



703

RAPAZIADAS TEATRAIS

Um resumo tratado da arte de representar e de caracte-
rização, vários coacódios, monólogos, dramas, arietas
cômicas, poesias lericas, diálogos e operetas com a
respectiva música para canto e cante. (Dois vol e ar-
centos compassos de bella musica popular para piano).

TUDO DECOROSO, DE AGUADO CERTO
E DE FÁCIL REPRESENTAÇÃO

ENCANTADO
PREZO
VARIAÇÃO DE TELO



Aprovação Eclesiástica

NIHIL OBSTAT

Pôrto, 2 de Setembro de 1930

P.^e Pinto da Costa

PODE IMPRIMIR-SE

Pôrto, 3 de Setembro de 1930

† A. A., Bispo do Pôrto

RAPAZIADAS

TEATRAIS

UM RESUMIDO TRATADO DA ARTE DE REPRESENTAR E DE CARACTERIZAÇÃO, VÁRIAS COMÉDIAS, MONÓLOGOS, DRAMAS, SCENAS CÓMICAS, POESIAS, TERCETOS, DIÁLOGOS E OPERETAS COM A RESPECTIVA MÚSICA PARA PIANO E CANTO.

TUDO DECOROSO, DE AGRADO CERTO E DE FACIL REPRESENTAÇÃO

COMPOSTO E COLIGIDO POR

ZÉ NINGUEM



1930

EDIÇÃO DO AUTOR. — LIVRARIA PREZA

VIANA - DO - CASTELO

ERRATAS

| Pág. | Linha | ONDE SE LÊ | DEVE LER-SE |
|-------------------|----------------|---|---|
| XXI | 1 | Páginas xxv. | Páginas xxv, n. ^{os} 68 a 73; xxvi, n. ^o 75; e xxxvi, n. ^o 142. |
| 12 74 | 48 5 | a-pesar-de o aprenderem, filho do Conde, 40 anos; 1. ^o criado; | a-pesar-de o terem aprendido, filho do Conde; Doutor Refontoura, dentista, 30 anos; |
| 90 113 | 28 5 | Sobretudo perdeu-o-te, Nos intervalos não se cantam as duas estrofes. | Sobretudo perdôo-te, Mas, sim, canta-se uma estrofe de cada vez. |
| 201 | 22 | Também se pode formar uma apoteose, | Esta apoteose pode também formar-se aparecendo ao fundo, em lugar elevado, a figura da Fé empunhando a cruz, rodeada de anjinhos que sustentem grinaldas de flores e artísticos painéis com os seguintes dizeres: I <i>«Esta Cruz é a que eu plantava Nas terras que conquistei; Esta a cruz dos meus valentes, Que ao meu Deus dava mais crentes, Mais vassalos ao meu rei.»</i> (JOÃO DE LEMOS) II. <i>«Um póvo montanhês e heroico à beira mar, Sob a graça de Deus a cantar e a lavar.»</i> (GUERRA JUNQUEIRO) III <i>«Portugal, terra bem dita, País de rios e serras, Há no mundo muitas terras, Mas nenhuma é tão bonita.»</i> (JOSÉ COELHO DA CUNHA) |
| 210 212 213 | 19 25 27 | Ah! Ah! Ah! do leite! para lhe somfrar E então a tal senhora Eva?! | Ah! Ah! Ah! das vacas! para lhe comprar E a tal senhora Eva?! |
| 227 | 7 | conheçam bem este palácio, | conheçam bem esta casa, |
| 279 286 | 37 10 | para verem logo matasse o Bonifácio primeiro. | para se verem logo matasse primeiro o Bonifácio. |
| 213 314 | 34 35 | a gente do campo armada eram meus amigos. Agora, | o povo do campo armado eram meus amigos; agora, |

SCENÁRIOS

Variados, artísticos e belíssimos modelos para scenários encontram-se à venda na casa Seix & Barral, Hermanos, Provenza, 219, Barcelona, Espanha. Não existe nenhuma diferença entre os seus efeitos surpreendentes e o melhor que há nos principais teatros. Peçam a esta casa o catálogo de «*El Teatro de los Niños*» com scenários montados e recortados para cada peça, a mais formosa colecção de scenografia.

PREÂMBULO



ão é êste livro uma obra de literatura; mas, como o seu nome está a dizer, é um feixe de "*Rapaziadas Teatrais*" arranjadas, traduzidas, colleccionadas conforme pude e soube, para desviar, a mocidade e até a... infância, das porcarias que por aí lhe oferecem abundantemente a pretexto de recreio.

Há felizmente no país alguma coisa até muito bôa e outra que pode ser acomodada no género de teatro infantil, mas como tudo isso anda disperso e é em número reduzido e quási ignorado, apresentarei também, a páginas XL dêste livro, uma relação dos títulos, autores e casas editoras de *algumas peças que conheço* e se me afiguram aproveitáveis à juventude e infância do nosso meio.

E não se julgue, nesta época de decadência do teatro suplantado pelo cinêma e pelo desporto, não se julgue que a representação de *ninharías*, pelos nossos colégios e associações, não vem agora a-propósito. Cada coisa tem o seu lugar, e, a-despeito-de tudo, ninguém pode negar a influência enorme de um espectaculozinho para prender os associados à sua obra, pois dêste modo se estabelece um intercâmbio entre a plateia e o palco, onde todos se conhecem identificando-se com os actores, ordinariamente seus filhos, netos, parentes ou amigos. Pode até a comédia não prestar para nada e o desempenho ser desengraçado e pueril (pois não se trata de formar artistas e nem êste divertimento deve prejudicar o andamento dos trabalhos obrigatórios de cada um), mas o certo é que esta puerilidade tem mais interêsse para as famílias do que uma super-produção cinematográfica onde resplandeçam as melhores estrê-

las. Realmente, para um pai, não há ninguém mais engraçado e de maior valor do que o seu filho, e já há muito que diz o rifão: «Quem meu filho beija, minha bôca adoça». Por isso de aí nasce naturalmente o vivo interêsse das famílias pela prosperidade da associação em que seu filho *brilha*, interêsse que a *sombra fria e alheia* da fita cinematográfica jãmais poderá despertar. E' a experiência que assim fala.

E quantas vezes não tenho eu palpado aquilo mesmo que o Rev.^{mo} Sr. P. Luís Cabral, S. J., tão eloquentemente diz no prefácio do seu precioso livro de teatro:

«Na minha já longa vida de educador, raro foi o ano que não me fôsse confiada a direcção das rëcitazinhas colegiais, com que pretendemos completar a educação estética dos nossos alunos, e que deixam nas suas almas — quanta vez lho ouvi, e quanta vez o li nas páginas de suas cartas! — impressões da mais perfumosa e reconfortante saüdade.

«Mas não é só o encanto de uma recordação simpática à nossa querida população escolar o que buscamos nesta laboriosa preparação de festivais scênicos.

«Êste exercício é incomparavelmente eficaz para vencer a timidez e o acanhamento natural, para dar à mocidade o desembaraço, o aprumo e um tudo-nada dessa audácia modesta com que se deve defrontar uma assembleia. Vantagem incontestável, mórmente se nela soubermos ver alguma coisa mais do que o complemento das bôas maneiras, ou um passo a mais para ter aceitação ou simpatia. Com efeito, saber medir a expansão e a reserva, ter o domínio da palavra, do gesto, de todo o porte, são coisas que supõem, parcialmente ao menos, o império sôbre si mesmo, e que por isso têm particular importância para perfazer a verdadeira educação». (1)

Em regra, a mistura de rapazes com raparigas nos ensaios, etc., é inconveniente sob vários pontos de vista; por isso, nos espectáculos de rapazes, entram só êles, e os personagens serão todos representados pelos rapazes; nos espectáculos de meninas, entram só elas, e os personagens serão todos representados por meninas.

(1) Inéditos e Dispersos — II Teatro, por Padre Luís Gonzaga Cabral, S. J. — Livraria Cruz — Braga. G. Longhayé, Theatre chrétien, t I, p. VIII.

Não há dúvida: o concurso dêste meu livro para a formação da juventude é de limitado e insignificante préstimo; mas, quem dá o que tem, não é obrigado a mais. Oxalá os católicos soubessem corresponder ao grande sacrifício do autor, que trabalha de graça e, além do bem espiritual das almas, não pretende mais do que receber o dinheiro que tem empatado com as despêsas do papel, impressão e gravuras. Isso animaria as competências—que as há e grandes, no nosso país—a publicarem verdadeiras obras primas sem receio de trabalharem de graça e ainda por cima terem de pagar do seu bolso os contos de reis do custo de suas obras.

Porque é necessário que os católicos acudam ao apêlo que o Santo Padre Pio XI, na sua última encíclica sôbre a Educação Cristã da Juventude, lhes faz por estas palavras:

«Nos nossos tempos é preciso ter uma vigilância mais geral e cuidadosa, por terem aumentado mais as ocasiões de naufrágio moral e religioso para a juventude inexperiente, particularmente nos livros ímpios e licenciosos, muitos dêles diabòlicamente espalhados a baixo preço, nos espectáculos de cinematógrafo, e ainda nas modernas audições de rádio-telefonía, que multiplicam e facilitam, por assim dizer, tôda a espécie de leituras, como o cinematógrafo tôda a espécie de espectáculos.

«Êstes meios poderosíssimos de divulgação que podem servir, com grande utilidade, se forem orientados por sãos princípios, para a instrução e educação, subordinam-se infelizmente muitas vezes ao incentivo das más paixões e à avidez da ganância.

«Lamentava-se Santo Agostinho ao ver como a paixão arrastava muitos cristãos do seu tempo aos espectáculos do circo, e narra, com viveza dramática, a perversão, afortunadamente passageira do seu aluno e amigo Alípio. (Conf. VI, 8).

«Oh! quantos extravios juvenis por causa dos espectáculos dos nossos dias, sem contar as leituras perversas, não têm que chorar os pais e os educadores!

«Por isso devem louvar-se e promover-se tôdas as obras educativas, que, com espírito de zêlo sincèramente cristão pelas almas dos jovens, se empenham, por meio de livros e publicações periódicas, em dar a conhecer, em particular aos pais e educadores os perigos morais e religiosos, com freqüência fraudulentamente inculcados em livros e espectáculos, e se esforçam em difundir as

bôas leituras e promover espectáculos verdadeiramente educativos, criando à custa de grandes sacrifícios teatros e cinematógrafos, nos quais a virtude não só não tem que perder, mas até pode lucrar.

“Desta vigilância necessária, porém, não se deve deduzir que a juventude deve estar apartada da sociedade, no meio da qual tem de viver e salvar a sua alma; mas que hoje, mais do que nunca, deve estar armada e fortalecida cristãmente contra as seduções e êrros do mundo, o qual, como adverte uma sentença divina, é todo “concupiscência da carne, concupiscência dos olhos e soberba da vida” (1 João. II, 16) de modo que, como dizia Tertuliano dos primeiros fieis, sejam como devem ser os verdadeiros cristãos de todos os tempos “compossuídores do mundo, e não do êrro. (De Idololatria, 14).”

Muita gente imagina que o homem, sobretudo a mocidade, pode passar sem divertimentos ainda que sejam os mais honestos e comedidos, e retira-lhos. Não se lembram êles do que escreveu Santo Tomás de Aquino: “Aquêle que não quiere nenhuma espécie de recreio, é uma pessoa perigosa e selvagem: mais tarde ou mais cedo cai numa repreensível frouxidão”. E’ que os divertimentos são tão necessários ao homem como o alimento: uns, precisam mais; outros, menos. E se lhe não fornecem divertimentos bons, honestos e comedidos, êle vai atascar-se nos maus.

As sociedades são como os viajantes, e dêstes dizia San-Francisco de Sales: “Param de vez em quando, não para estacionar, mas unicamente para descansar e tomar alimento necessário afim de, mais de-pressa e com maior facilidade, prosseguirem a viagem empreendida”. San-Filipe Néri dizia à mocidade de Roma:—“Rapazes, diverti-vos, mas não pequeis!”—e todos conhecem a célebre máxima de Santa Teresa de Jesus:—“Um santo triste é um *triste* santo”.

Um sábio escritor diz: “A verdadeira alegria, que emana de fonte pura e que não é simples alegria dos sentidos, mas alegria da alma, é balsamo da vida e, dêste modo, um auxílio incalculável na educação, uma companheira de trabalho sem par e um factor social importantíssimo. Parece que ela duplica, às vezes, as fôrças e a capacidade do homem pondo em actividade intensa a sua vontade e o seu trabalho, tornando-o audacioso e inabalável. Da alegria costumam nascer grandes resoluções e feitos sublimes. Com o auxílio dela, brincando, vencem os obstáculos e adversidades. Mais ainda: ela exerce

uma acção nobilitante, predispondo para o bem, o belo e a verdade, reprimindo os instintos da vida inferior e despertando os bons impulsos do homem. Só a alegria empresta aquela liberdade de espírito, sem a qual os próprios meios de salvação podem tornar-se obstáculos, e os sacramentos formalidades, a devoção um escrúpulo impertinente, e a ordem uma cadeia de escravidão ».

A tristeza nunca foi virtude. Como Goethe chama à alegria a mãe de tôdas as virtudes, assim Faber a assinala como a atmosfera das acções heróicas. O ilustre e venerando Bispo de Rottenburgo, Paul W. Von Keppler, no primeiro capítulo do seu aureo livrinho *Mais Alegria*, imagina ver mil róstos de crianças cingidos de louros cabelos anelados, e mil olhos pequenitos e azuis cravados em si, dizendo com ar suplicante arrazados em lágrimas: — «Trazei-nos, trazei-nos a alegria, porque sentimos que nos faz falta».

O venerável D. Bosco, o grande santo dos nossos dias, a quem o Senhor Bispo de Portalegre chamou há pouco «*o maior pedagogo dos últimos tempos e o saltimbanco do apostolado*», andou meses atrás dos comediantes para lhes aprender as habilidades afim de poder êle mesmo divertir depois os jovens que queria atrair à doutrina de Jesus. Reúnia os rapazes num largo qualquer, fazia-lhes uma breve prática e dava princípio aos divertimentos em que êle mesmo era o actor: dava saltos mortais, andava com as mãos pelo chão e os pés no ar, fazia sortes de prestidigitação, dançava na corda bamba sustentando-se ora num pé ora no outro, saltava, etc. De repente suspendia a brincadeira, fazia uma breve oração e dizia-lhes: «meus amigos, vinde tal dia que ainda há muitas coisas bonitas para ver.» E no tal dia o auditório redobrava de número e de atenção para assistir à prática e ao espectáculo de D. Bosco.

Todo o dinheiro que lhe davam sua mãe e os parentes para regalos e gulodices o gastava D. Bosco no preparativo dêstes divertimentos, e êle mesmo fazia chapéus de palha, gaiolas de cana para os pássaros, colhia ervas, caçava cobras para vender e com êsse dinheiro junto ao que lhe dava sua mãe e os espectadores, comprava o indispensável para a brincadeira. Numa ocasião ia êle pela rua e ouviu um côro de operários a cantar certa melodia que dava andamento de marcha ao passo, e, sabendo quanto os jovens gostam dêste género de música, pediu ao grande escritor Sílvio Pélico (que se confessava com êle) que lhe

fizesse uns versos para ela. E Sílvio Pélico escreveu a célebre poésia: "*Angioletto del mio Dio*".

Outra vez passava em Turim pela praça "Milão", onde uns jovens tocadores ambulantes cantavam acompanhados de guitarra, violão e rabeça. Agradou muito a D. Bosco aquela melodia que era de natureza a ganhar a popularidade, sacou do lápis e do papel e, apoiando-se a um dos batentes do portão da prefeitura, num ângulo da praça, escreveu aquela melodia à qual depois adaptou os seus versos: "*Noi siam figli di Maria*", que se cantam com entusiasmo em todos os colégios salesianos.

D. Bosco sabia tocar discretamente o órgão e o piano, sem dizer que em violino era mestre, mas desde os seus primeiros anos do seminário jurára não mais tocar êsse instrumento. Tinha estudado por inteiro alguns métodos dos de mais nomiada naqueles tempos; a sua voz prestava-se para qualquer canto, estendendo-se harmoniosa até o segundo *dó* da segunda oitava.

Apaixonado pela música, mandou estampar sôbre a porta da escola de canto das suas casas de educação estas palavras da Sagrada Escritura: "*Né impédias músicam*".

Um dia recebeu D. Bosco, em Marselha, a visita de um religioso que tinha fundado um Oratório Festivo em certa cidade de França. Preguntou-lhe o bom religioso se aprovava a escola de música como um bom divertimento para os jovens que frequentam o Oratório Festivo; e começou a expôr-lhe os muitos benefícios que da música podem advir.

D. Bosco aprovou tudo e disse:

"*Um Oratório sem música, é um corpo sem alma*".

Mas, replicou o frade, a música tem também os seus inconvenientes: para uns servirá de dissipação, outros, quiçá, irão depois cantar ou tocar nos teatros, cafés, nos bailes, nas reuniões políticas, etc.

D. Bosco ouviu tudo sem dizer palavra, e depois, decididamente, exclamou: — "E' melhor ser, ou não ser? Um Oratório sem música é um corpo sem alma".

Claro que tôdas as diversões devem fomentar-se *discretamente e com certa medida*, pois são apenas *meios que ajudam* as associações católicas juvenis a *alcançar o seu fim*, que é fazer apóstolos e não actores ou desportistas.

Para prevenir abusos deve evitar-se logo de princípio: — 1.º Que nas associações católicas entrem elementos pouco desejáveis, que buscam *só e principalmente* um modo de figurar ou divertir-se; — 2.º Que as diversões *não absor-*

vam de tal modo a associação a-ponto-de esta parecer aos olhos dos convidados como que um núcleo de jovens cujo ideal é o cultivo do chiste e do desporto, como se não houvesse lá mais rapazes e de qualidades muito mais relevantes!... como se não houvesse na associação outras manifestações mais transcendentais da sua vida, a não ser a graça no dizer e no volteio da bola!...— 3.º Que a direcção dêste assunto não caia nunca nas mãos do quadro artístico, e o verdadeiro govêrno da casa não se prenda de tal modo com os divertimentos que, por causa dêles, venha a descuidar-se de outros assuntos mais importantes em ordem à formação dos jovens.

Mas êste prólogo já vai longo e preciso de rematar agradecendo os muitos e relevantes serviços que me prestaram as ilustres Casas Editoras das peças que traduzi e das músicas que publiquei, cedidas tôdas com tanta gentileza e tamanha generosidade, que me deixaram profundamente confundido. Nos devidos lugares vão essas casas nomeadas para aí renovar a cada uma em particular o meu cordial reconhecimento em nome dos leitores.

No entanto, não posso deixar de fazer agora uma referência muito especial ao Rev.^{mo} Sr. Padre Francisco José Galvão, habilitado com alta classificação no concurso para professor oficial de música dos nossos liceus, professor de música e velho amigo no Seminário de Santo António e San-Luís de Gonzaga, em Braga, onde sob a sua direcção se formaram os regentes de várias "*Schola Cantorum*" espalhadas pelo país e os grandes mestres dos laureados orfeões da Póvoa-de-Varzim, de Braga e das Universidades do Pôrto e Coímbra: Dr. Josué Trocado, Padre Manuel Alaio, Dr. Elias de Aguiar e Dr. Clemente Ramos.

Pena foi que êste seu discípulo não soubesse como os outros aproveitar as lições de tão comprovado mestre e o obrigasse a um trabalho enorme com a revisão das músicas dêste livro, que êle teve de corrigir e expurgar dos êrros que a minha incompetência por lá tinha espalhado à farta. Mais uma vez, muito obrigado.

E agora, leitor, respeita as boas intenções e desculpa os defeitos dêste pobre.

Conhecimentos Elementares da Arte

Dramática e de Caracterização

I — PALCO (Material)

1. — Um teatro divide-se em duas partes: a SALA dos espectadores e o PALCO.

O **Palco** é formado por um ESTRADO de altura variável segundo as dimensões da sala (0,70 ou 0,80 bastam na maioria dos casos). O palco deve ter uma *inclinação* de 4 centímetros por metro a descer para a plateia. Esta leve inclinação é para dar à scena melhor perspectiva e para a fingir mais profunda do que ela é na realidade. A inclinação vai desde o quadro scénico até à parede do fundo.

2. — O **Quadro Scénico** é formado pela grade dos panos REGULADORES, na bôca do palco, ordinariamente pintados de vermelho a fingir de cortinados. (Veja o gráfico n.º 1 da pág. XIV).

O **Palco** vai desde os reguladores até à parede do fundo.

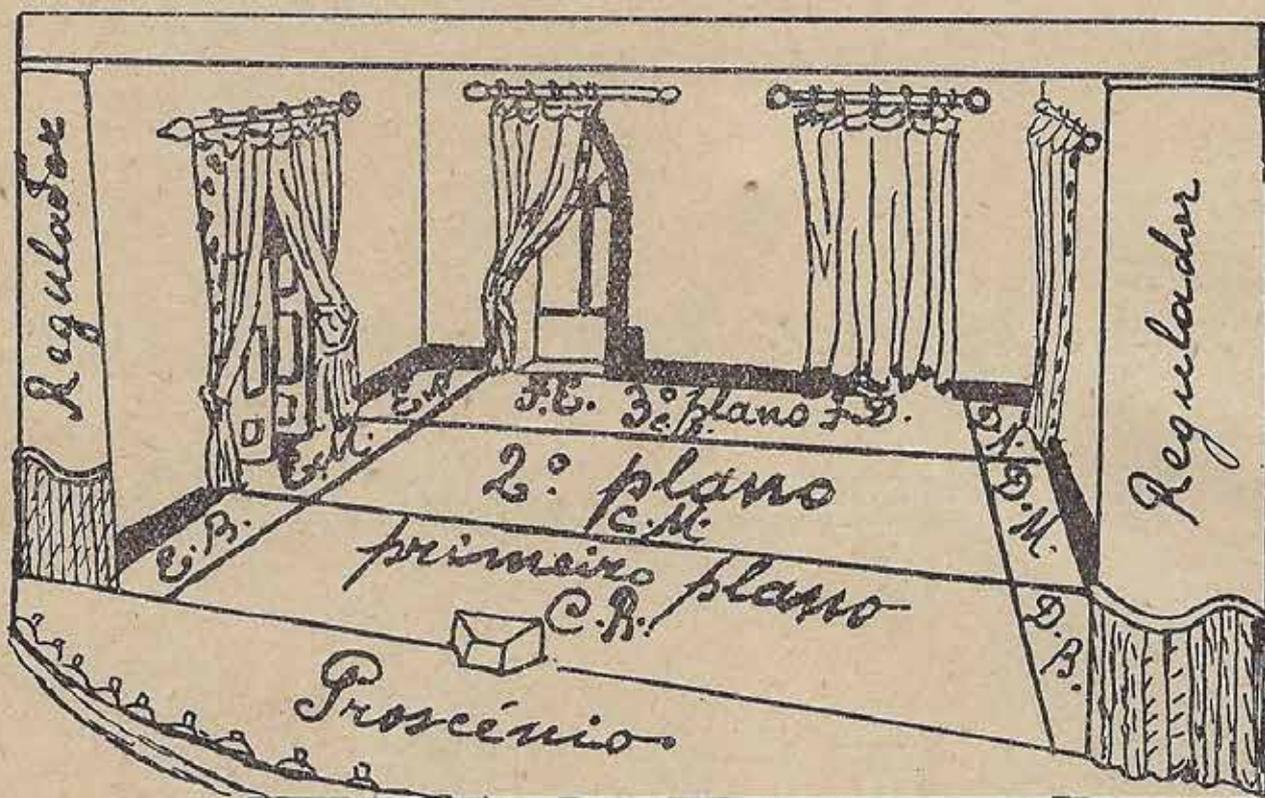
3. — O **Proscénio** é a parte do palco que vai desde os Reguladores até à Ribalta, incluindo o LUGAR DO PONTO e fica fóra de scena depois de caído o pano de bôca. Em bôa regra o actor NUNCA DEVE REPRESENTAR NO PROSCÊNIO, que é a parte neutra ou morta do teatro. (Veja o gráfico n.º 1 da pág. XIV).

4.º — A **Scena**, onde se desenvolve a acção da obra dramática, é o lugar ocupado pelo cenário ou decoração teatral. É um trapézio pouco variável na base inferior (RIBALTA) e variável na altura e base superior (fundo). (Veja gráficos 1 e 2 da pág. XIV e XV).

A scena pode ser ABERTA ou FECHADA.

A SCENA FECHADA é formada por 3 ou 5 caixilos de madeira ornados de lônã, onde não haverá mais do que 3 ou 4 portas praticáveis, incluindo as janelas. (Veja gráfico n.º 1 da pág. XIV).

As portas devem sempre ser praticáveis, com dobradices, aldravas, fechos, etc, e nunca pintadas apenas. As janelas devem ser encaixadas numa reenterância para simular a grossura da parede das ombreiras, que pode ser imitada por duas portas abertas para fóra, às quais se prendem ou aplicam perpendicularmente os caixilos das janelas, tapando depois a parte superior do intervalo com papel para simular a padieira. (Veja n.º 52, pág. XXIII).



SCENA FECHADA (GRÁFICO N.º 1)

Nas paredes do cenário não deve estar pintado nenhum acessório (quadros, mobília, etc.), êstes, se forem precisos, lhe serão depois aplicados conforme a exigência da peça e devem ser quanto possível autênticos e não pintados.

A SCENA ABERTA é formada pelo *pano de fundo* e pelos *bastidores*. (Veja gráfico n.º 2).

5. — Bastidores são uns panos compridos de 1 metro ou de 1,50 de largo, que se encontram à direita e à esquerda da scena. Nos teatros pequenos, êstes costumam estar enquadrados em ripas de madeira e encostados aos TANGÕES.

6. — Tangões são uns caibros laterais ao alto, com ferros atravessados, aos quais se prendem ou penduram os bastidores.

7. — Rompimentos chamam-se aos bastidores quando êles são formados por um *pano em arco recortado* segundo a pintura, e dão melhor resultado e melhor ilusão sobretudo para a scena de bosque.

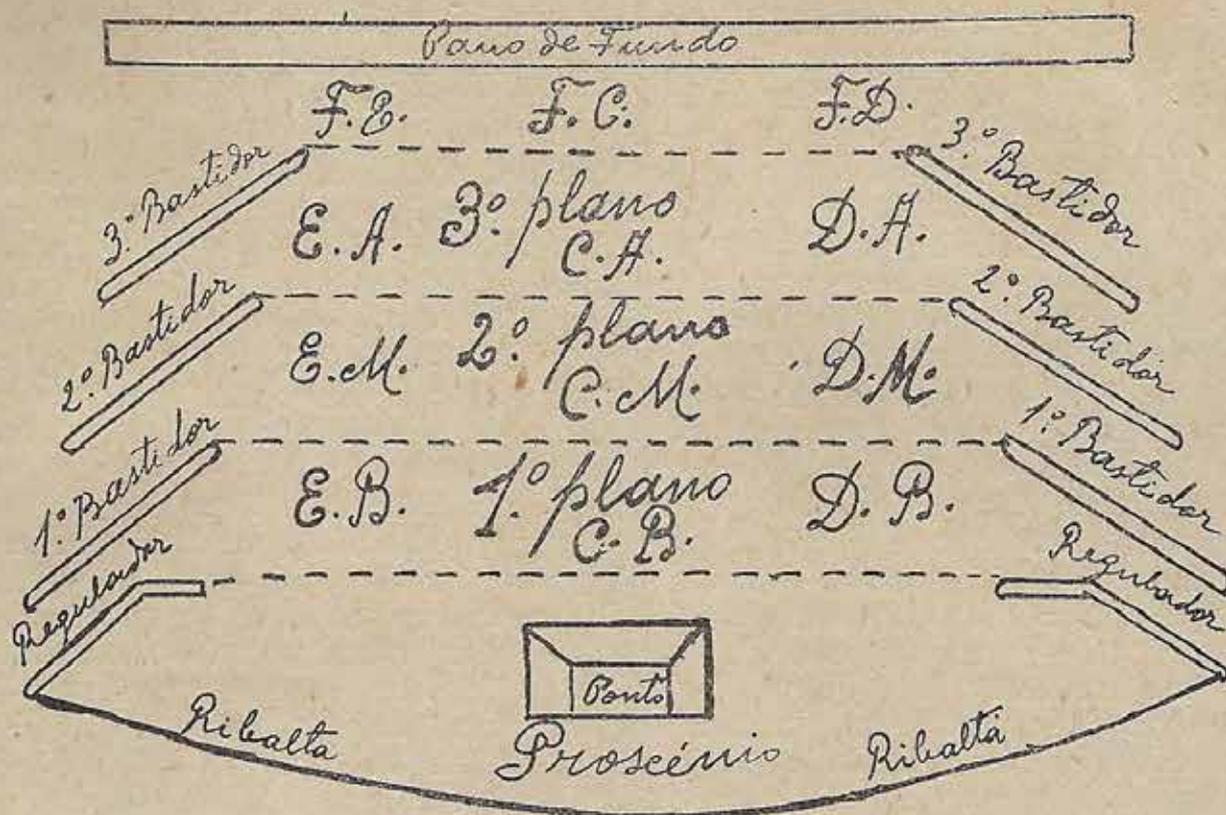
8. — Coxias são uns falsos corredores de 30 centímetros de largura para darem passagem aos actores, tanto à direita como à esquerda. Na scena aberta os PLANOS E AS COXIAS estão separados uns dos outros pelos bastidores.

9. — Planos. A scena divide-se num certo número de *fachas longitudinais, paralelas ao pano de fundo*, e cada uma delas constitui um plano. Os planos estão separados uns dos outros pelas coxias, e assim temos, a partir do ponto para o fundo: 1.º plano, 2.º plano, etc.

PRIMEIRO PLANO é o espaço compreendido entre os REGULADORES e a PRIMEIRA COXIA. (Veja gráficos 1 e 2).

SEGUNDO PLANO é o espaço que vai desde a *Primeira Coxia* até à *Segunda Coxia*.

TERCEIRO PLANO é o espaço que vai desde a *Segunda Coxia* até à *Terceira Coxia*. E assim por diante: QUARTO PLANO, etc, até ao fundo do palco e conforme êle fôr.



SCENA ABERTA (GRÁFICO N.º 2)

10. — **Direita e Esquerda.** A scena divide-se em duas partes laterais: (D.) DIREITA, e (E.) ESQUERDA, considerando-a sempre vista pelo ensaiador que está na plateia voltado para o palco. Dêste modo a E. da scena será a direita do actor voltado para a plateia, e a D. da scena será a esquerda do actor voltado para a plateia. A parte scénica entre a D. e a E. chama-se (C.) **Centro**.

11. — **Fundo (F.)** chama-se à parte mais afastada da scena (base superior do trapézio), junto do pano da réctaguarda.

12. — **Baixa** chama-se à parte dianteira do palco, junto do proscénio.

Alta chama-se à parte mais distante de cada lado, que fica perto do fundo.

Meio chamam às partes médias de cada lado da scena.

Segundo estas bases temos pois para cada lado da scena várias designações. (Confronte com os gráficos 1 e 2).

No lado esquerdo, ou E.: — 1.º a E. B., ou esquerda baixa; — 2.º a E. M., ou esquerda meio; — 3.º a E. A., ou esquerda alta.

No lado direito, ou D.: — 1.º a D. B., ou direita baixa; — 2.º a D. M., ou direita meio; — 3.º a D. A., ou direita alta.

No centro: — 1.º o C. B., ou centro baixo; — 2.º o C. M., ou centro médio; — 3.º o C. A., ou centro alto.

Ao fundo: — 1.º F. D., ou fundo da direita; — 2.º F. C., ou fundo do centro; — 3.º F. E., ou fundo da esquerda.

As palavras direita (D.) e esquerda (E.) são sempre relativas ao espectador que estiver na plateia, voltado para o palco.

13. — **Bambolinas** são umas tiras longitudinais de fazenda, que se encontram suspensas do tecto ou urdimento do teatro.

14. — **Gambiarras** são umas grades longitudinais com luzes, suspensas do tecto, entre as bambolinas.

15. — Repregos são pequenos objectos pintados (armários, penêdos, etc.), que se usam para complemento da scena. E' por detrás dêstes repregos que surgem e desaparecem os anjos, as fadas e as potestades infernais.

16. — Traineis são repregos maiores, muitas vezes com portas e janelas praticáveis, hoje muito usados porque facilitam a variedade das scenas e das linhas marcadas pelos bastidores. Os actores não devem evolucionar senão em scenários pintados na escala da altura do homem, para que não dêem a impressão que andam com a cabeça pelas nuvens que recortam os telhados. (*Veja o n.º 4 da página XIII*).

17. — A mobília tem de ser conforme o estilo da época e o carácter e verdade da peça. Porém, os móveis actuais, embora mais verdadeiros, são menos reais scènicamente falando.

Não convém que as poltrônas e os canapés tenham o assento muito baixo e o espaldár alto e largo, porque nêsse caso encobrem grande parte da scena. Devem ser de tal modo que quem se senta fique com as côxas horisontais e não em posição ridícula. (*Veja o n.º 20*).

18. — Adereços são os ACESSÓRIOS QUE ORNAMENTAM A SCENA, tais como estatuetas, quadros, reposteiros, etc., ou os OBJECTOS PRECISOS PARA O JÓGO DE SCENA: cartas, louça, armas, livros, talheres, comida, (perús, faizões, peixe, frutos e empadas de papelão ou de pão trigo cosido com essa forma, cujo recheio consiste apenas em pão de ló e biscoitos), garrafas e canecas com vinho, champanhe (simulado por limonada para não estragar o estômago dos actores), etc., etc.

Também fazem parte dos acessórios os aparelhos que fornecem os ARTIFÍCIOS TEATRAIS: chuva, trovoada, granizo, vento, etc. (*Veja o n.º 4 da página XIII e o n.º 20*).

19. — Moldagens. Hoje usa-se muito em scena, sôbretudo na América e na Inglaterra, o emprêgo de adereços modelados e não pintados (árvores, penêdos, etc.), que dão melhor efeito de luz e maior ilusão da realidade.

20. — Estilo. O scenário, a mobília e os acessórios têm de ser conformes ao estilo da época e à idade, carácter, hábito, fortuna, condições e posição social dos personagens.

21. — Panos mais precisos. Os panos de mais uso, que podem facilmente ser transformáveis por meio da aplicação de repregos e traineis, são os seguintes: — 1.º Um pano com HORIZONTE; — 2.º Uma FLORESTA que possa também servir de jardim com a aplicação de alguns acessórios e traineis; — 3.º Uma PRAÇA PÚBLICA, à qual servirão os bastidores da floresta com a aplicação de um ou outro trainel a imitar as ruas; — 4.º Um GABINETE MAIS LUXUOSO (scena fechada); — 5.º Uma SALA POBRE, que facilmente possa servir de sala de jantar ou de cosinha, ou de quarto, etc., conforme a aplicação dos respectivos acessórios, repregos e traineis.

N. B. — Quem pintar os panos deve-se lembrar que as côres iluminadas com luz artificial não têm o mesmo aspecto que vistas à luz do sol. (*Veja os números 4 a 20*). Diz Lucien Guitry, ex-director do teatro Renaissance, de Paris: «Na realidade não há belos scenários, «mas apenas bons scenários que nós podemos mobilar, animar, tornar «vivos e verdadeiros».



L'Enfant modèle

AN
PARIS



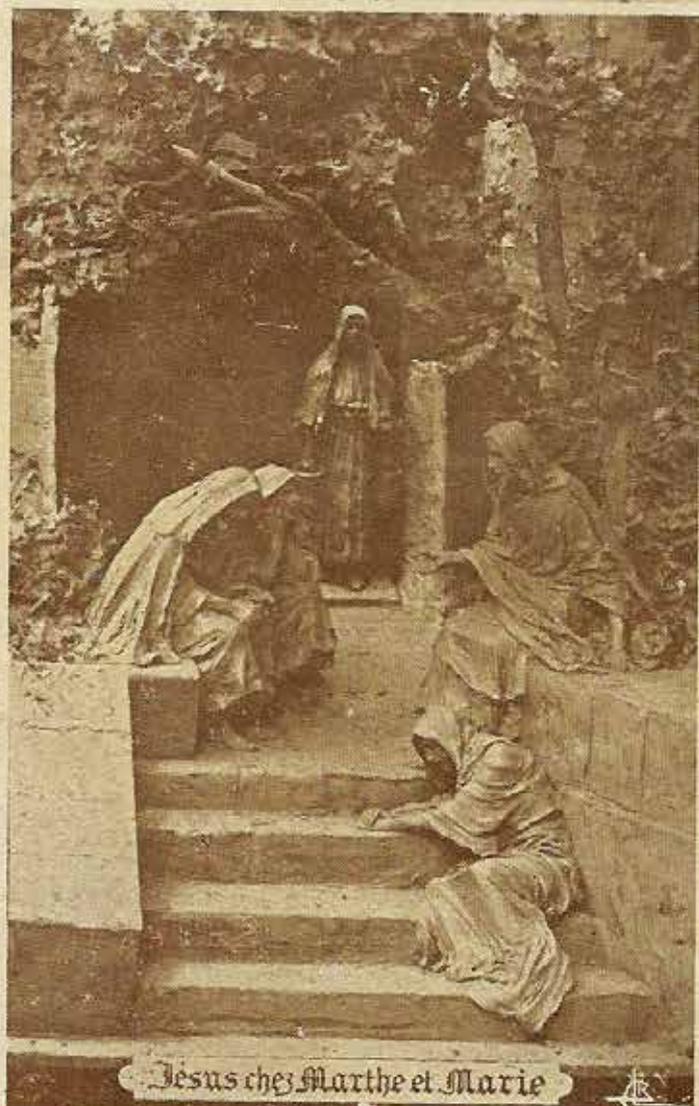
La Nativité.

AN
PARIS



Institution de l'Eucharistie

AN
PARIS



Jésus chez Marthe et Marie

AN
PARIS

II—LUZ

22. — A scena é iluminada por um renque de luzes dispostas horizontalmente na extremidade do pavimento do palco (RIBALTA); e por outras com a mesma disposição no tecto, entre as bambolinas (GAMBIARRAS); e por outras prependicularmente nos reguladores (TANGÕES); e ainda por outras em serpentinas ou suportes moveiços e projectores. Estes aparelhos fornecem luz *branca* para o dia, *vermelha* para o crepúsculo, *azul* para a noite, e *amarela* para a aurora. Por meio de combinações diversas pode-se obter luz desde a penumbra até ao sol forte. (*Veja os números 1, 6 e 14*).

23. — Hoje em dia a luz da ribalta está quasi condenada. Wagner, no teatro de Bayreuth suprimiu a ribalta, ou antes *deslocou o centro luminoso da scena*, que umas vezes fica à D., ou à E., ou ao F., e, embora esta reforma pareça insignificante, todavia é de uma importância capital.

Realmente, em a natureza, a luz difusa envolve completamente cada objecto, mas o raio do astro iluminante (sol ou lua) produz jogos de sombra que desenham os contornos, rompem os tons, acentuam e modelam as formas, enfim, apresentam-nos êsses contrastes de luz e de meias tintas, que fazem a delícia dos artistas. (*Veja as 4 gravuras aqui impressas em página suplementar*).

No teatro de Bayreuth, a RIBALTA não tinha outro fim senão contribuir com as GAMBIARRAS e TANGÕES *para espalhar pela scena uma luz igual, reproduzindo tanto quanto possível a luz difusa do dia*; por isso deve arder a meia fôrça, enquanto que a LUZ FORTE *virá quasi sempre de cima e do fundo do palco, ou dos lados, se houver janelas*. (*Veja as gravuras suplementares*). Por êste processo encontra-se a reprodução exacta do que se passa em a natureza e formam-se quadros verdadeiramente artísticos, que nos recordam as obras primas dos melhores pintores.

Nas SCENAS NOCTURNAS podem-se obter, por êste processo, efeitos admiráveis fazendo, por exemplo, noite completa na frente da scena e mantendo um pouco de dia nos fundos.

III—O PANO DE BÔCA

24. — A subida e descida do pano de bôca também contribui muitíssimo para o bom efeito do conjunto.

Os figurantes devem *começar a mover-se, gritar, cantar, etc., antes do pano subir*, de tal sorte que logo de entrada a plateia cáia plênamente na acção, sobretudo *quando a scena é animada*, ou com multidões, marchas, danças, etc.

Como correlativo, *a scena deve continuar depois do pano descer*, quer dizer, depois do pano estar em baixo, todos os artistas devem *ainda conservar durante alguns minutos o seu lugar, a sua attitude*, e assim, no caso de uma *chamada*, pode logo o pano subir apresentando o quadro completo e intacto sem aquelas fugas apressadas e de péssima impressão.

Se a última scena de um acto é capital, emocionante, terrível, então *os artistas devem ficar imóveis por alguns instantes*, como num quadro vivo. Isto é de excelente efeito só para a primeira chamada.

O pano deve cair *lentamente*, quando a *última scena* do acto é triste; e *rapidamente*, quando é alegre.

IV — CONTRA-REGRA

25. — O Contra-Regra ajuda logo nos ENSAIOS a disposição dos móveis e verifica pela sua relação se falta algum dos aderêços e se estão no seu lugar para servirem quando fôrem precisos. (Veja n.ºs 15, 16, 17 e 18).

NO DIA DO ESPECTÁCULO faz o mesmo, dá sinal ao público para que entre na sala de espectáculos e chama os artistas para se dar comêço ao primeiro acto.

Depois de verificar que está tudo pronto: os artistas e figurantes, o ponto, a música, o elètricista e empregados do pano de bôca, manda pôr fora da scena todo o pessoal menor e dá o terceiro sinal afim de que o ponto toque a campaiinha para o pano subir.

SUBIDO O PANO acompanha o espectáculo fazendo observar o silêncio entre os bastidores, não deixando estacionar ninguém por detrás das portas, e proibindo o acesso nos dois primeiros planos a qualquer pessoa estranha à acção.

Repara nas deixas para avisar os artistas das suas entradas no caso de esquêcimento, indica-lhes o começo da frase, agrupa os figurantes, dá ao elètricista os sinais para a mutação de luz, faz os ruidos requeridos pela scena, dá os tiros, ordena os clamores da multidão, regula a entrada do canto, os gritos, etc, etc, e 15 linhas antes de terminar o acto dá o primeiro sinal ao homem do pano afim de estar prevenido para o descer logo que ouça o toque de execução do ponto.

Para facilitar o seu trabalho sublinha na peça e escreve também à margem, no lugar próprio:— Entra x, ou luz azul, ou gritos, ou pano, etc. E, se estas indicações já estão impressas no texto da peça, então escreve só à margem dêsse lugar: ATENÇÃO!

NOS ENTRE ACTOS, colocado no meio do palco com as costas voltadas para o pano de bôca, dirige a mutação do scenário e verifica se tudo está em ordem.

V — O PONTO

26. — O Ponto é um lugar de importância no teatro, mas nos ensaios de apuro é que principia a valer a perícia do ponto, que só se alcança com o estudo, a prática e o perfeito conhecimento do individuo a quem se aponta. Se êle já está habituado com o actor na sua maneira de trabalhar, basta então saber valer-lhe nas aflições, e nestas, se fôr preciso, berra para o salvar. O ponto vai também indicando com as mãos os personagens que falam e designando-lhes os seus movimentos.

A sua voz não há-de ser grossa, mas com pouco volume deve dar às sílabas uma expressão corrèctíssima para estas chegarem ao ouvido do artista como que *assobiadas*. O seu rôsto deve voltar-se em sentido perpendicular à posição scênica do actor e não deve pôr a peça em frente do rôsto, de modo a impedir o curso da voz. A dição do ponto não deve precipitar-se com rapidez senão em casos extremos; mas, em geral, o ponto tem de dizer com antecedência precisa, certíssima, para não atrapalhar o artista, e em certos casos bastará apontar o princípio da frase, acompanhando sempre a leitura com a vista para falar quando houver emperramento.

O ponto é que dá os sinais de prevenção e execução à música e ao pano de bôca. A seu cargo ficam o guarda roupa e as cabeleiras.

VI—MOVIMENTAÇÃO

27.—É preciso que a scena esteja sempre ocupada e activa e se evite a monotonia. A habilidade do ensaiador consiste em dar à scena a *impressão da realidade*, mas deve arranjar tudo isso de tal maneira que *os primeiros personagens e aqueles que mais falam fiquem bem colocados e sejam bem vistos*. O personagem em que se concentra o interesse do enredo deve ser colocado o *mais possível no centro óptico*, afim de atrair sobre si a vista de todos os espectadores. No entanto é preciso também *ter em conta as relações dos personagens com a utilização das portas, janelas, móveis, etc.* Uma grande parte da sciência da encenação consiste no movimentar os jogos de scena em volta desta linha óptica por excelência.

28.—**Mas o que é o Centro Optico?** Se imaginarmos uma linha horizontal, perpendicular à ribalta, traçada desde o buraco do ponto até ao fundo da scena, teremos o que em linguagem scénica se chama o «**Eixo do Teatro**», *eixo óptico* ou *linha óptica*. É neste plano que se encontram as intercêpções dos raios visuais dos espectadores, tanto da esquerda como da direita da sala.

29.—O ponto do «*Eixo do Teatro*» cortado pelo pano de bôca e situado defronte do buraco do ponto, chama-se «**Ponto de Convergência Optica**» e o actor colocado neste ponto é visto de tódia a sala; mas à medida que subir na direcção do «*Eixo do Teatro*», isto é, caminhando para o fundo do centro (F. C.) vai desaparecendo à vista de uns tantos espectadores. Se se mover para a esquerda (E.), ou para a direita (D.) do «*Eixo do Teatro*», vai-se tornando igualmente invisível para outros tantos espectadores que estiverem dêsse lado, e tanto mais invisível se tornará quanto mais se fôr apróximando da «*Zona Invisível*» da esquerda ou da direita. No caso de se afastar obliquamente êstes dois efeitos conjugam-se.

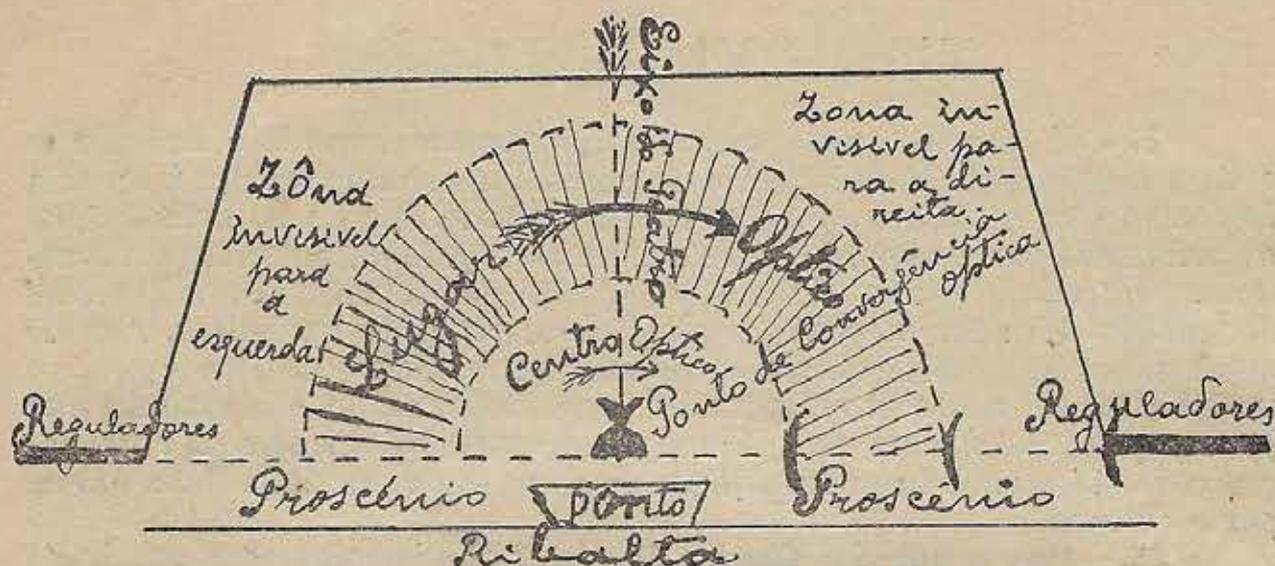
30.—Para sabermos qual é a «*Zona Invisível*» do teatro procuramos primeiro o «**Ponto de Convergência Optica**» (junto do buraco do ponto) e aí traçamos uma recta horizontal na direcção do pano de bôca, isto é, paralela à ribalta. Êste «**Ponto de Convergência Optica**» divide o palco em duas metades: (D) e (E). Depois subdivide-se a metade da direita, por exemplo, em três partes iguais.

Em seguida pregamos *um prego no «Ponto de Convergência Optica»* e aí atamos um fio para fazer dêle compasso. Se traçarmos com êsse fio *um semicírculo com um raio que vai do «Ponto de Convergência Optica» até à «Primeira Terça Parte» em que dividimos a linha da D.*, então a área adentro dêsse semicírculo que o traço nos der constitui o «**Centro Optico**», lugar dominante, onde tódias as scenas imperam.

31.—Se estendermos mais o fio e traçarmos outro semicírculo com *um raio que vai do «Ponto de Convergência Optica» até à «Segunda Terça Parte» em que dividimos a linha da D.*, então a *área semicircular que fica adentro do último traço e entre êle o «Centro Optico»* chama-se «**Lugar Optico**»: espaço que é fácilmente acessível aos olhares de todos os espectadores.

32.—O restante da scena é a «**Zona Invisível**». Isto compreende-se fácilmente pelo gráfico descrito na página XX.

33.—Em princípio as *scenas capitais* de uma peça, bem como as *figuras dominantes* dessas scenas devem, tanto quanto possível, mas justificadamente, lógicamente, naturalmente, ser trazidas ao *Lugar Optico*, visto ser preciso interessar a vista de todos os espectadores.



34. — As *scenas secundárias*, acidentais, complementares, subsidiárias, deverão passar-se em zonas mais ou menos invisíveis, à direita, à esquerda, ao fundo, conforme a estética do movimento, as necessidades da acção e a lógica racional do movimento, da vida.

35. — Além disso é preciso saber *equilibrar a distribuição das cenas*, não as fazendo sucessivamente passar à esquerda, à direita, ao fundo. *E' preciso variar constantemente*, mas sempre com naturalidade, com lógica, com observação, com fingida realidade. Às vezes um gesto de *impaciência*, de *incrédulidade*, uma *suposição muda* de que chega um outro personagem, um *sorriso de desdém*, *qualquer pequeno motivo*, enfim, justifica o afastar-se uma pessoa para que duas se aproximem e troquem baixo alguma confiança. Quanto mais uma *marcação* tem a aparência de natural, de simples, de verdadeira, tanto mais difícil e complicada ela é e mais trabalhosa foi a sua elaboração. (Veja n.º 43).

36. — Um *marcador precisa de conhecer os pontos fracos e deficientes* da obra dramática. São justamente essas fraquezas, essas deficiências que êle deve saber disfarçar pela marcação, pela movimentação que, nêstes casos, há-de, em princípio, ser exuberante afim de estontecer o espectador; bem como pelo contrário, quando a acção ou valor poético ou literário da scena deve ser imposto aos espectadores, é de bôa sciência a parcimônia na encenação, a sobriedade na marcação, afim destas não prejudicarem aquêles.

37. — O actor nunca deve passar para o proscênio, que é a parte neutra e morta da scena.

38. — E' preciso evitar que fiquem no 1.º plano os actores que não têm nada a dizer, devendo êles *subir para o fundo* e aí formarem grupos com certa arte.

Se há *muita gente* em scena deve-se marcar a posição de cada um, harmonizar os grupos entre si e escolher o ponto em que hão-de ficar os personagens mudos.

Se, pelo contrário, ali se encontram *apenas dois actores*, é preciso arranjar com que só êles encham a scêna começando o diálogo num lado e continuando-o até ao outro, movimentando a acção sem a interromper e sem deixar muito tempo um dos lados desocupado. (Veja n.ºs 30, 31 e 32 a 36).

39. — O actor deve convencer-se de que, *entrando em scena, não tem direito de repousar um instante*, porque êle não é uma testemunha indiferente, visto que faz parte de um conjunto de harmonia para a qual deve prestar o seu concurso ainda que seja só pela mímica. (Veja a

páginas XXV) E os seus movimentos e marchas devem ser em harmonia com o seu carácter, ora rápidos, ora vagarosos, ora vivos, ora hesitantes.

De pé, o actor deve apoiar-se sôbre uma das pernas avançando um pouco a outra, ordinariamente a que estiver do lado do pano de fundo, tendo a cabeça erguida e o tronco erecto. A atitude do artista deve estar em harmonia com os pensamentos e ações do personagem.

40. — Sentado, não terá as pernas unidas, nem os joelhos e pés na mesma linha perpendicular ao solo. Os joelhos devem estar um pouco afastados e não ao mesmo nível, enfim, deve observar a naturalidade e a correcção.

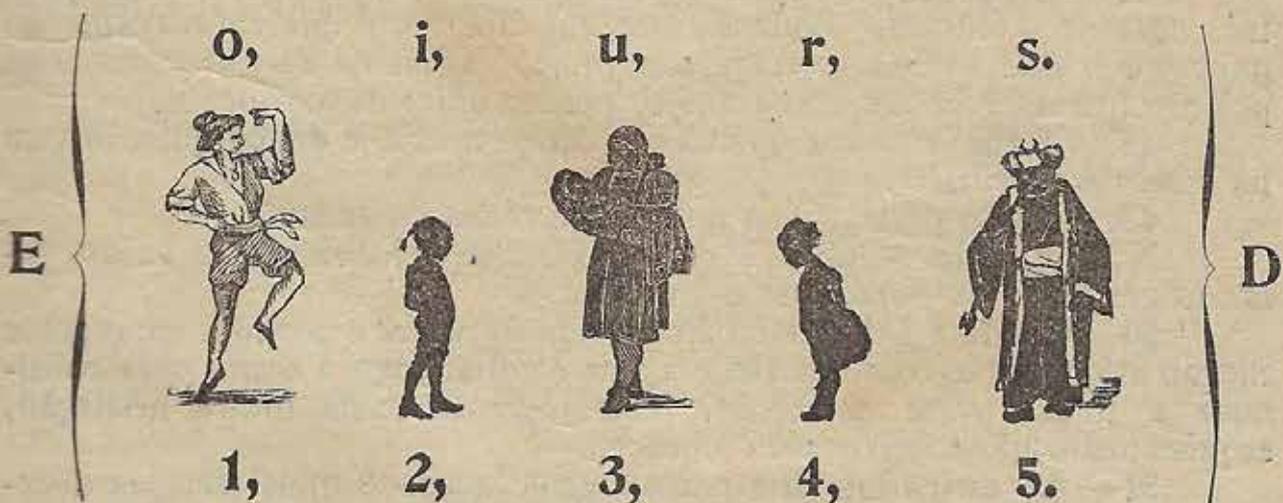
41. — Segundo alguns, o único motivo que presidia aos movimentos era o seguinte: — senta-te, porque já estás há muito tempo levantado, e levanta-te porque já estás há muito tempo sentado. As figuras saíam pela E. ou pela D. indistintamente, e diziam: — entras agora pela E., porque Fulano ainda agora entrou pela D. O côro não evolucionava, conservando-se à maneira de orfeão. Tudo sem lógica e sem vida.

E não deve ser assim. SENTAMO-NOS para uma conversa íntima ou confidencial, ou para uma scena de dôr, de melancolia, de desânimo, de vergonha, de remorso.

Nos estados de inquietação, de nervosismo, de cólera, de indignação, de ciúme, de temor ou alegria, NINGUÉM SENTE VONTADE DE SENTAR-SE cômодamente em uma cadeira. E LEVANTAMO-NOS TAMBÉM no fim de uma conversa, ou quando ela varia de assunto ou se nos mostra pouco interessante.

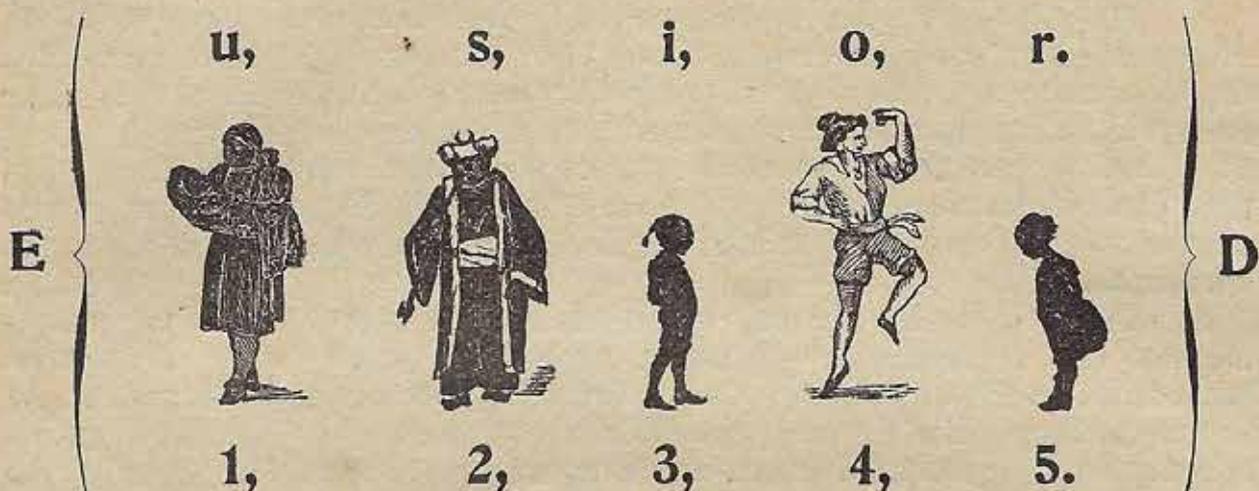
42. — Os jogos de scena indicam uma scena muda, um movimento fisionómico, o modo de efectuar uma entrada ou uma saída, de executar uma passagem, de deslocar uma cadeira, de fumar, de lêr um jornal, etc.

43. — As passagens de scena fazem-se percorrendo os actores alguma porção do palco afim de mudarem de lugar. (Veja n.º 35) Nêstes casos a mudança dos artistas indica-se pelos números 1, 2, 3, 4, 5, etc, a contar de uma fila que parte da E. para a D., isto é, da esquerda do ensaiador que está na plateia (*direita do actor*) para a sua direita (*esquerda do actor*). Assim, a *primeira figura que se encontra na E.* (esquerda de scena ou do ensaiador) está a 1, a *segunda* está a 2, a *terceira* está a 3, etc. Por exemplo, designando os actores pelas letras do alfabeto:



O O está a 1, o i está a 2, o u está a 3, o r está a 4, e o S está a 5.

Fazendo a seguinte mudança :



O **O** passa para a 4, o **i** passa a 3, o **U** passa a 1, o **r** passa a 5, e o **S** passa a 2.

E' sempre de mau efeito atravessar a scena em tôda a sua diagonal, sem uma paragem ao menos por um motivo que a justifique.

Um personagem pode passar diante de outro, mas só em certas circunstâncias: — quando não tem de se occultar; quando o outro não está na frente do 1.º plano, e nem está a falar ou executar um àparte importante. (Veja n.º 33 e seguintes).

44. — Tempos são, em língua de teatro, certas pausas na dição. Quando se chama por um personagem e êle não aparece logo por encanto, é preciso dar-lhe tempo a chegar, e a esta espera chama-se também na linguagem de teatro: **Tempo**.

45. — Voltam-se os personagens girando sôbre a *ponta dos pés*, pois que andar e voltar-se percorrendo uma ligeira curva, dá mau efeito e deve evitar-se o mais possível no palco.

46. — Avançam os personagens quando se aproximam de um objecto ou de outro companheiro e, por isso, devem ordinariamente estar colocados a uma certa distância um do outro, a não ser que a aproximação se torne necessária para indicar *intimidade ou sentimentos violentos* um para com o outro.

47. — Recuam os personagens quando dão alguns passos para trás *sem se voltarem*. Podendo ser, no diálogo, *o que fala, recua* um pouco e *o que escuta, avança* um pouco, a-fim de não tomarem uma posição inconveniente e a voz não se perder entre os bastidores.

48. — Sobe o actor quando se dirige ao F., e **desce** quando vem na direcção da ribalta.

49. — Sai o personagem quando se retira da scena.

Num grande número de casos obtem-se belo efeito, na *saída, falando até junto da porta* ou do bastidor.

50 — A saída falsa também se faz às vezes e consiste em o actor chegar até à porta como se fôsse a sair e voltar logo à scena para continuar a tomar parte na acção. Êste jôgo de scena indica hesitação, esquécimento, desconfiança ou ameaça.

51 — As entradas dos personagens fazem-se quasi sempre *dôcemente*, a não ser que a scena exija precipitação. Às vezes é preciso *voltar a entrada*, quer dizer, não seguir uma linha recta para se aproximar do personagem ou de algum objecto.

52. — Portas. Muitos artistas, tanto à entrada como à saída de scena, são inclinados a servirem-se das duas portas ao mesmo tempo, o que prejudica a ilusão. Uma das portas deve estar fechada com fecho e a outra deve girar ao impulso do actor. (*Veja n.º 4, página XIII*).

VII — MULTIDÕES

53. — Os grupos da figuração devem movimentar-se de modo que o *desenho do quadro seja gozado por todos os espèctadores, sem os comparsas se encobrirem uns aos outros.*

As mulheres, como são de um aspecto mais gracioso, quási sempre devem ser colocadas à frente do seu parceiro do sexo masculino.

54. — *Para a entrada das massas devemos preferir o funto.* As entradas **laterais**, quando possam fazer-se *com simetria pela D. e pela E. ao mesmo tempo*, também produzem bom resultado havendo o cuidado de *variar* quanto possível *os efeitos que resultam da diversidade dos factos* pelas evoluções da comparsaria. (*Veja côres, números 163 e 86*).

55. — Devem-se movimentar as marchas enquanto dura a música para elas.

56. — Ao entrarem, os figurantes de menor estatura hão-de vir na frente, a-fim de que, ao descerem com a face para o público, não sejam encobertos pelo pessoal mais alto.

57. — À medida que o actor sobe para o fundo da scena, em vez de diminuir na proporção exigida pela perspectiva do scenário êle parece tornar-se cada vez maior. Por isso, quando a scena representa uma paisagem e está coberta de figurantes fazendo quadro, devem os mais pequenos ficar ao fundo e os maiores nos primeiros planos, porque assim o exige o bom gôsto e a razão, embora isso pareça contrário ao que se costuma fazer.

58. — O que torna belas as representações da comparsaria é a *variedade de atitudes* e harmoniosa precisão dos quadros vivos, *que jogam quási sempre no 3.º plano, muitas vezes voltando as costas à plateia para se fixarem nos actores que se encontram ao fundo da scena.* E' também admirável vêr os *figurantes agrupados a evoluçionarem não para a ribalta, mas para os personagens principais*, que devem ocupar sempre o centro do quadro. E' surpreendente vêr os movimentos desencontrados produzirem o efeito do ressaque das multidões.

59. — **Êste baralhar das multidões é regulado como se fôsse um bailado, e da seguinte maneira:** alguns bons artistas, bem estilizados, agrupam cada um em volta de si quatro ou cinco comparsas. Êstes comparsas imitam o gesto convencionado ou a attitude que lhe é indicada pelo artista em volta do qual se movem, e assim temos 10, 15 ou 20 grupos todos acionando de um modo diferente. Desta multidão de gestos e de atitudes por grupos resulta uma série de linhas expressivas, infinitamente variadas, convergindo para um ponto, ou ao contrário, dispersas em sentido diverso, que dão à massa uma vida e variedade extraordinária, sem desordem nem confusão, parecendo até o conjunto uma verdadeira polifonia scénica.

60. — Para que a **desfilada de um cortejo** produza o seu máximo efeito, os comparsas não devem marchar a dois e dois, mas em fileiras encorpadas, que circulem em volta dos diversos praticáveis dos últimos

planos afim de virem serpentear em seguida nos planos da frente. Com esta disposição os personagens não se encobrem e a *figuração parece mais que duplicada, anima-se a scena ficando completamente cheia e dá-se ao espectador a impressão majestosa de uma grande multidão.*

61. — Um grupo de comparsas sem graça, sem gestos, sem vida, prejudica o efeito geral e parece **uma colecção de mônos.**

VIII — A VOZ

62. — **A voz** é o som mais harmonioso que tem a natureza e a arte, e o mais agradável aos ouvidos, o mais suáve nas *modulações*, o mais variado nas *inflexões* e nos *graus*, o mais afim ao espírito, o mais idóneo para produzir a imagem viva da alma em todos os seus movimentos infinitos.

A voz fala, chora, ri, urra, troveja, suplica, freme, aterra, inflama, punge, sacode, acaricia, espanta, conforta, escarnece, lamenta, soluça, trepida, exulta, triunfa. E tudo isso ela exprime com variedade infinita de *acento*, de *tom*, de *fôrça*, de *fléxibilidade*, de *rapidez*, de *lentidão* que se interlaçam harmônicamente no discurso e lhe dão aquele *ritmo* que encanta com as graças da natureza». (1)

63. — Na voz há a distinguir :

1.º **A entoação**, que pode ser grave, média e aguda, conforme o diapasão que tomamos (*fá, mi* ou *ré*).

A voz média é a mais empregada, mas o actor deve exercitar-se a modular cada uma destas emissões passando de um tom ao outro com uma só expiração. (*Veja número 67 e 162*).

2.º **A emissão**, que depende da fôrça e volume com que soltamos a voz, e assim ela é mais forte ou mais branda.

3.º **A inflexão** modula o som dando às palavras um valor significativo acentuando-lhes as intenções. Assim, a palavra *era*, por exemplo, entoa-se de um modo diverso conforme o sentido que lhe queremos dar : — Era. — Era? — Era! — Era, era...

64. — **Uma das qualidades magnas do artista de teatro é dizer bem.**

Para dizer bem, isto é, para que se não perca uma palavra da representação, é preciso *articular bem*. Saber articular é pronunciar claramente tôdas as sílabas sem se atropelarem.

Não digo que se pronunciem como quem sublinha constantemente; mas de maneira que as sílabas fiquem à vontade dentro da palavra. Mesmo nas scenas de maior violência, se o artista articular bem, as sílabas sairão sempre nítidas.

65. — Mas para dizer bem, no sentido mecânico da expressão, precisa-se apenas de vontade e persistência. Melhor dito: é preciso querer.

Para isso é preciso *ler alto todos os dias*, compassadamente, destacando bem as sílabas. Se se encontra uma palavra difficil, *repete-se* umas poucas de vezes lentamente até que se diga de corrida, com facilidade. Devemos aproveitar qualquer trecho interessante pela sua forma cuidada para exercício de dição. Ler versos, em voz alta, é um admirável treino, para chegar a uma dição perfeita.

(1) P. Lombardo — Confer. relig. soc.

66. — **Na leitura ou na recitação dos versos**, há que ter cuidado, além de uma bôa articulação, em não os dizer como se fôsem prosa, o que erradamente muita gente pensa ser a melhor maneira, nem cantá-los exageradamente. E' indispensável *observar escrupulosamente a pontuação*, que serve até para se poder respirar sem cortar a frase. (1)

67. — **Para sabermos a proporção que havemos de dar à voz, é preciso regulá-la** imaginando que o nosso interlocutor está no anfiteatro. Dêste modo a voz não ficará muito fraca para os espèctadores mais afastados, nem muito forte para os que se encontram perto. Do mesmo modo que um quadro destinado a ser visto de longe precisa de ser feito a grossas e fortes pinceladas, assim o *tom de teatro há-de ser um pouco mais alto, a linguagem mais acentuada e a pronúncia mais recortada do que na convivência da sociedade*; mas, no entanto, é preciso observar sempre as proporções da perspectiva e da acústica. (Veja números 63 e 162).

IX — GESTO

68. — **O gesto** é a acção do corpo para exprimir as modificações que a alma sente. Compõe-se de ademanos e movimentos exteriores. (Veja números 39 e 74).

69. — **A cabeça**, as sobrancelhas, os olhos, as pálpebras, o nariz, a bôca, o colo, os ombros, os braços, as mãos, os pés e as pernas, tudo tem movimentos para aquelas expressões que muitas vezes precedem a palavra. (Veja número 75).

70. — **O ar** (posição ou atitude) que toma o actor, variável segundo o gráu de atenção, serenidade ou agitação de espírito, *nasce e depende do movimento do corpo*.

71. — **O modo de ouvir** (tão difícil como o de falar), reflexo exterior das impressões transmitidas principalmente ao rôsto por um estremecimento quási imperceptível concentrado no olhar, é também movimento de corpo ou gesto.

72. — **Os jogos da fisionomia**, produzidos pelas combinações das feições, são também gestos.

73. — **A naturalidade é a perfeição e beleza do gesto**. Estudemos os homens sob o império da paixão e notemos os movimentos que traduzem tão fiel e enèrgicamente as suas impressões. *Vejamos como o corpo revela a seu modo a cólera, o desprêso, o ódio, a compaixão, etc., e depois, com critério e exercícius frequentes, aproveitemos para nós o que tivermos observado segundo o temperamento dos individuos e a sua educação, que é uma segunda natureza*.

Podemos também estudá-lo nos artistas célebres, mas sem cair na imitação servil, que muitas vezes se não adapta ao nosso feitio e papel que desempenhamos.

74. — **O gesto é o escólho dos artistas que começam**, porque imaginam que é preciso fazer muitos gestos, a propósito de tudo quanto têm a dizer.

O gesto **deve ser raro**, sempre a propósito e sempre eloquente. Deve *acompanhar* a palavra umas vezes, outras *antecedê-la*, conforme o debate dos sentimentos que se dá adentro da alma do personagem a interpretar.

(1) Mercedes Blasco — « Das Qualidades Magnas do Artista Dramático ».

75. — Muitas vezes um simples encolher de ombros exprime o máximo da indiferença, como um torcer de mãos indica ao espectador o transe angustioso porque se está passando.

Novelli, no «*Papá Lebonnard*» tinha uma saída em que, num simples agitar de mãos, dava um mundo de sensações. No teatro moderno, isto é, na moderna arte de representar, em que o artista procura aproximar-se o mais possível da vida real, esta dificuldade é mais fácil de remover.

76. — **Guarde-se uma certa medida, evitem-se os gestos extemporâneos.** Na vida, o abuso, seja do que fôr, prejudica. Na scena o abuso dos gestos é um grande defeito.

A sobriedade nunca fez mal a ninguém. **Quando não houver a certeza do gesto próprio, passemos sem êle.** ⁽¹⁾

O gesto deve andar de acôrdo com a fisionomia. (*Veja número 72*).

77. — **Devem evitar-se os gestos curtos, sêcos ou duros que só partem do cotovêlo,** porque não têm elegância.

78. — **Os braços,** ao agitarem-se, não devem andar muito próximos do corpo, convém tê-los a uma certa distância.

79. — **Os gestos principais devem ser feitos com a mão que fica do lado do interlocutor,** mas com o cuidado de não parecer que tem a outra inutilizada.

80. — **Os movimentos de cada mão** (pelo menos ordinariamente) devem ser circunscritos no espaço que naturalmente lhe pertence e *não ultrapassar de meio corpo, pois não as devemos ter na mesma linha quando nos servimos de ambas.* AS MÃOS ao elevarem-se e baixarem-se não devem descrever uma *linha perpendicular.* Os movimentos *obliquos* são geralmente mais agradáveis (excepto no género cómico e no estado mórbido).

81. — *Em geral não se devem elevar as mãos acima da cabeça, a não ser nos excessos da paixão.*

82. — «**Os dedos** não hão-de estar unidos, nem estendidos, mas alongados diversamente (o índice mais que todos), e próximos uns dos outros com uma espécie de negligência, ocupando o polegar o centro da cavidade da mão. Tal e qual como costumam estar nas estátuas. Isto ordinariamente, porque muitas vezes é preciso crispar, enclavinhar os dedos, espalmar as mãos, fechá-las, etc.» ⁽²⁾

83. — **Os gestos tomam direcção diversa conforme os diferentes movimentos que nascem da alma.**

No dizer *plácido* basta avançar um braço, fazendo um leve movimento com o outro. Nos sentimentos de *admiração, prazer* ou *entusiasmo* que elevam a alma, o gesto eleva-se também. *Na tristeza* pelo esmorecimento da alma, a cabeça e o gesto cáem, abatem, tudo é pesado. *Na cólera e indignação e noutros movimentos violentos* em que a alma como que rompe fóra de si mesma, o gesto arremeça-se para diante. Se exprimirmos *o desejo de ter ou atrair* qualquer coisa, curvam-se os braços voltando a parte interior para o corpo. Se denotamos *repugnância*, o corpo dobra-se para traz e a mão avança e volta-se aberta para o objecto que desagrada, parecendo repeli-lo. Para indicar uma *comoção forte e cheia de fôgo*, a mão aperta com energia o peito ou bate nêle com mais ou menos fôrça e rapidez. Quando se *manda*, ergue-se o

(1) Mercedes Blasco — *Obra cilada.*

(2) Augusto Garraio. — «*Manual do Amador Dramático*», Livraria Franco-Lisboa.

braço e estende-se com a cabeça altaneira. Quando se impõe *silêncio*, coloca-se o dedo indicador em frente aos lábios ou apertam-se os lábios. Quando se *obedece* ou *mostra agrado*, baixam-se os braços afastando-os do corpo e abrindo as mãos para a frente com rôsto prazenteiro e alegre. Quando se exprime *desgosto*, as mãos apertam-se contra o coração e os olhos fecham-se com o rôsto confrangido. Em atitude de *pregunta autoritária*, as mãos estendidas encostam-se ao corpo, e a cabeça com a testa franzida em atitude de inquirição.

Na *súplica* e na *compaixão*, as mãos unem-se junto ao peito com os dedos cruzados e a cabeça fica um pouco tombada.

Na *incerteza* e na *resignação*, abrem-se um pouco as pernas, baixam-se os braços afastando-os do corpo e encolhem-se os ombros fechando os olhos. Na *admiração* e *reflexão*, o braço esquerdo descansa sobre o quadril e a mão direita eleva-se ao rôsto pondo os dedos indicador e polegar no queixo e a bôca um pouco aberta. Em atitude de *estranheza*, unem-se os calcanhares, levanta-se altivamente a cabeça e cruzam-se os braços metendo as mãos por baixo do antebraço. Para significar *mêdo*, *temor*, todo o corpo se encolhe e faz pequenino, os braços juntos à cinta com as mãos espalmadas para fóra. Em atitude de *desafio*, unem-se os calcanhares, estendem-se os braços junto ao corpo bem erecto e o rôsto fica levantado.

84. — Há situações em que o gesto é pouco útil e até vicioso: quando nos absorve a *meditação*, o corpo está tranqüilo e imóvel; quando nos comove um *sentimento piedoso*, o gesto é simples, apenas sensível. A *grandeza moral*, a *dignidade*, não têm movimentos: tôda a expressão está na presença.

A *paixão violenta* faz emudecer, ficando então o gesto para a revelar.

Às vezes os sentimentos de maior violência (como o furor, a indignação, etc.) não têm sendo gestos do rôsto. Tais paixões pintam-se na fisionomia com maior fôrça e o gesto prejudicaria o prodigioso efeito de um olhar, de um sinal quasi imperceptível de cabeça.

X — VESTUÁRIO

85. — « Uma qualidade essencial para a bôa realização de uma obra, especialmente para as actrizes, é saber vestir.

Quando digo *saber vestir*, não quero dizer, como pensam muitas, vestir com riqueza, com luxo.

Primeiro, vestir bem é uma coisa que nem todas podem, se lhes falta aquele dom natural, que os franceses definem com esta frase: *Savoir porter la toilette*. Assim como há mulheres a quem tudo fica bem, e que com um trapo qualquér parecem bem vestidas, há outras que, por mais enfeites, por mais sêdas e veludos que ponham em cima, não passam de uma vulgaridade. E isto dá-se com qualquér mulher, mesmo fóra do teatro. Não há ninguém que não conheça, pelo menos, uma criatura nestas condições.

A *simplicidade, aliada à elegância*, está naturalmente indicada às artistas que não disponham de meios para vestidos caros.

Depois, não é só isto. E' que é preciso, antes de mais nada, *pensar na posição social e até no carácter do personagem*. O que pode saber-se lendo a peça ou, na impossibilidade, escutando com aten-

ção a sua leitura, porque a definição dêsse carácter está — quantas vezes! — numa outra personagem, que não a nossa.

A mulher de um pobre empregado de repartição, por exemplo, não pode vestir com o luxo com que veste a mulher de um banqueiro. Uma criatura alegre e doidivanas, gosta de côres garridas; ao passo que outra, melancólica, só está bem com vestidos escuros.

86. — Na escolha das côres, mesmo em qualquer dos casos, é preciso muito tino, porque é fácil cair no ridículo pelo exagêro. E há certas côres aceitáveis num simples enfeite, mas que não se podem suportar num vestido inteiro. (*Veja o n.º 164 e 54*).

87. — E' preciso também pensar se a personagem, quando entra em scena, *vem da rua*, e ter em conta a *estação do ano* em que a acção se passa e até pensar na alusão que se fizer ao *tempo, na ocasião* dessa entrada.

Há algumas actrizes que se vestem e calçam para um passeio, como quem vai a um baile, porque só pensam no caminho do camarim ao palco e não no trajecto que realmente a sua personagem tem que realizar. A melhor maneira é preguntarmos a nós próprias, e pensando sempre na situação económica da personagem e no seu modo de ver, se nos atreveríamos a sair assim à rua.

Com as joias dá-se o mesmo caso. Se a actriz as possui tem que esperar o papel adequado em que as possa mostrar, e não apresentar-se com elas em qualquer peça, à toa.

O exagêro é sempre nocivo; os vestidos devem apreciar-se num relance, e *só o trabalho da actriz deve prender tôdas as atenções do público*.

Os espèctadores nunca vibraram ao contemplar vestidos ricos ou joias custosas. Mas quantas vezes uma sala inteira estremeceu de entusiasmo com uma simples rajada de talento!

Desenganem-se. *Quando há talento e alma, dispensam-se os trapos caros,* que só são precisos se a personagem o exige, é bom acentuar.

A simplicidade, de mãos dadas com o bom gôsto, e uma certa distinção natural, servem maravilhosamente na conquista do êxito.

88. — Resumindo: Vestir bem, é vestir com critério e propriedade». (1)

Quem quizer variados modelos para vestuário teatral estilizado consulte os figurinos da casa **Weldons, Fancy Dress—London**, que todos os anos se vendem nas livrarias portuguesas por ocasião do carnaval, e quem coleccionar os anos anteriores, então fica com um mostruário completo. Ou os livros: «*Le Theatre d'Amateurs*, por G. Villard, André Lesot, rue de L'Éperon, 10-Paris, e «*Manuel Theatral*» por H. Monrieval, Paris, Librairie René Haton, Boulevard Raspail, 59-Paris. (*Veja mais adiante o número 164, sôbre as côres e 54 e 86*).

(1) Mercedes Blasco — «*Das Qualidades Magnas do Artista Dramático*».

XI—CARACTERIZAÇÃO

89. — A verdadeira caracterização é uma arte difícil, que exige conhecimentos de pintura e psicologia. No entanto, os amadores, com um pouco de gosto e boa vontade, farão alguma coisa seguindo as indicações que resumidamente lhes vamos dar. *E' preciso evitar o exagêro fugindo de parecer um mascarado.*

90. — A caracterização faz-se em frente de um espelho com duas luzes laterais e, de vez em quando, o actor afasta-se para julgar do efeito a distância, porque é preciso contar com a distância e com a luz do palco como na pintura dos scenários, que faz diferença da outra.

91. — O actor, depois em scena, com as diversas contracções e movimentos do rosto, olhos, etc., ajuda a reforçar e a fornecer aquilo que só com a caracterização não pôde conseguir.

92. — **Petrechos:** UMA CAIXA DE BATONS, *cosmético para pintura*, que se vende nos cabeleireiros do Pôrto e Lisboa, ou nas casas fornecedoras dos teatros, e contém os mais precisos que são os seguintes:

1.º — *Três rôlos grossos, paus ou caixas, de cosmético básico preparatório*, que sirva de fundo às outras tintas, ordinariamente de côr de carne mais ou menos avermelhada ou amarelada, conforme os números, que sobem à medida que as tintas forem mais carregadas, afim de servirem segundo os tipos de cara dos diversos personagens a pintar (sadio, doente, janota, pescador, operário, lavrador, novo, velho, etc.), isto é, rosa mais claro, mais vermelho ou mais amarelo.

2.º — Uma caixa ou pau de cosmético ou *massa*, próprio *para disfarçar* na testa *o encaixe das cabeleiras*, ou de um falso crâneo, etc. Na sua falta substitui-se por algum dos cosméticos preparatórios.

3.º — Um pau ou caixa de cosmético *branco puro*.

4.º — Um pau ou caixa de cosmético *vermelho vivo*.

5.º — Um pau de cosmético *negro*.

6.º — Um pau de cosmético *carmim*.

7.º — Um pau de cosmético *azul*.

8.º — Um pau de cosmético *azul pardo*.

9.º — Um pau de cosmético *côr sangue-de-boi*.

10.º — Um pau de cosmético *amarelo ocre*.

11.º — Uma caixa ou frasco de *creme branco* para as senhoras.

12.º — Uma caixa com *pó vermelho* e *carmim* e a respectiva pluma.

13.º — Uma caixa com *pó de arroz branco* e respectiva pluma.

14.º — Alguns *pés de coelho*, de lebre, ou então um farto pincel macio de *pêlo de marta* para esbater o pó.

15.º — *Esfuminhos* de pedaços de papel enrolado para dar os traços e esbater as tintas.

16.º — Um frasco com *verniz de alcool* (charão) e um pequeno pincel.

17.º — Um vaso ou caixa com *vaselina* ou manteiga de cacau.

18.º — *Alvaiado* de prata para dissolver em alcool.

19.º — *Pós de Terra de Sombra* (queimada ou natural) para imitar o mulato; *Ocre Claro* para os mongoes; *Terra de Siena Queimada* para os peles vermelhas; *Pós Pretos* para os negros retintos. Estes pós são espalhados pela cara depois de ela estar banhada com uma camada de vaselina.

20.º — Umas *tesouras* para aparar as barbas.

21.º — Um frasco com *alcool* para tirar o verniz da cara.

22.º — *Pós de aluminio* para branquear os cabelos.

93. — **As barbas** são formadas de CREPE, ou cabelo, que se vende nos cabeleiros, entrançado em pequenas madeixas: pretas, castanhas, louras, grisalhas e brancas.

94. — O actor (na véspera do espectáculo e não no dia, porque isso leva muito tempo) prepara as barbas separando as madeixas. Depois, com os dedos, vai-as cardando ou esfiando para alargar os cabelos e fazê-los perder a forma de trança, destruindo assim os grúmulos e novêlos e ficando todo bem igual. Mas, se o personagem tiver de apresentar a sua barba hirsuta, então aplica-se-lhe o crepe mal trabalhado, que dá essa ilusão.

Nas figuras da gravura da página XXXIII encontrará o leitor uma grande variedade de formatos de barba.

95. — OS BIGODES preparam-se tomando um pouco de crepe e enrolando-o nas palmas das mãos para ficar como um charuto. Depois, com alguns fios de cabelo ata-se o rôlo ao meio para dividir o bigode e frizam-se as pontas. Também se fazem os bigodes preparando as duas metades separadas. Quando êle é pequeno, pinta-se apenas com lápis preto, bem como os chamados «tacões», perto dos ouvidos.

96. — OS SINAIS fingem-se com pequenos fios de crepe colados ao rôsto por meio de verniz.

97. — AS SUIÇAS compridas preparam-se em tafetá ou compram-se feitas no cabeleiro e depois colam-se com verniz.

98. — OUTRAS BARBAS fazem-se com pastas de crepe preparado como já se disse, o qual se coloca no lugar desejado e, depois de bem sêco o verniz, cardam-se com os dedos e aparam-se, dando-lhes a forma que se quiser e retocando por fim as falhas com lápis de cosmético preto.

99. — BARBAS COMPRIDAS de missionário ou patriarca, fazem-se da seguinte maneira: escolhem-se várias pastas de crepe já bem preparado e deita-se verniz na face do actor. Depois coloca-se *debaixo do queixo* uma pasta de crepe com o comprimento que se desejar, cola-se outra pasta mais curta *sobre* o queixo a-fim de cair sobre a primeira formando o apendice piloso, e por fim cola-se na face algum crepe, mas, se o rôsto fôr largo, então pintam-se só as maxilas superiores até junto do ouvido com lápis de cosmético preto.

100 — Nos cabeleiros encontram-se *à venda e de aluguer várias* BARBAS POSTIÇAS armadas em arame ou tafetá, que se prendem às orelhas por meio de um elástico, ou ao nariz por meio de um colchete.

Mas o artista só se servirá delas quando tiver de fazer uma transformação rápida, que não lhe dê tempo para a caracterização usual.

101. — As barbas devem ser da côr do cabelo ou cabeleira do actor.

102. — **As barbas só se põem depois de feita a pintura do rôsto.**

Para isso limpa-se a parte da face destinada a elas, deita-se na pele, por meio de um pincel, um pouco de verniz de alcool (charão), pega-se nas barbas já preparadas prèviamente e colocam-se no sítio, apertam-se com as mãos espalmadas contra a cara até que o verniz seque; no bigode aperta-se o cabêlo com o dedo indicador estendido na direcção do lábio.

Depois do verniz estar bem sêco, cardam-se, e aparam-se dando-lhes a aparência desejada.

103. — **Para as tirar** basta arrancá-las de um só impulso, limpando depois as manchas do verniz com um pouco de alcool e não com água.

104. — **As cabeleiras** mais usuais são: *escovinha* para os lavradores e imbecis, e *carecas* preta, branca, e grisalha.

105. — **As cabeleiras põem-se na cabeça antes da pintura do rôsto** e, se forem largas, apertam-se atrás, na nuca, onde, se fôr preciso,

se metem papeis para encher e acertá-las. É necessário que fiquem bem ajustadas na testa disfarçando a emenda com massa própria ou, na falta dela, com o cosmético básico preparatório do personagem. Depois pinta-se a junção, mas na côr do resto do rôsto, e dá-se um dos traços horizontais da fronte mesmo por cima da emenda para a ilusão ser mais perfeita. Se a cabeleira tem calva ou testa, aplica-se sôbre uma tira de tela finíssima ou tafetá, para disfarçar a entrada das fontes.

106. — Narizes. A's vezes, no género burlesco, applicam-se narizes postigos de cartão ou tela endurecida, mas é preciso usá-los com parcimónia para não cair no ridículo e pinta-los na côr do resto da cara.

Pode-se alargar a forma do nariz com massa de diaquilão, que se vende nas farmácias e drogarias, ou mesmo introduzindo algum objecto estranho nas foças nazais, por exemplo, uma pequena grade de arame.

O nariz pode tornar-se mais ou menos curto e arrebitado pintando-lhe mais ou menos a base e a ponta com o lápis de cosmético preto.

107. — Dentes. Imitam-se os dentes caídos colando, na frente de cada um, um pouco de breu de sapateiro; e, os dentes de ouro, com um pouco de papel dourado.

108. — Pintura. Antes de começar a pintura põe-se em volta do pescoço uma toalha farta, que cubra o vestuário e não o deixe manchar.

109. — Quando os personagens têm de demorar pouco em scena e não representam figura importante, basta untar o rôsto com vaselina, limpando-o depois a um pano, deitar nas faces um pouco de vermelho em pó com a respectiva pluma e depois disfarçar-lhes os olhos e os lábios pondo-lhes ou pintando-lhes em seguida as barbas e as sobrancelhas.

110. — Pessoa nova. Com o cosmético básico preparatório da côr de carne mais ou menos avermelhada ou amarelada segundo convier ao personagem (janota, pescador, sádio ou doente) dão-se 5 traços: um na fronte, dois nas faces, um no nariz e outro no queixo. Depois espalha-se a massa com a ponta dos dedos, de maneira que fique todo o rosto coberto por uma camada bem igual e muito delgada. Não se esqueça de que é preciso também pintar por baixo do queixo, no pescoço, detrás das orelhas e, se fôr necessário (como nos pretos), também as mãos, os braços, os pés, etc., de uma côr igual à do rosto.

111. — A BARBA FEITA imita-se distribuindo o cosmético azul cinzento pela parte da face em que ela se quizer.

112. — Se a massa estiver muito dura aquece-se à luz de uma vela sem a enegrecer.

113. — Depois dá-se um bocado de cosmético VERMELHO nas maçãs do rosto, por cima dos olhos e, ligeiramente, no queixo, havendo o cuidado de *esbater* o vermelho com os dedos afim de, na orla, fazer uma perfeita transição para a côr básica preparatória.

Em certos personagens este vermelho será substituído pelo cosmético côr sangue-de-boi.

114. — Para fingir de MAIS GORDO põe-se o vermelho em roda, no sentido da bochecha da cara, isto é, no lugar coberto pelos traços (A) da figura (gôrdo) do fim da página XXXIII.

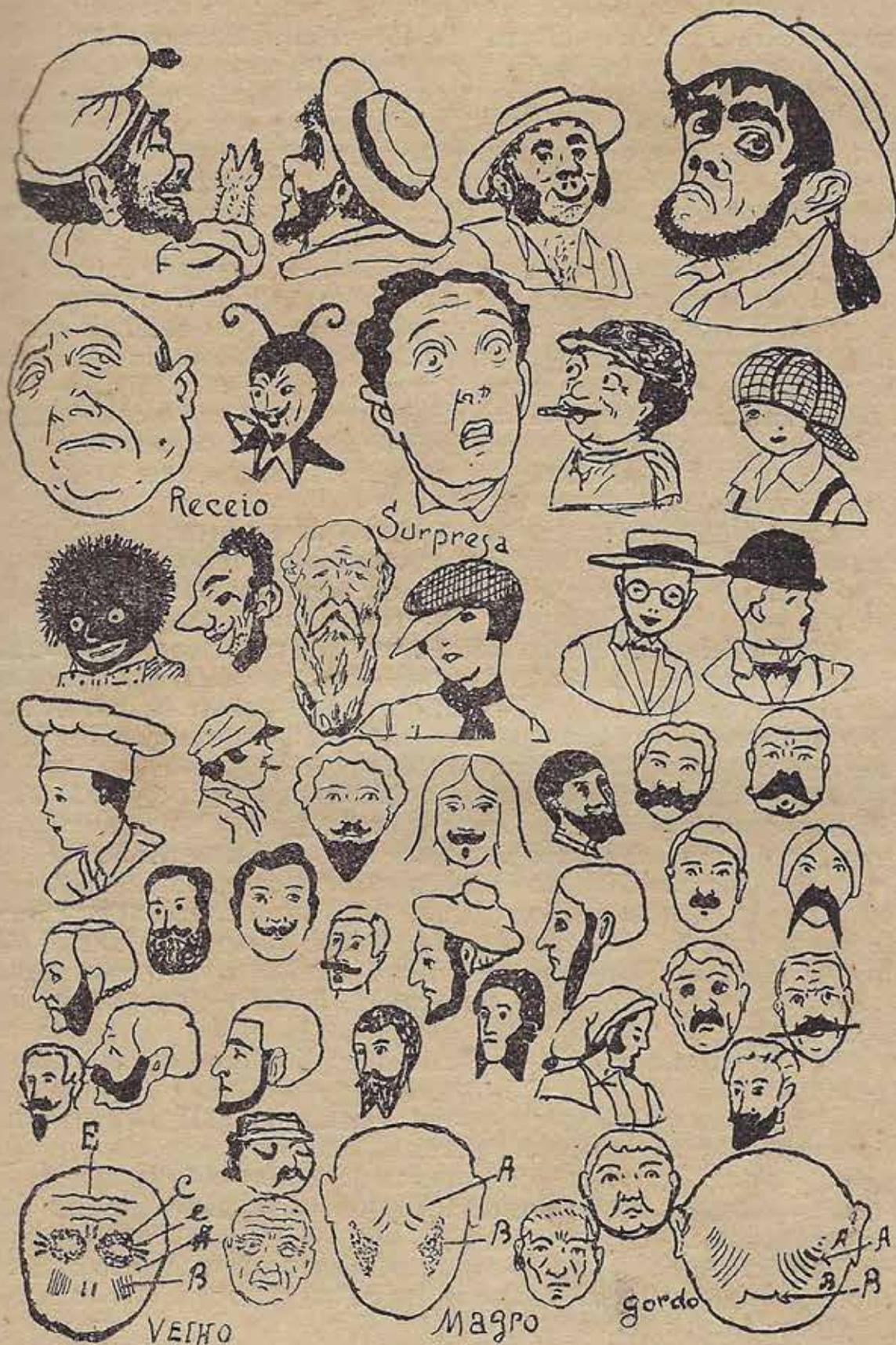
115. — Os personagens IDOSOS põem o vermelho entre o ôlho e o nariz, até à base da bochecha da cara. (*Veja a letra B. da figura velho, na página XXXIII*).

116. — Para se EMAGRECER é preciso acentuar com lápis azul as covas das faces, as azas do nariz e orlar com o mesmo lápis por baixo dos olhos (olheiras). (*Veja a gravura da página XXXIII, no fim, a letra B. da figura Magro*).

117. — OLHOS. Se fôr preciso *alterar, ou alargar os olhos* passa-se um traço fino por cima das pestanas, orlando a pálpebra superior, e um



Um traço fino por baixo das pestanas da pálpebra inferior, seguindo a sua curva. Esse traço *alonga-se meio centímetro* a partir do canto do olho para as frentes, afim de simular que os olhos são mais rasgados.



Êstes traços dos olhos fazem-se com o *lápiz azul* quando fôr preciso adoçar a vista (velhos, doentes, etc.); e com o *lápiz vermelho* quando fôr preciso avivá-la.

Segundo a conformação que quisermos dar aos olhos podemos também orlar de azul só a parte de baixo, ou até cobrir do mesmo azul tôda a palpebra superior.

118. — AS SOBRANCELHAS podem acentuar-se com o lápis preto ou azul, ou pintar-se com o cinzento para as tornar grisalhas, ou com o vermelho para as tornar louras. Se fôr preciso fazem-se desaparecer para lhes dar uma outra configuração (porque do desenho das sobrancelhas: lisas, arqueadas, fartas, curtas, negras, etc., — veja os diversos traços na gravura da página XXXII — é que depende muito o feitio do personagem). Nêste caso devem-se cobrir com a massa própria do disfarce das cabeleiras, ou, à falta dela, com camadas do cosmético básico preparatório do personagem, e depois de fazermos desaparecer as naturais é que se pintam as que quisermos.

119. — TRAÇOS. Se houver necessidade dão-se com o *lápis azul* os traços que forem precisos na testa, na bôca, ou nos olhos, segundo o carácter do personagem, fazendo-lhe *avivar as rugas naturais que êle para isso apresentará e exagerará frazindo o rôsto* no sentido da alegria, cólera, tristeza, etc. Estes traços fazem-se com o esfominho, ou papel enrolado, bem impregnado de cosmético azul; ou então com o mesmo pau de cosmético amaçado na extremidade à maneira de cinzel.

Nos personagens *burlescos* dão-se os traços com o lápis de cosmético *vermelho*.

120. — POLVILHA-SE DEPOIS O RÔSTO COM PÓ DE ARROZ, e, se o vermelho das faces não ficou bem acentuado, *reforça-se com vermelho em pó* aplicado com o pé de lebre ou com um pincel de pêlo fino de marta.

121. — Feito isto pintam-se os LÁBIOS de vermelho podendo então tornar-se mais pequenos, maiores ou mais grossos e defeituosos, segundo a camada de vermelho e a configuração que lhes quisermos dar. A BÔCA pode rasgar-se, alargando-a com um traço preto nos cantos e fingindo a vermelho o comprimento dos lábios.

122. — Finalmente *limpam-se as pestanas e as sobrancelhas* com o dedo prèviamente molhado afim de tirar o pó que porventura estiver aderente e põem-se as barbas como foi dito a páginas XXX, n.º 102 e 93, copiando alguma das variedades da gravura da página XXXIII.

123. — **As senhoras**, como não têm barba, cobrem o rôsto com uma ligeira camada de creme branco, deitam carmim nas faces e sôbre tudo isso espalham, com a pluma chata e dura, uma forte camada de pó de arroz, que depois esbatem com um pé de lebre ou pincel macio de pêlo de marta.

Se fôr preciso reforça-se o carmim aplicando-o em pó com o pé de lebre.

Preparados os olhos com o lápis azul, (n.º 117), completam a pintura deitando nas pestanas, por meio de um pincel finíssimo, um pouco de cosmético preto prèviamente aquècido. Põem carmim não só nos lábios, mas também nos orifícios do nariz e nos cantos dos olhos, próximo do nariz.

Se fôr necessário acentuam as sobrancelhas com o lápis da côr apropriada (*Veja número 118*) e fazem os traços indicados nos n.ºs 113 a 123 das páginas XXXI e XXXIV.

124. — Se a mulher fôr rabugenta pode levar algum crepe ou *pêlo na venta*. (*Veja o número 93 e seguintes*).

125. — As meninas, nos papeis cômicos, pintam duas belas placas de vermelho vivo nas maçãs do rôsto, porque parece que nos outros papeis quási lhes deve faltar o sangue das faces.

126. — Pessoa velha. *Espalha-se* por todo o rôsto uma camada de cosmético básico preparatório de côr um pouco mais carregada, o n.º 3, por exemplo.

Depois *ilumina-se* esta côr básica pintando, com o lápis de cosmético branco puro, a face só em volta dos olhos (por cima e por baixo) e passam-se também, com o mesmo branco, uns traços sôbre as pestanas e sobrancelhas. (Veja o círculo indicado pela letra C, na figura Velho da página XXXIII e o n.º 117).

A seguir, com o lápis azul, pinta-se um traço em semicírculo por baixo dos olhos e cava-se do mesmo modo a parte superior da órbita ocular (olheiras).

Pinta-se a *vermelho* uma estreita facha que vai por baixo da maçã do rôsto e paralelamente ao traço que vem do canto das narinas à juntura dos lábios, isto é, uma facha vermelha entre o olho e o nariz e que vem à base da bochecha, segundo os traços (B) da figura (Velho) do fim da página XXXIII.

O vermelho que se põe no rôsto tem por fim dar às faces um aspecto flácido, que se pode atenuar segundo a diminuição do número de rugas e a idade do personagem. Se quisermos representar um homem de 45 a 50 anos, o que é difícil, então acentuam-se as covas dos olhos (olheiras), *que descem tanto mais quanto mais velho fôr o personagem.*

127. — TRAÇOS. Com o lápis de cosmético côr *sangue-de-boi* dão-se na frente 3 ou 4 traços em sentido horizontal, segundo as rugas naturais que se fizerem (Veja n. 119); nos cantos exteriores dos olhos, 3 ou 4 traços para fóra, formando o que vulgarmente chamam «*pés de galinha*» (Veja linhas E e e da figura Velho da página XXXIII); mais dois traços um pouco fortes seguindo a linha que vai do canto das narinas até à juntura dos lábios; e depois ainda mais outros dois traços no meio da frente, sôbre a base do nariz; completando finalmente a obra com mais ainda dois traços verticais que vão da parte superior da bochecha da cara até à altura da bôca. Estes traços serão em maior ou menor número conforme a idade do personagem.

128. — Cada um destes traços côr sangue-de-boi deve destacar-se pintando paralelamente a êle, pela parte de cima e em todo o comprimento, um traço de branco puro.

129. — Se o personagem não usar barba, nem cabeleira, é preciso *azular* um pouco, com o lápis azul cinzento, essa parte da face para simular a barba feita, e os cabelos branqueiam-se com *pó de alumínio*.

130. — Nada de vermelho nos lábios.

131. — Quando o personagem leva o pescoço, os braços, etc, à vista, então imitam-se as *veias mais salientes* e dão-se ali alguns traços também, não esquecendo de fazer o mesmo às mãos, que se preparam como convier ao momento em que o personagem entra em scena.

132. — Aos amigos do vinho pinta-se-lhes a ponta do nariz com vermelho ou sangue-de-boi. **Aos que tomam rapé** dão-se dois traços de lápis côr sangue-de-boi no lábio superior, a partir do orifício das narinas e perpendicularmente a êsse lábio. (Veja dentes, barbas e narizes, páginas XXX e XXXI).

133. — Para emagrecer cavam-se as faces cobrindo de cosmético azul a parte que se deseja emagrecer. (Linha B. da figura Magro, no fim da página XXXIII). Dois longos e largos traços, descendo da maçã do rôsto à queixada inferior, costumam dar bom resultado: descerão a direito e passarão a dois centímetros do canto dos lábios.

Fazem-se dois traços oblíquos a partir do canto do olho junto do nariz até quási ao meio da maçã do rôsto (A.) O nariz leva apenas um

pouco de azul sôbre as narinas. (Veja os n.^{os} 116 e 117, pág. XXXI e a figura (Magro) da página XXXIII).

134. — **Para engordar** põem-se nas faces, mas sobretudo nas maçãs do rôsto, uma forte camada de vermelho. (Veja a letra (A.) na figura (Gordo) da página XXXIII).

Prolonga-se a linha que vai do canto das narinas e passa perto do canto dos lábios recorvando-a um pouco para fóra, e isto já faz pender a bochecha. (Veja as letras (A e B) da figura Gordo na página XXXIII).

Metendo o queixo para dentro e apoiando-o sôbre o pescoço obtem-se a papeira dos gôrdos, que se exagera passando um traço côr sangue-de-boi no sítio da ruga. (Veja o número 117 da pág. XXXI).

135. — As meninas, nos papeis cómicos de lavradeiras, etc, pintam duas placas de vermelho vivo nas faces.

136. — **Os Palhaços** costumam caracterizar-se servindo-se apenas de um pouco de pó de alvaiado de prata, ou gêsso cré dissolvido em alcool para espalharem pela cara, e do vermelho que é deitado em pó nas faces, nos lábios e no nariz.

O preto arranjam-no por meio de uma salva metálica, que põem sôbre a luz de uma vela afim de obterem o negro de fumo depositado, que espalham onde querem e esbatem depois com esfuminhos feitos de papel enrolado. Os traços fazem-nos com um gancho do cabelo depois de enegrecido à chama de uma vela. Também se servem de uma rolha queimada para dar os tons escuros.

137. — **Como se limpa do rôsto a caracterização?** — Tôda esta pintura sai do rôsto untando-o bem com vaselina e esfregando-o depois a uma toalha. Se a pintura não sair com esta única operação, repete-se; mas nunca se lava com água.

Depois tiram-se as nódoas do verniz, que se dissolve com simples applicações de alcool.

XII—ENSAIADOR E ENSCENAÇÃO

138. — Diz Adolfo Brachard: (1)

«Aquele que, fiado na sua experiênciã e inspiração momentânea, começar os ensaios sem um prévio e laborioso estudo da peça, nunca poderá fazer nada de geito. Fatalmente virá a cair em muitos êrros que o hão-de obrigar a rectificações aborrecidas, a planos novos que desorientam o espírito dos actores, perturbam o andamento dos ensaios e dão lugar a críticas irritantes metendo-se até os amadores a dirigir os trabalhos e a levantar discussões, que acabam por esfriar o entusiasmo do grupo e a confiança no ensaiador».

Muito bem dizia Paul Porel:

«Eu penso que uma comédia é uma sala que precisa de se tornar habitável, e, para isso, preparo-lhe em seguida a decoração e a mobília; mas quando os interpretes dizem o seu papel já o meu trabalho está na segunda parte».

139. — O ensaiador deve conhecer as dimensões do palco, o lugar exacto do mobiliário e dos acessórios, para que no momento preciso tudo se encontre e ofereça a maior comodidade aos actores.

(1) «*Traité de Mise en Scene*», par Adolphe Brachard, Metteur en Scene, Ex Pensionnaire des Théâtre Sarah-Bernhard et de la Porte-Saint-Martin de Paris. Editeur, Georges Thieelemans, Chaussé de Wavre, 21—Bruxelles, Belgique.

140. — Atendendo sempre aos elementos de que pode dispor e ao efeito scénico geral, precisa de marcar previamente as entradas, as saídas, as passagens e, sobretudo, os agrupamentos, bem como a ordem porque deve ser executada tóda a movimentação scénica para facilitar o trabalho dos actores e produzir no público a melhor das impressões.

141. — O ensaiador deve conhecer também de antemão os defeitos da peça, para preparar com tempo os jogos de scena que hão-de encobrir essas mazelas. (*Veja o número 36 da página XX*).

142. — Deve lembrar-se que a atmosfera que criamos em volta de nós, os silêncios, a expressão fisionómica, os gestos ainda os mais insignificantes e mais indiferentes, enfim, tudo aquilo que nós não dizemos, é muitas vezes mais significativo, mais interessante e emotivo do que as palavras que articulamos. (*Veja os números 39, 68 a 73 e 84*).

143. — O ensaiador precisa de conhecer a peça, ao menos nos seus movimentos importantes, *como se já a tivesse visto representar muitas vezes*, dando-lhe a PROPRIEDADE na encenação e a NATURALIDADE no desempenho.

144. — *Se no primeiro ensaio as indicações são nítidas e precisas*, as suas exigências lógicas e as observações irrefutáveis, se os efeitos scénicos, que os artistas não tinham previsto, começam logo a revelar-se, então o ensaiador *dominará* sobre todos, será fielmente obedecido, sempre escutado e venerado, e cada um dos interpretes esforçar-se-à por seguir as suas determinações com tal precisão e entusiasmo, a ponto de em breves dias se fazer tudo aquilo que levaria semanas ou até meses a alcançar». (1)

145. — **Como se prepara êste trabalho indispensável?** — Do seguinte modo: Numa prancheta de madeira, de 60 × 40, ou sôbre uma mesa, fixa-se uma fôlha de papel branco. Desenha-se aí, à lápis, um esboço exacto da planta baixa de cada scena, com saídas, portas, janelas e móveis indispensáveis à acção, afim de *criar a atmosfera* ou ambiente no meio do qual têm de evolucionar os actores.

Para representar os personagens utilizam-se bonecos de chumbo com que as crianças costumam brincar (pois foi assim que um general alemão preparou as grandes batalhas), ou então cortam-se ao meio algumas rôlhas novas de garrafa e em cada uma dessas metades dá-se um golpe em forma de diâmetro para, nêsse entalhe, se meter um pedaço de cartão de visita com o nome do personagem escrito nas duas faces. Estes são os artistas, que se colocam e fazem mover com reflexão como as peças de xadrêz ao passo que se vai lendo e marcando a peça.

146. — Logo no princípio deve determinar-se bem a *porta de saída para a rua* se se trata de um interior, e o *número de portas ou coxias necessárias* com as designações *para os diversos aposentos* da acção scénica, afim de variar com critério as entradas e as saídas dos personagens e não meter a cozinha na sala de visitas, ou a porta da rua na entrada de um quarto interior.

147. — Depois, no decorrer das diferentes scenas, é preciso marcar a *palavra de valor que exige uma passagem ou um jogo de scena*, e *indicar qual o personagem que sobe ou desce; se passa a 1, ou a 2, ou a 3; se fica de pé ou sentado, etc.* (*Veja os n.ºs 33 a 44 e 53 a 61*).

O deslocamento dos personagens tem grande importância para quebrar a monotonia do diálogo e dar vida ao palco; *mas há-de ser sempre justificado* e não feito à toa. (*Veja números 33 a 44*).

(1) A. Bachard. *Obra citada*.

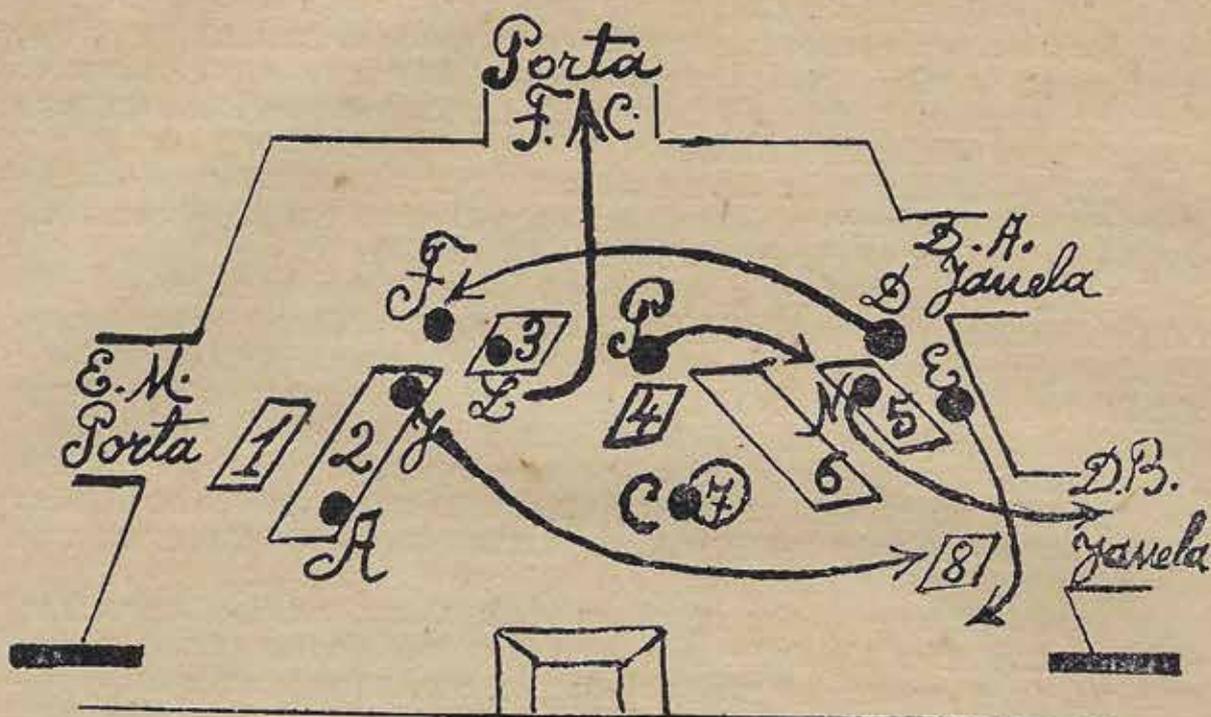


GRÁFICO N.º 3

Uma grande parte da ciência da encenação, diz A. Brachard, consiste no movimentar os jogos de scena em volta da linha optica por excelência. (Veja números 30, 31, 32, 52 a 61 e 68 a 78).

Quando houver uma deslocação importante; aponta-se logo no sítio próprio do original com uma chamada, por exemplo: (1), (2), (3). A' margem escreve-se abreviadamente a explicação da chamada, por exemplo: (1) S., ou (2) C., ou (3) D. A., ou (4) a 2; que quer dizer (1) sobe, (2) vai ao centro, (3) vai à direita alta, (4) passa a dois. (Veja número 43).

Diz o senhor António Pinheiro, na revista «Teatro»: — «Na verdadeira marcação os móveis são designados por números. (Confronte-se o texto com o gráfico anterior, número 3, para exemplo).

DESIGNAÇÃO DOS NÚMEROS: — 1, mesa; — 2, sofá; — 3, poltrona; — 4, cadeira; — 5, sofá; — 6, mesa; — 7, puff; — 8, poltrona.

Supunhamos a posição scênica das figuras distribuída no gráfico n.º 3, cuja anotação é assim descrita:

- A. — Sentado na parte inferior do sofá 2.
- J. — Sentado na parte superior do sofá 2.
- F. — De pé, entre o sofá 2 e a poltrona 3.
- L. — Sentado na poltrona 3.
- P. — Atrás da cadeira 4.
- D. — Atrás do sofá 5, lado superior.
- E. — Atrás do sofá 5, lado inferior.
- N. — Sentado no sofá 5, a meio.
- C. — Sentado no puff 7.

(Confronte-se isto com a marcação das peças no decorrer do livro, por exemplo, pág. 75 e seg., 57 e seguintes, 274 e seguintes).

Movimentamos as figuras pela natureza do diálogo e por quaisquer razões e motivos lógicos e justificados. E veja: J. levanta-se e vai pela frente da scena sentar-se na poltrona 8. — D, vai à direita de F. — P, vai sentar-se na parte superior do sofá 5. — N, levanta-se e vai à janela da D. B. — L, levanta-se e vai à porta do F. C. — E, desce à direita de J.

148. — «A preparação da peça não há-de ser muito morosa e os ensaios em grande número, de maneira que façam lembrar essas flores exóticas, cultivadas durante cem anos para florescerem apenas à luz de um dia».

«É verdade que os aperfeiçoamentos e as complicações da encenação moderna exigem muito mais tempo e trabalho do que as comédias antigas, um pouco à italiana, mas haverá sempre a perder com estudos eternamente prolongados, que obrigam os artistas a trabalhar com enfado e sem atenção, de maneira que de 50 ensaios dêstes, ordinariamente só se aproveitam 20, e os trinta restantes vão para as malvas. Mas o pior é que nêstes ensaios os interpretes chegam até a *viciar-se com defeitos que nunca mais se poderão corrigir*. É também de um efeito deplorável a interrupção dos ensaios durante alguns dias antes da representação».

149. — Quando a peça estiver marcada no gabinete, então experimentar-se-à o trabalho com os interpretes numa scena disposta e mobilada segundo as indicações estabelecidas, e sem tolher a iniciativa dos actores, que lêem o seu papel e o irão representando e apontando nêle as passagens principais da marcação, a qual nêste momento é vivida, e, por isso, talvez haja de ser alterada num ou noutro pormenor pelo gôsto do ensaiador, pois que cada um tem o seu *processo particular de «mise-en-scène»* conforme a sua intelligência, a sua imaginação e o seu temperamento. Todos sabem que a «*mise-en-scène*» é um *dom natural* que se aperfeiçoa, mas que não se adquire pelo estudo.

150. — É de importância capital fazer os *ensaios* tanto quanto possível *com a decoração*, porque ela exerce sôbre os actores um grande poder suggestionante e obriga-os a familiarizarem-se com a realidade da scena estudando assim de longe os efeitos dos seus movimentos de harmonia com o scenário.

Dêstes ensaios pode até resultar que o actor dê uma outra forma à sua dição ou à sua mímica, fazendo-lhe nascer uma inspiração nova intuitivamente adequada ao lugar em que a acção decorre.

XIII—ESCOLHA DA PEÇA

151. — Algumas vezes os amadores, porque viram representar uma obra que muito lhes agradou, imaginam que também a poderão desempenhar; mas não se lembram do *trabalho e despêsa* que tudo aquilo custou, dos *elementos* artísticos que nela tomaram parte, e do *lugar e meio* em que ela se representou.

Porque, não basta possuir no grupo um ou dois artistas de muito merecimento, se os outros destroem com a sua incompetência as mais belas scenas, embora simples, da comparsaria.

152. — Um desempenho medíocre, mas *afinado*, agrada mais do que vêr um primeiro artista a jogar de scena com nulidades.

153. — Às vezes a obra é mal interpretada não tanto pela falta de talento dos actores, como pela escassez de meios de que êles deviam dispôr. Por isso, uma peça que não é adaptada aos recursos do artista, expõe ao ridículo quem a representa.

Deve o amador seguir êste grande conselho prático: «**Nunca representes senão peças que foram escritas para as tuas fôrças**».

154. — É preciso também atender ao *auditório e local* em que a peça há-de ser representada; porque para certos casos convirá um drama, para outros uma comédia, aqui ficará bem uma opereta e noutras partes só recitativos. Cada coisa no seu lugar.

Nos colégios e espectáculosinhos de crianças devem preferir-se as peças musicadas e com muito figurado, em que sobressaia o vestuário multicôr. Peças no género de Shakspeare, simulando uma fita cinematográfica que deslumbre pela movimentação e pela graciosidade natural do aspecto sempre belo e encantador da infância alegre e despreocupada. As crianças representam mais para a vista do que para o ouvido.

XIV—CÓPIA DE PAPEIS

155. — Escolhida a peça mandam-se copiar os papeis, que conterão apenas o que cada um dos personagens tem a dizer e a fazer.

Na *margem esquerda* fica um espaço em branco a tóda a altura do papel, onde apenas se escreve a *DEIXA*, que é constituída pelas últimas palavras de uma frase, ou então pela designação do jôgo de scena do seu interlocutor, afim de servir de sinal para cada um perceber que chegou o momento que exige a sua intervenção imediata em falar ou agir.

A seguir à *deixa*, na mesma linha, à *direita*, escreve-se a *tinta preta* o que o personagem tem a dizer e a *tinta vermelha* a rúbrica do que há-de fazer.

XV—LEITURA DA PEÇA

156. — Num dia marcado reúnem-se os amadores em volta de uma mesa para ouvirem a leitura da peça, que lhes é feita pelo ponto.

XVI—DISTRIBUIÇÃO DOS PAPEIS

157. — Assim como numa orquestra produziria péssimo efeito o papel de flauta tocado por um bombardino, o de clarinete executado pelo rabeção e o de ferrinhos pelo bombo, também o conjunto scénico cairá numa desarmonia estrondosa se os papeis forem mal distribuídos.

A distribuição deve ser feita segundo o timbre de voz, idade, elegância, estatura, educação e aptidões de cada interprete, **sem ligar atenção absolutamente nenhuma aos caprichos particulares**, que são sempre prejudiciais e muitas vezes deitam por terra o mais perseverante e corajoso trabalho, tornando sempre impossível a harmonia do conjunto.

E' preciso atender à *individualidade* do personagem que o autor escreveu e estudar os *diversos tipos* de a representar, pois há agiotas, lôrpas, presumidos, etc., de várias idades e feitios.

A criação dos tipos pertence ao artista, pois que, a simples imitação do que vimos fazer a êste ou àquêle, dá péssimos resultados.

Nos espectáculos de crianças, em que ordinariamente se não conhecem as fôrças dos actores, escolhem-se êstes mandando-as lêr primeiro as passagens mais significativas do personagem a representar, ou mandam-se estudar essas passagens por várias e depois escolhe-se a que fizer melhor o papel, que só então lhe será distribuído.

Como as crianças não sabem ordinariamente lêr com a devida inflexão, só devem estudar o seu papel aos poucos, havendo uma pessoa que lho meta na cabeça com a devida entoação, pois de outro modo decoram tudo à maneira da leitura soletrada da «Selecta» das escolas, sem pausas, sem pontoação nem sentido, e *êste defeito nunca se poderá depois corrigir*.

XVII — CÔTEJO DA PEÇA

158. — Noutro dia os amadores reúnem-se para, em volta de uma mesa, cada um lêr o seu papel dialogando com os outros personagens, e o ponto irá verificando se há necessidade de fazer alguma correcção às alterações introduzidas pelo copista.

O ensaiador, no decorrer das scenas, irá também fazendo as suas explicações sôbre a individualidade dêste ou daquêle personagem, etc.

XVIII — ENSAIOS

159. — O ensaiador, à hora marcada, principiará os ensaios *sem esperar pelos retardatários*. Na falta dêles o ponto e o contra-regra dirão as suas réplicas.

No terceiro dia de ensaio (porque a leitura e o cotejo da peça, são ensaios) *esboçam-se os movimentos da encenação*. Nêstes primeiros ensaios a decoração é simulada por cadeiras voltadas e dispostas umas atrás das outras de modo a deixarem livre a entrada das portas, a coxia dos bastidores, etc.; mas tudo nas proporções exactas da área do palco em que há-de ser dado o espectáculo. Isto dará aos actores as proporções do espaço em que se hão-de mover e mostrar-lhes-à logo como hão-de dizer esta ou aquela frase para chegarem a um dado tempo a uma porta, ou caírem sôbre um sofá, etc.

160. — **Estudo dos papeis.** Os actores, nos seis dias a seguir, decoram os papeis e fazem apenas ENSAIOS GEOMÉTRICOS, *quere dizer, ensaios de movimento, sem se importarem com a expressão, nem com a entoação da voz e a mímica.*

Nêstes ensaios vão falando e lendo uma vez ou outra pelo papel, num tom neutro, ao mesmo tempo que se movem segundo as indicações do ensaiador. E' então que apontam no seu manuscrito o lugar por onde saem, quando se sentam ou levantam, quando passam a 1 ou a 2, à E. ou à D., quando param ou se agrupam, etc.

Só depois de *bem fixada a parte geométrica* é que se procede ao estudo da entoação e da mímica.

161. — **Ensaio de apuro.** Ao nôno dia começam os ensaios de apuro, que vão até ao 12.º dia, com ponto, scenário, mobília, adereços, figurantes e ruídos adentro dos bastidores. (*Veja os n.ºs 149 e 150*).

162. — Agora os artistas já não poderão ler mais em scena os seus papeis, e cada acto repete-se duas vezes no mesmo dia, sem interrupção. Agora o ensaiador vai para a plateia escutar a peça afim de dar o *diapasão* (fá, mi, ou ré) em que os actores devem dizer os seus papeis, conforme a exigência da sala e o carácter diverso de cada personagem. (*Veja números 63 e 67, pág. XXIV*).

163. — **Ensaio de luz e vestuário.** Depois de os artistas já estarem familiarizados com o scenário, mobília e acessórios, fazem-se mais dois ensaios com os efeitos de luz e vestuário próprio, pois que o teatro há-de deleitar também a vista a quem muitas vezes interessa mais que o ouvido. (*Veja números 22, 85 a 88 e 154*).

164. — **A variedade das côres** auxilia a beleza do quadro, e para isso não se devem juntar nos grupos fatos iguais, mas, sim, distribuí-los de modo que se alcance perfeição de colorido. E' necessário recordar que esta variedade há-de observar-se ainda mesmo nas grandes evoluções da comparsaria.

E' preciso evitar sempre o encontro de côres garridas. Os vestuários vermelhos devem ocupar os primeiros planos, porque esta côr destaca logo seja qual fôr o seu afastamento. E, se os grupos formam quadros, é preciso guarnecer o fundo da scena, mas sobretudo os praticáveis do último plano, com figurantes menos alentados e com pequenas minudências habilidosas de côres neutras que se confundam com o tom do scenário. (*Veja números 53 a 61 e 86*).

Dêste modo desviar-se-á tudo aquilo que possa atrair a vista do público com prejuízo do mais importante: — a trama da peça representada e o jôgo dos artistas principais.

165. — Ensaio Geral. Depois de tudo preparado faz-se o ensaio geral, que é idêntico à representação da peça, com scenário, mobília, acessórios, ruídos adentro dos bastidores, luz, orquestra, figurantes, vestuário e caracterização.

166. — Finalmente, depois de cair o pano, os artistas ouvem as observações do ensaiador sôbre o efeito produzido pela dição, vestuário e caracterização, e também a crítica do auditório, porque nem sempre damos aos olhos do espèctador a impressão que imaginamos, pois há uma grande diferença entre aquilo que se faz e o que a gente quereria e julga fazer.

167. — O ensaiador não há-de paralizar a iniciativa dos artistas, mas não deve deixar dar o espèctáculo sem estar tudo pronto de antemão, nunca se fiando naquêles que bem prometem arranjar tudo para o dia e depois melhor faltam ao seu compromisso.

CATÁLOGO DE OBRAS TEATRAIS

PARA

Escolas, Associações, Colégios, Patronatos e Casas congêneres ⁽¹⁾

I. — Dramas

Inéditos e Dispersos, II, Teatro,

por Padre Luis Gonzaga Cabral, S. J. — Um volume de 482 pág. de formato 14×21, que contém as seguintes peças: *a) O anjo da paz* — San-Luiz Gonzaga—(drama em 2 actos); *b) O cabôclo de Sevilha* (opereta em 1 acto); *c) Condes de Alcoutim* (drama medieval em 4 actos); *d) Auto da Independência* (fantasia em 1 acto); *e) Garcia Moreno* (tragédia em 5 actos); *f) Mártires do Brasil* (opereta em 1 acto). Casa Editora: Livraria Cruz, Braga.

Lourdes, drama em 3 actos, por Alfredo Cortez.—Imprensa Lucas, Rua do Diário de Notícias, Lisboa.

O Filho Pródigo, drama em 3 actos, (8 homens);

Silêncio Heroico, drama em 4 actos (8 homens);

Filhos da Miséria, drama em 4 actos (9 homens).

Tôdas as três peças são de José da Câmara Manuel e vendem-se na Livraria Popular de Ferreira Franco, Rua Barros Queirós, 14-18, Lisboa.

Amor de Pai, drama em 1 acto (5 homens), escrito para o antigo Colégio de Campolide.

O Jogador, drama em 1 acto (2 homens).

Escravo, drama em 1 acto (4 homens).

O Filho do Pescador, drama em 1 acto (2 homens).

Justiça de Deus, drama em 1 acto (3 homens).

Livraria precedente de Ferreira Franco.

Uma Vítima das más Companhias, drama em 3 actos (7 homens);

Corações de Ouro, drama histórico em 3 actos (7 homens);

Trabalho e Ócio, drama em 3 actos (8 homens).

Tôdas estas três peças são de Mgr. Luiz A. Rodrigues Viana e foram editadas pela Livraria Carioca de Aloísio Gomes da Silva, Largo dos Loios, Pôrto.

Teatro em Verso, de D. João da Câmara. Um volume que contém as seguintes peças: *a) Auto do Menino Jesus* (só homens); *b) Os dois barcos* (9 senhoras); *c) O poeta e a saúdade*. Livraria Editora de Tavares Cardoso, Largo de Camões, 6, Lisboa.

Joana d'Arc, drama. Vende-se nas oficinas de San-José, Lisboa.

Crime e Arrependimento, drama em 3 actos;

Dai que Deus vo-lo Pagará, (diálogo);

Sempre Irá, (diálogo).

Casa editora: — Anais da Santa Infância, igreja de San-Luiz Rei de França, Lisboa.

Para eu Representar, (esgotado).

(1) Veja o que se diz a páginas v. pois que há muito mais e eu indico apenas aquilo que conheço.

Para eu ser actor, um volume de 300 páginas contendo monólogos e poesias:

25 poesias para crianças, 19 para artistas e estudantes, 12 várias, 7 patrióticas e 8 cómicas. Edição da Livraria Carioca de Aloísio Gomes da Silva, Largo dos Loios, Pôrto.

Rediviva. (scenas dramáticas). Contém as seguintes peças para rapazes: *a) Felix Rerum Concursus*; *b) Hinos Crepusculares*; *c) Nunc Dimittis*, drama pelos doutores António de Menezes e Luiz Cabral, S. J. Vende-se no Apostolado da Imprensa,

Travessa da Carvalhosa, 56, Pôrto.

Sempre Leal, drama histórico em 1 acto, publicado em folhetim no jornal «Novidades», Travessa de Santa Marta, 41, Lisboa-Norte.

Scouts, peça em dois actos e um quadro, pelo tenente Alípio da Silva Vicente. Vende-se nas «Novidades», Lisboa.

Série teatral, (coleção de pequenos volumes com peças próprias para colégios e casas de educação), a sair brevemente do prélo. Casa editora, Livraria do Globo, Rua do Souto, 123, Braga.

II. — Comédias

O Perdão de acto, comédia em 1 acto (5 homens);

Por causa das eleições, comédia em 2 actos (8 homens);

Ambas as peças de Mgr. Luís Viana.

O criado André, entreacto cómico pelo Padre Gonçalo Alves (3 homens);

Dolores, entreacto (para 3 meninas);

A quinta das camélias, comédia em 1 acto (para meninas);

Quatro libras por um quarto, comédia em 1 acto (para meninas);

Ainda andou com sorte, entreacto cómico (para 4 meninas).

Estas cinco peças fazem parte do Teatro da Mocidade Católica e com as duas procedentes foram editadas pela Livraria

Carioca de Aloísio Gomes da Silva, Largo dos Loios, Pôrto.

Ceia amargurada, (4 homens);

Sem jantar, (8 homens);

Uma casa de estroinas (6 homens);

Dois teimosos, (2 homens).

Tudo comédias em 1 acto editadas pela Livraria Económica de J. Andrade & Lino de Sousa, R. Barros Queirós, 9 a 13, Lisboa.

Educação inglesa, (5 homens);

Macacos no sótão, (6 homens);

A taluda, (7 homens);

Dois caturras, (2 homens);

Influências eleitorais, (2 hom.).

Casa editora: Livraria Popular de Ferreira & Franco, Rua Barros Queirós, 14 a 18, Lisboa.

III. — Poesias e Coros

Campo de flôres, poesias líricas completas de João de Deus, coordenadas por Teófilo Braga, 2 volumes da Companhia Editora Portugal-Brasil, R. Garret, 58, Lisboa.

Tesouro poético da infância, 80 poesias dos melhores auto-

res portugueses, coligidas por Antero de Quental, edição da Livraria Chardron de Lello & Irmão, Carmelitas, Pôrto.

Cancioneiro da Virgem, um volume de 162 páginas de composições poéticas dos mais consagrados autores portugueses,

- compilado por Antero Pacheco Monteiro, Casa do Globo, Rua do Souto, 123, Braga.
- Os versos de Afonso Lopes Vieira**, edição da Sociedade Editora Portugal-Brasil, Rua Garrett, 58, Lisboa.
- História de Jesus**, em verso para as criancinhas lerem, por Gomes Leal, edição da Livraria Moderna, R. Augusta, 95, Lisboa.
- Vida de Jesus**, em verso, por Queirós Ribeiro, Seminário do Pôrto ou de Braga.
- Escola Musical**, três volumes contendo 181 músicas para crianças, com as respectivas poesias, a maior parte delas dos melhores autores e recitativas também ;
- O Canto coral nas escolas**, quatro volumes com poesias e 172 coros a uma, duas, três e quatro vozes ;
- Toadas da nossa terra**, 65 trovas portuguesas ao gosto popular, versos de Adolfo Portela e música do Padre Borba ;
- Canto infantil**, com versos e música ;
- Coros Religiosos**, com 53 poesias musicadas.
Todos êstes dez livros de música são do Padre Tomás Borba, ilustre professor do Conservatório de Lisboa, e vendem-se na casa de músicas de Valentim de Carvalho, Rua da Assunção, 39, Lisboa.
- Cantos e bailatas**, 1.^a e 2.^a série ;
- Danças portuguesas**, n.^{os} 1 e 2.
Ambas estas obras são de Padre Tomás Borba, edição de Valentim de Carvalho.
- Canto coral**, contendo 52 canções para piano e canto, por Hermínio do Nascimento, distinto professor do Conservatório de Lisboa, edição de Valentim de Carvalho, rua da Assunção, 39, Lisboa.
- Cantigas de Portugal**, por Alexandre Rey Colaço: um vol. com 48 canções populares para piano e canto ;
- Modas corais e orfeónicas**, por Armando Leça ;
- Canções líricas** para piano e canto (três fascículos) por Armando Leça ;
- Da música portuguesa**, folk-lore (esgotado) por Armando Leça ;
- Canções de um português**, (esgotado) ;
- Canções portuguesas**, para piano e canto (quatro séries) por António Viana. Estas seis obras foram editadas pela casa Sasseti & Companhia, Rua do Carmo, Lisboa.
- Canções da Beira**, por Silveira Pais, Casa Moreira de Sá, Rua 31 de Janeiro, Pôrto.
- Melodias de sala**, dois volumes contendo muitas poesias com música de piano e canto, edição da revista Brotéria, Rua Eugénio dos Santos, 118, Lisboa.
- Lira sacra**, quatro volumes de belíssimas poesias musicadas e dedicadas a Nossa Senhora, edição da revista Brotéria, Rua Eugénio dos Santos, 118, Lisboa.
- Devocionário musical**, com 194 poesias musicadas pelo Padre Luís Gonzaga Mariz, Apostolado da Imprensa, Travessa da Carvalhosa, 56, Pôrto.
- Saltério mariano**, (cânticos em honra de Nossa Senhora) ;
- Saltério eucarístico**, (cânticos em honra do S. S. Sacramento).
Ambos êstes esplêndidos livros são de Padre Alexandre dos Santos, O. F. M., edição do Boletim Mensal, Braga.
- Cantai ao Senhor**, abundante colecção de músicas religiosas populares e litúrgicas, edição dos Rev.^{os} P. P. do Espírito Santo, Seminário Colonial, Viana-do-Castelo.

IV — Peças para Crianças

Os meus pequeninos, teatro infantil e canções de gesto, música de Estefânia Cabreira e versos de Oliveira Cabral. Um volume com 30 números, edição da Companhia Portuguesa Editora, Rua da Boavista, 307, Pôrto.

Teatro das crianças, por Maria Rita Chiappe Cadet, colecção que contém as seguintes peças em separado: *Uma ideia de Clotilde, Os caprichos de Luizinha, A mascarada infantil, A voz da Consciência, O lunch na quinta, O segrêdo de Gabriela, A boneca, O último dia de férias, Preguiça e mentira*, (comédias em 1 acto); *A' espera da priminha, Nem tôdas as verdades se dizem, Um dia de anos, Quem compra galinhas, O segrêdo de Helena, O baptisado da boneca, O Jokei* (monólogos). A colecção completa vende-se na Sociedade Portugal-Brasil, Rua da Condesa, 80, Lisboa.

Teatro das crianças, por Penha Coutinho. Um volume com as seguintes peças: *A morte do cavalo, A lição, O papão, O rebuçado*, (comédias); *A minha boneca, Não sejas mau, Um valente, Não torno mais, Pois sim senhor, O paparrotão, Quando fôr homem* (monólogos e cançonetes com a respectiva música). Edição da Livraria Ferreira & Franco, Rua Barros Queirós, 14 a 18, Lisboa.

Teatro infantil, por Amélia Rodrigues (1.º fascículo, 2.ª edição) com aprovação eclesiástica. Um pequeno volume que contém a comédia *Mestra e Mãe* (7 meninas), o drama em 2 quadros *A saúdade* (para meninas), um monólogo e uma

poesia. Edição das Escolas Profissionais Salesianas, Nicteroy. Vende-se na Casa do Globo, R. do Souto, Braga.

Jogos e canções infantis, por Augusto Pires de Lima, Livraria Moderna, Largo dos Loios, 58, Pôrto.

A Lição da avøzinha, comédia em 1 acto, por Salvador Marques;

A família, (comédia-drama em 2 actos);

Uma heroína de onze anos, (comédia em 1 acto).

Ambas por António Maria de Oliveira Parreira e tôdas três à venda na Livraria de A. M. Pereira, Rua Augusta, 52, Lisboa.

Os sustos, (comédia em 1 acto).

Uma revolta em família, (comédia em 1 acto);

Os fantasmas, (comédia em 1 acto);

O chauffeur desastrado, (comédia em 1 acto);

O bigode, (monólogo);

O dedo da mamã, (monólogo);

Um relógio a valer, (monólogo);

Calças compridas, (monólogo).

Estas peças fazem parte da colecção Teatro Infantil, da Livraria Ferreira & Franco, Rua Barros Queirós, 14-Lisboa.

A Bandeira Nacional, (comédia);

Diálogos e Monólogos, por Higinio Lagido:

Na escola, Para a quete, O folar, Em dia de eleições, A ignorância, Lar e felicidade, Para a escola.

Diálogos, por Higinio Lagido: *O medo, Natureza, Ser homem, Bruxas.*

Tôdas estas pequenas peças são editadas pela livraria Figueirinhas, Imprensa Civilização, R. das Oliveiras, 75, Pôrto.

V. — Peças a Rever

Entre as peças portuguesas que conheço há as seguintes, que serão aproveitáveis somente depois de uma prévia e criteriosa expurgação de certos ditos e scenas inconvenientes:

Ghigi, drama em 5 actos (8 homens).

O Jogador, drama em 1 acto (2 homens).

Artur, o jogador, drama em três actos (10 homens).

O padrinho, ou quem o alheio veste, comédia em 3 actos (6 homens); E AS SEGUINTE COMÉDIAS EM UM ACTO: *Sem comer e sem dinheiro* (7 homens); *O mano Aniceto e o mano Gaspar* (2 homens); *Capitão de Lanceiros* (4 homens); *Valentes e Medrosos* (4 homens); *Um julgamento no Samouco* (7 homens); *Comendador Aleixo* (6 homens); *No gabinete do sr. regedor* (4 homens); *Por um triz* (4 homens); *Os doidos com juízo* (6 homens); *Atribuições de um estudante* (3 homens); *Simplicio Castanha & Companhia* (5 homens); *Mercúrio*, folha da tarde (6 homens); *Diabo à solta* (4 homens); *Trinta botões* (3 homens); *Quem desdenha* (4 homens e 2 senhoras); *Uma anedota*; *Corôa de rosas*; tudo edições da Livraria Ferreira & Franco, Rua Barros Queirós, 9 a 13, Lisboa.

Guerra ao Nunes (comédia), Livraria Editora Tavares Car-

doso, Largo de Camões, 5, Lisboa;

Ideias do senhor Sardinha, (3 homens);

Actor e seus vizinhos, (5 homens);

Os dois galegos políticos, (2 homens);

Que noite! (3 homens);

Safa, que susto! (7 homens).

Comédias em 1 acto, edições da Livraria Económica de J. Andrade Lino & Sousa, Rua Barros Queirós, 9 a 13, Lisboa.

MONÓLOGOS: — *Coisas que me sucedem*, *Minha família*, *Pires da Costa Paio*, *P. p. p.*, *Rifão*, *O terrível*, *Venceslau Policarpo Banana*, *Vinho novo*, *Um assalto*, *O Borda de Agua*, *Quero ser deputado* (scena cômica), *Um alho!* (scena cômica). Edições da Livraria Ferreira Franco, Lisboa.

PEÇAS MUSICADAS: *Simão*, *Simões, sem companhia*, opereta em 1 acto (6 homens); *Os três mestres*, *Os maestros*, *Os maduros*, *Dó-ré mi*, (terceiros); as cançonetas: *O' Zé dá cá*, *O meu amigo Banana*, *Pouca sorte*, *Um bravo de Mindélo*, *A Mimi*, *Um brasileiro em Lisboa*, *A faladora*. Edições da Livraria Ferreira Franco, Lisboa.

VI. — Edições Estrangeiras

Catálogo de teatro da casa editora franciscana «*Vozes de Petrópolis*», Rio de Janeiro, Brasil, ou Livraria da Bôa Imprensa, Rua de San-José, 49, Rio de Janeiro, Brasil.

Catálogo de teatro para colégios, colecção Leituras Católicas, Escola Tipográfica Salesiana, Colégio de Santa Rosa, Nicteroy, Brasil. Tem muita variedade.

Le Theatre d'Amateurs, (Manuel d'Art Theatral), por G. Villard. Livro muito bom e com o suficiente para organizar um teatro e para guiar os amadores. Vende-se na casa editora André Lesot, Rue de l'Épéron, 10, Paris.

Manuel Theatral des Oeuvres, Patronages et Pensionnats, par H. Monrieval, Librairie René Haton, Boulevard Raspail, 59, Paris. Livro que completa o precedente, pois traz uma boa descrição do vestuário estilizado e um belo tratado de coreografia.

Catálogos de peças teatrais para colégios e patronatos. Peça os das duas casas precedentes, de Paris, que são abundantes, variados e elucidativos.

Obras Representables, para Congregações Marianas, Colégios, etc.: *Un buen reclamo*, *Almoneda por ausencia*, *Juego de prendas*, *La escuela de Villabruta*, *Esteban*, *Lucien es doctor?*, *Gastritis simple*, *El Mejor Regimen*. Biblioteca da revista espanhola das Congregações Marianas, «*La Estrella del Mar*», Apartado 183, Madrid.

Teatro infantil, piezas en proza y verso, por Micaela Peñaranda, Libreria Religiosa, Aviñó, 20, Barcelona.

Teatro sin amórios, (12 obras scénicas para chicos y grandes), por Alvaro Donini.

Nuestro teatro, (obras scénicas para colégios e circulos de Obreros, 19 para niños e 12 para niñas.

Libreria Católica de Hijos de Gregório del Amo, Paz, 6, Madrid.

Catálogo da galeria dramática, Livraria Editorial Poliglota, Petritxol, 8— Apartado 627, Barcelona; ou o *Catálogo de Obras scénicas*, Livraria Salesiana, Sarriá, Barcelona. Contém 312 peças variadíssimas.

Catálogo dos números da revista «*De Bromo y de Veras*» que tratam assuntos scénicos. Administracion del Mensajero del Corazon de Jesus, Apartado 73, Bilbao, Espanha.

Obras Teatrales, del Rev.^{mo} P.^e Luiz Falguera, de las Escuelas Pias, Libreria Subirana.

Galeria Moral de Obras Scénicas, por el P. Fr. Manuel Sancho, Mercedario. Libreria Subirana, Puerta ferrisa, 14— Apartado 203, Barcelona.