc. pois os poucos existentes são fracos pela essência e de divulgação escassa, o que nos obriga a recorrer à literatura estrangeira e a preços exorbitantes. Quanto a frequentar teatro de profissionais para colher sub-



do teatro. Mas, os poderes governamentais. . . "



lizado e dispendioso. Aliando-se ainda a carência de teatros, de material de maquiagem, cabeleiras e outros indispensáveis para o bom andamento de um conjunto teatral, resulta que a capacidade de iniciativa dos amadores, quer dirigidos, quer dirigentes, torna-se muito restrita. Aprender, evoluir, na carreira do amadorismo, representa muito de sacrifício e estoicismo.

Somente o governo, por um trabalho intenso e profícuo, poderá pôr um fim a esse estado de coisas que prejudicam a arte que deve e merece ser amparada pelos poderes governamentais, porquanto é indiscutível o valor do teatro amador como elemento de renovação cultural

Aqui chegados largamos o trabalho com o Rimondi para que fotografasse algumas cenas, enquanto rememorávamos com Walter Luciano e Tito Facchini algumas passagens dos tempos em representamos juntamente. . .

"Tudo pronto!" Era Rimondi que completava seu trabalho.

Despedimo-nos com uma chuva de abraços daqueles jovens entusiastas e dessemos. Na rua já, ainda falávamos da Sociedade dos Artistas Independentes, do seu desprendimento, da sua vontade e em fazer teatro honestamente e de sua consciência teatral, fatores todos que a fizeram uma das mais respeitadas associações de teatro.

Pelo nível artístico apresentado em suas peças e pela posição de destaque que tem tomado em todas as lutas e efemérides do teatro amador, a S. A. I. bem merece o prestígio que goza e o respeito daqueles que lutam por igual causa. Que fique, então, gravado nesta revista, mais um nome de um dos baluartes do teatro amador em nossa terra: Sociedade dos Artistas Independentes.

Até a próxima, amigos!



o teatro amador em defesa de nossas

tradições culturais

Tese apresentada no II Congresso Paulista de Teatro Amador, pela ilustre bancada do Teatro Paulista do Estudante e que veio dar origem ao Festival de Teatro Nacional, que em breve será realizado em São Paulo.

Verifica-se em nossa terra e muito particularmente em São Paulo, um verdadeiro surto de teatro. O interesse pela arte cênica vem aumentando progressivamente, o que é atestado pelo grande número de novos grupos de teatro amador e pelo aprimoramento artístico do repertório das Companhias profissionais.

Tal fato não se dá por acaso. Colhemos hoje os primeiros frutos do trabalho insano de alguns obstinados e até mesmo heróicos idealistas que visavam o incremento da arte cênica entre nós e, particularmente, o incremento do teatro amador.

Vencidos os primeiros obstáculos e colhidos os primeiros frutos, resta-nos perguntar: "De que forma é encarado o Teatro pelos que o praticam, em especial modo o Teatro Amador?" Acreditamos que a maioria dos artistas encara o Teatro na sua plenitude, surpreende a enorme importância cultural que possui, observa-lhe o poder de divulgação; na interligação entre artista, autor e público divisa a influência direta do teatro sobre o povo. Isto aliás, não é novidade.

Dizíamos que o Teatro, particularmente o Teatro Amador, vem tendo novo impulso. Notamos a importância, digamos social, do Teatro. Vejamos agora a posição do Teatro Amador impulsionado e fortalecido diante de sua importância.

Ao falarmos de problemas relativos à cultura, não nos podemos esquecer de um elemento que geralmente esquece esses problemas. Esse elemento é o Governo. Uma simples vista d'olhos na verba destinada à educação, em relação com a verba destinada a outros setores, notadamente o militar, demonstram o quanto é relegado a derradeiro plano o problema da cultura.

O Teatro Profissional sofre com a incúria dos responsáveis pelo Governo. Sem nenhum auxílio financeiro, é obrigado a lançar mão da elevação do preço das entradas o que motiva a restrição de público, constituído de uma minoria, ficando o povo impossibilitado de ver esse Teatro. Noventa cruzeiros por um poltrona só mesmo em dia de grande festa ou de loucura.

O Teatro Amador por sua vez, também luta com a incúria governamental. Assoberba-se de problemas. No entanto, o preço cobrado por ingresso por um grupo amador não atinge o montante do cobrado por uma Companhia Profissional. O número de grupos amadores supera em muito o número de Companhias Profissionais. E existe ainda o espírito que se esboça em meio aos construtores do Teatro Amador: o espírito de amor ao teatro, de devoção à cultura, de desdém ao sacrifício, de luta por rápido progresso e aprimoramento técnico e artístico. Creemos que, analisando tais fatores, concluiremos que o raio de ação do Teatro Amador, tomando-se os grupos amadores

em seu conjunto, supera o do Teatro Profissional. O público de espetáculos amadores é constituído, realmente, pelo povo, e enquanto, como nós afirmamos, a assistência das Companhias Profissionais restringe-se a uma minoria de abastados.

Temos que notar, ainda, a facilidade que possui o Teatro Amador em penetrar nas fábricas, escolas e fazendas, proporcionando assim a operários, estudantes e camponeses o contato com o teatro, levando a mensagem dos autores realmente e ao meio ao povo.

Diante dessas premissas vemos quão é importante o Teatro Amador, particularmente no momento atual, e quanto é grande a responsabilidade dos que se dedicam a esse Teatro. Se de um lado o Teatro, como todas manifestações artísticas, pode educar, divertir, incentivar, mal orientado poderá transviar, degenerar, entorpecer.

Embora o nível cultural de nosso povo seja, na verdade, baixo; embora a assistência dada a nosso povo seja ínfima; embora ora o sofrer de nosso povo seja imenso, nosso povo canta, nosso povo representa, escondido nas mais variadas regiões de nossa terra. Nosso povo acalenta lendas, nosso povo poeta, nosso povo é artista. Com adorável ingenuidade, exprime tudo o que lhe vai pelo coração. E homens tivemos que nas letras e nas artes souberam transmitir o sentimento de nosso povo.

Embora muitos, levados por interesses outros, teimem e não negar uma tradição cultural aos brasileiros, ela existe. Possuímos e podemos bradar bem alto, uma herança cultural. Possuímos uma cultura nossa e necessitamos incrementá-la. O Teatro, o Teatro Amador não se pode furtar a essa missão. Deve partir dos responsáveis por esse Teatro uma verdadeira campanha de incentivo, de incremento e defesa da nossa cultura.

Um povo culto é um povo independente. E não há beleza mais amada por nosso povo que a independência e liberdade.

Da divulgação de obras de conteúdo nacional, impregnadas de humanismo que faz vibrar os povos; do estudo e divulgação de nossas obras culturais, do aprimoramento do gosto artístico, da representação de obras mestras de outros povos, deve viver o nosso teatro.

Os problemas da cultura não vivem independentemente e problemas políticos e econômicos. Um povo entorpecido é um povo que na passividade se entrega à rapina e à escravidão. Um povo entorpecido é o que não ama, não quer, não luta. E a cultura destinada a entorpecer um povo aquela que se desliga desse mesmo povo, que se desvencilha de seus sentimentos, paixões e aspirações, é a que foge dele, é a que se abstraindo do humano, deturpa e entorpece.

A missão do Teatro Amador é grande e honrosa. Os que se dedicam ao Teatro Amador estão aptos a cumprir tal missão.

OII Festival Paulista de Teatro Amador veio atestar os progressos que fizemos, tanto técnicos como artísticos.

Os amadores de teatro, unidos pelo amor ao teatro, sabem compreender a responsabilidade que os reveste.

é um dever...

**colabore
na
campanha
contra o
cancer**



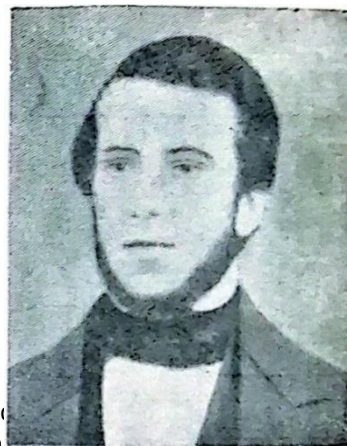
**os
donativos
podem ser
enviados
à
rua José Getúlio
hospital do cancer**



galeria do autor nacional

Martins

penna



Luiz Carlos M
ARTINS PENNA,
nasceu no Rio de
Janeiro em 5 de j
aneiro de 1815,
sendo seu pai Jui
z do Bairro de Sa
nta Rita. Órfão

de pai com um ano de idade foi criado
ado pelos avós e tios maternos que o destinaram para
a carreira comercial. Ao mesmo tempo em que estud
ava comércio frequentava a Academia de Belas Artes,
onde estudou pintura, arquitetura e escultura. Estud
ava também música, chegando a ser um dos tenores d
a época. Terminado o curso comercial dedicou-se ao e
studo das literaturas francesa, inglesa e italiana, língu
a que manejava com maestria. Sendo pobre foi obriga
do a abraçar o funcionalismo público começando com
o amanuense da mesa do Consulado no Rio de Janeiro
. Em outubro de 1847 seguiu para a Europa como adid
o de primeira classe à legação brasileira em Londres, a
í permanecendo até fins de 1848, quando, sentindo-s
e muito doente, partiu para o Brasil, mas morreu em
Lisboa a 7 de dezembro daquele ano, vítima de tuberc
ulose.

Martins Penna é com bastante justiça considerad
o o criador do teatro brasileiro. Suas comédias, escrita
s entre as idades de 21 a 31 anos, são todas de uma lí
ngua popular e seus temas são sempre a crítica do
s costumes da época. Sua técnica dramática dificilmen
te é igualada por outro autor nacional, sendo suas pri
ncipais características

a vivacidade, a leveza e a comunidade sadia.

São suas obras principais: "O Juiz de Paz na Roça"
(comédia, 1 ato), "A família e a festa na roça"
(comédia, 1 ato), "O Ju
das em sábado de Aleluia" (comédia, 1 ato), "Os irmãos
das Almas" (comédia, 1 ato),

"Os dois" ou "O inglês maquinista" (co
média, 1 ato), "O diletante" (tragifarsa, 1 ato) "Os
namorados" (comédia, 1 ato) "Os três médicos"
(comédia, 1 ato), "O cigano" (dramna, 1 ato), "O
noviço" (comédia, 3 atos), "Witiza" ou "O Nero da
Espanha" (drama em Versos, 5 atos), "Bolingbrook &
Cia." ou "As casadas solteiras" (comédia, 3 atos), "O
caixeiro da taverna" (comédia, 1 ato), "Quem casa
quer casa" (provérbio, 1 ato), "O terrível capitão do
mato" (comédia 1 ato), "O segredo de estado" (drama,
1 ato), "A barriga de meu tio" (comédia burlesca,
3 atos), "D. Leonor Teles" (drama, 5 atos), "Itaminda"
" (drama indígena, 3 atos), "Fer

nando "ou" o santo acusador" (drama, 4 atos) e
algumas outras comédias desconhecidas atualmente.
Além de teatro escrevia também crônicas e folhetos.

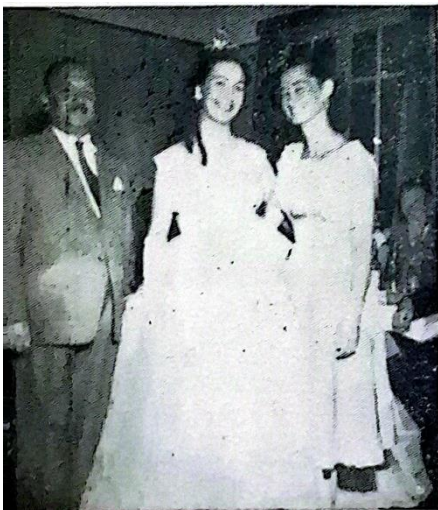
28 DE JANEIRO DE 1956



resenha

n. goncalves

Paciente amigo leitor, muitas coisas aconteceram neste primeiro mês do ano. Houve, por exemplo, a inauguração do Teatro dos Novos Comediantes; a estreia do Teatro Paulista do Estudante, em temporada no T. N. C.; o lançamento por intermédio do Teatro Experimental do Negro de São Paulo, de uma campanha cultural visando a incremento teatral na capital paulista, o que sem dúvida é auspicioso para todos nós. Este número porém, Resenha se ocupa da Baile de Coroação da Rainha do Teatro Amador de São Paulo.



A A. Atlética Matarazzo, por intermédio do seu Departamento de Teatro, promoveu o concurso Rainha do Teatro Amador de São Paulo. Vicente Eduardo Scrivano, o dinâmico e competente diretor do Departamento de Teatro daquela agremiação, organizou tudo muito bem, não deixando margem a comentários desairosos, que pudesse deslustrar a lisura e beleza da competição. Vimos durante a apuração (eu acompanhei de perto todas) as candidatas Nice Lopes e Liana Pascoal, em duríssima luta, às vezes a diferença era de vinte ou menos votos, para uma ou outra, porém tudo dentro da maior compreensão e camaradagem. Pois bem, depois da última apuração, constou-se a vitória insofismável de Nice Lopes, a graciosa e simpática candidata do Grêmio Teatral Leopoldo Fróes, da cidade de Garça. V. E. Scrivano, trato então de pôr mãos à obra e programar a festa que seria (e foi) um autêntico acontecimento social. Convidou a atriz Nidia Licia e seu esposo Sérgio Cardoso, duas grandes expressões do nosso teatro Nidia Licia coroou a Rainha convidou também todos os elementos relacionados com o teatro amador, todos os interessados, todos os verdadeiros amigos do teatro amadorista em São Paulo. Veio também o representante de s. exa. governador Jânio Quadros, que assim demonstrou não estar alheio ao movimento que ora toma forma e corpo para sua completa vitória. EXATAMENTE ZERO HORAS

A orquestra iniciou uma série de ordens triunfais e, uma após outra, foram adentrando o

S. M. Nice Lopes, Vicente Eduardo Scrivano dinâmico e ativo diretor do Departamento de teatro da A. A. Matarazzo e senhora. Todos sorridentes e felizes. Satisfeitos com o resultado da festa de confraternização entre os amadores de São Paulo.

salão as princesas. Helena Nunes, Neide Ragazzini, Corália Marques e Liana Pascoal, acompanhadas de seus orgulhosos paraninfos, foram entusiasticamente aplaudidas pelo numeroso público presente. Terminado o desfile das princesas, adentrou o recinto, Sua Majestade a Rainha Nice Lopes, acompanhada do seu paraninfo o exmo. sr. Manuel Joaquim Fernandes, d. d. prefeito da cidade de Garça. Pois bem, foi iniciada a cerimônia, primeiramente Nidia Licia coroou a Rainha - os fotógrafos e entre eles mais do que nunca atarefado, o nosso Vic Rimondi, queimavam "flashes" em profusão



Nicolau Cinelli oferece flores à rainha, em nome da Federação Paulista de Amadores Teatrais. Nosso Superintendente, Gilberto Rendell, assiste ao ato, guardando a vez de cumprimentar Sua Majestade.

são. Os cinematografias da PRF3, TV Tupi Difusora, faziam funcionar suas câmeras com classe e precisão depois de coroada a Rainha, foram as princesas render sua homenagem à soberana. Esta, democraticamente, depositou um beijo na face de cada uma das suas princesas e colocou as respectivas faixas. Em seguida, SM Nice Lopes proferiu algumas palavras



Nídia Lícia, nossa notável atriz, no momento culminante da bela festa quando coroava S. M. Nice Lopes. Ao lado; o senhor Joaquim Manoel Fernandes, DD. Prefeito da cidade de Garça, assiste sorridente e orgulhoso.

lavras, agradecendo a atenção dos presentes e convidando-os a comparecer no baile de coroação da futura rainha (isso em 1957) que será realizado na cidade que tem o nome daquela

ave graciosa e bela, Garça. Em seguida foi reiniciado o baile com uma valsa especial, dedicada à Rainha, Princesas e parainfos.

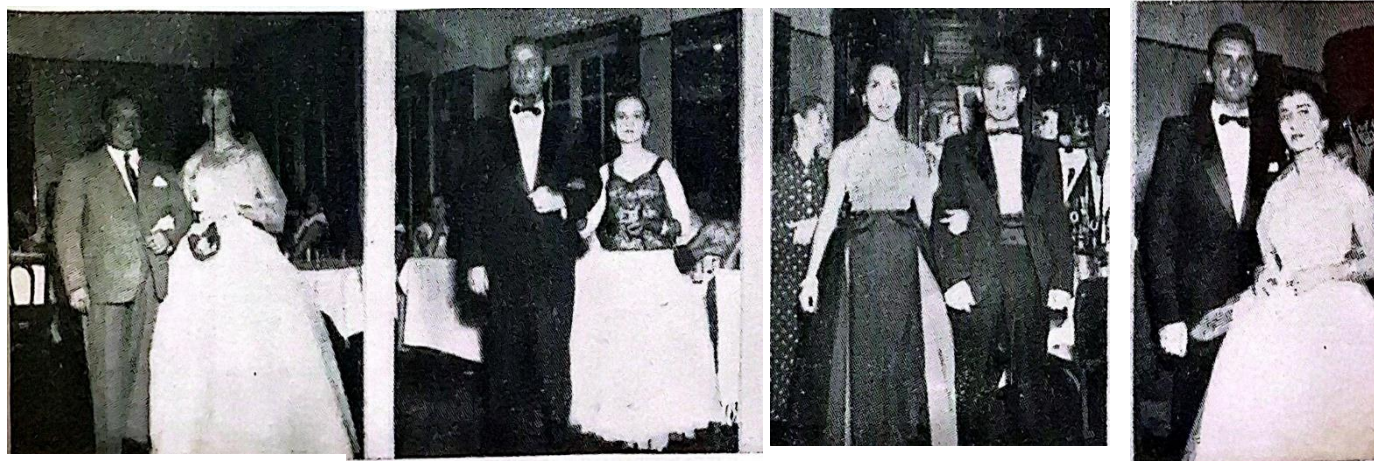
Enquanto isso Vicente Eduardo Scrivano nos contava entre uma e outra bebida seu imenso trabalho e preocupação para que tudo desse certo. Pode estar seguro Scrivano, tudo correu bem, você, seus auxiliares e todos que colaboraram nessa maravilhosa festa, estão de parabéns duas vezes.

Conseguimos anotar a presença de inúmeras pessoas de projeção nos nossos meios artísticos. Lá estavam Oscar Nimitz acompanhado do seu sorriso primeiro e único (Oscar sempre foi amigo dos amadores; nos seus programas de Rádio e Televisão, nas suas colunas de jornal, sempre procurou e procura estimular e incentivar a prática do amadorismo teatral nesta Capital) Gilberto Rendell, Martin Solé, Victor Collela, Valdés Morata e o elegante Paim Raiola, respectivamente diretores e redatores desta Revista. Nicolau

	setembro
	são Paulo
1.0	
	festival
	brasileiro
de	
	teatro
	amador

Cinelli, o dinâmico e empreendedor elemento de teatro, o idealizador do concurso Rainha do Teatro Amador, Vicente Acedo, presidente do Clube de Teatro, o representante da Federação Paulista de Amadores Teatrais, Joselita Alvarenga, Rosires Rodrigues, Jaci Alvarenga, atrizes do nosso teatro. Mário Ernesto, Roque Rodrigues, Justino dos Santos, Altamiro Martins, Élos Nitrão e outros, atores do nosso teatro

Neide Ragazzini, a delicada loirinha, tendo ao lado o seu sorridente parainfo posa para a reportagem de Revista *do Teatro Amador*, Helena Nunes, também princesa, posando, ao lado de Roque Rodrigues seu parainfo. *Junto ao seu elegante par*, Corália Marques também muito bonita e simpática posa para os nossos leitores. A belíssima Liana Pascoal, que conseguiu um honroso segundo lugar, ladeada pelo seu parainfo o jovem Ayrton Fachini, numa pose especial para o nosso fotógrafo Vic. Rimondi



clube

de arte

de santos

Estreou a 15 e 16 de Dezembro último, no auditório do Centro Português, o elenco do Clube de Arte de Santos, apresentando com grande sucesso a peça de Sutton Vane : Fora da Barra, em tradução de Evaristo Ribeiro, que também a dirigiu para o C. A. S.

Para princípios de Março, um novo espetáculo está programado no Coliseu de Santos, patrocinado pela Comissão Municipal de Cultura. Existe ainda, um convite do T. N. C. para uma semana de espetáculos, que provavelmente será aceito.

Em março, também serão iniciados cursos de Interpretação e História do Teatro, ministrados por Emílio Fontana e Curso de Cenografia, ministrado por An



tônio de Faria. Nas dependências do Clube será construído um palco para ensaios e espetáculos reservados aos sócios.

Em Fora de Barra. (foto), es

tiveram os atores Oscar Rocha, Nair Magalhães. Renato Ruffi, Artur Alonso, Edda Prado, Nélia Sá, Issac Moraes, Paulo Lara e Hélio Queija.

teatro experimental sorocabano



Foi apresentado, no mês de Dezembro, e m espetáculo beneficente, pró "Obra do Berço "as Mulheres não querem Almas de Paulo Gonçalves, pelo elenco do Teatro Experimental Sorocabano na direção de Afonso Gentil.

Essa apresentação do T. E. S. constituiu-se e num verdadeiro sucesso e contou com numeroso público, inclusive a melhor sociedade de Sorocaba.

O Teatro Amador em Sorocaba encontra-se bastante desenvolvido e tem no T. E. S. , um de seus baluartes, onde desponta com força o trabalho profícuo de Afonso Gentil.

Futuramente apresentaremos um panorama geral do teatro em Sorocaba e das atividades dos mocos do Teatro Experimental Sorocabano, que no dia 6 de Janeiro completarão 3 anos de lutas e de sucessos.

Em As Mulheres Não Querem Almas estiveram os atores: Salvador Gonçalves, Dirce Del Santoro, Julieta de Oliveira, Afonso Gentil, José Cunha, Duarte e Silva, Joaquim Firmino, Elvira Lima e Edward Nogueira, os cenários foram de José Cunha.

noções de caracterização

j. e. coelho neto

1. Um dos elementos de grande importância na composição do personagem é a caracterização (Preferimos este termo em português ao termo francês “maquillage”, apesar de ser este o mais comumente usado). Junta, mente com a vestimenta ela completa a figura do personagem. Poucos são os amadores que sabem e caracterizar. Geralmente recorre-se a um profissional ou, então, um elemento do grupo se encarrega da caracterização de todo o elenco. É um caso comum que deve ser evitado. Cada ator deverá fazer sua própria caracterização, pois, ele mais do que ninguém sabe a que tipo deverá corresponder a figura. Este tipo foi vagarosamente criado durante o estudo do papel e os ensaios. Portanto, todo ator deverá possuir, pelo menos, os conhecimentos básicos da técnica de caracterização. Há várias publicações sobre este assunto, mas as poucas que existem em português são na maioria prolixas em detalhes sem maior importância e resumidas ou omissas onde não o deviam ser. Neste nosso trabalho, que evidentemente não visa formar especialistas, procuraremos ater-nos o mais possível à prática, procurando divulgar princípios básicos e técnicas elementares. Cada qual, segundo sua vocação, procurará se aperfeiçoar.

1.1 Uma das primeiras questões que se apresentam sobre o assunto é: devesse ou não se caracterizar? Alguns amadores e até mesmo vários profissionais evitam a caracterização justificando-se de mil maneiras que não conseguem esconder a vaidade de serem reconhecidos pelos espectadores. Outros, especialmente as mulheres, julgam que ficarão muito exagerados.

Essas, então, muitas vezes não querem contrariar seus princípios de não se pintarem ou não querem desobedecer a seus pais que as proibem de usar batom nos lábios, por exemplo. Para estas pessoas lembraremos que quando o ator entra no palco, para o público ele não é o ator, mas o personagem. De forma que todo ator, salvo, naturalmente, casos muito especiais que não abordaremos aqui, deve entrar em cena caracterizado, devido a transposição à qual o obriga a ótica do teatro, ou para dar relevo a seus traços naturais ou para compor uma nova fisionomia. As luzes sob as quais o ator se apresenta no palco, criam efeitos sobre sua figura que tendem a neutralizar seus traços e suas cores naturais. Um rosto sem caracterização, num palco, é visto pelos espectadores como uma massa inexpressiva. Por outro lado, certos papéis exigem fisionomias apropriadas que nem sempre coincidem com as de seus intérpretes.

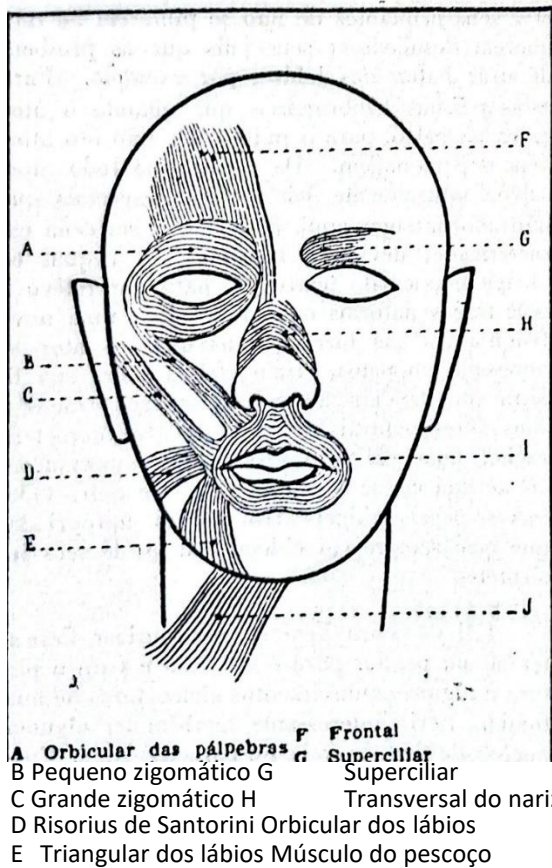
1.2 Para bem se caracterizar devesse ter algum padrão para o desenho e para a pintura e alguns conhecimentos elementares de anatomia. Seria interessante e também ter algumas noções de psicognomia ou caracterologia. Compreende-se isto facilmente considerando-se que uma das primeiras operações da caracterização, como adiante veremos, consiste em tornar o rosto uma tela na qual serão desenhados os traços e onde serão colocadas as cores para se obter a fisionomia exigida pelo papel. Esta nova fisionomia a ser “pintada” não deverá ser fixa. Ela, ao contrário, deverá ser viva; deverá participar de todas as expressões do personagem.

nagem interpretado; deverá permitir o livre jogo da fisionomia que completa e sublinha o jogo das palavras e dos gestos. Para tanto é preciso que os traços desenhados correspondam exatamente às dobras da pele e aos músculos da face. A psicognomia é o estudo da fisionomia em relação à natureza psicológica das pessoas.

1.3 Antes de entrarmos na técnica de caracterização propriamente dita, será interessante que conheçamos os principais músculos da face com suas localizações e funções. (Fig. 1).

a) Os músculos da parte superior da face (testa, fronte, pálpebras e início do nariz) são: o *frontal*, músculo da antevisão; o *superciliar*, músculo da dor, e o *orbicular das pálpebras*, que associado aos movimentos dos outros músculos podem dar expressão de desprezo, reflexão e riso;

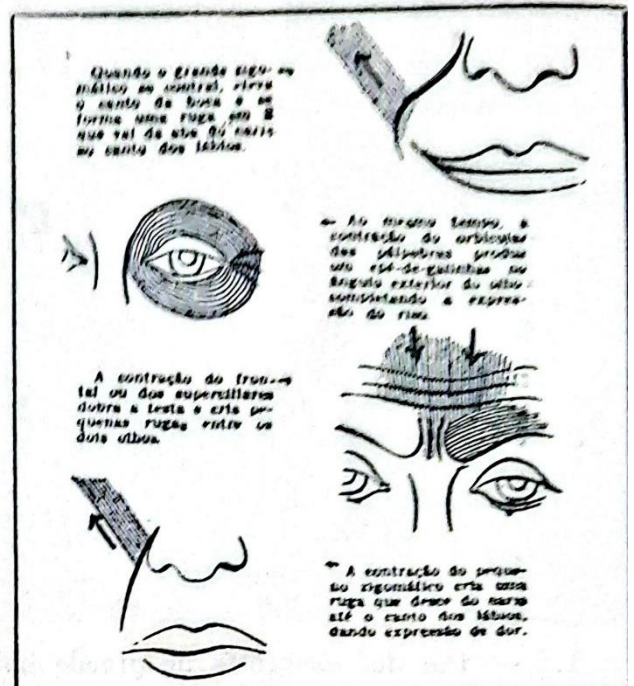
b) Os músculos da região média da face (maçãs do rosto e nariz) são: o *grande zigomático*, músculo do riso; o *pequeno zigomático*, músculo do choro, e o *transversal do nariz*, músculo da satisfação;



c) Os músculos da parte inferior da face (lábios, queixo e pescoço) são: o *triangular dos lábios*, músculo do desprezo; o *orbicular dos lábios*, que imprimem uma ligeira mudança na fisionomia sem chegar a ser uma expressão, e

o *risorius de Santorini* e o do pescoço, músculos do rictus e do riso forçado.

As expressões indicadas para cada músculo citado não são as únicas, são antes as mais gerais.



A combinação de movimentos dos vários músculos dá origem à face certas expressões compostas. Na fig. 2 pode-se notar os traços resultantes dos movimentos de alguns músculos.

2 MATERIAL DE CARACTERIZAÇÃO

2. Inicialmente devesse ter em conta que o material usado para caracterização teatral é bem outro que o usado na "maquilagem" de rua ou a usada pelos atores de cinema. As condições de iluminação são bem diversas. Para as caracterizações mais comuns existem e são empregados os seguintes materiais:

a) Base - Destinada a fazer o fundo da figura, para lhe dar sua cor geral, é a que torna o rosto uma tela. Em nosso comércio encontram-se geralmente em forma de bastões, de e pasta em bisnagas ou em latinhas, e são feitas de uma matéria à base de óleo, inofensiva à pele. Suas diversas tonalidades são numeradas. Embora não haja uma nomenclatura padrão para tais tonalidades, uma das mais conhecidas e generalizadas é a seguinte:

- 1 Muito claro
- 2 Claro
- 2 (1/2) Médio
- 3 Carregado
- 3 (1/2) Muito carregado
- 4 Acentuado
- 4 (1/2) Romeu

- 5 - Doentio
- 5 (1/2) - Raquel
- 6 - De velho
- 6 (1/2) - Ciumento, avarento
- 7 - Malaio (mulato)
- 8 - Tártaro
- 9 - Americano
- 10 - Egípcio
- 11 - Negro
- 12 - Preto puro
- 14 - Lúcifer
- 15 - Pele vermelha
- 20 - Branco Pierrot

b) *Bastões de cor* - Destina-se a marcar sobre a “tela” preparada pela base, os primeiros relevos e os grandes toques de cor. São encontrados nas cores: terra de Siena, vinho, chumbo, branco, preto e carmim.

c) *Sombras* - Encontradas geralmente em forma de pasta acondicionada em latinhas ou em pequenos potes, destinam-se a dar relevos mais acentuados a determinadas partes do rosto. Existem em várias cores, das quais as principais e mais usadas são: a azul, a verde e a marrom.

d) *Lápis dermatográfico* - Como o próprio nome o indica, são lápis especiais, destinados a fazer traço sobre a pele. São usados para desenhar os traços mais finos, para fazer os olhos e as rugas. Existem em várias cores das quais as principais são: marrom, preto e azul.

e) *Pó* - Destinado a fixar a caracterização de pois de pronta, atenuando algum exagero e quebrando o brilho produzido pelas tintas empregadas. O pó usado é geralmente o pó-de-arroz nas tonalidades branco, natural e ocre.

f) *Crepe* - É o material empregado na confecção das barbas, bigodes, suissas, etc. É encontrado em forma de pequenas trancas em várias tonalidades.

g) *Verniz de espírito* É o material destinado a colar o crepe à pele. Evapora-se com muita facilidade, deve, por isso, ser sempre conservado em frasco fechado. Modernamente tem aparecido outros métodos e materiais para a fixação de postigos, principalmente o que adota uma cola à base de látex, que tem a vantagem de descolar com mais facilidade depois do espetáculo.

h) *Massa plástica* - É uma massa adesiva encontrada em forma de bastões, que devidamente amolecida serve para dar volume a certas partes do rosto como o nariz, o queixo, as macas, etc.

2. 1 Cada ator deverá possuir seu próprio estojo de caracterização e o grupo deverá ter um estojo mais completo para casos de emergência. Este estojo poderá ir sendo completado paulatinamente. O estojo particular do ator é geralmente constituído por uma pequena caixa de madeira com divisões internas nas quais serão colocadas as seguintes quantidades médias dos materiais acima descritos:

★ Quatro tonalidades de base (2, 2 1/2, 3 e 6, por exemplo); jogo de seis cores de bastão de cor (terra de Siena, vinho, branco, chumbo, preto e carmim); três cores de sombra (marrom, verde e azul); lápis dermatográfico (preto marrom e azul) sempre bem apontados; uma caixa de pó-de-arroz na tonalidade mais apropriada para sua pele natural; uma trança de 15 a 20 cm na tonalidade de seus próprios cabelos; um vidro de verniz de espírito; dois bastões de massa plástica, e mais os seguintes acessórios: um vidro de vaselina líquida, um pote de creme removedor, uma esponja, um arminho para pó-de-arroz, uma escova macia, uma pequena tesoura, um vidro contendo éter (para dissolver o verniz), alfinetes de gancho e de cabeça, toalhas de papel macio, um pente, um sabonete, um pincel fino de pelo de marta, e para as mulheres, uma caixinha de Rimmel, uma fita para segurar os cabelos, um estojo de batom e grampões.

2. 2 Para certas montagens especiais, costuma-se compor o que se chama “palheta”, que é um conjunto de materiais especialmente organizado para os personagens de uma determinada peça, visando um efeito harmônico obedecendo a uma unidade de concepção. Por exemplo, pode-se idealizar uma “palheta” para “Os irmãos das almas” e outra para “Vestido de noiva”. Chega-se, às vezes, a encomendar aos fabricantes cores especiais, fora dos padrões comuns, para satisfazer ao conjunto de uma peça.

3 PRÁTICA DA CARACTERIZAÇÃO

3. 0 Prática *geral*

★ O ator deve chegar ao teatro para uma estreia, com ao menos uma hora de antecedência. Quando se trata das representações seguintes, numa temporada, esse tempo pode ser reduzido a té meia hora antes do início do espetáculo. Nunca menos. O tempo para uma caracterização normal varia de meia a uma hora.

★ A caracterização deve ser feita sempre antes de se vestir a roupa do personagem e deve-se usar sempre um “peignoir” ou uma blusa sobre a roupa de rua, pois, os materiais empregados são na maioria oleosos e poderão danificar a roupa do ator.

★ Acendem-se as luzes existentes em torno do espelho do camarim (admitimos um camarim aparelhado, o que nem sempre existe em representações de amadores. Neste caso usam-se espelhos colocados em posição conveniente em relação à lâmpada do ambiente, observando sempre que o rosto deve ser bem iluminado); abre-se o estojo e separa-se o material que irá ser utilizado; esse material deverá ser colocado sobre a mesa de caracterização sempre em boa ordem, para evitar confusões que atrasam o trabalho.

★ O rosto deverá estar bem lavado com água e sabão. Os homens deverão estar bem barbeados. Unta-se o rosto com uma leve camada de vaselina líquida, a fim de que a base não entre em contacto muito direto com a pele. Se a vaselina foi aplicada em excesso, retira-se esse, com o auxílio da toalha de papel.

★ Escolhe-se a tonalidade de base conveniente ao personagem a caracterizar e aplica-se ao rosto por meio de pequenos toques com as pontas dos dedos (antes de aplicar a base, as mulheres devem isolar os cabelos por meio de uma fita que se prende à nuca). Depois espalha-se a base até se obter uma camada bem uniforme e bem delgada. Uma camada muito espessa de base, além de tornar difícil a fixação dos traços a lápis, esconde os movimentos naturais dos músculos da face. A base deve ser aplicada também nas orelhas e no pescoço, pois, do contrário, quando o ator se apresentar no palco estas partes e a face refletirão diferentemente as luzes, o que dará a impressão de que o ator está usando uma máscara.

★ A seguir passa-se aos primeiros relevos. obtidos com os bastões de cor. Estes são aplicados de forma análoga à da base. Deve-se ter o cuidado de evitar os contornos nítidos, as cores devem dissolver-se na base paulatina. Nesta fase da caracterização é que se consegue criar o formato do rosto. Para torna-lo mais fino, por exemplo, escurece-se as partes laterais até o maxilar inferior; para alargar o rosto, clareia-se esta parte com uma base mais clara que a geral; para os papéis jovens usa-se o bastão de cor carmim nas maçãs do rosto, na parte saliente do queixo e nos lóbulos das orelhas, etc.

★ Terminada esta primeira fase aplica-se, com o arminho ou com algodão hidrófilo, o pó-de-arroz sobre o rosto. Esta aplicação deve

ser feita de leve, pois, o objetivo é obter-se apenas uma camada leve de pó que absorva o óleo. Não se deve esfregar o arminho ou o algodão sobre a pele e nem usar um pó claro sobre uma base escura e vice-versa. A seguir com o auxílio da escova de pelos macios, retira-se o excesso de pó. Está pronta a parte geral da caracterização. Para os papéis de jovens, ingênuas e galãs, basta acentuar os olhos e os lábios e está pronta a caracterização. O ator vestirá a roupa do personagem e já poderá aguardar sua entrada em cena. Caso haja necessidade de se vestir uma blusa ou um “pullover” pela cabeça, basta cobri-la com uma toalha e vestir a peça.

3. 1 - Casos particulares

★ Sobre o rosto preparado pelas operações gerais que vimos acima, é que vamos particularizar o personagem. É aqui que a aparência externa do ator vai se transformar de maneira mais radical. Vejamos, a seguir, cada um dos elementos responsáveis por esta transformação:

★ Olhos - Os olhos são os elementos mais importantes para a expressão. São desenhados com o lápis azul ou, na falta deste, com o marrom. Sombria-se levemente as pálpebras superiores com a sombra azul e com o Lápis traça-se as linhas superior e inferior dos olhos, seguindo a linha de implantação dos cílios nas pálpebras. Isto até certo ponto, meio dos olhos, de onde os traços divergem um pouco dos olhos.

Para dar mais vida aos olhos, coloca-se um ponto vermelho escarlate no ângulo interno dos olhos e cobre-se ligeiramente o ângulo formado pelas duas curvas dos olhos do lado da frente. Um ponto branco no ângulo exterior dos olhos, aumenta-os extraordinariamente. Quanto à coloração dos olhos, esta pode ser mudada pintando-se com a cor desejada, a parte central das pálpebras na linha de implantação dos cílios. Atualmente, em casos muito especiais usam-se as chamadas lentes de contacto,

★ Cílios e sobrancelhas - Os cílios podem ser pintados com Rímel desde que de boa qualidade, pois, em caso contrário pode manchar os olhos e às vezes, caso o ator tenha que chorar, misturar-se com as lágrimas com resultados desastrosos. A sobrancelha pode ser modificada de acordo com o requerido. Caso seja fina pode ser engrossada com o lápis dermatográfico preto; caso seja grossa pode ser afinada com o auxílio da base geral. Até mesmo sua curvatura pode ser modificada com o emprego do lápis e da base.

★ Lábios - Os lábios devem ser pintados com a mesma cor usada nas maçãs do rosto, e

de preferência com o mesmo bastão de cor carmim. Com o auxílio deste bastão e da base pode-se aumentar ou diminuir a boca, engrossar ou afinar os lábios. A pintura da boca é a que exige maior senso plástico do ator, pois, sendo um dos elementos mais móveis do rosto é muito notado e por isso qualquer pequeno defeito é acentuado. Nunca se deve carregar muito na pintura, para não se correr o risco de, com o calor e com os movimentos, escorrer a pintura para fora dos limites. Os contornos dos lábios não devem ser muito nítidos para evitar o efeito de rosto de boneca.

★ **Rugas** - Os traços mais característicos de um rosto são as rugas. Embora elas sejam encontradas em maior número nas pessoas mais idosas, deve-se lembrar que também certas fisionomias jovens as possuem. As rugas podem ser feitas por meio de sombras e de traços. A técnica moderna emprega quase que exclusivamente o método das sombras, mas este exige muita prática para obter resultados satisfatórios. Vejamos, portanto, o método mais elementar, mais ao alcance dos amadores. As rugas são traçadas com o lápis dermatográfico marrom ou com o azul ou, então, com o auxílio de um pincel fino, usando como tinta a de um bastão de cor. As rugas devem acompanhar as já existentes no rosto. Para isto movimentam-se os músculos da face e verifica-se onde a pele se dobra. Isto evita colocar rugas em lugares errados dando-lhes aparência não de rugas, mas de riscos sobre a pele. O traço das rugas deve ser bem esbatido, nunca muito bem definido e nunca deve terminar abruptamente. Com o auxílio das pontas dos dedos prolonga-se o traço fazendo-se com que ele se esbata sobre o fundo criado pela base. Com o branco, passa-se um traço acompanhando a ruga em todo o seu comprimento, na parte inferior. Isto dará o relevo da dobra da pele antes de se afundar na ruga. As rugas convenientemente dispostas são as grandes responsáveis pela máscara do personagem. Com elas se obtém expressões de alegria, de dor, de cansaço, etc.

★ **Nariz** - O nariz pode ser modificado em sua forma por meio da massa plástica. Esta modificação, como toda outra que utiliza a massa, deve ser feita antes de se aplicar a base, porque, além de não haver adesão entre a massa e a base, a coloração do rosto deve ser uniforme e, por isso, ele deve ser todo pintado com a base ao mesmo tempo. Naturalmente sendo a massa plástica uma substância diferente da pele natural, a cor nela imprimida pela base é ligeiramente diferente da do rosto. Deve-se carregar mais na cor sobre a massa. As massas plásticas geralmente encontradas em nosso mercado são um pouco corrosivas à pele e devem ser usadas com algum cuidado. Com alguma

habilidade pode-se retirar o nariz postiço do rosto sem o deformar e usá-lo nos espetáculos seguintes. Além do uso da massa plástica pode-se alterar o aspecto do nariz por meio de contrastes de cor e de tons. Usando-se no nariz uma base mais clara que a geral este assume proporções maiores e vice-versa; escurecendo-se os seus flancos ele fica afilado; clareando-se sua ponta ele adquire um aspecto bastante característico. Pode-se obter um ótimo efeito de afilamento passando-se um traço branco vertical no meio do nariz. Convém sempre acentuar a linha de implantação da base do nariz no rosto e as suas abas.

★ **Bigodes, barbas, suissas, etc.** Os bigodes, as barbas e as suissas mais perfeitas são as chamadas "implantadas". São postiços em que os cabelos são colados a um pedaço de tule. Estes acessórios encontram-se à venda já prontos, ou podem ser feitos sob encomenda pelas casas especializadas. Porém o mais usual entre os amadores, por ser mais econômico, é o emprego do crepe. Desfia-se a trança, que é como ele se encontra no comércio, e com o auxílio de um pente dá-lhe um aspecto próximo ao desejado. A seguir passa-se um pouco de verniz sobre a pele onde se vai colocar o postiço e quando o líquido do verniz estiver se evaporando (o que se reconhece pelo seu embranquecimento) aplica-se o crepe preparado e comprime-se contra a pele com a toalha. Depois que estiver bem firme, retifica-se o formato com uma tesoura. Deve-se ter o cuidado de não aplicar base no lugar onde se vai colar o postiço, pois, o verniz não adere sobre a base. Para se retirar o postiço colado com verniz usa-se éter ou álcool; água somente não é suficiente. Alguns tipos de bigode, de cavanhaque e de costeletas podem ser obtidos pintando-se a pele com o lápis dermatográfico preto, mas deve-se evitar ao máximo este método. Quando o ator possui bigode e o personagem a ser por ele interpretado não o admite (um padre secular, por exemplo) pode-se disfarçá-lo com base ou cobrindo-o com uma tira de espartilho. Contudo aconselhamos a raspar o bigode definitivamente nestes casos. É um pequeno sacrifício da vaidade em benefício de uma arte que bem o merece.

★ **Cabeleiras** - Outro grande responsável são as cabeleireiras. Devem ser escolhidas com muito cuidado. Há casas especializadas que as alugam a vel pela caracterização do personagem é a capreção módica. Em casos especiais podem ser feitas sob encomenda mediante um desenho do tipo requerido. Um grande cuidado deve ser tomado para a escolha de uma cabeleira para personagens de época. Deve-se estar bem documentado por meio de gravuras da época.

Existem dois tipos fundamentais de cabeleiras postiças: as *sem testa* e as *com testa*. A colocação das primeiras é fácil, desde que ela se adapte ao tamanho da cabeça. Basta ter-se o cuidado de verificar se seus bordos cobrem por completo os cabelos naturais. Sua fixação na cabeça pode ser feita por meio de um elástico apertado na nuca ou por meio do verniz de espírito. A colocação das segundas já exigem um pouco mais de técnica, pois, a testa da cabeleira deve dar a impressão de ser a continuação da pele. Quando esta impressão é perfeita, diz-se que a cabeleira está afinada. Para se afinar a cabeleira com testa usa-se a base, que deverá ser aplicada em todo o pano da testa, inclusive até a calva se esta existir. No traço do divisório da pele com o pano, a espessura da camada de base deve ser maior. As mulheres antes de colocarem a cabeleira postiça devem pentear seus cabelos naturais de forma a não se ter partes muito volumosas: devem empregar grampos miúdos. É aconselhável também cobrir a cabeleira natural com um gorro apertado. Em qualquer dos casos a cabeleira só deve ser colocada depois de pronta a caracterização do rosto. Alguns tipos podem ser caracterizados sem cabeleira; nestes casos basta uma mudança no penteado ou uma pintura nos cabelos.

★ Há outros retoques comuns em caracterização como, por exemplo, berrugas, falhas de dentes, cicatrizes, etc., que podem ser facilmente realizados. Para as berrugas, usa-se a massa plástica de nariz; para as falhas de dentes, usa-se uma tinta qualquer que tenha boa aderência; para simular uma cicatriz usa-se um traço vermelho com bordas brancas. Outros casos especiais que apareçam podem ser resolvidos com alguma imaginação e um pouco de experiência.

Um ponto que não pode ser esquecido é o uso dos óculos. Quando o personagem os exige, eles não devem ter vidro, pois, estes ao refletirem as luzes dão um mau aspecto e incomodam os espectadores.

3.2 - Tipos característicos

★ Dos tipos característicos o mais comum é o do velho ou velha. Há, evidentemente, várias maneiras de se envelhecer e vários graus de velhice. Porém alguns traços são comuns à maioria dos velhos. Com o princípio geral para envelhecer um tipo, podemos citar o seguinte procedimento: usar base n.º 6 (ver 2.0, a) ou outra que se lhe assemelhe; afundar as órbitas por meio do bastão de cor chumbo; com o terra de Siena, afundar as têmporas; acentuar as rugas formadas na testa, na região do pequeno zigomático (Ver 1.3, b); duas pequenas rugas verticais nos cantos dos lábios; lábios sem car-

mim com alguns traços brancos; pequenas rugas formando "pés de galinha" nos cantos dos olhos; uma ruga bem abaixo dos olhos e o espaço compreendido entre ela e os olhos clareado ou até embranquecido, o que dará um aspecto de olhos empapuçados; duas pequenas rugas verticais no início do nariz; colorir ligeiramente de verde a região submalar, o que dará a impressão de flacidez da pele; arrepiar as sobrancelhas e o bigode, se o houver, com o bastão branco; embranquecer os cílios e usar uma cabeleira adequada com cabelos brancos. Pode-se também embranquecer os cabelos naturais com pó ou mesmo com o bastão branco, ou com alvaiade, lembrando-se sempre que as têmporas e as costeletas devem sempre ser mais brancas que o resto, pois, por aí inicia o processo de encanecimento.

★ Outros tipos característicos existem, mas foge aos nossos limites e intenção enumerá-los todos com suas respectivas técnicas de caracterização. Citaremos apenas os conhecidos tipos de palhaço, os negros, os chineses, os Pierrots, os personagens fantásticos das histórias infantis como as bruxas, os duendes e outros. Todos estes exigem do ator um pouco de imaginação e os conhecimentos básicos dos materiais e suas aplicações que anteriormente mencionamos.

3.3 - Remoção da caracterização

★ Com o éter ou o álcool dissolvesse o verniz que segura os postiços. Retira-se as partes de massa plástica.

★ Com as mãos espalhasse no rosto o creme emovedor ou outra substância oleosa qualquer, com o a manteiga de cacau, por exemplo. Esta desmancha por completo a caracterização que poderá, agora, ser removida com uma toalha de papel macio ou com hidrófilo. Depois desta operação pode-se lavar o rosto com água e sabão. Aconselha-se também, no final, banhar o rosto com álcool ou alguma loção apropriada.

4 - CONSELHOS FINAIS

4 - Nunca se deve esquecer que a caracterização é feita para se dar a impressão de um personagem real, pois, as condições de iluminação são outras. Portanto, antes de se fazer uma caracterização deve-se estudar qual a iluminação a que ela será submetida. Quando as luzes não forem muito claras, os traços de verão ser mais acentuados e vice-versa. Quando for usada luz de cor, deve-se sempre verificar se a mistura da cor da luz com a cor da tinta não prejudica a caracterização.

4.1 - Conforme a proximidade do público, também deve-se estudar uma caracterização mais leve ou mais carregada. A caracterização para um pequeno teatro ou para um teatro de arena é bem mais leve que a feita para um grande teatro.

4.2 - Nunca se esquecer de pintar também as mãos, geralmente com uma base um pouco mais clara que a usada no rosto. Quando o

personagem é velho, faz-se bem notadas as rugas e as veias das mãos.

4.3 - A caracterização, salvo em casos muito especiais, não deve ser exagerada. É preferível que ela seja deficiente a que seja excessiva, pois, está muito próxima do ridículo.

4.4 - Depois de terminado o trabalho de caracterização o resultado deverá ser apreciado pelo diretor, que fará as observações gerais a tempo de ainda se fazer alguma alteração.

APÊNDICE

A FORMA DA FISIONOMIA

Oval - tipo bondoso, de muito coração, idealista. magra - seco, cismador, escrutador, prudente, refletido.

OS OLHOS

grandes - caráter aberto, honesto, sincero, senso de linguas e memória verbal.

grandes, com frente para dentro - tagarela.

grandes, com frente para fora - dom da palavra, falada ou escrita.

grandes, esbugalhados, com frente reduzida - estreiteza de espírito.

pequenos - caráter perscrutador e sonhador, profundidade, exatidão.

Pequenos e profundos - oculto, fechado, desconfiado, cheio de segredos, hipócrita.

de tamanho médio e forma de amêndoa - sincero e de confiança.

Redondos - promete mais do que cumpre.

SOBRANCELHAS

curvas - inteligente, sentimental, idealista.

retilíneas e afastadas dos olhos - orgulhoso, ambicioso, vaidoso, pedante.

próximas dos olhos, baixas - natureza igual, seriedade, caráter firme.

pouco distantes - caráter honesto, sério, compassivo.

muito distantes - compreensão fácil, superficialidade, ânimo vacilante.

fortes - independente, enérgico.

largas e cheias - materialista, ávido, fleugmático, bondoso.

cheias e redondas - bonachão, preguiçoso, beócio.

FRONTE

alta, igualmente desenvolvida - bons dotes intelectuais, inclinado à Filosofia, bom juízo, bom coração, bom humor.

alta e quase cortada em cima, entrando muito turbulento, irascível, pouca compreensão e

pouco domínio sobre si, muito acessível à influência estranha.

alta e proeminente - boas aptidões para o estudo, fantasia impulsiva, muito perscrutador, entrega-se a empreendimentos insanos, algo caprichoso e obstinado.

alta e saliente - excelente dom de observação, orientação rápida na vida material e espiritual.

baixa - todos a têm em conta de mau sinal, de caráter desfavorável, de baixo nível intelectual e moral, de maneira baixa de pensar e agir brusco, desagradável, cheio de caprichos, pouco coração e compaixão, mal tolera os revezes da sorte.

baixa e fraca - pouca energia.

frente *precária* com sobrelhas fortes - vida sentimental, grosseira, brutal.

frente alta com sobrelhas fortes - caráter sério, digno, enérgico.

BOCA

algo saliente - muito sentimento.

lábios vermelhos - muita saúde.

lábios pálidos e azulados - doentio, anêmico, sofre do coração.

lábio superior revolvido - caráter arrogante, obstinado

lábio inferior carnudo, forte - sentimental, pré-sentimental, condescendente.

beijos grossos, arrebitados - vida sentimental grosseira, apaixonado, grosseiro.

beijos finos e bem fechados - econômico, avarento, mesquinho, fechado, escondido.

boca pequena e fina - sentimentos finos e nobres, amoroso, afetuoso, melindroso.

QUELXO

finamente cortado e algo saliente - amável, cordial, bondoso.

duplo - sentimentos amorosos bem patentes.

reduzido - falta de sentimentos, energia, indiferente e fleugmático.

pontudo e muito proeminente - teimoso, ladino, encontra-se em criticastros, embora esses sinais sejam menos marcantes.

alargado - glutão.

FACES

cheias, vermelhas, compactas - organismo sadio, sangue de boa qualidade, bom estômago, sentimentos calorosos.

descarnadas, pálidas - doença, velhice, dissolução.

inchadas, fofas - entregue a prazeres, divertimentos.

ossos faciais fortes - caráter enérgico, corajoso, bom calculador.

NARIZ

a quinta parte da face - bom juízo, coração quieto.

tamanho normal - caráter harmonioso.

grande - caráter enérgico, empreendedor, e trabalho espiritual progrida fácil e rápido.

pequeno - compreensão mediana, pouca energia

recurvado - estúpido, atrevido, curioso, pouca energia e tato.

apontado e médio - tipo altaneiro, finório, crítico, serrazina.

narinas acesas - ambicioso, sensualista.

largo e chato - tipo ordinário, teimoso, obstinado.

recurvado (adunco, "nariz de judeu") - hábil, grande força executiva, energia, aptidão comercial, inclinação para dominar.

asas do nariz estreitas - órgãos respiratórios fracos.

ORELHAS

muito juntas à cabeça pouca compreensão.

grandes, magras e afastadas - capacidade boa e profunda, clarividente e atento.

grandes, carnudas, afastadas - grosseiro, sensual, libidinoso, preguiçoso.

médias, normais prudente, harmonioso, modesto.

grandes, magras e bem contornadas - aptidão para música.

redondas e pequenas - precavido, ansioso, senso prático para incumbências materiais, comerciais.

NUCA

forte e comprida - são e muitas forças vitais, enérgico, sereno, consciente de si, compreendedor.

curta, grossa, *fazendo às vezes dobradas carnudas*. - sensualidade, grande cobiça.

delgada, magra, *comprida* - tímido, receoso, poucas forças vitais, pouco empreendedor.

CABELOS

abundantes e espessos - boa constituição e bastantes forças vitais.

parcos e finos - constituição fraca, nervosa.

louros - sereno, sentimental, poético, amável.

Louro castanhos - natureza harmoniosa, boa índole, boas qualidades espirituais e bom juízo.

negros - natureza ardorosa, apaixonada, orgulhosa e dominante, pouco adaptável.

Vermelhos - sentimentos profundos, inflamável, entusiasmado, veemente, vivo, colérico.

anelados naturalmente - amante da beleza, de muita fantasia, aptidão artística de qualquer gênero.

BARBA

fecunda energia, coragem, masculinidade, boa constituição, saúde.

parca índole mais feminista do que masculina; mulheres com barba revelam mais características masculinas do que femininas.

a partir do próximo mes:

★ uma peça por número...

Tôdas elas representáveis e dando margem a realização de estudos em conjunto sôbre sua análise e sôbre sua encenação. Cada peça será acompanhada de uma ligeira introdução, uma pequena notícia biográfica do autor e tôda ela será anotada no que possa oferecer interêsse literário, histórico ou teatral.

teatro infantil

No dia 6 próximo passado, dirigimo-nos a rua da Mooca, 609, onde está localizada o Mem de Sá Clube, a fim de efetuarmos a reportagem do espetáculo que a fidalga e simpática agremiação realizou aos seus associados e famílias.

No percurso do centro até o bairro da Mooca, lembramos os feitos e as campanhas do Mem de Sá Clube. Nessas ocasiões



tivemos oportunidade de constatar a grandeza de propósitos que norteiam este Clube.

Envolvido nestes pensamentos quase que passamos do ponto. Descendo do coletivo, fomos recebidos na porta do salão de festas por alguns diretores. Fizeram-nos gentil e cavalheirescamente como é hábito nesses. Ficamos logo à vontade e soubemos do programa da noite. Constava de um "show" infantil denominado "Noite de Reis" com a participação exclusiva de crianças, cujas idades estavam compreendidas entre três até doze anos.

Como faltavam quinze minutos para o início da sessão, misturamo-nos com a plateia de onde observamos o belíssimo (não suculento) palco desmontável feito de propósito para essa noite. Notamos que mãos idealísticas e conhecedoras do assunto o erigiram. Chamou-nos a atenção a faixa superior da boca de cena. Nela estavam pintadas duas máscaras com a signi-

noite

ficativa frase latina "Ridendo Castigat More". Daí vistoriamos o local onde estávamos. Contamos trezentas cadeiras. Todas tomadas. Percorremos o salão na intenção de vislumbrarmos uma brecha. Não havia claro. O espaço todo estava preenchido. Sem oti mesmo, calculamos quinhentas pessoas. Soando estridentemente, ouvimos a sineta que anunciava o "show". Podemos classificá-lo em cinco partes: o "ballet" muito bem apresentado. As crianças harmonizavam seus movimentos graciosos com a música. Tudo ajustado. A apresentação de números de harmônica e piano bastante interessantes. O canto bem orientado e várias cenas rápidas, sendo de notar-se o quadro do nascimento de Jesus.

A roupa luxuosíssima e bonita mesmo, foi feita especialmente para cada um dos artistas mirins.

Se bem que o elenco é digno de encômicos, constituindo-se no êxito da festa, destacamos três personagens: Sônia Maria Dors e, a inteligente artista de televisão e cinema, que apresentou o "show". Todas às vezes que aparecia, positivava o seu talento incontestável (a única profissional; os demais participantes fazem parte do teatro do Mem de Sá Clube).

Leslie Nicoli, demonstrou tanto nas cenas como no "ballet" grandes dotes artísticos. Chamou atenção sobre sua pessoa pela naturalidade demonstrada. Um jeito todo especial.

Flávio Solé o único representante masculino. Uma grande voz. Bastante firme. Bom ouvido. Notável desembaraço no palco. Olho nele, pois. É uma esperança que não decepcionará.

Os demais participantes: Sônia Maria Gonzalez, Sônia P. Giorgio, Zeli do Carmo Ruocco, Vicencia Tallá, Rosa Virginia Di Francesco, Inês Vaiano, Aparecida Plastina, Maria José Plastina, Celia Rosolia, Cleide Nac-

de reis

carato, Elenita Guirardi e Regina Rita Raiola.

Muitos méritos para a direção geral que esteve a cargo da professora dona Angélica Pinto Mariano. Preocupou-se em dar às crianças conhecimentos artísticos. Não houve a ilusão de apresentá-las somente para serem vistas e atraírem a atenção pela condição infantil.

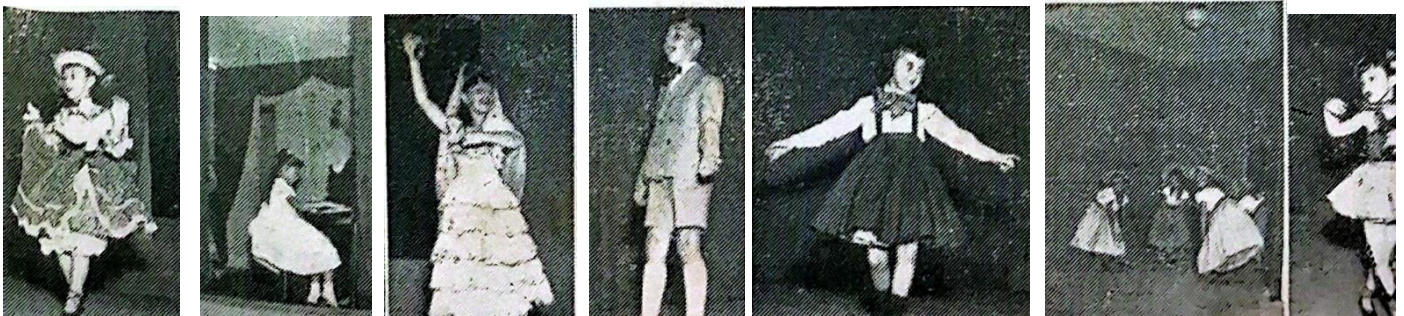
O "show" teve a duração de duas horas. E, para atestarmos o seu brilhantismo basta frisarmos que foi sempre aplaudido pelos espectadores. Nem o calor reinante, desafiador da tâmara paulistana, prejudicou a noitada.

O programa foi organizado pelo Departamento Feminino do Mem de Sá Clube que assim fez a sua estreia. Congratulamo-nos com as senhoras dessa seção e encarássemos-lhes que não esmoreçam nessa imprescindível atividade.

Antes de sairmos despedimo-nos dos diretores e mais uma



vez olhamos para a frase latina, sentindo, e não, a justificação plena de sua colocação. Parabéns gente mendesalina. Vocês, ainda agora, demonstraram o verdadeiro caminho de uma sociedade e o seu benefício no bairro.



Como a direção deste revista terem recebido inúmeras **consultas de amadores de todos os estados**, resolveu criar uma seção, com o simples nome de consultas onde procurar responder, a *medida* do possível, sobre o que os nossos amadores desejam consultar.

Cumpra dizer, porém, que o nosso escopo é o *de orientar e não o de servir* de enciclopédia.

As cartas para esta seção de verão ser enviadas a redação, a os cuidados do Departamento Técnico.

1Sr. Augusto Scheneider (Paraná): Qual um livro sobre História do Teatro que se adapta a principiantes?

Embora exista inúmeros bons livros sobre *história de teatro*, quase todos são estrangeiros e difíceis de encontrar. Dos poucos brasileiros existentes, podemos citar "*História do Teatro*" de Hermilo Borba Filho e "*História Geral do Teatro*" de Bandeira Duarte.

2Sr. José Paulo Mesquita Filho (S. Paulo): Poderei traduzir e usar qualquer peça que tenha sido já em domínio público?

R Sim. A obra original é propriedade do autor e somente ele, diretamente ou por seus representantes, poderá autorizar qualquer tradução; ora, sendo a obra de domínio público, esta autorização é desnecessária.

Osmar r. cruz

Um dos últimos teatros inaugurados na capital de S. Paulo, teve a denominação de João Caetano.

Não foi com muita surpresa que recebemos a notícia que o teatro de Vila Clementino iria ter o nome da maior glória do Teatro Nacional do século passado, e quem sabe de todas as épocas. Entretanto, quem foi este ator muita gente, não habituada a ler coisas sobre o nosso teatro, desconhece assim como da sua importância na cena nacional.

João Caetano nasceu na cidade de São João de Itaboraí, província do Rio de Janeiro, no ano de 1808, a 27 de Janeiro, época em que o futuro D. João VI saía de Portugal, afugentado pelas tropas francesas comandadas por Junot. Ali, na sua cidade natal, começou João Caetano, desde menino, a sua vida de ator. Gostava já naquela idade de brincar em companhia de seus colegas de escola na representação de peças. Quando a idade o permitiu, os pais, induziram-no a abraçar a carreira das armas, e lá se foi o rapazinho para o sul servir como militar. Quando de sua volta, viu o rapaz que o seu desejo era o tablado, ao passo que seus pais procuravam dissuadi-lo da idéia. Mas foi em vão tudo o que pretenderam incutir-lhe, para que deixasse de pensar em tornar-se ator.

João Caetano deixa a farda e entra para uma companhia portuguesa, que então percorria o interior do Rio.

Estreou na peça "O Carpinteiro da Livônia" num papel de galão, o qual lhe proporcionou grandes aplausos. Daí em diante trabalhou mais algum tempo no elenco português, abandonando o, somente, para organizar a primeira Companhia Dramática Nacional, com atores brasileiros, onde fazia parte a atriz Stela Sezefreda, que mais tarde passou a ser sua esposa. Estreia a empresa de João Caetano a 2 de Dezembro de 1833 com o drama "O príncipe amante da liberdade".

Fez várias excursões pelo interior para depois de algum tempo estabelecer-se na corte onde abriu uma temporada no Teatro São João, passando depois para o Constitucional Fluminense.

Após várias peregrinações por outros teatros volta ao Teatro São João onde um incêndio devorou todo o prédio e os apetrechos da Companhia. Reergueu o teatro, que então denominou-se S. Pedro.

consultas

3 - Srta. Maria de Lourdes Goncalves (Campinas): Pode rei enviar para essa revista, u ma peça de minha autoria, e no caso de agradar, ser publi cada em suas páginas?

R - Perfeitamente. *Teremo s o maior prazer em ler peças inéditas e, uma vez aprovada pelo nosso Departamento Té cnico, publicaremos em noss a revista, se o autor assim o desejar.*

4Sr. - Jair Mendonca (S. Pa ulo): É uso ainda, ou calha m al ao espetáculo, usar fundo musical nas representações?

R - emprego da música no t eatro é uma questão bastant e complexa, pois, o element o sonoro em um espetáculo é muito importante e, portanto , deve ser usado com bastan te critério. Há casos em que é absolutamente necessário o emprego da música, ou co mo fundo ou fazendo parte d a ação, e há casos em que o uso da música deve ser evita do. Se o leitor tiver um pouc o de paciência poderá ler em um dos nossos próximos núm eros um artigo a respeito, int itulado "A música no teatro "

5 - Sr. Domingos Sciarrone (S. Paulo): Sei que atualment e está sendo abolido o "pont o "do teatro, gostaria de ser orientado a respeito.

R - Em nosso número 2, à página 14 do "Caderno de t eatro" o leitor poderá encont rar esclarecimento sobre a s unto.

Ai, o grande ator sofreu mais outro incêndio. Mas nada disso serviu para que deixasse o teatro. Sempre lutando por um teatro bom, ele representava a melh or literatura dramática da época, quer nacional quer estrangeira.

Fundou, logo após à sua volta de Portugal em 1860, junto ao teatro em qu e trabalhava, uma escola de declamação em que ele dava aulas sobre arte dram ática, e que depois publicou sob o título "Lições dramáticas".

João Caetano foi incansável na luta pelo bom teatro, sozinho implantou o a perfeioamento da encenação, do cenário e da vestimenta. Cuidava da interpre tação sua e de seus colegas, ensaiando com tino e conhecimento as peças que e ntão representava, como "A Gargalhada", de Jacques Arago, que o próprio au tor, ao vir de França ao Brasil, assistiu e considerou a tão grande, quanto o fez na sua terra Frederick Lemaitre.

A este ator brasileiro que representa toda uma época da cena brasileira, p orém, uma doença do coração pôs fim à existência, tão agitada e bela, na man hã de 24 de agosto de 1863. Diz Mello Moraes Filho ao falar da sua doença e mo rte: "Morrendo no mundo da arte, em que vivera, é certo que, durante os mai s agitados dias de sua fatal moléstia ele, o grande ator, o ator de nascença, dec lamava falas de papéis que lhe eram prediletos. Representava como se no palco , presa de exaltação delirante e abandonado o leito, cenas de dramas e tragédi as que opulentaram o cabedal de sua carreira artística.

Na noite de 24 de Agosto, o seu cadáver, conduzido ao ombro em uma ma rquesa para a rua do Lavradio, foi embalsamado pelo então quintanista de medi cina, o sr. Costa Ferraz, e no dia imediato transportado à mão, num caixão pin tado de preto, para o cemitério de S. Francisco de Paula, seguido de artistas dr amáticos, enorme multidão e volumosa coluna de pobres, que, espontâneos, s imbolizavam no fúnebre cortejo a caridade do excelso ator. "

Assim, em breves notas quisemos mostrar a carreira do grande ator. Seria preciso um livro com muitas páginas para detalhar a sua vida e obra; que nos pe rdoe a sua memória se o tempo, espaço e arte não nos permitiu fazê-lo.

s. b. a. t.

na defesa do direito autoral

Prosseguimos, neste número, a publicação das 37 perguntas formuladas à SBAT, sobre assuntos de direitos autorais, pela Comissão nomeada pelo Congresso de Teatro Amador de 1955 e respondidas pelo Diretor Vice-tesoureiro e Superintendente, Sr. Djalma Bittencourt.

16) E nos casos de apresentação pela Televisão ou pelo Rádio?

16. As apresentações pelo Rádio e pela Televisão, são expressamente proibidas pelo autor, com cláusulas taxativas nos contratos de tradução. A SBAT silencia a respeito, procurando contornar todas as dificuldades que surgem, unicamente com o desejo de colaborar, com o espírito de conciliação que anima toda e qualquer situação que lhe esteja afeta. Na realidade a transmissão pela Televisão é proibida, regendo-se, geral, por contratos especiais semelhantes aos da cinematografia.

17) Como se explica o fato de haver uma obra estrangeira traduzida e publicada no Brasil e só poder ser representada a peça numa outra tradução não publicada?

17. Há dois direitos perfeitamente distintos, ainda que se trate da mesma obra teatral. O de Edição, que decorre do fato de ser a obra publicada, para leitura, e o de Representação, que se refere, logicamente, à representação pública por Companhias, Grupos, etc. No primeiro caso, o tradutor autorizado não tem o direito de impor a sua tradução à representação pública; no segundo, o tradutor autorizado não tem o direito de publicar a sua tradução. A SBAT tem procurado conciliar esses interesses, obtendo, para o tradutor da obra sob a forma de livro o direito de tradução e representação pública da obra. Poderia citar, de memória, o caso de L'Annonce faite à Marie, de Claudel, cuja tradução, para livro, foi feita pelo religioso Don Marcos Barbosa. A SBAT explicou a situação à Sociedade Francesa e obteve um contrato de autorização, podendo, dessa forma, ser representada, em teatros públicos, a tradução em questão.

18) Podem duas Companhias, na mesma Cidade, representar a mesma peça, quando em domínio público?

18. Qualquer Companhia pode representar uma peça de domínio público, em cena por outra Companhia. Pode, igualmente, mandar fazer uma tradução. É preciso não esquecer que, de acordo com a legislação brasileira, o tradutor ou adaptador de obra em domínio público goza dos direitos de autor. De modo que nesse caso, se um determinado teatro quiser fazer representar a peça em cena em outro teatro, na mesma tradução, o assunto se subordinará à questão da exclusividade, de que falamos há pouco.

19) Que facilidades poderá a SBAT conceder aos Amadores, de modo a que eles possam escolher e selecionar repertório, inclusive no que diz respeito a

peças musicadas, cujas partituras seriam de difícil obtenção, por Amadores e até mesmo por Companhias, dada a impraticabilidade do contacto entre os interessados e os autores ou herdeiros destes?

19. A SBAT pode e tem colaborado bastante com os Amadores, prestando-lhes toda a assistência de que necessitam e sempre que a ela recorrem nesse sentido. Ainda agora a SBAT está distribuindo catálogos de obras teatrais impressas e datilografadas, obras em quantidade muito elevada que compõem os seus arquivos especializados. Esses catálogos contêm todos os elementos indispensáveis à orientação dos interessados: título da obra, nome do autor, gênero, número de personagens, classificação quanto ao sexo, número de cenas, atos, etc. Se a obra estiver impressa, a aquisição torna-se mais fácil; se não for assim, poderão ser adquiridas cópias datilografadas ou mimeografadas, por preços muito razoáveis. Quanto às peças musicadas, o assunto torna-se mais difícil porque o custo de uma cópia de partitura e instrumentação é demasiadamente elevado e imprevisível. Contudo, a SBAT tem suas portas abertas àqueles que desejarem qualquer informação concreta nesse sentido.

20) Pode a SBAT intervir junto de Companhias profissionais no sentido de que estas não deixem de se interessar pelas peças de mérito, inéditas nos palcos profissionais, somente pelo fato de terem sido elas apresentadas por Amadores?

20. A SBAT pode auxiliar os Amadores no sentido de desfazer essa presunção de que uma peça estreada por Amadores jamais serviria para uma Companhia profissional. Cremos que esse problema subsistiria, principalmente, quanto às peças brasileiras, porque, as estrangeiras, como dissemos anteriormente, estão subordinadas a certas exigências que tornam quase impraticável qualquer tentativa de estrelas por Amadores. Contudo, não cremos que seja um problema capaz de prejudicar os altos interesses dos Amadores. Pode e deve ser esclarecido, aos poucos, até desaparecer inteiramente. "Deus Lhe Pague" tem sido representada em todo canto da terra, até nos picadeiros de circos sem elencos razoáveis, e isso não impede que Procopio Ferreira conserve essa peça no seu repertório, até hoje, com grande sucesso.

21) Pode a SBAT interessar-se junto dos autores no sentido de obter um tratamento especial no que concerne aos amadores?

21. A SBAT sempre viu com muita simpatia e com particular carinho todo movimento de tea

tro Amador. E não estaríamos fazendo outra coisa se não cumprirmos o nosso dever, estabelecendo um entrelaçamento cada vez maior entre autores e amadores. Os Amadores, sem favor algum, formam esse grande laboratório de onde saem os autores e principalmente os intérpretes. E é incontestável que os Amadores contribuem de modo muito eficaz para a formação de plateias que são, afinal, as mesmas plateias que vão às bilheterias do teatro profissional. Devemos, igualmente, render grandes homenagens aos Amadores que têm trazido para o teatro profissional o interesse de gente de recursos financeiros, gente capaz de levar avante as melhores iniciativas teatrais. Continuamos dentro do mesmo ponto-de-vista de que profissionais e Amadores pertencem à mesma família teatral, que luta pelos mesmos ideais.

22) Pode esse interesse estender-se também aos autores estrangeiros

22. Como dissemos, os autores estrangeiros constituem um caso especial. Mas isso não significa que deixemos de lhes apresentar, sinceramente, o interesse demonstrado por Amadores a respeito desta ou daquela obra, tanto mais que em certos casos, há peças que jamais seriam aproveitadas por Companhias profissionais.

23) Pode a SBAT conceder aos amadores, nos casos em que funciona uma bilheteria com ingressos, a abolição do mínimo garantido de 18 poltronas, prevalecendo apenas o critério dos 10% da renda obtida com o mínimo habitual?

23. Não declaro taxativamente que está resolvida essa concessão pleiteada, porque, na SBAT, a administração é exercida nesses casos de tabelas de direitos autorais, pelo Conselho Deliberativo. Mas, posso lhes assegurar que farei uma exposição clara e pleitearei a isenção desejada. O Conselho da SBAT se compõe de autores, homens de teatro, habituados às lides de sua profissão; e, particularmente, gozo da confiança de todos eles e não deixarão de atender a um pedido dessa natureza, que endosso com o maior prazer.

24) Os autores não filiados à SBAT recebem direitos autorais?

24. Os autores que não pertencem à SBAT devem receber direitos autorais, se assim o entenderem. A Lei não estabelece a obrigatoriedade do pagamento dos direitos autorais. A Lei estabelece simplesmente a obrigação da autorização do autor; e este poderá cobrar o que quiser pelo uso da sua obra, como poderá dar de graça ou até mesmo pagar para que sua obra seja representada.

25) Os programas relativos aos recitais de poesias estão sujeitos as mesmas obrigações relativas as peças teatrais?

25. A lei que obriga a autorização do autor para as representações de peças teatrais, também inclui os números de músicas, poemas, toda obra literária ou musical, enfim, sem distinção de gênero. As formalidades de apresentação de programa, são as mesmas. Não há diferença alguma.

26) Há obrigação de pagamento de direito autoral onde não há cobrança de ingressos?

26. Quando foi criada a legislação de proteção ao direito de autor, de forma objetiva trata-se de uma lei sob o nome de Lei Getúlio Vargas, de 1928 o direito autoral se caracterizava somente onde havia ingresso remunerado ou onde os executantes ou transmitentes tinham retribuição pelo trabalho. Hoje a lei é mais ampla. Abrange os recintos fechados, as sociedades particulares. A ação de Censura, como órgão de fiscalização do Estado brasileiro, cabe em toda parte, porque ninguém pode divulgar um texto teatral sem submetê-lo, antes, à aprovação da Repartição competente. De modo que, nessa oportunidade, de receber a programação relativa ao espetáculo, a Censura, cumprindo a legislação em vigor, perguntará pela autorização do autor. E o representante do autor no caso, a SBAT examinará cada caso em separado e julgará se cabe ou não o pagamento do direito autoral. Mas, de um modo geral, quando se trata de peça publicada e exposta à venda pública, cujas apresentações se verificam para o público, sem entrada paga, sem restrições para o ingresso, não há o que cobrar.

27) Nos casos de espetáculos beneficentes há obrigação do pagamento de direitos autorais?

27. A expressão "beneficente" é muito elástica. Todo espetáculo é em benefício de alguma coisa. A SBAT, por princípio estatutário, não dispensa o pagamento de direitos autorais. Em casos especiais, os autores têm feito doação dos seus direitos, por intermédio da SBAT. Mas, em geral, nós trabalhamos contra a dispensa do direito autoral, porque, em todos os casos, o direito autoral é o que há de mais insignificante, em relação ao vulto das demais responsabilidades. Já tivemos um caso que chegou a ser cômico. Houve um espetáculo em Fortaleza, com alguns artistas líricos, contratados diretamente do Teatro Municipal pela sra. do governador do Ceará. O representante apresentou-se para cobrar os direitos autorais. 10% da renda, que fora de alguns mil cruzeiros. Pois bem: não foi pago o direito autoral porque uma pessoa foi designada especialmente para ir ao Rio de Janeiro entender-se com a SBAT. E logo à chegada o embaixador informou: vim de Fortaleza, de "Constellation", especialmente para pleitear a isenção do pagamento dos direitos autorais. . .

setembro

são paulo

1.º festival brasileiro de teatro amador

Por ocasião do II Congresso Brasileiro de Teatro, realizado em São Paulo, o Sr. Matheus da Fontoura disse que o Congresso deveria recomendar aos amadores a realização de festivais estaduais e previa que uma vez realizado o primeiro, em três anos já seria possível realizar um festival brasileiro de teatro amador. Em 1954, a Federação Paulista de Amadores Teatrais e o Clube de Teatro lançaram o I Festival Paulista de Teatro Amador. Constava este Festival de duas partes: um Certame de Espetáculos e um Congresso. O Certame reuniu 15 grupos de amadores da capital e do interior do Estado e tivemos uma série de quinze espetáculos teatrais com um repertório de alta qualidade incluindo autores como Thornton Wilder, Bernard Shaw, Anouilh, Antônio José, Ugo Betti e tantos outros. Embora houvesse algumas falhas no Regulamento, o que era bastante natural dado o ineditismo da idéia, tudo correu muito bem de forma que ao iniciar-se a segunda parte, o Congresso, os

teses e as propostas, bem como os resultados atingiram um âmbito mais elevado. Contou-se ainda com três delegações bastante importantes: a da SBAT vinda do Rio especialmente para este fim, a da Divisão de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança (Censura) e a da ABCT.

No I Congresso foi apresentada uma proposta que sugeria fossem enviadas recomendações às Federações de Teatro Amador ou entidades congêneres de outros estados do Brasil para que realizassem festivais locais a fim de possibilitar a realização em um futuro próximo de um Festival Brasileiro de Teatro Amador. Foram tomadas estas providências e já em 1955 foi realizado o I Festival Nortista de Teatro Amador, em Natal. Já foram enviadas cartas à Federação por grupos de amadores de Santa Catarina, do Paraná e do Rio Grande do Sul, pedindo informações a respeito deste Festival.

Considerando os enormes benefícios trazidos ao teatro amador e ao teatro em geral com a reali

I.º festival brasileiro

de teatro amador

amadores paulistas já eram conhecedores de suas possibilidades e já sabiam da existência de problemas que precisavam ser discutidos e, se possível, resolvidos. Assim o Congresso ultrapassou às expectativas mais otimistas. Os assuntos incluídos no temário foram largamente debatidos e onde não se obteve solução prática, pelo menos um bom esclarecimento foi conseguido. Por ser ainda o primeiro festival, sua repercussão em face do público não foi muito grande: a descrença era geral. Mas dentro da classe teatral e, principalmente dentro da classe amadora, os resultados foram extraordinários. Os grupos que antes não passavam de meros aglomerados de pessoas interessadas em fazer teatro, começaram a procurar uma organização mais sólida; novos e bons grupos apareceram, o número de filiados à Federação aumentou consideravelmente permitindo a ela desenvolver melhor seu programa de ação; apareceu a Revista do Teatro Amador, primeira publicação especializada em Teatro Amador a ser publicada no Brasil; nos jornais da Capital apareceram colunas dedicadas especialmente aos amadores; o Conselho Municipal de Teatro conta em sua constituição com representantes amadores, e muitos outros benefícios advieram a uma classe que até então não tivera consciência de sua própria existência.

Já em 1955, as mesmas entidades organizadoras do 1.º Festival se empenharam na realização do II Festival Paulista de Teatro Amador. Este foi realizado em setembro p. p. O nível dos espetáculos durante o Certame foi bem mais elevado que o do ano anterior, notando-se ainda uma grande homogeneidade entre os grupos e a repercussão perante o público foi bem grande ao ponto de se esgotarem quase todas as lotações do teatro. O Congresso contou desta vez com elementos já dotados de maior experiência e consequentemente as

zação de Festivais de Teatro e considerando também que a FPAT e o Clube de Teatro já possuem uma certa experiência necessária para a realização destes festivais, o II Congresso Paulista de Teatro Amador aprovou a realização do I Festival Brasileiro de Teatro Amador e confiou àquelas entidades a tarefa de sua organização.

Com o intuito exclusivo de prestar serviços a uma arte tão necessária ao desenvolvimento cultural de um povo e presumindo possuir a indispensável prática na organização de Festivais de Teatro Amador, a Federação e o Clube de Teatro aceitaram tão honrosa incumbência e já se lançaram a campo. Dentro de alguns dias já estará pronto o Regulamento, que será baseado nos regulamentos dos festivais paulistas acrescidos, naturalmente, de novos dispositivos. A época provável da realização será setembro deste ano e o local será São Paulo, provavelmente no Teatro Municipal. Os Festivais Paulistas foram realizados sem que se contasse com auxílio financeiro algum por parte do governo, apesar das inúmeras solicitações feitas. O SNT votou uma pequena verba para o II Festival, que por pequena pouco adiantou. Desta vez esperasse contar com maiores auxílios, pois, deles muito se precisa. Segundo conversações mantidas com os Srs. Djalma Bitencourt e Joracy Camargo, respectivamente Superintendente e Vice-presidente da SBAT esta Sociedade emprestará sua colaboração na realização do Festival pondo à disposição todo o seu perfeito sistema de Agências. A Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura de São Paulo também patrocinará o Festival.

Espera-se que, contando com o auxílio e a colaboração de todos os interessados, poder tornar realidade uma previsão que foi acolhida com tanto cepticismo.

mensagem aos amadores

Este interessante artigo, escrito pelo Sr. Dr. Nicanor Miranda crítico do Diário de S. Paulo, criador do Serviço de Teatro do SESI, Ex-presidente da ABCT secção S. Paulo e Presidente de Honra da Federação Paulista de Amadores Teatrais foi publicado em o “Diário de S. Paulo” de 11 e 12 de Janeiro, de onde o transcrevemos.

No momento em que deves começar a preparar-vos para o 1.º Festival Brasileiro de Teatro Amador, permiti que o articulista vos dirija, no uso do título honroso que lhe outorgastes, alguns conselhos e sugestões cujo objetivo único é contribuir para o maior brilhantismo dos vossos espetáculos e progresso da arte dramática nacional.

Já foram examinados neste espaço alguns dos problemas dos vossos espetáculos. Não obstante, considerando que foram tratados de maneira breve e passageira, um tanto perfuntória julgamos oportuno insistir em alguns deles e ferir outros, igualmente fundamentais, que não constituíram tema de crônicas precedentes.

Não ignorais que o nosso século assistiu a uma verdadeira revolução teatral no sentido de redescobrir ou reencontrar as leis básicas da arte dramática. Dramaturgos da estatura de Shaw, Pirandello, O’Neil, encenadores do porte de Antoine, Copeau, Max Reinhardt, Gordon Graig, Stanislavsky, Meyerhold, Komissarjevsky, Jovet, Lawrence Olivier, autores da envergadura de Zaccani, Rossi, Salvin’, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse para mencionar apenas os que já entraram definitivamente para a história graças à cópia de suas valiosíssimas experiências e seus marcantes feitos, nos transmitiram precioso legado. Não é aconselhável nem prudente viver afogado no mar de tantas experiências, teorias, doutrinas, mormente aqueles que tentam transpor o limiar de arte tão complexa como é o teatro. Muito mais sábio é cingir-se aos princípios básicos da arte dramática, aqueles que concernem exclusivamente às funções e ao exercício da arte teatral. Seria impraticável, à míngua do espaço que é reservado a uma secção de teatro ainda mesmo em jornal de prestígio, tratar de todos esses princípios com a atenção que merecem. Seria mister um livro. Todavia no limite do

possível, examinaremos aqueles que nos parecem mais importantes, ou melhor, de maior aplicação nos vossos problemas e questões. A seleção talvez seja um tanto arbitraria. No entanto, decorre da observação direta, do conhecimento que temos dos vossos espetáculos. Até certo ponto será como uma súmula de tudo que vimos observando nestes últimos anos nas representações de amadores de todos os níveis, dos proeminentes aos reles.

Parecemos supérfluo anunciar que nada escreveremos sobre as técnicas, v. g. a encenação, a cenografia, a costurística. . . Nem poderemos analisar detidamente todos os princípios da arte dramática, embora tudo isso deva interessar muitíssimo aos amadores, porque são pertinentes à arte do teatro, integram o corpo e o espírito da arte dramática. Versaremos somente uma técnica, a da interpretação. De sorte que o melhor título para encimar as reflexões que vamos redigir talvez seja “da interpretação” ou, quem sabe, melhor ainda, “do intérprete”. E sem dúvida um dos capítulos mais crespos (para empregar atributo que tem tanto sabor para muita gente) da filosofia da arte dramática. De tudo que aprendemos no meio amador, e não foi pouco, nada se firmou tanto em nossa convicção como a importância desse tema. Nunca será demais voltar a examinar as questões capitais que se relacionam com o intérprete. Não são poucas e são vitais. É injusto e absurdo pretender que amadores representem como profissionais. Às vezes porém, com bastante raridade, surge o amador melhor do que muitos profissionais. É o “geniozinho” ao qual os envelhecidos no teatro costumam chamar “interessante”.

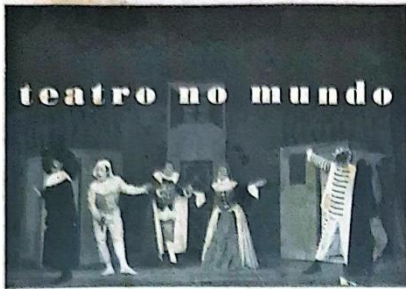
Situação difícil para a crítica é opinar sobre espetáculos amadores. Quando se trata de companhia profissional, o dever do crítico é assistir ao espetáculo e dizer ao leitor do jornal o que

Nicanor Miranda

acha. Nem toda gente se orienta pela crítica séria, honesta, cem por cento independente, para maior ventura e prosperidade financeira de empresários, industriais fabricantes de peças teatrais e donos de companhias de revista campeãs da pornografia e da obscenidade onde há tanta imundícia que o crítico limpo se afasta para não se manchar nem mesmo com os respingos da lama em que os cochinhos teatrais chafurdam. Todavia, não falta quem lhes dê auxílio financeiro e até prêmios! Que fazer? No vale de Josafat nos encontraremos reunidos. Lá se verá quem tem razão, pois neste vale de lágrimas a podridão come a alma de um número de criaturas.

Muitos contatos tivemos com grupos teatrais amadores da Capital e do Interior. Não poucas vezes nos surpreendemos com a escolha que faziam das peças, demonstrando acentuada preferência por comédias que, além de não possuírem o mínimo valor literário e teatral, exploravam a piada, o trocadilho e situações que nada tinham de finura, muito ao contrário constituíam sórdida exploração dos mais baixos instintos da plebe. É confortador constatar e prazenteiro proclamar que nos primeiros e segundos festivais promovidos pela Federação Paulista de Amadores. Teatrais não se viu nem se soube que fosse representada comédia de tal teor.

Muito ao invés, o que se verificou, principalmente no segundo festival, constitui legítima surpresa para toda gente: vários amadores demonstraram critério seguro na escolha das peças. Se nem sempre o texto encenado foi de alta qualidade, alguns amadores tiveram a ousadia, nobre e louvável, de encenar peças de Pirandello, Claudel, Priestley e Schitzler. Por isso tornaram-se merecedores dos mais francos encômios. Chegou o momento de oferecer-vos o primeiro conselho: persiste com afinco a estudar com a máxima seriedade o problema da peça. Alguns de vós deram provas de saber o que estavam fazendo, de terem uma diretriz firme, um objetivo claro. Continuai no mesmo caminho, perseverai naquilo que todos reconhecem como certo. Não tenhais dúvida que assim (Continua na página seguinte)



☆☆ LONDRES O "Shakespeare Memorial Theatre"

de Stratford, organizou uma companhia especial, com o escopo de apresentar no exterior, as mesmas obras shakespearianas que vêm sendo representada em Stratford.

Essa companhia, dirigida por Sir John Gielgud o maior ator shakespeariano vivo realizou já, uma turnê na Áustria, Suíça e Holanda, com "Muito Barulho Por Nada" e "Rei Lear".

★★ IUGOSLAVIA Forte

campanha vem sendo desenvolvida neste país, em prol do teatro. Com espetáculos a preços reduzidíssimos, os teatros das pequenas cidades como os maiores do país, veem-se tomados de público de todas as esferas sociais. Jovens, velhos,

mensagem aos amadores

(Continuação)

procedendo estais planejando a vossa vitória, pois só desse modo podereis almejar e conquistar o primeiro prêmio no festival.

Nem tudo, os membros da antiga comissão julgadora vos puderam dizer, pelo simples fato de que nem todas as verdades se dizem. Contudo, não se deve ter dúvida de que se algo vos falaram ou vos quiseram falar, deverá ter sido sobre a escolha da peça. Atentai bem e não esqueçais o conselho de Jouvett: "é preferível um grande texto... não deve ser tomado ao pé da letra. É mister que haja equilíbrio entre o texto e a representação, para que o espetáculo não malogre. O vosso lema deve ser: "um bom texto bem representado".

da peça tem conseguido impressionar profundamente a opinião do público através do sério problema religioso que é posto à baila.

☆ ITALIA Várias regiões Em Palermo v

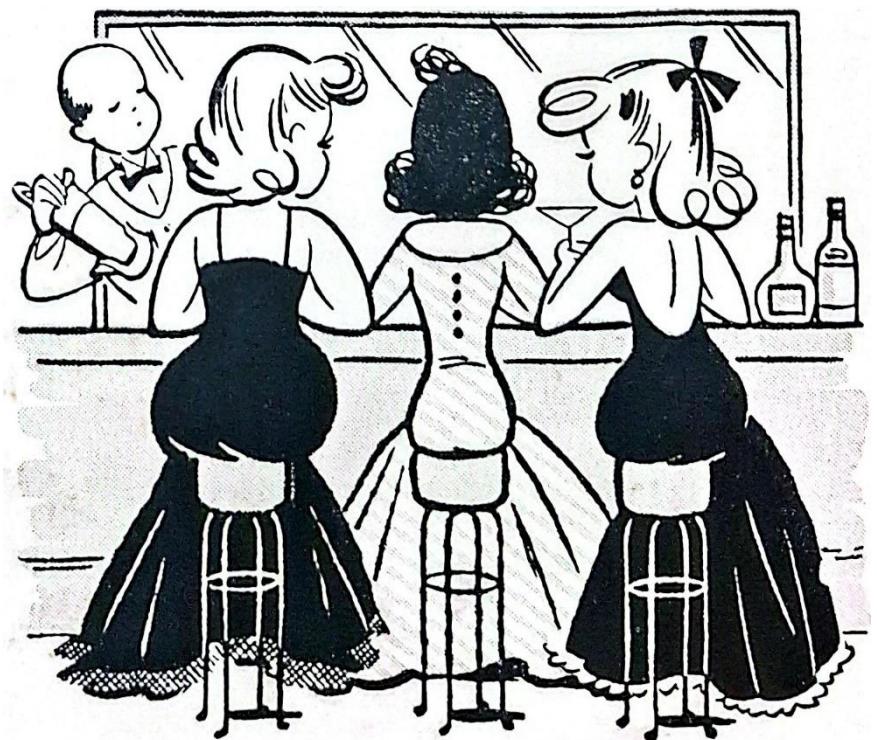
em sendo apresentada a peça de Albert Husson, "La Cucina Degli Angeli", com a participação de Cesare Polacco e Elisa Mainardi e a direção de Vincenzo Tirei. Em Trieste os alunos da Escola de Teatro Silvio D'Amico apresentaram-se com a peça "Dias Felizes" de Puget, obtendo um sucesso intelectual, operários, empregados grande manifestação por parte do público. A direção foi de Spioferta dos espetáculos que o estado procura alargar

EDIMBURGO – No festival dessa cidade

realizado recentemente, entre as várias apresentações "de fôlego" representaram-se as peças: "Júlio Cesar" de Shakespeare, tendo Paul Rogers como Brutus e John Neville como Marco Antônio; "A

ALEMANHA No "Estado protagonista a famosa EdwiDama das Camélias" tendo o Austische Buhnen" em Francge Feulliére; a interessante com forte vem sendo apresentada a média "Act of Madness" de uma peça de Joaquim Calvo Sotelo, autor sul-africano, e "La Man Die Mauer"; a direção é de dragola" de Machiavel, que se HeinzJoachim Klein. A referência constituiu um autêntico sucesso.

Shakespeare Made in u. s. a.



a partir do próximo mês

uma peça completa em cada número!

- ☆ os mais famosos autores nacionais e estrangeiros!
traduções exclusivas para esta revista. . . para você!
- ☆ um valioso repertório para amadores!

eis uma grande notícia! a partir do próximo número. v. poderá deliciar-se com a leitura de peças completas, selecionadas dentro do mais rigoroso critério por um grupo especializado da revista do teatro amador. é mais uma realização que se junta a tudo o que v. aprendeu a apreciar em nossa revista artigos, reportagens, noticiário geral. . . e suplementos exclusivos sobre teoria de teatro!

são estas as 6 primeiras peças que v. vai ler com satisfação:

- | | |
|-------------------------------------|------------------------------|
| 1 - o novo Othelo | - Joaquim Manoel de Macedo |
| 2 - o aniversário | - Antonio p. Tchecov |
| 3 - Sganarelo o o traído imaginário | - Molière |
| 4 - quem tem farelos? | - Gil Vicente |
| 5 - a gramática | - Eugene Labiche |
| 6 - farsa do pastel e da torta | - Anônimo francês do séc. XV |

leia e divulgue a revista do teatro amador! a primeira e única revista no gênero do brasil!

faça já sua assinatura. . . para recebê-la em sua própria casa antes de ser posta à venda!

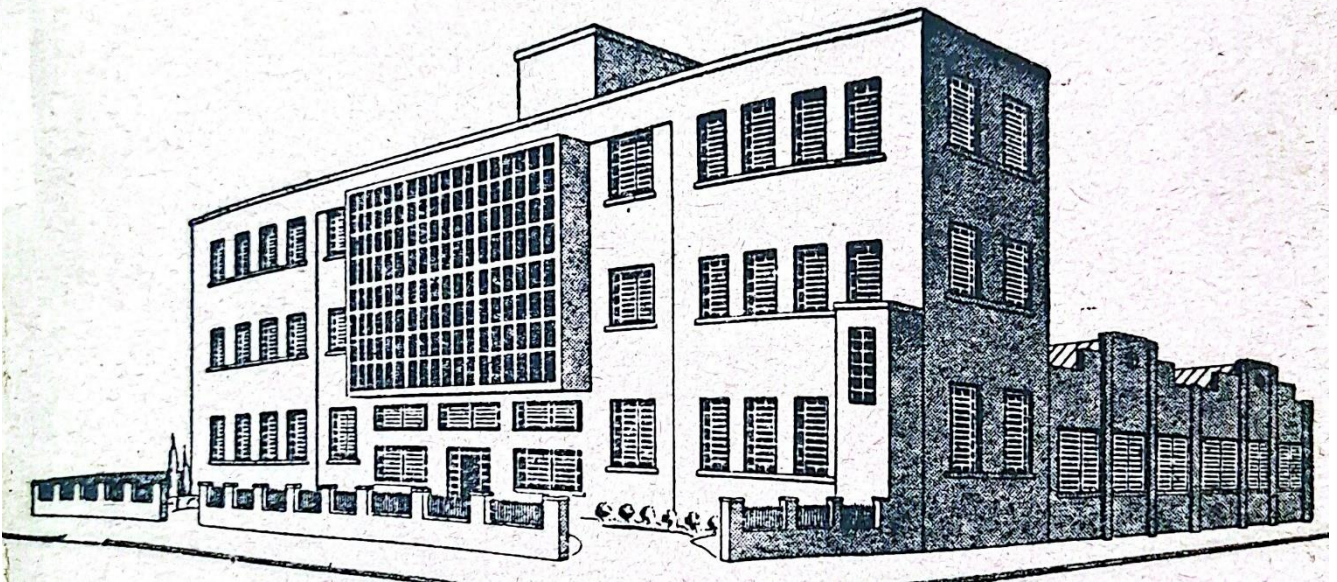
PAPELARIA RIACHUELO

ASSUMPÇÃO TEIXEIRA IND. GRAFICA S. A.

Depósito e Oficinas:
RUA D. ANA NERI, 466
Telefone: 32-8951
SÃO PAULO

Loja
RUA JOSÉ BONIFÁCIO, 203

Escritório
RUA JOSÉ BONIFÁCIO, 209 - SALA 203
Fone: 32-2153 (rede interna)



Oficinas próprias da Papelaria Riachuelo)

Empregamos em nossos impressos

as mais modernas

coleções de tipos:

FUTURA * MENPHIS * KAB
EL

* BODONI * GARAMOND
*

revista do
teatro
amador

Macedo
princípios
de
iluminação
cênica



Jo

neste número:

* o nove
* Othelo -
Joaquim
Manuel de

Nunca chegará a compreender a verdadeira ARTE o amador que não tiver,

pelo menos, um grau de cultura ginásial.

Infelizmente, porém, as atribuições da vida moderna não permitem, às vezes, que se frequente os quatro longos anos de um ginásio.

Que fazer?

O INSTITUTO DE ENSINO DOM BOSCO indica-lhe o caminho.

Matricule-se em um de seus cursos por correspondência:



MADUREZA ginásio em um ou dois anos



PORTUGUES 100% prático e eficiente

Em sua própria casa, estudando nas horas de folga, você aprenderá verdadeiramente e conseguirá os ambicionados conhecimentos necessários para o melhor desenvolvimento de seus dotes artísticos.

Peça prospectos sobre nossos cursos,
escrevendo para a redação desta
revista ou para o

INSTITUTO DE ENSINO DOM BOSCO

a mais eficiente Escola de Madureza do Brasil

Rua da Mooca, 454 Fone: 377878 São Paulo

Revista do teatro amador

ano I * número 7 * fev - março de 1956

redação e administração: rua paraná, 180 s. Paulo editado pela empresa editora «mira» Ltda. composto e impresso pela empresa editora «o papel» Ltda. responsável: Miguel raiola diretores: gilberto rendelucci, j. valdés morata, martin sole victor colella consultor jurídico: elias polt consultor técnico: j. e. coelho neto gerente de distribuição; nicolau cinelli.

Da estaca zero partimos no cenário amador teatral no ano de 1954. E, está assertiva tem razão de ser. Basta lembrarmos os festivais realizados e as suas consequências. Já tivemos oportunidade em comentários anteriores de analisar a situação. Dissemos do panorama radioso e promissor que se descortinava para este ano.

Agora, com planos para serem executados de imediato, voltamos ao assunto anunciando para o mês de setembro p. f. o primeiro Festival Brasileiro de Teatro Amador.

Assim, teremos, através as Federações, congregados os grupos de todos os Estados do Brasil, numa demonstração impressionante e sem precedentes do alcance realizador do amador de teatro.

proscênio

Com esta obra, torna-se evidente declarar o rompimento das cadeias que acorrentavam o teatro amador em nosso território. O Brasil vê-se envolto pelo manto de representações, fruto de homens idealistas que empenham-se em propagar arte e cultura ao nosso povo. E 'de entusiasmos sobremodo.

colaboraram neste número:

★ osmar r. cruz
aron menda
arruda dantas
elos nitram
gilberto rendell
j. e. coelho neto
j. valdés morata
vic rimondi

desenhos de:

f. giacchieri
italo cencini

convidado especial:

sérgio britto

nossa capa:

nossa capa ilustra nossa capa um desenho de fred jordan, retratando o cebre ator paul muni. jordan, um de nossos melhores desenhistas, fez esse trabalho quando de sua estadia em new York e uma semana antes de paul muni sofrer uma intervenção cirúrgica, de onde perdeu uma vista.

Para julho p. f. , apreciaremos o terceiro Festival Paulista de Teatro Amador. Isentamo-nos de maiores pormenores em torno deste programa. Os dois festivais anteriores dizem bem alto do que será o terceiro.

Em novembro p. f. os brasileiros serão homenageados, na sua concepção artística e intelectual, com o primeiro Festival de Autores Nacionais.

Invocam-se as letras de ilustres vultos nacionais para ser demonstrada a grandiosidade dos nossos antepassados no teatro. Este festival foi sugerido com rara felicidade. Há a necessidade de darmos conhecimento e valor ao que possuímos. Constituir-se-, acreditamos, no ponto alto destes empreendimentos.

Para encerrarmos estas maravilhas, está previsto para a atual temporada, se bem que sem data fixada, a montagem de Júlio Cesar.

Sérgio Cardoso, o comandante deste movimento, terá a responsabilidade do desempenho de duzentos atores (amadores) em teatro de arena. Sérgio Cardoso, pela sua participação, merece nossa estima e reconhecimento.

Atentem para isto, caros amadores! Ou nos compenetramos desta metamorfose, jamais concebida, do teatro amador e mais do que nunca prestigiemos estes espetáculos, ou então seremos sempre uma civilização em embrião, sem um dos bálsamos do espírito, que é a arte no palco.



instituto cultural israelita brasileiro

"Mas isto é uma maravilha!"

Foi a frase que se nos escapou quando, após visitar seis andares daquele moderníssimo prédio da rua Três Rios, nos sentamos para conversar com os diretores do Instituto Cultural Israelita Brasileiro. E nada havia em nossa exclamativa, que não condissesse com o que sentíamos. Realmente, é uma beleza aquela casa.

"Digamos, Boris, como surgiu este palácio? "Boris Cipkos, que nos atendia, sorriu e iniciou:

"Finda a guerra, com a derrota do nazismo, a coletividade judia sentiu a necessidade de homenagear, perpetuando na memória dos que ficaram, as vítimas da sanha hitlerista.

A princípio surgiu a idéia de erigir-se um monumento, completando-se mais tarde com a construção de um palácio de cultura, onde encontrar-se-ia campo para produzir, criando-se uma nova mentalidade no setor das artes, onde o jovem com vocação artística encontraria ambiente para se desenvolver; criar-se-iam assim novos atores, coro, música, ballet, cerâmica, enfim, todas as atividades que enriquecem um po

vo. Assim surgiu, pois, o Instituto Cultural Israelita Brasileiro, popularmente conhecido como Casa do Povo, sob o signo da paz e da cultura".

"Como foi construída a Casa do Povo e qual sua função?"

"Construiu-se a Casa do Povo com uma forte campanha popular financeira. Sete anos de árduas lutas foram gastos, para afinal surgir este gigante que honra a cultura judia brasileira.

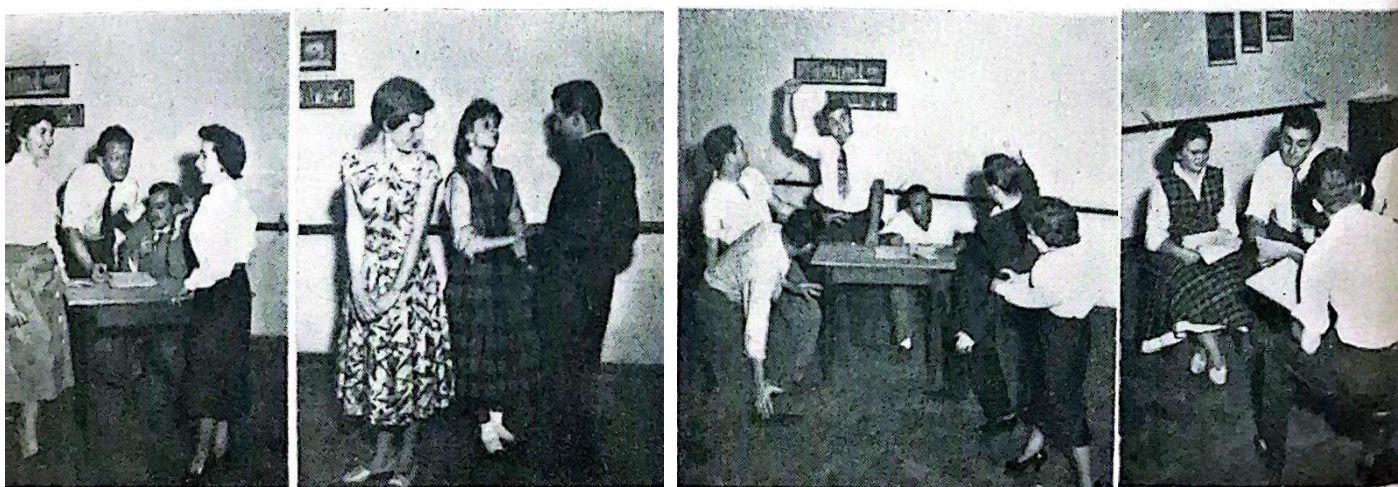
Nos diversos andares, existe o seguinte: teatro, em fase de acabamento, com capacidade para 800 lugares, podendo também funcionar como cinema; a Escola Israelita Brasileira "Scholem Aleichem", nome dado em homenagem ao grande clássico que tanto enriqueceu a cultura judaica, principalmente no setor teatral, onde pode ser equiparado a um Molière, Bernard Shaw e Martins Pena: sala de ballet; biblioteca; pequeno salão para conferências; Clube Infantojuvenil I. L. Peretz; salão de baile, onde foi construído provisoriamente um palco, e um imenso terraço para prática de esportes.

"E quanto ao teatro" retrucamos, "o que se faz?" "Boris Cipkos deu um largo

sorriso. Afinal falávamos de sua grande paixão.

"Fato curioso é assinalar o verdadeiro gosto pela cultura que se desenvolve na Casa do Povo, pois, a mesma possui três grupos de teatro, isto é, três gerações representando. Existe o Grupo de Teatro Dramático, constituído por elementos que representam no idioma idsch, com uma larga experiência no setor teatral, tendo excursionado por diversos estados. Esse Grupo já representou sob a direção do grande regiseur Jacob Rotbaum, que dirigiu nos Estados Unidos, e do ator de teatro e cinema, Moritz Schwartz. A segunda geração a fazer teatro aqui, é da juventude nascida no Brasil, representando em português peças nacionais e de grandes autores judeus, gigantes do classicismo, como I. L. Peretz. Scholem Aleichem e outros. A terceira geração é a que constitui o Clube Infantojuvenil I. L. Peretz (Clubinho), iniciado há 4 anos." "Qual a preocupação dos diretores da Casa do Povo, quanto ao teatro?"

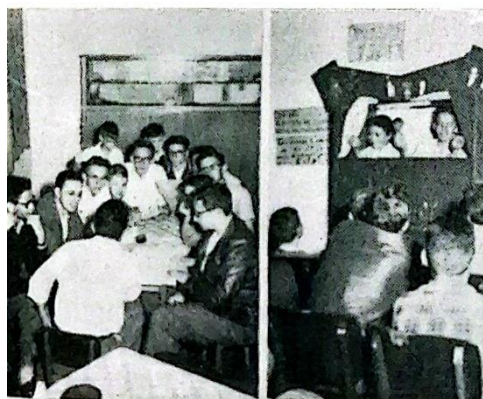
"Nossa preocupação máxima é o levantamento do nível cultural de nossos artistas e público; para tanto é frequente a realização de conferências e



curso sobre teatro. O último deles, chamado o Curso de Divulgação Teatral, contou com a colaboração dos maiores nomes do setor teatral, como Ziembinsky, Décio de Almeida Prado, Gianni Ratto, Ruggero Jacobbi, Júlio Gouveia, Osmar Rodrigues Cruz, Vicente Ancona Lopes, Salomão Zeitel. A frequência média desse curso foi de 80 alunos".

"Você lembraria o nome de algumas peças, representadas pelos conjuntos da Casa do Povo?"

Boris pensou um pouco e foi discorrendo: "Simbita e o Dragão, sob a direção de Carla Civelli; Quem casa quer casa, sob a direção de J. E. Coelho Neto; O inglês maquinista, O mé dico



lpe Wagner, e A farsa do juiz corregedor, além de shows e noites culturais, onde nos especializamos em poesias teatralizadas.

Participamos do I Festival Judío Brasileiro realizado em S. Paulo e no Rio de Janeiro, e no II Festival Paulista de Teatro Amador. "

"Aliás, prosseguimos nós, "no II Festival Paulista você obteve menção honrosa, não é verdade?"

Boris sorriu, mas sua simplicidade fê-lo calar-se. Perguntamos então:

"Quais os planos futuros?"

"Temos em ensaios O juiz de paz na roça, para apresentar brevemente; estamos estudando, também, a possibilidade de montar Alô, ó de fora, sob a direção do jovem regisseur

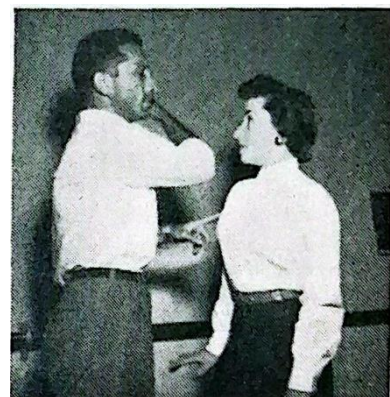


Francisco Giachieri. Pretendemos realizar um Teatro de Fantoches, cujos bonecos estão sendo confeccionados sob a direção de Abrão Goldwasser. Temos em mira, ainda, apresentar O casaco encantado e O mágico de Oz e um Festival Martins Penna, que já está em andamento. "

"Quais são os diretores dos três conjuntos da Casa do Povo?"

"Leib Aizemberg, Pola Rainstein, Mendel Steinhaus, do Grupo de Teatro Dramático; Francisco Abramovich, Ugueta Sendacz, Boris Cipkos, do segundo conjunto; Bela Feldman, Oscar Gerstel, Amália Knoplich, Luis Lustig, do Clubinho. "

Aqui cessamos as perguntas e passamos à reportagem fotográfica. Enquanto Vic Rimondi arrumava seus instantâneos, ti



vemos o ensejo de apreciar uma interessante coleção de desenhos e modelagens infantis, que ali estava em exposição. Realmente aqueles amigos nada esqueceram afim de incentivar o gosto pelas artes. Boris Cipkos, com sua cordialidade e simpatia, servia-nos de cicerone e percebia-se claramente o seu prazer e o poder exibir a grandiosidade da Casa do Povo, que muito tem, também, de seu esforço. Outros elementos se juntaram a nós e vimos então com que espírito de equipe e de real desprendimento trabalham os mocos da Casa do Povo. Quando Rimondi terminou o seu trabalho, fomos dar outra vista d'olhos no magnífico teatro em construção (quase pronto) e quase perdidos naquele vasto salão, sentimos um pouco de orgulho, pois lá estava patente o quanto podem os amadores teatrais quando sabem o que querem e não medem esforços para o trabalho.

De parabéns estão os mocos da Casa do Povo, de parabéns está a colônia judia. É uma obra grandiosa a que souberam realizar e a lembrança dos seus patrícios mortos, com ela, há de ficar indelevelmente gravada coimo símbolo do quanto pode ainda a humanidade, quando guindada pela razão e pelos bons sentimentos.

Até a próxima, amigos.

repertório de

O teatro brasileiro, atingiu nestes últimos anos, uma dignidade e uma seriedade que são o melhor resultado de um trabalho lento, teimoso e mais ou menos dispersivo que os nossos amadores vinham realizando desde 1938, ou se quisermos, desde as primeiras peças de Renato Viana, isto é, desde 1930. Renato Viana começou como amador, ou pelo menos, com espírito de amador, de experimentador. Também assim começou Álvaro Moreyra com seu Teatro de Brinquedo, estreado pouco antes do Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno. Também assim, amadores, começaram os "Comediantes", grupo que mais decisivamente contribuiu para a formação de gente com nova mentalidade teatral: nova mentalidade que ia da escolha do repertório ao respeito do texto escrito, que deixou de ser pretexto para as chances exibicionistas dos grandes nomes. Os nossos atores levavam Molière ou Goldoni, adaptando-os ao seu número de contratados, ou pior ainda, adaptando-os ao seu estilo de representar ou ao gosto de seu público. Houve um espetáculo inescusável com "La locandiera" (Mirandolina), de Goldoni: os dois intérpretes principais eram excelentes, mas no fim dos 3 atos, o Cavaleiro de Ripafratta casava com Mirandolina. . . Estes amadores, a partir de 30 ou de 39 sejam eles Renato Viana, Álvaro Moreyra, Comediantes, ou Teatro do Estudante (foram eles mais tarde organizados profissionalmente, com exceção do último) foram os responsáveis pela situação a que chegou nossa arte dramática. Um a única coisa eles não conseguiram dar ao nosso teatro: o autor. Em 1930, Renato Viana quando

de iniciou sua revolução, procurou trazer para o palco, todas as preocupações e personagens que dissessem alguma coisa do mundo de crise que tinha diante de seus olhos. Suas peças revelaram uma busca e uma tentativa de se aprofundar no exame de problemas íntimos ligados à vida cíclica que seu tempo estava atravessando. Foram "As fogueiras de carne", "Os sexos", revelando ingenuamente uma crise moral, todas peças hoje já ultrapassadas, já quase impossíveis, mas que foram a centelha inicial preocupação de se evadir da come

diadilha familiar de costumes ou do "vaudeville" nacional do sempre apropriado criador das Etelvins e outras criadilha pernósticas.

Álvaro Moreyra apresentou "Voulez vous jouer avec moi?" com o título de "Uma mulher e três palhaços" e escreveu uma peça que era toda ela um ato de amor ao teatro da frase sutil, dizendo nada e pretendendo dizer tudo, um gosto de homem culto, afirmando um gênero de teatro que seria o seu o de brinquedo no nome, e o de brincar com as coisas sérias, como amor, como quem ferido zomba da ferida alheia.

Renato Viana e Álvaro Moreyra tentaram, mas não conseguiram deixar uma peça que lembrasse, por ter ficado, a época que eles transformaram no marco de uma renovação. A primeira preocupação do Teatro do Estudante e dos Comediantes, foi o repertório. E assim travamos conhecimento em 4 ou 5 anos, com autores como Shakespeare, Goldoni, Musset, Rostand, Pirandello todos eles praticamente há muitos e muitos anos afastados dos nossos repertórios e apenas aqui e ali lembrados por um empresário mais preocupado em variar, mas não muito.

Em poucos anos, o Teatro do Estudante e mais ainda os "Comediantes", este último através desse grande homem de teatro que é Ziembinsky, apresentam, muito embora a deficiência de seus atores inexperientes e demasiados jovens para preencherem os papéis mais maduros da distribuição, um repertório dos

mais curiosos. Vimos "Pelléas e Melisande", vimos "O Capricho", e tanto Maeterlinck e Musset nos chegaram com uma dignidade e uma simplicidade dos recursos de representação, capazes de nos revelar um mundo novo. Lembramos ainda a nossa emoção depois de assistir "Pelléas e Melisande". A gente moca saía do teatro dizendo: "Mas então teatro pode também ser isso, pode ser belo assim?" Era nosso cansaço (percoce para nossa idade) diante de um teatro "standard", onde cada companhia explorava um determinado gênero de peças para um determinado ator, que ele só importava. Esse amadorismo em poucos anos se esgotou, já que praticamente todos seus elementos se profissionalizaram. Houve então, como consequência, de 1948 para cá, um decréscimo do movimento teatral amador, um decréscimo no sentido de importância, o que é de lastimar, pois será sempre o amadorismo o veículo ideal para qualquer sinal de alerta contra a estagnação, o comodismo ou a padronização do grande teatro profissional. Felizmente nos últimos anos, surgiram novos grupos dos quais se pode esperar alguma coisa. O primeiro deles, é sem dúvida, "Ó Tablado" de Maria Clara Machado. Para quem tem diante dos olhos a lembrança das experiências anteriores a Hamlet, ou para quem assiste interessado às nossas tentativas, várias perguntas surgem necessariamente: algumas sem resposta imediata, outras sem resposta mesmo e outras ainda, já em si, uma res

teatro amador

por Sérgio Britto

melhor ator de 1955



posta a um vasto mundo de interrogações. Houve quem acusasse o amadorismo de Paschoal e dos Comediantes de pretensioso. Como levar num país sem tradições teatrais, Shakespeare e Goldoni, por jovens estudantes? É loucura e snobismo. Dessa loucura e desse snobismo chegamos aos dias de hoje. Mas voltando, será mesmo acertado um repertório com grandes textos para amadores e principiantes (no Brasil infelizmente poucos são os grupos amadores que se constituem em base de vida longa, capaz portanto de dar ao conjunto a firmeza e a experiência suficientes. E os que existem, logo que adquirem uma certa consciência artística mais amadurecida, se transformam em profissionais. No passado, os "Comediantes". No futuro já se anuncia o "Teatro de Amadores de Pernambuco". Esperamos que o Tablado não faça o mesmo. Não é contra o profissionalismo que reagimos. É a favor de um amadorismo mais forte. Ele é necessário) ou seria aconselhável um repertório mais acessível, ou pelo menos, mais moderno, mais afastado dos clássicos? Em primeiro lugar, falemos da direção. Sem um diretor absolutamente capaz, essa experiência tem um caráter sempre muito antipático. Com um verdadeiro homem de teatro manejando o barco, a experiência muitas vezes deu bons resultados. Quais os resultados? nos pergunta alguém. Resultado Hamlet? Sim, por exemplo, resultado Hamlet. Mas um Hamlet tudo falsificado, tão extrovertido, the grande ópera? surgirão

os críticos. Um Hamlet capaz de formar ce leuma, interesse, inclusive por Shakespeare, num país em que geralmente não se lê clássicos. Não parece pretensão e sim humildade que os amadores se lancem aos grandes textos.

Um jovem ator tem poucas possibilidades de enfrentar com vantagens um texto moderno, vivo, realista, em que os personagens se desenvolvam num sentido de aprofundamento psicológico, onde, portanto, cabe ao ator dar uma grande dose de verdade a tudo que faz. É mais fácil para um jovem ator fazer Romeu do que fazer Kowalsky, por exemplo. O texto clássico tem uma força, e uma beleza mais independentes, pois são sempre ligados aos valores poéticos, ao aspecto mais puramente literário da peça. E esses valores podem ser perfeitamente preservados se houver dignidade do jovem elenco. Nunca é demais repetir que o grande diretor é a mola sem a qual amadores não devem nunca trilhar o caminho do teatro clássico. Falemos então dos grupos que não têm possibilidade para contratar um grande diretor (problema muito vago, pois, O Tablado, acabou inventando uma série de novos diretores, todos jovens e talentosos) ou que não podem, por outro lado, se arriscar a montagens caras. Não aceitamos amadorismo que se disfarça em peças de sentido nitidamente comercial, ou aquelas que sejam uma demonstração absoluta de histrionismo individual, exibição, portanto, do valor de um intérprete

, empresa essa a que só os

grandes atores profissionais se devem dedicar. Não compreendemos enfim, que um grupo de amadores represente "Uma certa cabana", ou que um jovem ator amador, represente "As mãos de Eurídice". Aceitamos que amadores tenham vontade e de fazer como profissionais um repertório variado, que vai dos textos realmente bons aos apenas divertidos.

É preciso saber selecionar com muito cuidado e não esquecer que a dignidade do amador está ligada intrinsecamente à dignidade da escolha de seu repertório, e que só essa dignidade pode ser um sentido ao seu trabalho.

E os autores novos? Estes deviam ser representados por grupos amadores. O Teatro Duse serve como bom exemplo. Tem revelado atores, diretores e autores. Preferíamos entretanto, que os autores novos, quando interpretados por atores jovens, tenham como segurança um diretor muito e experimentado, capaz de dar ao texto a exposição clara de todas suas possibilidades. Muitas outras perguntas a respeito de repertório amador estão bailando em torno das perguntas já expostas por nós. Deixemo-las de lado.

As experiências anteriores podem levar a conclusões lógicas. Os amadores que raciocinam na importância do seu trabalho dentro da evolução do teatro nacional.

O passado recomenda um maior cuidado para o futuro. O presente é bem uma recompensa à vista para os que querem fazer algo digno.

João sem terra**pelo teatro experimental do negro de são Paulo no teatro dos novos comediantes**

Ao comentarmos o espetáculo que vimos no Teatro dos Nove Comediantes, sentimos-nos obrigados a nos referir inicialmente a um fato tão importante quanto à peça e à sua representação: é um espetáculo apresentado por um grupo de negros. Como nos enche de entusiasmo e até mesmo de felicidade, ver um conjunto de mulheres e de homens de cor empreendendo honestamente uma campanha de cultura em benefício a uma causa tão meritória qual seja a de conseguir um "modus vivendi" para a raça negra, compatível com sua dignidade de seres humanos, através demonstrações de cultura, uma cultura que, embora não se assimile à cultura dos brancos (e nem isto é necessário para uma perfeita compreensão, no sentido humano de dois povos), demonstra ser possível uma coexistência harmoniosa baseada em mútuo e merecido respeito. O teatro é, sem dúvida, um dos mais eficientes veículos a serviço da cultura; por isto achamos que o Teatro Experimental do Negro de São Paulo tomou para si uma grande responsabilidade e, ao que tem nos parecido, está perfeitamente capacitado para cumpri-la. Um dos principais problemas para um grupo está natureza é o repertório. Seria de desejar que um grupo teatral de negros representasse tão somente peças escritas especialmente para eles, com personagens negros vivendo problemas de sua raça. Mas, a adaptar esta linha, poucas seriam as oportunidades para vermos espetáculos dos negros porque é muito limitada a literatura dramática neste setor. São eles então obrigados a recorrer a outras peças, através das quais se não têm oportunidade de apresentarem problemas atinentes à sua cultura pelo menos podem demonstrar a existência desta cultura e seu estado de adiantamento. A solução é boa e, mesmo artisticamente, é perfeitamente válida e o que vimos o demonstrou. Logo às primeiras cenas já abstraímos a cor dos atores e passamos a ver apenas os personagens.

Vamos à peça: "João sem-terra" pertence ao que poderíamos chamar, dentro de nossa moderna literatura dramática, de "ciclo nordestino". O nordestino, vítima de uma natureza inclemente, com suas lutas contra o meio, com suas relações mútuas, com suas paixões desordenadas geradas por temperamentos resultantes do clima, constitui um grande manancial para o dramaturgo. E tem sido bem explorado, pelo menos pelos autores que conhecemos. Esta pertinência da peça ao ciclo, no caso de "J. C. T.", parecemos, entretanto, mais formal que qualquer outra coisa. Todo o centro da peça é a loucura do protagonista, loucura esta que o torna possuído de uma paixão exagerada pela terra ao ponto de não permitir que a violentem nem mesmo com o cultivo. Da forma como é exposto entendesse que é a loucura que gera esta paixão e não a paixão que leva à loucura. É difícil supor-se a preexistência da paixão, quando

não aparecem suas causas, como seria principalmente o reconhecimento da importância das dádivas da terra para tornar possível a subsistência do homem sem exigir recompensa. Isto desliga o tema da peça do problema das relações do homem com o meio, tornando a uma peça que explora o sentimento de propriedade levado às suas consequências extremas. E sob este ponto de vista ela é excelente. Hermilo Borba Filho desenvolve o tema com grande técnica dramática e grande sensibilidade poética. A construção e linguagem, conquanto fortes e cruas, de uma crueza que às vezes quase atinge uma morbidez gratuita, têm grande dose de poesia.

A direção de Geraldo Campos pecou, a nosso ver, na não apreensão deste clima poético, ou pelo menos não soube exprimi-lo. O espetáculo foi conduzido para um tom realista e, por isso, ficou pouco verdadeiro. A força dos personagens foi abrandada. A loucura de João, a maldade de Ana, o complexo de Édipo de Conrado, diluíram-se no meio da peça, dando como resultado uma certa monotonia ao espetáculo que parece ser causada pelo ritmo lento, mas que não o é. O ritmo não está mais lento que o necessário, o que faltou foi força, intensidade. Tanto assim que no segundo ato, onde esta força não era tão exigida, o resultado foi muito bom, sendo este ato o ponto alto do espetáculo. Quanto aos outros elementos do espetáculo, a direção foi muito boa, mormente em se considerando as dificuldades de tempo e de material com que foi preparada a temporada.

O elenco é bastante homogêneo. Samuel Santos é um ótimo ator possuidor de grandes recursos. Sua voz é excelente; não conseguiu contudo compor muito bem o personagem. Áurea Campos demonstra bastante talento e poderá ainda vir a ser uma grande atriz. Gentil de Oliveira, com grande personalidade no palco, foi o que melhor entrou no personagem. Muito boa sua estreia. Raul Martins tem talento, mas ressentido de algum defeito nas inflexões, que vem sendo notado em várias de suas interpretações. Francisca de Oliveira em "Paula" está muito bem, o mesmo se dizendo de Betty Maria em "Beatriz". Os outros, Cynthia Bastos, Jane de Souza, Dalmo Ferreira, Valdemar Benaglia, Jacira Sampaio, José das Dores Brochado e Eloi Edson completam o elenco. Os cenários de Barbosa de Araujo são adequados, ainda que um tanto pobres e mal executados. O segundo ato está muito bom.

Resumindo, saímos bastante satisfeitos com o espetáculo. Se artisticamente apresentou as falhas que apontamos (e o fizemos apenas com intuito construtivo), como parte de um movimento, como demonstração de um esforço honesto, compenhou plenamente e dá margem para uma certeza de grande melhora.

novo ano novo repertório novos v alores

O ano de 1955, em Porto Alegre, bateu o recorde em movimento amadorista teatral, registrando-se o trabalho de 26 grupos, que encenaram 46 peças num total de 150 representações.

Com o advento do fim do ano, seguido do período consagrado às férias estudantis, com o Carnaval de permeio, há quase que um entorpecimento nestas atividades.

1956 surge como um ano bastante promissor. Não obstante estarmos no início da temporada, quatro conjuntos já se apresentaram às suas plateias. O Clube de Teatro repetiu, desta vez no São Pedro, o sucesso antes obtido com "Nossa Cidade" de Thornton Wilder. O Teatro da Criança, sob a orientação de Glênio Pereira, ofereceu à sua plateia mirim o "Antoninho do Cavanhaque", peça em um ato da autoria do seu diretor. Por sua vez, o Teatro Infantil Permanente, sob a efi-

ciente orientação de Sayão Lobato, surge-nos na ribalta do Cinema Marabá, com "Pluft, o Fantasminha", de Maria Clara Machado.

É um início promissor, esperando-se, a todo momento, o desabrochar de novos conjuntos e a repetição dos sucessos dos outros agrupamentos, que se encontram em período de ensaios.

corujando nos bastidores

A nossa função de correspondente de uma revista especializada, como é a "Revista do Teatro Amador", nos obriga a um contacto permanente com os amadores deste Estado, procurando informações sobre as atividades de cada um. Mas a turma é um tanto "fechada" e não quer antecipar o que pretende fazer. Assim, no Clube de Teatro, enquanto se ensaiava "Nossa Cidade", conseguimos saber, muito em segredo, que o próximo lançamento será "Seis Personagens em busca de um Autor", de Pirandello.

Quem nos deu a informação foi Lígia Barbosa, que pediu segredo. . . vá lá. . . não vamos dizer a ninguém. Quando saímos do São Pedro, chamou-nos a atenção um barulhinho que vinha dos fundos, onde está instalada a sede do "Teatro Cinco de Setembro". Recebeu-nos seu diretor Pedroto Hengist, meio desconfiado. Os papéis estavam sendo distribuídos e conseguimos, num relance, ler algumas palavras do título da peça. Parece-nos que se trata de "Sinhá-moça chorou".

Do Teatro Universitário nada conseguimos, porque seu diretor, Antônio Abujamra, recém chegou de São Paulo e está com grandes projetos. O "Grupo dos 16", como sempre, fechado em sua cortina de mutismo, prometendo revelar seu programa dentro em breve.

O "Teatro Infantil Permanente" promete para este ano seis novas peças, sendo a próxima "João o Valente". O "Teatro do Estudante" pretende reviver seus grandes sucessos do passado. Aguardemos.

um agradecimento

Tivemos o grande prazer de encontrar no "Diário de Notícias" do Rio, uma crônica assinada pelo crítico Henrique Oscar, intitulada "Revista do Teatro Amador". Para nós que, apesar de já termos atingido o sétimo número, ainda nos consideramos em plena fase de formação, é motivo de grande satisfação o depararmos com um artigo em um jornal de outra cidade e principalmente em uma coluna já tão reputada.

Cabe-nos, portanto, deixar aqui patente os nossos sinceros agradecimentos a Henrique Oscar pelo destaque que dele merecemos e, a par destes agradecimentos, desejamos dar algumas explicações a respeito do artigo.

No primeiro período, queixa-se o cronista de nossa falha e m ainda não lhe termos enviado nenhum número. Quanto a isto respondemos que sinceramente nos sentimos culpados, mas, involuntariamente, pois, achamo-nos em formação, não pudemos ainda ter em mãos os nomes de jornais e respectivos críticos, de todo o País. Procuraremos, porém, sanar a falha.

e uma explicação

No segundo período, diz-nos o sr. Henrique Oscar que a revista não atende os outros estados, como o faz com São Paulo. Quanto a isto queremos apresentar nossas razões: é muito difícil saber o que se passa com os amadores de todo o País se esses mesmos amadores não nos enviarem suas notícias. E cumpre salientar que um pedido nesse sentido, foi feito em vários de nossos números; infelizmente, pouquíssimos nos atenderam e esse pouco foi aproveitado, até em destaque vejamos os números três, quatro, cinco e este. Nem um regionalismo nos prende, acreditem, e somente no dia em que de Norte a Sul do País, os amadores encontrarem interesse nesta revista, nos daremos por satisfeitos e recompensados pelo nosso modesto trabalho.

Por fim, tornamos a agradecer o sr. Henrique Oscar, dizendo que são dessas críticas que nós precisamos, pois, apontados em nossas falhas, não pouparemos esforços para saná-las. E se outras pessoas ligadas ao teatro, nos honrarem com atencões como essa do crítico do "Diário de Notícias", só teremos que melhorar nosso trabalho e penhorar-nos pelo interesse.

O papel da arte na difusão cultural, entre os que têm apenas educação rudimentar, é de extraordinária importância. A exigindo mais sobre a emotividade que sobre o intelecto, a arte tem um poder de penetração que escapa a outras formas superiores de cultura, tais como a ciência e a literatura, que dependem muito mais do preparo e do desenvolvimento educacional.

O teatro, embora exigindo certo nível de instrução, em muitos casos pode falar intensamente àquelas mesmas qualidades humanas suscetíveis de serem despertadas pela arte. Por isso tem papel destacado na difusão da cultura. Nessa tarefa, cabe ao Teatro missão pioneira e insubstituível.

Sob um prisma unilateral, o Teatro poderá visar, exclusivamente, a educação social dos indivíduos, em sentido restrito. Este teatro corre o risco de prejudicar a difusão cultural pura, ao se limitar ao terreno restrito da chamada "questão social"; e corre o risco, ainda mais, de ao invés de educar artisticamente os indivíduos e servir-lhes como modalidade de recreação, de enfadá-los, por trazer-lhes nos seus momentos de lazer, as contingências do seu próprio cotidiano. Estas peças, todavia, devem estar condicionadas ao nível cultural das plateias, e num plano tal que, sendo acessíveis ao homem comum, façam-no participar, ao mesmo tempo, dos valores intelectuais e artísticos. O Teatro deverá, ainda, retirar do meio em que se desenvolve, todos os recursos técnicos de montagem, cenografia, carpintaria, costuras, iluminação etc., que lhe sejam necessários.

Por outro lado, devido à formação que dá ao amador e às relações que estabelece entre ele e seu grupo e o diretor técnico, o Teatro avulta, no plano social, como autêntico gerador e plasmador de "líderes".

Sob o aspecto cultural, há nas peças estudadas, ou representadas, noções de História da Civilização, de problemas filosóficos, de Mitologia, etc., totalmente ignorados pelos amadores e pelas plateias. Como a boa e completa compreensão do texto exige que se esclareçam essas noções, surge, de imediato, um campo vasto para explicações de ordem cultural, feitas de maneira leve, agradável e de interesse imediato. Estas explicações se tornam mais necessárias e urgentes, principalmente para com os amadores, a propósito de sinonímia e dicção.

Nesta difusão cultural, feita em função do texto estudado ou encenado, avulta o próprio conhecimento teatral, advindo da técnica de interpretação da peça. Por isso, o Teatro precisa representar, sempre peças de indiscutível valor literário e artístico.

Do contato com peças, o indivíduo adquire o hábito de ler, e passa a ler novas peças, das quais chega aos livros, inclusive os de técnica teatral. Há ainda a considerar-se o alargamento de idéias e a visão nova e diferente que o homem adquire da Vida e da Cultura, em seu contato com a arte cênica.

Atendemos, finalmente, para a aquisição de boas maneiras, de noções de higiene e de embelezamento feminino, de arranjos domésticos, decoração, arte de palestrar, que os indivíduos adquirem em função dos ensaios, aquisições essas que levam dos Centros de Arte Dramática para os lares e os ambientes de trabalho.

O Teatro desenvolve, ainda, altamente a personalidade e incentive a autoconfiança e domínio das emoções.

aos leitores

A sua revista, a partir deste número, passa a publicar peças completas e selecionadas para melhor atender as necessidades de nossos amadores, que devem possuir um repertório escolhido, sempre à mão. Passa a gozar, também, de um acréscimo de páginas, para não prejudicar aquilo que você gosta de ler em sua revista: caderno de teatro, artigos, reportagens, noticiário mundial da atualidade. No entanto, faz-se mister que o seu preço seja acrescido para dez cruzeiros, o que será feito a partir do próximo número. Fazendo, porém, um estudo do que a sua revista lhe oferece, você verá que seu preço é bastante razoável. Você que apoiou, desde seu nascimento, a sua revista, certamente compreende e continuará a prestigiá-la e a ser um de seus inúmeros leitores.

1 - Alberto Gabríades - Curitiba - José de Anchieta pode ser considerado o fundador do teatro brasileiro?

R - Não. O Padre Anchieta, segundo historiadores, foi a primeira pessoa a fazer teatro no Brasil, mas isso não significa que tenha fundado o teatro brasileiro, pois, seu teatro feito com fins de catequese, não tinha nenhuma característica brasileira, sendo mesmo escrito em quatro línguas: o português, o espanhol, o latim e o tupi. Além disso, a não ser os jesuítas de sua época, não teve seguidores.

2 - João R. de Souza Porto - Alegre - Qual a distinção entre "miseenscene" e direção?

R - Há realmente alguma confusão a esse respeito devida principalmente a certas traduções ao pé da letra de termos técnicos. De um modo geral podemos dizer que "miseenscene", ao pé da letra: colocação em cena, encenação, é o conjunto dos trabalhos realizados para a transformação de uma peça de sua forma literária (literatura dramática) para sua forma cênica (teatro). A direção seria a execução da "miseenscene". Na maioria dos casos, o "meteuenscene": o encenador, é o próprio diretor, mas há casos em que isto não se dá, como na peça "Les Fourberies de Scapin" de Molière, que vimos aqui em São Paulo sob a direção de JeanLouis Barrault com "miseenscene" de Louis Jouret.

3 - Ruth Ringone Meyer - Capital - Quais os meios de que dispomos para estudar teórica e praticamente arte dramática?

R - Muito poucos. Em São Paulo temos a Escola de Arte Dramática que, embora seja de nível excelente não tem capacidade para muitos alunos. De quando em vez são organizadas algumas séries de conferências sobre teatro, mas que não são suficientes para quem deseja seguir carreira. O autodidatismo e a convivência com os elementos mais adiantados, ainda são, infelizmente, os meios de que dispomos.

4 - Higino R. Leme - Campinas - Se vivemos em uma democracia, como se explica a existência de uma censura teatral?

RA censura teatral não é uma censura de caráter artístico, mas tem caráter puramente policial e, como tal, existe e é necessária para prevenir atentados à moral e à segurança públicas. Pelo simples fato de vivermos em uma democracia, não temos o direito de sair nus à rua ou de ofender impunemente a dignidade de uma pessoa ou de uma instituição.

galeria do autor nacional

Goncalves de Magalhães

Domingos José GONÇALVES DE MAGALHÃES, Visconde de Araguaia, nasceu no Rio de Janeiro em 1811 e morreu em Roma em 1881. Considerado por muitos como o fundador da tragédia brasileira, não foi contuado ao teatro que dedicou a maior parte de sua atividade. Logo depois de se ter formado em medicina no Rio de Janeiro, foi para Paris como adido de nossa embaixada. Regressando ao Brasil foi Secretário do governo do Maranhão e mais tarde do Rio Grande do Sul. Foi eleito deputado por aquele estado e lente da cadeira de filosofia no Colégio D. Pedro II. Na carreira diplomática, ocupou nas cortes europeias diversos cargos, desde encarregado de negócios até ministro plenipotenciário no Vaticano. Foi feito Visconde do Araguaia, Conselheiro de Estado, Grande do Império, Comendador da Ordem da Rosa e de Cristo e sócio do Instituto Histórico e Geográfico e de várias Academias Literárias. Como literato, foi romancista, poeta lírico, épico e dramático, tendo pretendido reformar nossa poesia e lutado pelo desenvolvimento do gosto pelos estudos de filosofia. Desde o aparecimento de suas primeiras obras foi cercado de grande fama, ainda que fortemente criticado por José de Alencar.

"Poesias" e "Suspiros poéticos" são suas principais obras como poeta lírico, onde prevaleciam suas idéias espiritualistas baseadas no cristianismo. Sua obra máxima como poeta épico foi "A Confederação dos Tamoiós", poema em três cantos que narra a fundação do Rio de Janeiro. No campo da filosofia, produziu "Fatos do espírito humano", "A alma e o cérebro" e "Comentários e pensamentos", todas publicadas na Europa. Como romancista escreveu "Amância".

Como dramaturgo escreveu "Antônio José" ou "O poeta e a Inquisição", tragédia em três atos, representada com grande sucesso por João Caetano; "O giato", tragédia, e uma tradução de "Othelo" ou "O mouro de Veneza" de Ducis, tratamento romântico do mesmo tema da tragédia de Shakespeare. Disse um de seus biógrafos: "Gonçalves de Magalhães era a um tempo filósofo e poeta. Pode-se dizer com razão que nas suas obras filosóficas era mais poeta que filósofo, e nos seus livros de versos era mais filósofo que poeta".

na defesa do direito autoral

Finalizamos, neste número, a publicação das 37 perguntas formuladas a SBAT, sobre assuntos de direitos autorais, pela Comissão nomeada pelo Congresso de Teatro Amador de 1955, e respondidas pelo Diretor Vice-tesoureiro a Superintendente, Sr. Djalma Bittencou006.

28) Como procede a SBAT nos casos em que o espetáculo é comprado a companhia, por instituições autárquicas, oficiais, culturais, etc. ?

28. Quando o espetáculo é comprado por qualquer entidade, mesmo oficial, a SBAT cobra o direito autoral na base de 10 % sobre o preço ajustado. Nos negócios dessa natureza, deve ficar bem clara a situação do pagamento, a fim de que a SBAT possa salvar os interesses do seu sócio.

29) Nos casos de adaptações de romances, para o teatro, a quem caberá os direitos autorais?

29. As adaptações de romances para peças de teatro, ou vice-versa, subordinam-se às disposições do Código Civil. É indispensável a autorização do autor ou de quem o represente. E nessa ocasião, ficará definida a autoria, propriedade, direitos, etc. segundo o que assegura o Código Civil Brasileiro.

30) Quais as obrigações de uma Empresa. Companhia de Grupo de Amadores no que concerne à publicidade dos nomes dos autores, dos tradutores e do título da peça?

30. Toda publicidade da peça deverá conter, como exige a lei, o nome da obra, nome do autor, nome do tradutor, dia, hora e local da representação.

31) A SBAT arrecada também os direitos autorais de músicas?

31. A especialização da SBAT é a da defesa e arrecadação do direito autoral. Nisso também se compreende a música.

Mas, em virtude de um tratado com a UBC, cabe à SBAT a cobrança do direito autoral de bailados, concertos, música erudita, em geral. Aliás, convém lembrar que o maestro Villa-Lobos é membro do Conselho Deliberativo da SBAT. Os autores brasileiros, de música erudita, são todos representados diretamente e pela SBAT. Os autores estrangeiros, dessa especialidade, são representados pela SBAT através do acordo entre a SBAT e a UBC.

32) Como se justifica a cobrança do direito autoral pelas apresentações de obras folclóricas, se tais obras não têm autores definidos, pertencem aos povos anônimos, desde os nossos indígenas?

32. Não há cobrança de direito autoral nos casos de programas compostos de obras do folclore, quando executadas ou apresentadas na sua forma original. No que diz respeito à ação da SBAT, posso assegurar que não recebemos direitos autorais em casos dessa natureza. É preciso, porém, examinar cuidadosamente cada caso em separado, porque pode haver uma transcrição, adaptação, arranjo e, nesse caso, o adaptador goza dos direitos de autor,

33) Há interpretação diferente quanto à mesma matéria, procedente do estrangeiro?

33. O mesmo critério se aplica à obra de origem estrangeira.

34) Cabe direito autoral pelas execuções musicais que ilustram conferências de caráter folclórico?

34. Só caberá direito autoral se houver alguma adaptação, arranjo ou transcrição, feita por autor filiado a qualquer entidade, feita por autor no uso e gozo dos seus direitos.

35) A SBAT recebe subvenções? Como as aplica, se recebe? E como se mantem, se não recebe ?

35. A SBAT jamais recebeu qualquer subvenção ou favor dos Governos. A SBAT se mantém com as percentagens administrativas que arrecada dos seus sócios e representados. As percentagens que a SBAT arrecada lhe bastam para manter-se numa vida honesta a serviço da causa do autor.

36) Quais os auxílios que a SBAT concede aos Amadores e o que diz respeito a facilitar suas atividades?

36. Já salientamos a assistência que a SBAT dispensa aos Amadores.

37) Quais as obrigações dos Amadores no que diz respeito ao seu registro perante a SBAT ou outras Repartições?

37. Os Amadores do interior se dirigem frequentemente à SBAT com o fim de obter informações sobre o registro a que estariam obrigados perante a SBAT, as Repartições do Governo e o Serviço Nacional de Teatro. Não há necessidade nem se justifica um registro, propriamente dito, porque os Amadores se regem como qualquer entidade de caráter civil. Terão seus Estatutos, regulamentos, livros de atas, registro de suas eleições, para os efeitos de exercício legal dos seus mandatos, tudo, enfim, nos cartórios do seu domicílio legal. É claro que os Amadores terão que se identificar perante os órgãos com os quais tiverem que tratar de negócios. A SBAT é uma entidade com quem os Amadores estarão sempre em contacto, porque os nossos interesses são muito comuns e, na medida do possível, a SBAT será sempre útil aos Amadores, dirigindo-se oficialmente aos Governadores; Prefeitos, autoridades em geral, para obter benefícios de interesse geral.

Sem que tivesse sido perguntado, poderíamos lembrar que a SBAT, acompanhando, pelo noticiário do jornal, o movimento de teatro Amador, já teve oportunidade de dirigir dezenas de ofícios, memoriais, telegramas, aos Governadores e Prefeitos, às Câmaras, às Instituições diversas, pedindo doação de terrenos, isenções de impostos e muitas outras medidas de benefício para Amadores que, na sua terra, desejam fazer um teatro permanente. Poderíamos lembrar, de memória, os benefícios concedidos a Amadores de S. João d'El Rey, Montenegro, Porto Alegre, Natal, Uberaba, Niterói, Campos, e muitos outros lugares, além de algumas cidades do Estado de São Paulo, onde é intenso o movimento de Teatro Amador.

princípios de iluminação cénica

de osmar rodrigues cruz

ilustrações de Francisco giachieri

| PARTE

A EVOLUÇÃO

Difícilmente poderíamos apresentar um estudo completo sobre a iluminação de uma peça. Matéria essencialmente prática, além do mais, necessitando de exemplos práticos para ser compreendida.

E ao diretor que cabe a incumbência de preparar o plano de iluminação, porém a sua execução e montagem requer técnicos especializados.

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

Esses requisitos exige-se ao diretor, iluminador da peça ou pessoa que planeja a iluminação da cena e não ao executor ou montador da aparelhagem técnica elétrica. Este último pode ser um eletricitista especializado em teatro.

A técnica da iluminação é praticamente nova, pois, surgiu com a luz elétrica. Antes os bicos de gás e anteriormente as velas de sebo mantinham a cena iluminada fracamente, além de manter o palco sempre no mesmo grau de claridade.

Quando no século XVI surgiram os teatros em salas fechadas, foi que houve necessidade de iluminar a cena com luz artificial.

No teatro grego e romano as representações eram realizadas ao ar livre e durante o dia, e nos seus teatros imensos, somente na luz do sol se poderia realizar os festivais drama

ticos, sendo praticamente impossível realizá-las com a iluminação da época. Mesmo com todo o esplendor do teatro grego e romano, com sua maquinaria complicadíssima, seus atores magníficos e não menores autores, eles não conheceram a iluminação artificial da cena.

Chegando na idade média, o teatro conheceu uma nova vida, tendo recuperado o seu lugar que, depois de finda a época grego romana, havia perdido. Já na idade média, mas aí como na época clássica, os espetáculos eram realizados ao ar livre, e os mistérios e fracas se faziam: os primeiros nas portas das igrejas e os segundos em tabladros armados em praça pública.

Quando o Teatro passou a ter um local próprio para se realizar, aí então, surgiu a iluminação artificial, pois, as salas fechadas não tinham luz suficiente para que o público apreciasse nos seus detalhes a representação.

A cena e a sala da época acima referida, tinham uma construção toda especial, e na ribalta é que se colocavam as velas de cera protegidas na parte que dava para o público por uma aba de metal; e nós podemos imaginar, antes do início da representação, o acendedor da cena (hoje eletricitista) acendendo uma a uma as velas, para o início do espetáculo, e muitas vezes a fumaça que surgia ao acendê-las provocando tosse nas damas colocadas no prosaenário da época que, aliás, continha todos os camarotes nobres.

Depois das velas de cera vieram as de sebo; mais resistentes, demoravam mais para se

extinguir: isto no início do século XVIII. Somente quas e um século depois surgiram as lâmpadas a óleo que, de um modo geral, trouxeram para a iluminação do palco um capítulo deveras importante. Assim desaparecem as velas da cena. Porém as de óleo duram até meados de 1820 quando a iluminação a bico de gás trouxe ao palco uma nova fisionomia. Essa nova maneira de clarear a cena trouxe efeitos luminosos até então desconhecidos, e era possível dar ao ambiente cênico maior ou menor intensidade de luz, podendo-se então diferenciar o dia e a noite.

Todavia os perigos de incêndio com o gás eram grandes e mesmo o calor na sala e no palco, tornavam as representações, nos dias mais temperados e quentes, insuportáveis. Aí então, surge a iluminação elétrica, nas últimas décadas do século anterior.

Os benefícios que trouxe para o teatro a luz elétrica são realmente auspiciosos. É claro, que no início eram apenas uma ou duas qualidades de lâmpadas 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 que deram ao teatro o que hoje podemos ver e utilizar.

A quantidade de lâmpadas, refletores, tangões, painéis, renques de luz e projetores, é que fornecem à encenação o mundo de cores e ambientes para a compreensão psicológica e estética da peça.

O nosso objetivo, nestes escritos, não serão de desenvolver a iluminação do palco na sua parte técnica, isto é, os tipos de lâmpadas ou refletores, a sua voltagem ou quantos watts são necessários para um refletor ou o funcionamento de um quadro de luz e como conseguir maior ou menor intensidade de luz; cremos que isto um bom electricista poderá esclarecer, ou o próprio electricista do teatro onde pretendemos montar a peça. Veremos, isto sim, a importância da luz na atmosfera cênica, quais os seus benefícios e utilidades.

Já vimos como surgiu a iluminação até os dias de hoje, veremos a seguir, como a utilizamos no palco.

II PARTE

ANÁLISE TEÓRICA

A iluminação da cena tem uma importância substancial na encenação de uma peça. Nós podemos deixar uma peça sem iluminação própria, todavia, a sua estrutura pictórica perde enormemente para a compreensão do público.

Assim nós encontramos uma iluminação geral e outra específica.

★ A iluminação geral é aquela em que não existe propriamente uma norma, ou melhor, um estudo predeterminado para as cenas das peças. É a iluminação que estamos acostumados a ver nos palcos do teatro de comédia, geralmente chamados de "boulevard". Não existe uma preocupação em dar à peça ambientes característicos, salientando uma ou outra passagem do texto. Na iluminação geral o palco é iluminado por completo, 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, outras vezes a própria peça não exige mais.

★ A **iluminação** específica é um pouco mais complexa, é própria de determinadas peças e feita exclusivamente para dar uma característica ao texto e criar um ambiente psicológico para o espectador.

As suas principais propriedades, são: a) **quantidade**, b) **cor**, c) **distribuição**.

a) Nós entendemos por quantidade a intensidade de com que o palco for iluminado. Há necessidade de se controlar os números de refletores e lâmpadas usadas para a iluminação; não é possível dar a uma cena que se passa no campo, durante um dia de sol, uma iluminação fraca com cores escuras. Cada ambiente tem sua quantidade própria de luz. Outra questão é a quantidade de cores usadas, que deve ser comedida para não provocar no espectador uma confusão de cores ao invés de lhe dar prazer. Não podemos também criar um cem números de mutações, dando à peça aquilo que ela não exige.

Devemos nos preocupar sempre com a visibilidade de teatral e não com a da vida diária. A quantidade de luz que nós colocamos num 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, **fadiga ou modo de encarar a cena**.

Age como estímulo quando o espectador, pela quantidade bem dosada das luzes, se interessa pela ação da peça, muitas vezes provocada pela quantidade de cores que são usadas com discricção.

Como fadiga quando o espectador, na intensidade de luz, fere os seus olhos, ou quando

a falta de luz cansa a visão, provocando uma fadiga visual que se torna por fim corporal.

O medo de encerrar a cena também é uma das qualidades da iluminação que se refere à quantidade. Muitas vezes o ambiente criado pelo diretor dá ao público o valor exato da ideia contida no texto, mas a iluminação salienta a cena ou ainda os principais aspectos, esclarece a cena e o espectador se sente mais presente à peça.

b) A cor é um fator importante e uma das principais propriedades da iluminação. E a cor que distingue os elementos da cena entre si é necessário para quem pretende estudar a iluminação cênica, o conhecimento das cores e sua teoria, bem como o seu valor e simbolismo. Veremos, se possível, alguns desses pontos:

A luz do sol, todos sabemos, é branca. Falta da luz solar, temos praticamente o negro. Mais um fator interessante é que a luz branca não é simples. A sua composição dá 7 cores e as principais são: Amarelo, vermelho e azul, sendo que a composição, entre si, dessas cores, geram outras. Essas são as cores fundamentais. Ainda decompondo a luz branca por um prisma, ela nos dá as seguintes cores: vermelho, vermelho alaranjado, alaranjado, amarelo-laranja, amarelo, amarelo esverdeado, verde amarelado, verde, verde-azul, azul-celeste, branco, violeta, azul-violeta. Essas cores sofrem alterações para mais ou para menos quando aumentamos a luz branca ou a diminuímos. A cor diminui à medida que a luz aumenta. Essas são as cores principais.

Não seria possível dar as várias teorias das cores que existem, ainda essas que mencionamos, e em composição uma com a outra, vários matizes que formam as cores complementares. Vejamos um exemplo da mistura com as 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.

Assim com esse pequeno exemplo, nós vimos que a mistura de uma dessas cores com as demais dão umas outras que, conforme a necessidade e o gosto de quem as usa, poderão ser escolhidas e pesquisadas. A diante, quando estudarmos a análise prática, veremos então o uso dessas cores.

Quanto ao simbolismo das cores simples (como: o branco, significando a candura, a pureza, a paz; e o preto: a morte, o luto e a conseqüente tristeza), não nos parece muito lógico

aplicado ao Teatro. Assim, por exemplo, o vermelho e simbolicamente significa a esperança, muitas vezes nós utilizamos para uma cena trágica onde reina o pessimismo. As vezes o simbolismo dá certo sendo usado no ápice, mas não é obrigatório. O bom gosto & que a nos deve guiar.

Assim vimos rapidamente o valor e a qualidade das cores que, mais tarde, veremos em prática. Queremos deixar claro que o importante é o uso inteligente das cores nas suas variadas formas de composição, dando uma natureza saliente ao ator e a cena em geral, não provocando no espectador a sensação de que está numa porta de tinturaria.

c) **Distribuição** A distribuição das luzes na cena é outro fator que exige discernimento e cálculo. Não podemos nem exagerar nem restringir a sua distribuição, quer no que se refere ao número de projetores ou nas várias cores que para tal se usa. Na distribuição das luzes exige-se perfeito conhecimento da evolução dos atores, da sua indumentária, do cenário e, sempre em primeiro lugar, o valor de cada cena e sua significação no conteúdo da peça. Uma boa distribuição de focos, permite ao público apreciar a encenação, na sua parte e pictórica, em todos os detalhes. Temos a verificar que uma distribuição equilibrada de luzes forma um quadro harmônico e verossímil à vista.

Ao colocar os focos em cena teremos que iluminar primeiro os atores e não os cenários; esses são iluminados quando a encenação o exige, por isso geralmente a distribuição dos refletores é feita de cima, justamente para não provocar sombras prejudiciais.

A marcação das luzes deve obedecer à atmosfera psicológica da peça, a fim de preparar o espectador; e as suas mudanças devem amparar-se em uma certa lógica. Nunca devemos deixar o público saber que existe uma certa orientação na iluminação, ela deve parecer espontânea.

Assim vimos que a distribuição dos refletores deve obedecer sempre ao estudo prévio do texto e da encenação. Assim também o uso das cores deve ser calculado e estudado com carinho e acima de tudo com bom gosto, deixando tudo que for supérfluo e excessivo de lado.

★★ **Função** À quantidade, à cor e à distribuição nós podemos juntar as funções que tem a iluminação cênica, podendo dividi-las em seis partes:

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, os atores, sua fisionomia, seus gestos, têm que aparecer clara

ros e precisos aos olhos de pública. Para tanto é mister que esses elementos estejam em perfeito equilíbrio em cena. Não se pode admitir que a Grea de representação de determinada cena esteja sem luz. Todas as fases da evolução das cores deve estar iluminada para que o público veja o seu desenrolar. Muitas vezes, para melhor visibilidade, nós apagamos o resto do palco para maior realce da parte em que a ação está se desenvolvendo. Assim a grande auxiliar da boa visibilidade é a distribuição perfeita das luzes.

O público não deve nunca cansar a vista por excesso ou por falta de luz. Por isso devemos procurar equilibrar a quantidade de luz usada.

2 - Realce das formas: O ator e os objetos de cena, praticamente com uma iluminação geral, muitas vezes não criam um ambiente próprio para a peça. Por isso nós usamos uma iluminação específica, procurando realçar os contornos dos objetos ou dos atores. O uso dos refletores então, é que surge com grande vantagem. São os focos bem dirigidos que salientam as formas dos elementos da cena. O contraste que então conseguimos é que dá maior dimensão às formas e projeta aos olhos dos espectadores, criando para eles uma sensação de suprema beleza plástica e emocional. Veremos adiante que a base do realce das formas é claro-escuro.

3 - Claro-escuro: A iluminação, já vimos, faz tornar visíveis os elementos cênicos. Existe uma parte que não sofre influência da luz, que é a parte escura da cena. Assim a luz distingue os objetos fazendo-os aproximar-se mais do espectador que os outros que permanecem no escuro. É esse claro-escuro que faz com que o espectador tome conhecimento das formas, dos elementos e das distâncias entre eles.

É o claro escuro, ou melhor, a luz e a sombra, que fazem sobressair uma figura da outra, já o dissemos. Entretanto, é preciso cuidado no uso do claro-escuro quando usamos cores, a fim de não desvirtuarmos a cor primitiva dos cenários ou das vestimentas e mesmo da maquiagem dos atores. É o claro-escuro a base de uma boa iluminação cênica; a força psicológica que procuramos dar a determinadas situações, nós criamos muitas vezes com as sombras e as luzes, formando o ambiente propício ao interesse crescente do espectador.

4 - Convenção: Toda arte possui suas convenções, e a iluminação também possui as suas ilusões que pretendem dar ao público a idéia de que certas formas iluminatórias pretendem significar algo.

Assim o luar, o sol, o entardecer são con-

vencionalmente usados no palco pela iluminação que procura dar a ilusão de que a cena representa uma face da natureza.

Todavia o uso dessas convenções devem ser bastantes cuidadoso para não cair no ridículo, ou por excesso ou por falta de uma equilibrada distribuição e uso das cores.

A noite, por exemplo, em cena, nunca deve, aparecer ao espectador como noite da natureza. É forçoso que o público veja o que se *passa* em cena. Por isso teremos que usar a ilusão de que aquilo que ele vê é uma noite sem qualquer luz artificial. Enfim, a dosagem da quantidade da luz é que dá a ilusão quase que perfeita da realidade.

5 Composição: As várias formas que o quadro cênico toma em suas diversas fases é que forma a composição cênica. Para colaborar junto a essa composição nós temos a iluminação. As várias cores, a distribuição, a quantidade e o perfeito funcionamento das mudanças de luz, formam pictoricamente o quadro cênico que é a composição de todos os elementos iluminatórios que dão à cena a beleza plástica que tanto colabora para a compreensão do texto.

6 Luz psicológica: A última e importante função da iluminação é o seu efeito psicológico. A cor e o claro-escuro são as bases para se produzir uma luz que exerça influência junto ao espectador, criando o clima psicológico que pretendemos. O uso das luzes como fator psicológico é hoje em dia um fato consumado. Todo o clima cênico deve-se quase que exclusivamente ao equilíbrio com que usamos a iluminação e a dosagem com que aplicamos o claro-escuro, embora a cor seja outro fator importante para criar um perfeito ambiente na representação através dos focos de luz.

A luz psicológica cria, como podemos verificar, o clima próprio à cena, acompanhando de perto o ritmo da representação (todos os elementos da encenação devem, pois, estar conjugados). Assim a iluminação é também uma intérprete do texto; para tanto, deve ser lógica e coerente, a fim de impressionar o espectador.

O que se torna perigoso é o excesso, pois, é muito fácil impressionar o público com efeitos luminosos que em nada se relacionam com o texto e a representação. Aí é que encontramos os exageros dos inexperientes, que julgam que a luz psicológica é o acender e apagar de focos, ou então colorir demais determinadas cenas.

É importante para se obter um ambiente psicológico no texto, que a luz seja um elemento ligado à representação e que os efeitos produzidos estejam intimamente relacionados com a ação da peça. Para isso deverá haver uma unidade de tom, quer na quantidade, como na cor e

na distribuição. Esses três elementos bem equilibrados formam o clima próprio para as representações no que diz respeito à iluminação cênica.

III PARTE ANÁLISE PRÁTICA

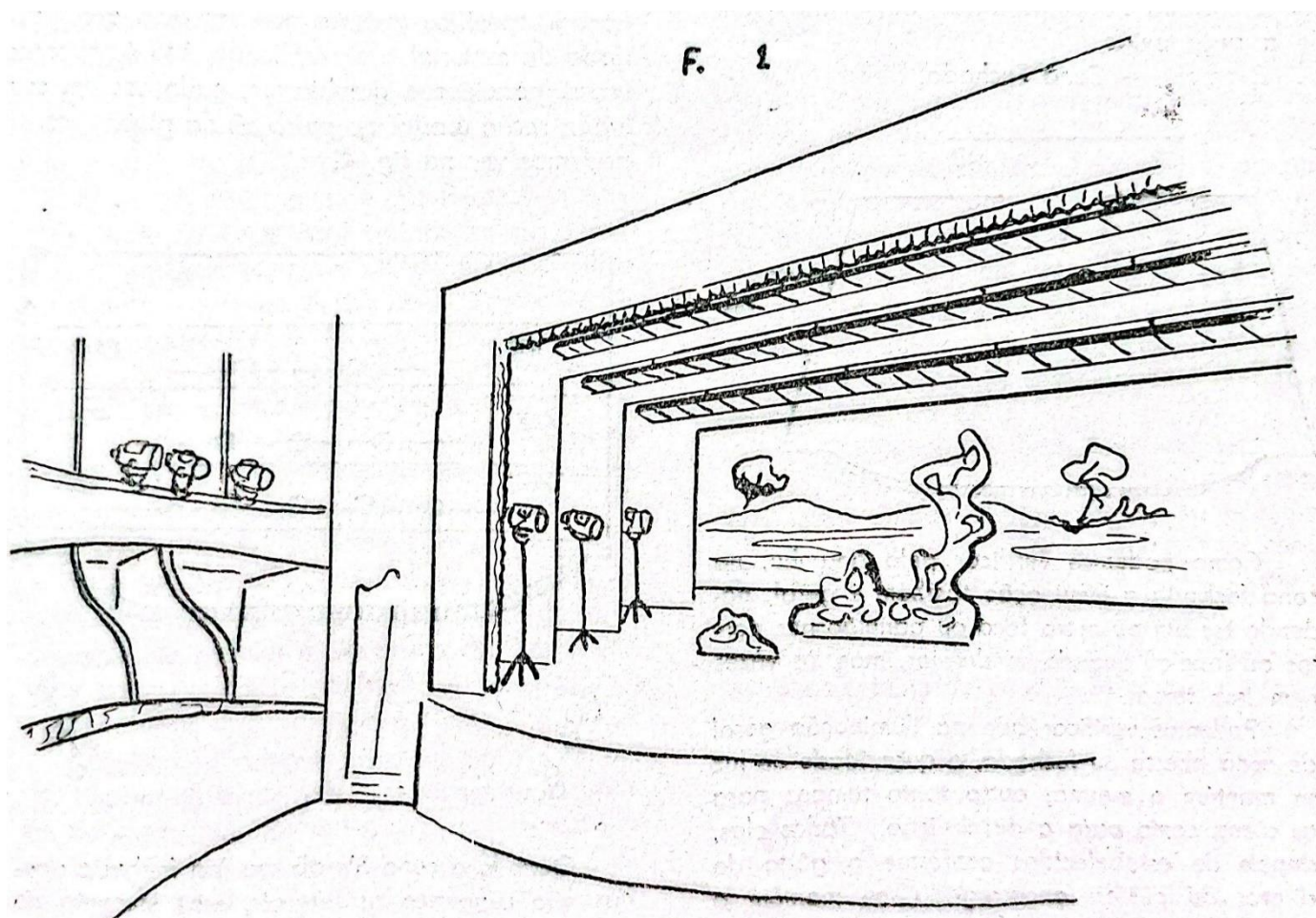
Vimos em síntese a teoria da iluminação cênica, veremos agora o seu procedimento prático. Devemos compreender por prática não o uso do material elétrico do teatro, as suas características, ou qual o seu funcionamento. Essa parte, aliás muito bem desenvolvida nos manuais técnicos do assunto, é mais pertinente ao electricista chefe de um teatro. Ao diretor ou ao assis-

nenhum trabalho de preparação deve ser feito. Apenas, teremos que dar ao electricista do teatro a quantidade e de luz a ser usada e, quais as que iremos necessitar. Antes de mais nada teremos que ver se a cena é **aberta ou fechada**. Cena é aberta quando a peça passasse em um campo, jardim etc.; ou se o cenário for sintético o praticamente a cena será aberta.

Na cena aberta os lados da mesma dão passagem para os bastidores; então, além das luzes da ribalta e das gambiarras, podemos utilizar luzes nas laterais quer no 1.º, 2.º ou 3.º plano da cena.

Exemplo: Cena aberta.

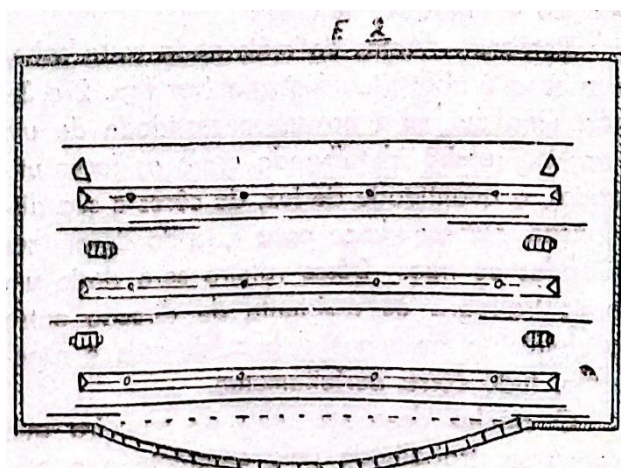
Como podemos verificar na iluminação geral



tente que prepara o plano de iluminação não é necessário o conhecimento artesanal da aparelhagem elétrica. Agora, conhecer quais os aparelhos que existem e quais suas funções já pode interessar, portanto, daremos no final, um apanhado geral sobre os focos e aparelhos de luz e uma amostra de suas formas. Por ora iremos citar certos nomes, ficando a sua definição para o fim.

Tivemos oportunidade de verificar, quando estudamos a análise teórica, que existe uma iluminação geral e uma específica.

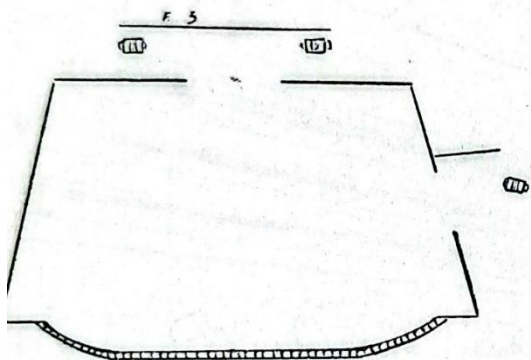
Quando montarmos um plano de luz para uma peça em que a iluminação é geral, quase



em cena aberta, ela pode se dar em todos os lados do palco. Não quer dizer que deixaremos de usar a luz direta dos focos ou refletores; a questão é que não existe modificações durante a peça, onde um ou outro refletor apaga ou acende. Durante todo o ato existe somente uma iluminação fixa.

A iluminação geral em cena fechada é aquela em que a ação se passa em um gabinete, e que podemos usar somente a ribalta, as gambiarras e qualquer foco que esteja colocado na vara do proscênio, junto à boca de cena, ou na platéia. O seu funcionamento é o mesmo que na cena aberta; apenas não colocamos focos nas laterais, a não ser numa porta, para iluminar a entrada do personagem, ou janela quando a peça exige.

Exemplo: Cena Fechada.



Como podemos verificar pelo desenho, na cena fechada a iluminação também é geral, podendo ter um ou outro foco ou painel nas portas ou janelas quando se desejar, mas, às vezes nem isso temos.

Podemos verificar que na iluminação geral de cena aberta ou fechada, a quantidade de luz se mantém a mesma; outro tanto tempo para as cores, como para a distribuição. Todas elas, depois de estabelecidas conforme o gosto da diretor ou pessoa encarregada, se mantêm a mesma durante o ato ou a peça toda.

O plano para a prática da iluminação específica é diferente, vejamos:

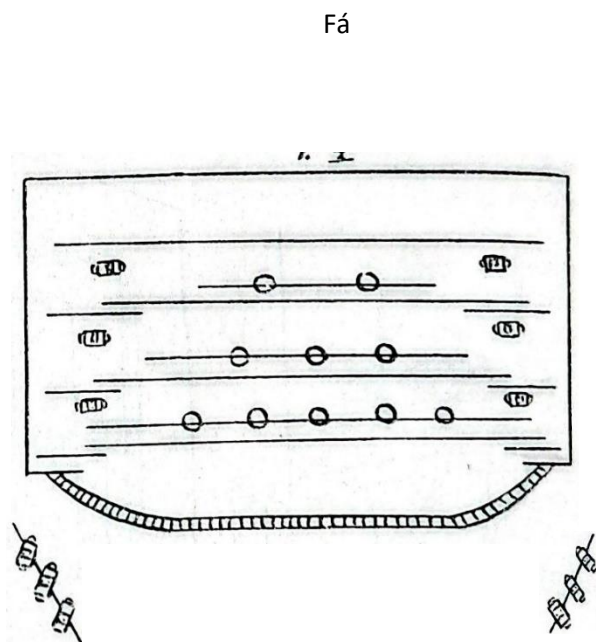
Roteiro: Antes de mais nada resta saber se a cena é aberta ou fechada (ver figs. 2 e 3). Para uma ou outra haverá necessidade de um plano ou roteiro, detalhando quais os focos utilizados, a quantidade de luz, de cores e sua distribuição, numerando-as para quando devem ser utilizadas ou não. Desse roteiro será dado um ao contraregra ou assistente de direção e outro ao electricista para que depois, durante o espetáculo, tudo corra perfeitamente.

O roteiro deve ser feito de maneira que poderá ser trabalhado pelo assistente e o electricista. Não vamos fornecer um modelo, por

que seria muito rudimentar e qualquer pessoa afeita ao teatro sabe como fazê-lo. Todavia o importante é colocar o número da fala (todas que exigem mutação de luz devem receber uma numeração), o número do foco ou focos que entram na mutação e quando devem sair de funcionamento; assim, em ordem cronológica deverá estar marcada, mutação por mutação.

Quantidade: Para elaborarmos esse roteiro teremos que dar ao electricista qual a intensidade de luz que nós iremos usar, se ela terá sempre a mesma quantidade de força ou se necessitará de ser usada em resistência (a queda que sofre o foco lentamente).

Para elaborarmos o roteiro de uma iluminação específica teremos que ver qual a quantidade de material a ser utilizado, isto é, quantos focos, painéis e gambiarras, cada um em seu lugar, serão usados no palco ou na platéia, como podemos ver na fig. 4:



Quando a cena for aberta (na fechada apenas não usaremos as laterais, mas somente no caso da fig. 3), em caso de iluminação específica, nós determinamos a quantidade de focos e qual 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, serem utilizados. Essa é a quantidade de material a ser utilizado. Quanto à intensidade de luz, de acordo com a peça, faremos a sua dosagem.

Cor: Estudamos anteriormente o valor das cores; veremos agora sua aplicação na cena.

A quantidade de cores existentes (que são

as gelatinas: uma espécie de papel celofane de cor) é aquela que vimos atrás. A sua colocação é feita à frente do foco luminoso e, quer esse foco dê uma luz dirigida ou não, o raio terá a cor da gelatina.

Fazemos pois, um estudo das cores que poderão ser utilizadas e quais os ambientes desejados, juntando se necessário uma às outras conforme o bom gosto do encenador.

Teremos que notar:

1. ° Não prejudicar intencionalmente o cenário, modificando sua cor. Não ser que haja motivo para tal.

2. ° Não usar cores que prejudiquem a maquiagem do ator, ou fazer-se a maquiagem de acordo.

3. ° Não jogar umas cores contra outras, para não dar um resultado pictórico que não se deseje.

4. ° O uso das cores deve ser moderado, e não variar excessivamente, para não prejudicar a visão do público.

5. ° Se utilizarmos as gambiarras e a ribalta, essas devem possuir luz neutra se pretendemos jogar com focos de várias cores, ou então procuramos o tom geral das cores, isto é, se for noite, forçosamente as luzes gerais serão azuis e roxas, com um ou outro foco amarelo-laranja para iluminar a cena onde a peça exige luz natural. Se caso nós não utilizarmos as gambiarras e a ribalta, os fotos terão no mínimo que iluminar a cena toda com a cor azul. Trataremos desse ponto na distribuição.

Distribuição: Na iluminação específica, a distribuição é uma parte importante no que se refere à sua prática e ao plano de iluminação. Para uma perfeita visibilidade e formação do quadro cênico a distribuição é básica.

Conforme podemos verificar na fig. 4 nós distribuímos os focos cada um 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 o lugar que se fizer necessário a uma luz funcional.

Na ribalta estão colocadas as lâmpadas com colocação geralmente de 3 ou 4 vezes básicas: vermelho, amarelo, azul e verde ou violeta. Geralmente a Ribalta ilumina a fisionomia do ator, quando ele ultrapassa a boca de cena, fornecendo luz debaixo 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 geralmente iluminam o prosscênio e o corpo do ator de frente,

Projetores de palco são os colocados na vara junto à bambolina mestra, ou nos reguladores e bastidores, ou ainda nas gambiarras de 1. °, 2. ° e 3. ° planos. Servem para iluminar toda a cena.

Temos também os panelões, que dão uma luz mais ampla, ao contrário dos refletores que dão luz dirigida e mais intensa.

Nós incluímos, quando falamos em refletores, os "SpotLight", os mosquitos, enfim, todas as espécies de refletores de luz dirigida.

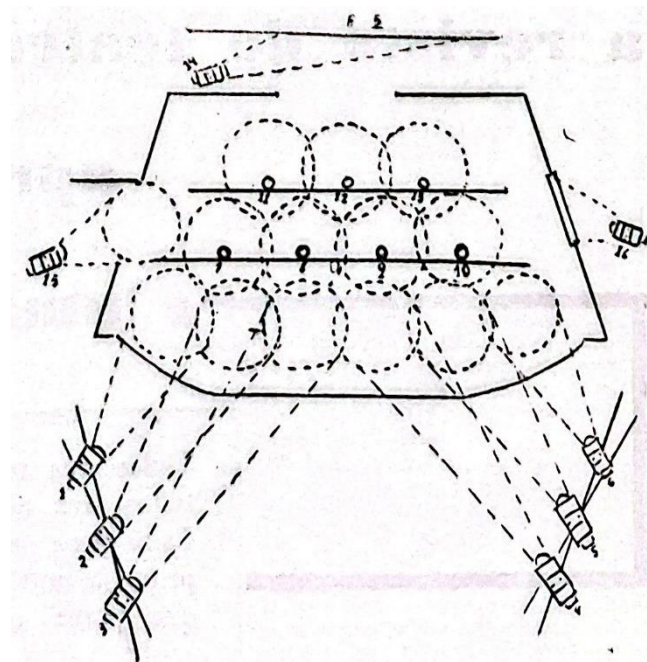
As gambiarras são fiéis de lâmpadas coloridas colocadas acima da cena, presas no urdimento do palco e colocadas uma atrás das outras para iluminação geral da cena.

Note-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 panelões para iluminar uma rotunda no fundo da cena ao rés do chão, para dar impressão de infinito; outras vezes, um projetor é colocado embaixo para determinado 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 na cena é a composição perfeita entre os vários jatos de luz e os seus pontos que caem na cena.

O espaço cênico deve todo ele ser iluminado e nenhum canto ou setor deve permanecer às escuras. Essas distribuições devem acompanhar de perto a evolução dos atores e as cenas de capital importância. Vejamos um exemplo na fig. 5, com menor número de focos:

Os focos 1, 2, 3, 4, 5 e 6 são da sala e iluminam a boca de cena. Conforme a peça e a cena nós daremos a cor necessária, e no desenrolar da ação nós faremos 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 função é o mesmo que se fizer necessário, como já o dissemos, dependendo do texto. Os focos 14, 15 e 16 iluminam: o primeiro a passagem de 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 gambiarras e ribaltas permanecem com luz fraca.

Vimos um exemplo simples e desprezioso de uma distribuição de luzes num palco. Esse é apenas um exemplo, existem várias maneiras de se 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 a instalação elétrica.

Nós podemos iluminar com focos laterais

quando a cena for aberta, como também, usar maior ou menor quantidade de refletores, mas tudo isso de verá ficar a cargo do executor, do seu bom senso, bom gosto e conhecimento do "metier". Em teatro é fazendo e estudando que se aprende.

A distribuição é feita tendo em vista se a cena é aberta ou fechada. Para cada uma o trabalho deve ser diferente.

À vista do exposto nós concluímos que existem duas espécies de luzes: a fixa e a **variável**. A fixa é composta pela ribalta e pelas gambiarras, a variável pelos refletores dispostos pela cena e na sala. Tanto uma como outra são usadas em resistência, isto é, tem a qualidade de abrandar a intensidade da luz conforme o caso. Exemplo: o anoitecer é o desaparecimento da luz aos poucos; o amanhecer será justamente o contrário. Dois exemplos simples para elucidar. Mais tarde voltaremos a falar sobre as luzes fixas e as variáveis.



Em nosso próximo número daremos a conclusão deste trabalho, apresentando os capítulos sobre Plano de iluminação, Visibilidade, Realce das formas e o *Claro-escuro*, Convenção

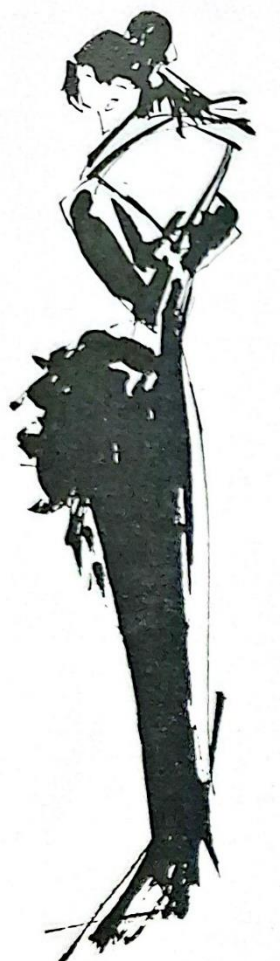
e Composição, Luz Psicológica e a IV parte, concernente a Notas Técnicas.

a revista do teatro amador

apresenta

uma peça por número. .

Tôdas elas representáveis e dando margem a realização de estudos em conjunto sobre sua análise e sobre sua encenação. Cada peça será acompanhada de uma ligeira introdução, uma pequena notícia biográfica do autor e tôda ela será anotada no que possa oferecer interêsse literário, histórico ou teatral.



o novo Othelo

comédia em I ato

Joaquim Manoel deaceda

autor a peça

O Dr. Joaquim Manuel de Macedo nasceu em Itaboraí, no Estado do Rio em 1820. Era doutor em medicina, tendo defendido brilhante tese sob o título «Considerações sobre a nostalgia». O grosso de sua obra é constituído por romances, onde é tido como verdadeiro mestre, citando-se como os mais importantes: «O moco loiro», «A moreninha» e «O rio do quarto». Por sua produção no campo da literatura dramática, é considerado por alguns como o continuador de Martins Penna. Tal juízo não nos parece exato, posto que suas comédias, ainda que na maioria de costumes, têm um sabor mais próximo ao gosto francês que ao brasileiro, do qual nunca se desviou a obra de Penna. Seus dramas «Luzbela», «Luxo e vaidade». «Cobé» etc. , são bastante representativos de nosso teatro romântico. sendo suas ações e seus personagens muito artificiais, quase inverossímeis, muito ao gosto da época. A seus dramas são preferíveis suas comédias («A torre em concurso», «O primo da Califórnia», «Remissão de pecados», «Cincinato Quebra louças», «O novo Othelo»etc.), onde, menos ligado à escola romântica, demonstra grande senso de humor, muita observação e uma ótima técnica dramática. Como primeira peça da série de publicações de peças em um ato, a Revista do Teatro Amador escolheu a comédia «O novo Othelo». Embora não seja uma peça representativa do teatro de Macedo, é uma comédia muito interessante para repertório de grupos de amadores, principalmente para os que estejam iniciando suas atividades. Sua montagem não é muito cara, pois, exige um único cenário, tem poucos personagens e já é de domínio público, não havendo, direitos autorais.

Seu interesse literário é grande, pois, é escrita em uma linguagem bem popular' na época, com um estilo limpo e fluente, apresentando construções bastante curiosas e pitorescas. Historicamente é interessante por mostrar que já no século passado o teatro amador existia e era bem ousado, chegando a montar «Othelo». Como encenação, apresenta interesse porque a ação, ainda que muito simples e ligeira, dá ao diretor 'e aos atores uma ótima oportunidade para exercício principalmente de dosagem de efeitos. Dois extremos devem ser evitados: de um lado a completa falta de graça e de outro a «chanchada». Com algum cuidado, pode-se obter um espetáculo equilibrado e de grande efeito. O cenógrafo e o figurinista deverão se documentar ao máximo quanto à decoração de ambientes e a moda da época, que aliás, é uma das épocas mais interessantes neste particular, segunda metade do século passado. Seus personagens são simples, mas exigem algum senso de humor dos intérpretes, recomendando-se grande cuidado com «Calisto» que é, por assim dizer, um dos principais responsáveis pelo equilíbrio a que acima nos referimos. Os papéis femininos, bem estudados, dão grandes oportunidades às atrizes, especialmente «Justina» que pode ser um tipo bem característico.

Quanto à direção, chamamos atenção para o problema da Cena IV, em que Calisto ouve, escondido, o diálogo entre Francisca e Justina. Suas falas em aparte com citações de «Othelo» são muito interessantes e deverão ser aproveitadas bem no seu efeito cômico sobre o público, sem comprometer uma certa verossimilhança da cena. Embora a rubrica do autor indique que Calisto deve estar debaixo da mesa, esta posição poderá ser outra mais conveniente a critério do diretor e de acordo com a cenografia. Chamamos a atenção também para o ritmo que deverá ser bem vivo sem ser afobado.



comédia em um ato de

Joaquim Manuel de Macedo

PERSONAGENS: ANTONIO (Procurador de causas) CALISTO (Negociante de armarinho) FRANCISCA (Filha de Antonio) JUSTINA (Amiga de Francisca) *A ação se passa na atualidade e na Cidade do Rio de Janeiro.*

Sala na casa de Antonio Ao lado esquerdo, uma porta e *duas janelas de peitoril que se abrem para a rua*: ao lado direito, portas de comunicação com o interior *da casa*; *ao fundo, porta de alcova*; *no meio da sala, mesa coberta com um grande pano verde que quase toca ao chão. Papel, tinteiros e autos sobre a mesa.* Uma estante ordinária com alguns livros a um *lado*; *piano já meio usado. Cadeiras de palhinha ordinárias, e sofá e aparadores correspondentes.*

CENA I

ANTONIO *(Só, vestido e pronto para sair; ao levantar-se o pano, consulta o relógio)*. Dez horas: é tempo de me ir chegando para o júri: que massada! Depois que me naturalizei cidadão brasileiro tenho cem vezes torcido as orelhas sem deitar sangue. Tudo se pode ser no Brasil, menos cidadão brasileiro; porque são o tantas as cousas!... É guarda nacional por um lado, júri pelo outro, agora eleições; daqui a pouco um conselho de qualificação; amanhã isto; depois de amanhã aquilo, e sempre uma roda viva! Nada: eu acabo por deitar fora a nova pátria, assim como deitei a velha. A pátria é um verdadeiro traste de luxo, que é mais incomoda do que utiliza.

CENA II

ANTONIO e CALISTO *que entra e para teatralmente diante de Antonio, imitando a entrada de Othelo no primeiro ato. (2)*

ANTONIO Então que é isto?... continuamos com a mania teatral?... S.r. Calisto, olhe que se vai assim, dá com os burros na água, e marcha direitinho para o palácio da Praia Vermelha.

CALISTO **Eu me calo, Adalberto, (3)**

(1) Publicada pela primeira vez em 1856.

(2) Trata-se da peça «Othelo» ou «O mouro de Veneza» de Ducis, tradução de Gonçalves de Magalhães, que é o tema da tragédia de Shakespeare tratado de forma romântica. Muitos personagens foram suprimidos e até substituídos. Também os nomes dos que permaneceram foram trocados, conservando-se apenas o de Othelo, conforme veremos adiante.

(3) Adalberto corresponde ao Brabâncio da tragédia de Shakespeare: é o pai de Desdemona.

Um jus (4) tendes assás de confundir-me;

Mas se já quando fui amigo vosso. (5)

Confesse, confesse, s.r. Antonio, que está entrada é sublime! E diabo me leve se não fico dez furos acima do João Caetano. (6)

ANTONIO Mas o s.r. agora não se ocupa de outra cousa.

CALISTO Que quer?... aquele teatrinho particular da sociedade e reveladora dos grandes talentos acendeu-me na cabeça uma fomalha. *(bate na testa)* O s.r. Antonio pensa que aqui dentro há miolos, como nas cabeças dos outros homens?... Pois enganasse: aqui dentro fervem o Etna e o Vesúvio: talvez ignore o que sejam o Etna e o Vesúvio... eu lhe explicarei isso mais tarde. Agora não penso, não cudo, não vivo senão em Othelo, cuja parte desempenharei daqui a três dias. Que emoções! que entusiasmo! os camarotes cheios de mocas bonitas... a platéia atopetada de povo... enchente real... pode-se contar com ela mesmo porque não se compram bilhetes. A orquestra executa a ouverture. *(toca arremedando a música)* Já estão quase no fim... gente fora da cena! contraregra a seus lugares! últimos compassos da ouverture. *(arremeda a música)* fim!... (asso bia) Lá vai o pano acima... Eis o senado de Veneza. *(arranja o sofá e cadeiras como lhe parece)* Faça de conta que o s.r. é o s.e.

(4) jus = direito. (5) Ato I, cena V (Sempre que nestas notas aparecerem atos e cenas estas serão do «Othelo» de Ducis). (6) João Caetano, o grande ator brasileiro estava em seu apogeu na época e seu maior sucesso era justamente «Othelo» de Ducis, traduzido para ele especialmente por Gonçalves de Magalhães.

nado de Veneza. . . ande. . . sente-se em todas estas cadeiras. Fala Moncenigo. . . (7) faça também de conta que o s.r. é Moncenigo: é um estúpido que há de enterrar o papel; mas não faz mal.

ANTONI Oquem é estúpido, s.r. Calisto, quem é estúpido?

CALISTO - É o Manoelsinho lá da sociedade, homem; mas não me atrapalhe. Agora entra Adalberto. . . faça ainda de conta que o s.r. é Adalberto. . . entre por ali. . . entre por ali.

ANTONIO Então eu sou tanta coisa ao mesmo tempo?

CALISTO - Não faz mal; está no sistema das acumulações dos empregos. Entrou. . . entende?. . . o s.r. entrou e ninguém lhe deu importância. Agora eu. Othelo vai aparecer: apenas me puser os olhos em cima, torça o nariz, faça uma cara muito feia, e sem se importar com as palmas e os aplausos como que o público me recebe, exclame com voz rouca e reconcentrado furor "ei-lo presente"! não se descuide. . . eu vou romper do bastidor. . . sentido? (*vai entrar como Othelo*) Então. . . s.r. Antonio, não me esfrie a cena! não me esfrie a cena, s.r. Antonio! não se importe com os aplausos do público. . . fale homem!. . . com trezentos diabos diga "ei-lo presente"!"

ANTONI Meu amigo, o s.r. não vai bem do juízo: lembre-se, meu caro s.r. Calisto. . . CALISTO - Eu já não sou Calisto, sou Othelo, o Mouro de Veneza.

ANTONIO - Mas repare que não estamos no teatro.

CALISTO S.r. Antonio, sabe o que é o gênio?. . .

ANTONIO Ah! s.r. Calisto, que pergunta me faz?. . . porque deixei eu a minha antiga taberna e me fiz procurador de causas, senão por obedecer aos impulsos irresistíveis do gênio?. . .

CALISTO - Tem razão: o gênio é um elemento impalpável, um fogo tão maravilhoso, que até as vezes pode chegar a introduzir-se na alma de um taverneiro.

ANTONIO - Eu?. . . como é isso?. . . que quer dizer com essa?. . .

CALISTO Quero dizer que o gênio é o diabo. Olhe, s.r. Antonio; eu reconheço que já não sei a quantas anda o meu armarinho: já não como, e já não durmo sossegado. Há dias em que chegame um freagüês, pedeme cartas de jogar, e eu dou-lhe soldados de chumbo; vem outro que pede tesouras, e eu dou-lhe obras, (8) vem um terceiro que quer comprar agulhas,

(7) Moncenigo corresponde ao Doge de Veneza da tragédia de Shakespeare.

(8) obra=pequena folha de massa de vários feitios e cores usada para fechar cartas, pegar papeis, etc.

e eu lhe apresento correntes de papagaio. A mesa do jantar encontro às vezes a imagem de Pezaro (9) em um pedaço de carne seca, e a de Hedelmonda (10) num prato de arroz de leite. De noite, oh! de noite a cena é tremenda e horrorosa: acorrido espantado, envolvido no meu lençol, declamo furioso, e acabo sempre por assinar Hedelmonda, dando com uma vela de sebo mil punhaladas no travesseiro! Oh! gênio! o gênio é o diabo, s.r. Antonio.

ANTONIO - Mas desse modo, o s.r. Calisto fechará dentro em pouco a porta do seu armarinho!

CALISTO - Ora isto é insuportável!. . . Quando estou tratando de cousas sérias, vem-me o s.r. com banalidade! Falo lhe em gênio, e responde-me com o armarinho!

ANTONIO - Mas o armarinho é que lhe dá aquilo como que se compram os melões. (11)

CALISTO - Mas o gênio aborrece o positivismo e a realidade.

ANTONIO - E a barriga, s.r. Calisto?. . .

CALISTO - Desgraçadamente a barriga do gênio é tão exigente como a do cavalo e a do gato; mas a nação deve sustentar os grandes homens que a ilustram, e ao governo cumpre estabelecer pensões para eles.

ANTONIO - Já há muita gente, gente demais, que come o dinheiro da nação em santo ócio; meu caro s.r. Calisto, a sinecura é uma sra. muito fidalga, que habita somente em casas nobres e em elegantes sobrados, e não desce jamais às casas térreas, e menos querera ir morar em um armarinho.

CALISTO - Pois é preciso fazer uma revolução.

ANTONIO - Nada. . . nada: eu sei que a maior parte das revoluções se fazem por causa da barriga; mas em regras os homens das casas térreas não ganham coisa alguma com elas. S.r. Calisto, cuide antes do seu armarinho: lembre-se de que me pediu a mão de minha filha, e que eu não posso querer para meu genro um gênio sem vintém. Tome juízo, quando não, dou o dito por não dito, e mandou o procurar mulher na casa dos orates.

CALISTO - **Ao menos meu respeito vos aplaque**

De meu corpo contra as cicatrizes. (12)

ANTONIO - Repito-lhe que tenha juízo. . . o

(9) Pezaro corresponde ao lago da tragédia de Shakespeare. (10) Hedelmonda corresponde à Desdemona de Shakespeare.

(11) Expressão muito usada na época, que significa «o que rende dinheiro». Esta e outras expressões análogas dão à peça o sabor da época. Não devem ser substituídas por frases correspondentes da atualidade, como é costume, a menos que sejam absolutamente incompreensíveis.

(12) Ato I, cena V.

s.r. já tem obrigação de atender aos meus conselhos!

CALISTO – Esqueci-me dos bens que me fizestes.

**Recordar-vos porém dos meus serviços,
Que me amastes, que eu saio de um combate,
e,
E que este mouro enfim salvou o Estado (13)**

ANTONIO - Sim! e o mais é, que salvando o Estado como o s.r. , conheço eu duas ou três dúzias de mouros da sua ordem. S.r. Calisto, cure-se dessa loucura diabólica; vá conversar com a Chiquinha, que está lá dentro com a nos, a vizinha a dona Justina, e veja se o amor o pode livrar dessa triste mania. Eu vou para o júri: o s.r. faz-me demorar mais do que devia, e o que faltava agora era o seu gênio ter feito que o impertinente do juiz de direito me impusesse a maldita multa. Adeus, s.r. Calisto; adeus e tenha juízo. (vai-se)

CENA III

CALISTO (só), É um estúpido, que não admira as explosões do gênio! a minha encantadora Chiquinha, que é moça romântica, compreenderá e apreciará evidentemente o meu entusiasmo. Adoro esta rapariga tanto, como a minha parte de Othelo. . . sim. . . porque mais é impossível. Oh! se fosse ela que fizesse o papel de Hedelmonda. . . com que prazer e arrebatamento eu lhe daria a punhalada do quinto ato! ao menos porém deve aparecer algum ímpeto de ciúme no meio deste amor que experimento pela Chiquinha. Que sublime ciúmes não me sentirei, agora que tenho de memória todos os furores de Othelo! Um amor sem ciúmes é como doce sem cravo nem canela. Sim. . . é preciso que eu me exaspere, que eu esbraveje mordido pela serpente do ciúme. É preciso, é inevitável, ou então não passarei de um Mouro de Veneza muito ordinário. Se eu apanhasse um pretexto. . . a Chiquinha está de palestra com a dona Justina. . . Se da conversação destas duas moças eu pudesse arranjar um motivosinho mesmo do tamanho assim. . . bem lembrado. . . mas. . . elas que chegam; vou esconder-me embaixo desta mesa para ouvi-las sem ser visto. Como é formosa a Chiquinha!(esconde-se)

CENA IV

*CALISTO em baixo da mesa;
FRANCISCA E JUSTINA*

FRANCISCA Enfim! já se foi para o júri.

(13)Ato I. cena V.

JUSTINA - Sempre é bom ver da janela, se ele realmente se vai.

FRANCISCA Sim, vejamos. (vão ambas para a janela)

CALISTO(à parte) **Nada no mundo e em toda a natureza**

De tão pura virtude se aproxima É a virtude e que os mortais encanta. . (14)

JUSTINA Dobrou a esquina.

FRANCISCA Ainda bem. (*voltam à frente*)Independência ou morte!

CALISTO(à parte) Porque saudará a Chiquinha a independência!. . parece-me um pedaço de patriotismo um pouco fora de propósito.

JUSTINA Mas então, dona Chiquinha, isto é sempre assim? . . .

FRANCISCA - Sempre assim: pelo menos desde oito dias é esta vida que levo: foi há oito dias a primeira vez que o vi; é um tesouro que devo à amizade de minha prima Luizinha; mas também desde oito dias, desde que ele é meu, tanto eu o amo, como meu pai mostra aborrecê-lo.

CALISTO(à parte) Bonito! bem fiz eu em esconder-me embaixo da mesa; mas quem será este ele que é dela?

JUSTINAE porque tanto ódio, dona Chiquinha? . . .

FRANCISCA - Porque diz meu pai que ele é indigno de mim, e que eu devo vencer-me e desprezá-lo. Oh! isto já me vai exasperando. . . talvez que me resolva a acabar por uma vez e bem cedo com este tormento.

JUSTINAE como? . . .

FRANCISCA - Sou capaz de em menos de quinze dias estar casada com o Calisto do armarinho.

CALISTO (à parte) E depois em menos de oito dias de pregar-me algum mono!. . Oh! Hedelmonda de uma fígua!

JUSTINAE ele que te há de amar tanto. . . FRANCISCA Por certo: morre por mim.

JUSTINA – Disseram me que o s.r. Calisto é excessivamente ciumento.

CALISTO (à parte) Não havia de ser, não, quando vou representar a parte do Mouro de Veneza?

FRANCISCA - Sim. . . dizem isso; mas embora: ainda quando eu lhe não tivesse amor algum, casar-me com ele só para verme livre do mau gênio e das impertinências de meu pai. . . Ora só o ódio que ele vota a o meu querido. . . JUSTINA – A quem? . . . ao s.r. Calisto? . . .

FRANCISCA - Não: quando eu digo meu que

(14) Ato IV, cena IV.

rido está visto que não é do Calisto do armarinho que quero falar.

CALISTO (a parte) Pondo mesmo de parte o papel de Othelo, eu creio que vou me sentindo um pouco incomodado! isto vai me cheirando desaforo.

FRANCISCA - Pois bem; como eu te dizia, meu pai vota-lhe um ódio de morte: diz que por causa dele não coso, não bordo e não estudo piano há oito dias .

JUSTINA - Que injustiça!

FRANCISCA É verdade! E então ele que gosta tanto de me ouvir tocar! ainda anteontem ao levantar-me do piano, encontrei o pé de mim, e sabes o que fez? . . . Beijou-me os dedos. CALISTO(a parte) Oh! desgraçado Othelo! . . .

JUSTINA - Que amor!

FRANCISCA - Aí está! não diria isso meu pai: não sei porque o detesta: ontem depois de ralar muito comigo, e de mal dizer-lo, perguntou-me afetando um sorriso irônico; “Porque não te casas com ele? . . .”

JUSTINA - Que mal gênio de homem!

FRANCISCA - Ainda mais: a todo o momento lhe chama desenxabido e feio.

JUSTINA - Outra injustiça, não é assim, dona Chiquinha? . . .

CALISTO(a parte) Este diabo de moca apoia tudo! e estava boa para deputado ministerial.

FRANCISCA - Injustiça sem dúvida: diz dona Justina, serão feios aqueles olhos vivos e travessos? . . . será feio aquele rosto redondo e branco? . . . serão feios aqueles pés tão pequeninos e feias aquelas mãos tão finas e tão macias? Oh! como deixar de amá-lo? . . .

CALISTO(a parte) Visto isso, o feio sou eu! Ah! quando eu tinha a idéia de fingir ciúmes, entrar-me pelos ouvidos uma realidade que me parece um espeto em brasa! . . . Ah! fementida! . . .

JUSTINA - Então tu o amas loucamente?

FRANCISCA Sim! eu o amo! será um capricho, uma loucura, mas não posso mais passar sem ele. . . eu dou-lhe os meus sorrisos de dia, e sonho com ele de noite.

CALISTO (à parte) **Minha desgraça é**

certa, sim, eu vejo

Minha injúria. Esqueçamo-nos de tudo

Morramos. (15)

JUSTINA - Mas que paixão, dona Chiquinha! FRANCISCA - E o mais é que eu entendo que tenho todo o direito de amar a quem bem me parecer.

JUSTINA - Eu também penso do mesmo modo: a vontade de cidadão é livre.

CALISTO(a parte) Sim; ainda mesmo quando está na cadeia.

(15) Ato V, cena IV.

FRANCISCA Pois não é assim? . . . não se fala tanto em direitos e garantias? . . . Quanto a mim, o direito e a garantia da mulher é amar a quem lhe agrada.

JUSTINA - Apoiada, dona Chiquinha, apoiadíssima.

CALISTO(a parte) Que língua de prata que tem a Chiquinha! o ladrão havia de representar bem o papel de Hedelmonda.

FRANCISCA - Por consequência meu pai não me pode exigir não amar o meu querido.

JUSTINA - Não dê certo: isso seria uma suspensão de garantias.

FRANCISCA E portanto hei de ama-lo sempre, e cada vez mais.

JUSTINA E fará muito bem.

CALISTO - (a parte) Olhem que demônio de conselheiro! . . .

FRANCISCA - Quando eu vier tocar piano, tê-lo-ei ao pé de mim para que me ouça-me beije as mãos. . .

JUSTINA - Isso. . . Isso. . .

CALISTO - (a parte) E eu então que papel farei nesta tragédia doméstica? . . . sinto-me furioso. . . até já nem me lembra pedaço algum da parte de Othelo.

FRANCISCA - Todas as tardes, enquanto meu pai dormir à sesta, ele e eu havemos de comer no mesmo prato do melhor doce que tivermos em casa. . .

CALISTO - (a parte) No mesmo prato e do melhor doce. . .

Com que ardil a fementida (16)

Co'a dor, e o pranto, e os olhos me enganava!(17)

FRANCISCA - E apesar de meu pai hei de sempre achar ocasião de acaricia-lo, e de gosar das suas carícias: ao levantar-me da cama. . . durante o dia. . . de noite mesmo procurarei vê-lo, e provar-lhe que o amo.

CALISTO (a parte) De noite também! . . . Oh! mulher do diabo! . . .

JUSTINA - Eis aí como deveríamos ser todas: fortes. . . decididas. . .

FRANCISCA - Agora meu pai para afligir-me diz que quer ver se quando eu me casar com o Calisto, ainda farei as mesmas meiguices, e me portarei do mesmo modo com ele.

JUSTINA E você que pensa, dona Chiquinha? . . .

CALISTO(a parte) - Sim. . . vamos ver o que pensa a quele demonia de saia.

FRANCISCA - Eu penso que posso muito bem depois de casada amá-lo como agora; penso que terei tempo de amar a meu marido, e a ele. e que até me será fácil conseguir que meu marido o ame também.

(16) fementida=ardilosa, pérfida, perjura. (17) Ato V, cena V.

CALISTO - (a parte) Já se viu que destino me reserva aquela sonsa. . . Ah! punhal de Othelo! punhal de Othelo!. . .

JUSTINA - Eu também julgo isso muito possível e a té natural.

CALISTO - (a parte) Pois não! quando uma diz "Mata" a outra grita logo "Esfola" Ah! punhal de Othelo! Punhal de Othelo!. . .

FRANCISCA - O meu querido! ah! mal podes conceber o susto que por causa dele passei ainda há pouco. Meu pai mandou-me estudar piano, eu vim, e apenas tinha tocado os primeiros compassos de uma peça, chegou o meu querido, e ocupando uma cadeira que estava ao pé de mim, ficou imóvel a ouvir-me tocar: mas logo depois ouço os passos de meu pai. . . Ah! não tive tempo senão de entrar ali na alcova, e de esconder o meu querido no meu próprio leito.

JUSTINA - E depois?. . .

FRANCISCA - Depois meu pai não deixou mais esta sala; agora porém aproveito o ensejo, e vou soltar o meu querido, que ficou trancado na alcova. (vai)

JUSTINA - Sim. . . depressa. . . *(Calisto salta de baixo da mesa)*

FRANCISCA - Ah!. . .

CALISTO - Ouvi tudo, mulher desleal e fementida! nada de frívolas desculpas, sei tudo, sei que tenho um rival ditoso, e que a minha noiva esconde o seu querido no seu próprio leito.

FRANCISCA - Ah! ah! ah! ah!

CALISTO - E riste ainda?. . . Ah! punhal de Othelo! punhal de Othelo!. . . sim. . . um mar de sangue vai inundar esta sala!. . .

Nossos leões dos ermos

Em furor, nos seus antros abrasados,

**Os viajores trêmulos despedaçam, Melhor fora para ele que os famintos
Leões em mil pedaços lhe espalhassem**

As palpitantes carnes, do que agora Vivo cair em minha mãos terríveis!(18)

A chave daquela porta! a chave daquela porta! FRANCISCA - Ah! ah! ah! ah!

JUSTINA - Que pretende fazer, s.r. Calisto?. . . CALISTO *(a Justina)*. Concebe qual serão eu regozijo

Vendo com olhos ávidos a pérfida Sobre o cadáver palpar do amante E contar seus suspiros dolorosos Debaixo do punhal que vae uni-los

(18)Ato IV, cena I. (19)
)Ato IV. cena V.

Que é isto, Othelo?. . . Bárbaro, suspe nde (19)

JUSTINA S.r. Calisto, às vezes as aparências enganam. . .

CALISTO *(a Justina)* - **O furacão prediz a tempestade**

No relâmpago o raio se anuncia

Dos leões do bosque ouve-se o bramido

Mas a mulher, oh! céu. . . pérfida e calma

Nos embebe o punhal e nos afaga(20)

FRANCISCA - Sabe que é mais, s.r. Calisto?. . . a sua cena de Othelo já está me aborrecendo muito!

. . .

JUSTINA - É melhor dizer-lhe tudo. . .

FRANCISCA Eu não direi coisa alguma.

CALISTO E eu não preciso que me deem explicações nem desculpas. Quero a chave daquela porta! Sra. dona Chiquinha, dê-me a chave daquela porta!

FRANCISCA - E para quê?. . .

CALISTO - Para ir procurar o meu indigno rival, e faltar no seu sangue a sede de vingança que me devora!

FRANCISCA - Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

CALISTO - A chave daquela porta!

FRANCISCA - Pois ela aí. (dá-lhe a chave)

Vergonha a quem recuar!

CALISTO - Não serei eu. . . (indo a porta e parando) Oh! punhal de Othelo! punhal de Othelo!

FRANCISCA - Então, que é isso? recua?. . . CALISTO - Não! nunca! mas devo primeiramente ir buscar o punhal de Othelo no armário.

JUSTINA - *(que tem ido a janela)*. Dona Chiquinha, aí vem seu pai.

FRANCISCA - Isto agora atrapalha-me s.r. Calisto. . .

.

CALISTO - Nada ouço. . . , vou buscar o punhal de Othelo. . .

CENA V

OS PRECEDENTES, e ANTONIO

FRANCISCA *(a parte)* - Agora, sim, tenho que ouvir de meu pai.

JUSTINA *(a Francisca)* - Disfarça o negócio, dona Chiquinha.

ANTONIO - Oh! o s.r. Calisto ainda aqui?. . . mas que diabo tem o senhor?. . .

CALISTO *(imitando Othelo)*. Nada.

ANTONIO - Dar-se-á por acaso que esteja incomodado, homem?. . .

CALISTO **Nossa alma e nosso corpo __necessitam**

(20)Ato 1V, cena V.

Após grandes trabalhos, de repouso. Sei que ele será longo. . . mas preciso. . . (21)

FRANCISCA - Papai, eu tenho feito quanto posso para com o meu amor destruir as aflições do s.r. Calisto

. . .

CALISTO Eu agradeço vossa piedade.

ANTONIO Ah! . . . é a mania teatral! O bom do rapaz está ensaiando conosco a parte de Othelo.

FRANCISCA - Eu receio que o s.r. Calisto tenha alguma profunda magoa no coração. . . CALISTO (a Francisca) **Creio que o**

vosso

Está tranquilo. . . sua paz é dada Pela inocência. Pezaro, saiamos!(22)

(*agarra em Justina*)

JUSTINA - Ai! . . . (*Calisto vai sair, Antonio o segura*)

ANTONIO - O s.r. atrevesse a dar abraços nas moças em minha casa, e mesmo à vista de sua noiva? . . .

CALISTOS – s.r. Antonio, nunca me esfrie as cenas! . . . deixe-me! Deixe-me, que vou buscar o punhal de Othelo. (*vai-se*)

CENA VI

FRANCISCA, JUSTINA e ANTONIO

ANTONIO - Está doido sem remissão.

FRANCISCA Eu creio que sim, papai. Ele já não diz cousa com cousa.

JUSTINA E agarra na gente, que faz medo! . . .

ANTONIO – Perdoe-lhe, dona Justina, perdoe-lhe, porque o pobre rapaz não anda bom do juízo.

JUSTINA - Ah! s.r. Antonio, eu sou muito compassiva, apenas ele acabou de dar-me o abraço, que eu logo lhe perdoei.

ANTONIO E teve razão, porque também um abraço não é lá um grande crime, dê-me, porém, licença. . . vou tirar esta albarda (23) e volto já. . . (*vai-se*)

CENA VII

FRANCISCA e JUSTINA

JUSTINAE agora? . . .

FRANCISCA Agora é preparar-me para um sermão de duas horas, porque de certo o meu belo noivo acaba por fazer alguma asneira.

JUSTINA Queres saber uma cousa, dona Chiquinha? . . . o teu noivo é um tolo.

(21) Ato IV, cena VI. (22)

At. IV, cena VI.

(23) albarda = neste caso, casaca ou jaqueta mal feita.

FRANCISCA - É por essa razão que eu já tenho outro de olho.

JUSTINA Ah! então tu andas a duas amarras!

FRANCISCA - E ainda assim pode o navio ir à garra.

JUSTINA - Mas o tal s.r. Calisto! é um doido de pedras. . .

FRANCISCA - Ele diz que tudo aquilo é gênio.

JUSTINA - Gênio! . . . hoje em dia as mais bonitas parcelas servem para esconder as mais tristes idéias. . .

FRANCISCA - Mas o meu querido! que será dele, do na Justina? . . .

JUSTINA - Pois não há uma outra chave que sirva naquela porta? . . .

FRANCISCA - Qual! aqui só há uma porta, que se abre com seis ou sete chaves. . .

JUSTINA - Adivinho, que é a do teu coração. FRANCISCA - Tal e qual. Mas o meu querido. . .

JUSTINA Se pudéssemos deitar a porta abaixo. . .

FRANCISCA - Tempo perdido: aquilo é como porta de e cadeia. . . só a fogo. . .

JUSTINA - Admiro que já não se tenha queimado.

FRANCISCA - Porque?.

JUSTINA - Porque és tu que dormes naquela alcova.

. . .

FRANCISCA - Mas o meu querido! . . . (*vai a porta e o lha pela fechadura*) Lá está ele! . . . como é formoso!

. . .

JUSTINA – Deixa-me ver. (olha) Tens razão: é muito bonito!

FRANCISCA - (olhando) Eu creio que ele está dormindo. . . que feiticeiro!

JUSTINA - Ele mostra gostar muito da tua cama. . .

FRANCISCA - Sem dúvida, gosta muito. . . muito. . . (*olhando*) como é formoso o meu querido! olha outra vez, dona Justina.

CENA VIII

FRANCISCA, JUSTINA e ANTONIO

ANTONIO - Que está olhando pelo buraco da fechadura, Chiquinha? . . .

FRANCISCA - Nada, não, s.r. Era brincado. Papai voltou hoje muito cedo do júri.

ANTONIO - Não houve sessão por falta de número igual de jurados, e por sinal que o juiz de direito multou, como o diabo.

JUSTINA - Bem feito! eu se fosse homem, havia de ser um cidadão às direitas. . .

ANTONIO - Eis aí como são as cousas! e eu que sou homem desejava poder selo às aves

sas. . . olhe que é muito incomodo, muito incomodo! . . .

FRANCISCA (a parte) Coitadinho do meu querido !

CENA IX

OS PRECEDENTES e CALISTO que entra com um enorme punhal na cintura.

ANTONIO - Oh! que cara de algoz! . . .

JUSTINA - Misericórdia! . . .

FRANCISCA (a parte) O maníaco vai pôr tudo em pratos limpos.

CALISTO - (a **Francisca**) **Preparativos. (24)**

FRANCISCA – Preparar-me para que senhor?. . .

CALISTO (a Francisca) Então que diabo é isto?

ANTONIO - (a *Calisto*) **Vossas preces a Deus hoje fizestes? (25)**

CALISTO(a parte) Ora que este maldito estúpido teime sempre em esfriar-me as cenas! . . .

ANTONIO - Que quer dizer esse punhal na cinta? . . . o s.r. usa de armas proibidas? . . . não sabe que o código criminal preveniu esse abuso? . . .

JUSTINA - S.r. Antonio, não o provoque. . . ele parece que vai sossegando.

CALISTO – **O furor está no fundo do meu peito. . . (26)**

ANTONIO - Mas o caso vai-se tornando um pouco sério. S.r. Calisto. . . meu caro s.r. Calisto. . . o s.r. estremece. . .

CALISTO - Quem. . . estou tranquilo. . .

ANTONIO - Querem ver que esta mania acaba mal? . . .

JUSTINA - Tenha cuidado em sua filha, s.r. Antonio. . .

ANTONIO - Na Chiquinha? que pretende o s.r. dá Chiquinha? . . .

CALISTO - Pertença a **outro esposo mais ilustre;**

Contente e gloriosa, amando, gose

De uma vida feliz, enquanto Othelo A paz terá no horror da sepultura. (28)

Eis aqui a chave daquela alcova, s.r. Antonio, ali dentro da alcova, mesmo no leito de sua filha, está preso, encerrado, escondido, homiziado, oculto, protegido e abafado um rival feliz, um namorado, um Adonis, um amante, um querido, um predileto, um Loredano da minha noiva! . . .

(24) — Ato V, cena IV.

(25) — Ato V, cena IV.

(26) Ato V, cena IV.

(27) Ato V, cena IV.

(28) Ato IV, cena V.

(29) Ato IV, cena V.

ANTONIO - Que escuto! . . . Chiquinha! tu que dizes? . . .

FRANCISCA - É falso, papai, eu nunca tive um namorado só na minha vida.

CALISTO **Eu quero nesse sangue que aborreço,
No seu vil sangue mergulhar mil vezes
Esta chave!(29)**

ANTONIO - Pois mergulhe, s.r. Calisto, se é verdade, mergulhe até não poder mais.

FRANCISCA - Papai!

ANTONIO Silêncio! desgraçada! mergulhe, s.r. Calisto, mergulhe sem medo, porque não é crime ou pelo menos tem circunstâncias atenuantes a seu favor.

FRANCISCA - Dona Justina! . . . e agora? . . .

JUSTINA - Deixe ir a cousa para diante.

CALISTO - (*empunhando o punhal*) Ah! o punhal de Othelo! . . . o punhal de Othelo! . . .

**Eu mesmo, à minha escolha,
Quero dar-lhe um suplício, quero vê-lo
Sofrendo, inanimado e apresenta-lo Ensa
nguentado aos olhos que o encantaram. (30)**

ANTONIO - Não perca tempo, s.r. Calisto, vai matar e esquartejar o malvado!

CALISTO - (a *Francisca*) Vede este ferro! . . . Eu vou, s.r. Antonio: ah! punhal de Othelo! Punhal de Othelo! (*vai abrir o quarto e entra*)

FRANCISCA - (a Antonio) Papai, não ralhe comigo! perdoe-me!

ANTONIO - Desgraçada! filha ingrata! . . . conta a minha maldição. . .

FRANCISCA - Não é caso de maldição, papai! é dele e ralhar só. . .

JUSTINA - Tenha pena dela, s.r. Antonio. . .

ANTONIO – Deixe-me! . . . (*Calisto vem saindo com um cachorrinho nos braços*)

CALISTO - Onde irei? . . . **onde estou? ah!Hedelmonda! . . . Hedelmonda! . . . (31)**

ANTONIO - Que é isto? . . .

JUSTINA - É o querido de Dona Chiquinha!

FRANCISCA - É o meu pobre cachorrinho. papai! . . . é o Querido!

ANTONIO - E então. . .

JUSTINA - O s.r. Calisto ouviu falar em querido, e pensou que era um namorado. . .

FRANCISCA - Não ralhe comigo papai!

ANTONIO - Não dê certo, doravante dou-te licença para brincar com o teu cachorrinho. (a Calisto) Que diz a isto, s.r. Othelo? . . .

(30)Ato IV, cena V.

(31)Ato V, cena VI.

CALISTO - (a *Francisca*) Eu me detesto.
Fere: teu mal causando, eu sou indigno.
De ver-te ainda e de enxugar teu pranto.
(32)

FRANCISCA - Deixe-me, s.r. retire-se. . . fuja dos meus olhos. . .

CALISTO - Pois tu me desprezas Chiquinha?. . . não queres mais casar comigo?. . . Chiquinha, desculpa as explosões do gênio!

FRANCISCA - Nada: não quero para meu marido um gênio que toma um cachorrinho por seu rival.

ANTONIO - Bravo, minha filha! manda esse louco para a casa dos Orates.

CALISTO - Decidido?. . .

FRANCISCA - Sem a menor dúvida.

CALISTO Veja o que diz: depois quando acontecer alguma desgraça, não se arrependa. FRANCISCA - Suceda o que suceder, já disse. CALISTO - Pois bem! terá a seus pés o meu cadáver: o punhal de Othelo!. . . punhal de Othelo!. . . veja lá!. . .

FRANCISCA – Deixe-me: eu o desprezo. . . eu o aborreço. . .

CALISTO - Oh! mil vezes cruel, brutal **Othelo!**. . .

E pude perpetrar tão feio crime!

Que falsário infernal! que homem! **Que monstro!**

Quem viu jamais tão negra atrocidade? . .

.

Oh! Hedelmonda! oh! vítima de um tigre!

Fujam todos de mim. . . **odeio tudo. . .**

Tudo me causa horror. . . só **quero** a morte. (33)

(jinge que se mata)

FRANCISCA - Ah! ah! ah! ah! ah!

JUSTINA Ah! ah! ah! ah! ah!

ANTONIO S.r. Calisto, por quem é tome juízo!

CALISTO *(levantando a cabeça)*. S.r. Antonio, com trezentos diabos já lhe disse, que nunca me esfrie as cenas!. . . *(dá meio-dia)*

JUSTINA - Meio dia!

CALISTO - *(levantando-se apressado)*. Meio-dia! são horas do ensaio geral! são horas do ensaio geral! *(Vai correndo)*

ANTONIO - Está absolutamente doido!

(Francisca e Justina desatam a rir)

(32) Ato IV, cena III.

(33) Ato V, cena VI. Esta fala não pertencente propriamente à peça, é uma variante escrita pelo próprio autor. que poderá substituir a fala do texto. Tudo indica ser esta variante preferida por João Caetano em sua interpretação.

no próximo número:

① **aniversário**

de

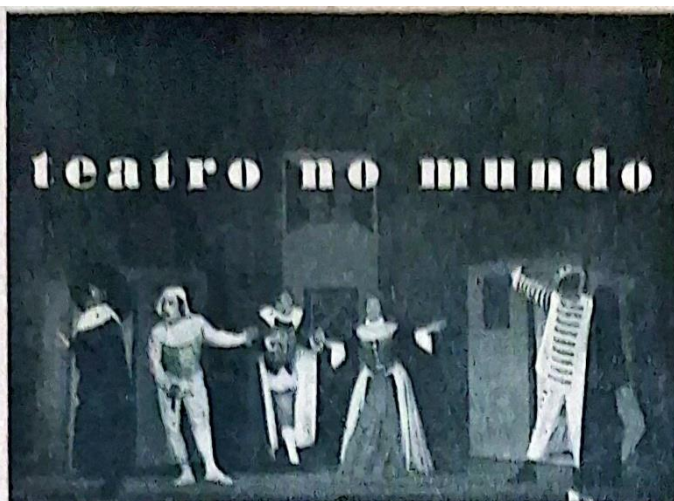
Anton p. Tchecov

tradução de osmar r. cruz

setembro São Paulo

Primeiro Festival Brasileiro de Teatro Amador

r



☆☆ MILÃO - A Companhia

Ricci – Magni – Proclemer - Albertazzi – apresentou-se no Teatro Odeon com “Rei Lear” de Shakespeare (apresentado em São Paulo por ocasião da temporada de Renzo Ricci no Santana e que não agradou plenamente). A crítica italiana diz, no Sipário n.º 116: “Foi um espetáculo aproximativo, montado com riqueza de meios, mas, sem a contribuição daquele ânimo respeitoso e novo que é a condição imposta pelos clássicos e para quem se estriba às suas perene afirmações vitais. Um espetáculo sem coerência e sem uma idéia base a difundir. Mas, foi igualmente grande o sucesso.”

★★ PARIS - No Théâtre de Paris foi levado à cena o trabalho de Marcel Pagnol “Judas”. A crítica não se mostrou muito favorável com esse trabalho que, pela enésima vez, retoma a figura do apóstolo que traiu o Senhor. No Théâtre Chailiot, Jean Vilar apresentou-se, com sua companhia, com “Maria Tudor”, de Victor Hugo. O sucesso foi enorme e aplaudidíssimo o trabalho de Maria Cesarés, no papel título. A direção de Jean Vilar foi muito elogiada. No Théâtre Antoine apresentou-se “Anastasia”. de Marcelle Maurette, tendo Juliette Greco, pela primeira vez atriz de teatro, no papel principal.

☆ LONDRES - O Haymar

ket Theatre marcou um grande sucesso com a apresentação de “La Regina e gli Insorti” do italiano Ugo Betti. Irene Worth foi um dos pontos altos dessa apresentação. No Apollo Theatre, outra peça de Betti foi apresentada, “Il Paese delle Vacanze”, tendo

Geraldina McEwan e Dirk Bogarde nos papéis centrais.

★ ITALIA - Eduardo de Filippo

o popular ator de teatro e cinema, apresentou-se no Teatro Eliseo de Roma com suas duas últimas peças: “Bene mio e core mio” e “Ditegli sempre: si”. Com estas produções Eduardo firma-se, sem dúvida, como um autor respeitável.

☆ ITALIA - Cinco expoentes do teatro italiano são agraciados com o “Prêmio San Gervasio” de 1955: Lilla Brignone, Vittorio Gassman, Antonio Pierfederici, Giorgio Strehler e Mario Chiari. A festa de

entrega dos prêmios esteve muito concorrida e contou com a presença de grandes nomes do teatro italiano como Luigi Cimara, Cecco Baseggio, Laura Adani, Lina Valonght, Valentino Bompiani e outros.

★ PORTUGAL - No Teatro D. Maria II, achase em ensaios a peça de Bernard Shaw “Santa Joana” No Teatro Apolo vai entrar em ensaios a força “Os Filhos de Zededeu” No Teatro Monumental o ator Vasco Santana apresentará o original de Armando Vieira Pinto e Luiz Francisco Rebello “Quarta-feira de Trevas” No Teatro da Trindade prosseguem os ensaios da peça “A Estalagens do Cavalo Preto” O consagrado ator João Villaret apresentará e-á numa “tournee” pelas províncias ultramarinas portuguesas da Guiné e Cabo Verde, com a peça de Pedro Bloch “Esta Noite Chovent Prata” .

☆ NOVA YORK - Completaram a sua 350.ª representação a atriz Barbara Bel Geddes e o mais recente trabalho de Tennessee Williams, “Cat on a tin roof” . A peça estrelada por Paul Muni “Inherit the Wind” já entrou em sua 200.ª representação.

Shakespeare made in u. s. a.



Não está ali nem aqui.

Livraria Teixeira

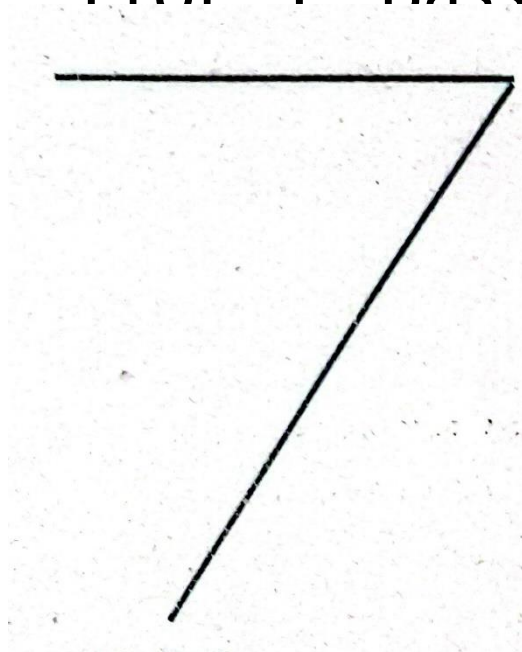
Completa coleção
de livros sobre

Teatro



São Paulo
Marconi, 40
Libero Badaró, 491

Exposição de Pinturas
DO
Prof T Bassi



São Paulo
RUA QUINTINO BOCAIUVA, 23

Domingos F. Zanettin Empresa Editora

"O PAPEL" Ltda.

SUBEMPREENHEIRO EM CONSTRUCOES



CONCRETO ARMADO SERVICOS DE

CARPINTEIROS, FERREIROS E — ALBUNS TESES JORNAIS

PEDREIROS

(PRÉDIO PRÓPRIO)

PRACA DA SÉ, 3996.º ANDARSALA 606
TELEFONE: 335658



REVISTASCATÁLOGOSFOLHETOS

IMPRESSOS EM GERAL



RUA LAVAPÉS, 53S TEL. 363689
SAO PAULO BRASIL

PAPELARIA

C

oleções de tipos:

RIACHUELO

FUTURA * MENPHIS *

KABEL

★ BODONI * GAR

ASSUMPCAO TEIXEIRA

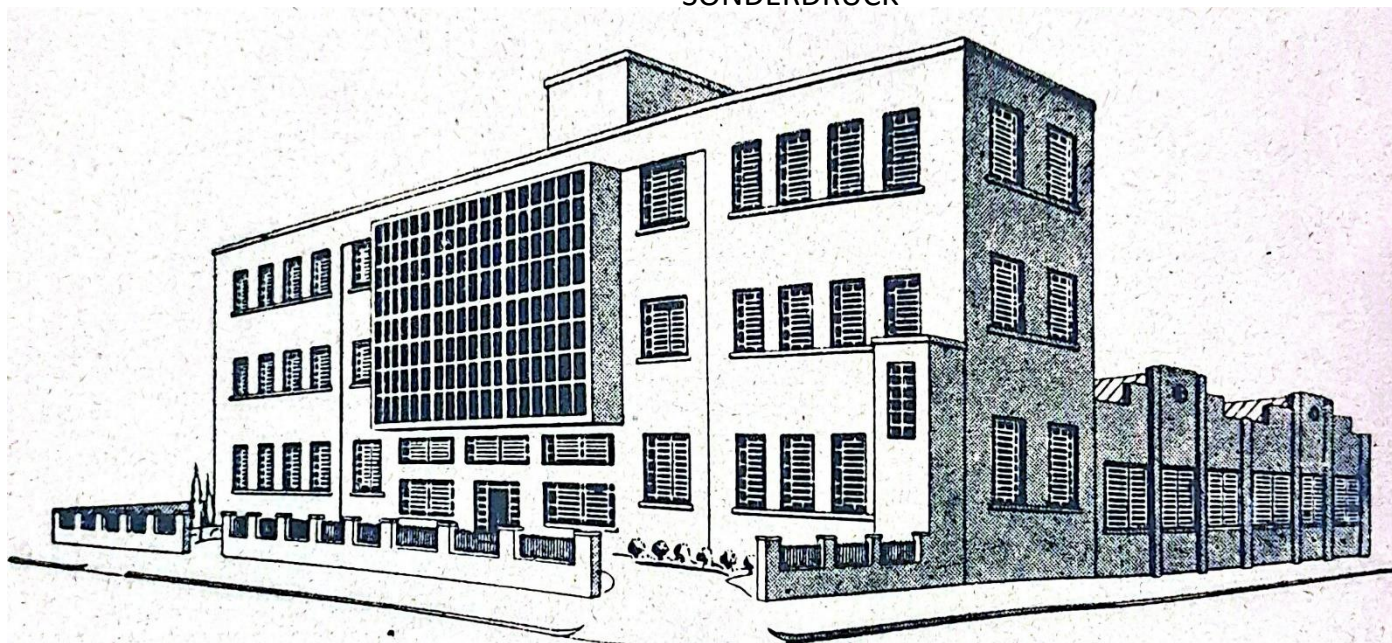
AMOND * |

ND. GRAFICA S. A.

BOOCKMANN * BUTT

ERFLY *

SONDERDRUCK *



Oficinas próprias da Papelaria Riachuelo)

Empregamos em nossos impressos

as m

ais modernas