

ANEXO A**APOSTILA DE COMPOSIÇÃO TEATRAL
DO PROF. ANATÓLIO OLIVEIRA**

COMPOSIÇÃO

TEATRAL

Contraste
entre as
cenas

A composição de cenas é tão importante para a organização total da dança e do contato como é para a coordenação dos elementos dentro da cena.

Antes de traçar as linhas principais da composição cênica o diretor deve estudar cuidadosamente o texto da obra. Deve estudar os movimentos e as rubricas do ator, a fim de encontrar as variações de movimento, registro e tempo. Estes movimentos nem sempre são indicados pelo ator, é, portanto, tarefa do diretor determiná-los. Se prestar atenção à necessidade de variação, estes momentos de transição serão encontrados sem a menor dificuldade.

Os momentos de transição são governados por uma lei chamada: "Lei do Contraste Efetivo". Esta lei é usada não só no teatro, como em todos os outros campos de arte. É facilmente compreensível se imaginarmos o seguinte: a diferença entre os recursos da natureza e os teatrais é que, enquanto naqueles uma escuridão, por exemplo, permanece imutável, nos recursos teatrais podemos aumentá-la artificialmente, um pouco antes da transição, para acentuarmos o contraste. Quanto mais escuro estiver o cenário antes da claridade, tanto mais brilhante "parecerá" a aparição da luz; - uma luz oblíqua se acentua ao lado de uma vertical, uma figura alta ao lado de uma baixa, acentua a primeira.

É trabalho do diretor, descobrir onde se encontram os pontos culminantes das cenas e os seus momentos mais altos e baixos e fazer com que os atores representem bem, para que o público tenha perfeita noção da mudança entre estes momentos.

Nem sempre estas mutações estão explícitas no texto: contrastes de voz e de pantomimas que devem ser realizados. Às vezes nem mesmo o ator reconhece estes momentos. É justamente no descobrimento deles que o diretor realiza uma das mais importantes tarefas do seu trabalho e da sua condição artística.

continuação- 2

PRINCÍPIOS DA ORDEM

CONTRASTE

Sem mudanças, sem diversidades de efeito não pode haver sustentação da atenção. O contraste é, portanto a vida da arte. A monotonia quebra a atenção. A mente humana não consegue ficar por muito tempo presa a um único objetivo. A atenção contínua necessita de estímulos e cada um de forma renovada. Tudo o que não proporciona estímulos distintos aos nossos interesses, tendem a distrair a nossa atenção. Daí que a imobilidade da fotografia é que produz uma falta de interesse quando observada durante algum tempo. Sentimos angústia e fastio pelos objetos imóveis. Todos os movimentos e todas as linhas que seguirem numa mesma direção causam monotonia e desinteresse. Há portanto, necessidade de quebra de formas. O contraste é um aspecto central da forma. Não havendo contraste, não pode haver realmente forma, não podendo portanto, haver comparação: o dia não existe sem o contraste da noite.

Tôda composição começa pois por contraste por dois motivos:

- a) atrai a atenção
- b) e torna clara a forma

É preciso não esquecer sempre que o contraste é a substância do drama. Em Macbeth, por exemplo, o caráter do argumento da obra, é sugerido pelas palavras "contraditórias" proferidas pelas bruxas quando do início da peça: "O belo é feio", e o feio, é belo ou o justo é nefando e justo! Expressando de forma visual e auditiva, o contraste está submenso em todas as diferenças efetivas entre um personagem e outro, bem como entre as várias fases de cada personagem dentro de si mesmos durante todo o decorrer da ação da obra.

Voltando a afirmar que às vezes os contrastes fundamentais numa obra está fortemente definido como em Macbeth, como nos dramas de Ibsen, Strindberg, Galsworthy, O'Neill, etc. Repare os personagens que foram criados para representarem estas forças opostas em luta nas peças destes atores. Depois observe êsses enredos, construídos habilmente cena por cena,

continuação-3

CONTRASTE

movimento por movimento, fala por fala, sempre por efeitos contrastantes construídos a fim de criar todas as partes e juntá-las dentro de uma forma significativa. Muitas vezes / êstes contrastes estão sutilmente indicados como em "O Cerejal", mas sempre estarão lá, porque qualquer estória da vida deve contê-los.

Portanto, todos os detalhes aqui apontados são de extrema importância e devem ficar bem expresso nas ações e nos tons de vozes dos atores, ponto contra ponto, até que tudo esteja já não só claro, mas também estimulante emocionalmente.

APLICAÇÕES

PRÁTICAS DO

CONTRASTE

De tudo que disse com relação à Composição Cênica, ao lugar do contraste, torna-se evidente e por demais claro quando observamos o texto escrito. Muito embora êstes princípios sejam constantemente esquecidos na prática, quase sempre vemos no teatro profissional, como no de amadores, neste último / principalmente, os efeitos mortais da monotonia: semelhança de vozes, de atores e de cenários. Não há desenvolvimento no jogo cênico dos atores (curva de interesse), não há variação no estilo de movimentação do grupo, bem como do todo. Os atores falam com a mesma velocidade, sem variar em mais de uma ou duas notas a altura média e a intensidade da voz. Não há variedade na iluminação. Os atores se confundem com o cenário e até uns com os outros, tudo é plano, sem forma. Mas não há necessidade para esta monotonia. O diretor habilidoso sabe como evitar isto, explorando os fatores de espaço e tempo e força ou ênfase, êle procura a maior variedade possível dentro da pantomima de cada ator. Faz contraste movimento com movimento e, sempre que possível, desloca todo o plano do conjunto da ação do ator. Muito embora trabalhando através do contraste visual mostrando as diferentes mudanças de pensamentos e de sofrimentos numa personagem dramática. Êle está trabalhando as diferenças entre estas personagens e os outros com os quais êle mantém contacto e os

continuação-4

quais responde com ações e reações.

Mas não é somente a forma da parte mimã que deve se considerada. A sua reação com cada cenário deve também ser estabelecida. O ator deve estar vestido maquilado, iluminado e de forma a ser direfenciado do fundo.

Há várias maneiras de se criar variedade: pelos movimentos dos atores e dos grupos, pela mudança de posições ou poses dos atores (níveis), pelo centro de interêsse sempre em evidência, pelo desequilíbrio para uma entrada importante e finalmente pela variedade de tons de vozes e pelas inflexões dos atores.

A UNIDADE

Uma composição verdadeira e fetiva é como "uma unidade na variedade".

Os valores contrastantes são empregados com finalidade de comporem um quadro: indica o alto comparando-o com o baixo, mostra o forte, assinalando o fraco, etc. As emoções teatrais de maior alcance, provém dos estados de ânimo. Se quisermos mantê-los com todas as forças, teremos de alimentá-ls com impressões, que por assim dizer, caminham numa mesma direção e atingem o mesmo ponto. Se não houver relação, os estímulos são mal dirigidos e se tornam então fatores de distração. A unidade unifica-os através de determinados contrastes e juntos com todos os seus fatores implícitos; governa-os dentro de um âmbito limitado no qual, de um ponto de vista único e dentro de um espaço de tempo dado, podem ser observados em ótimas condições. Ao dar-lhe forma, relaciona-os de maneira a torná-los parentes e produzir com ôles efeitos maestrais aos quais já definimos. A unidade remove todo elemento que não contribui para êste efeito e que assegure o máximo deleite da inteligência e dos sentidos que podem nos ser oferecidos num banquête, digamos, assim, desta comida de prato feito.

continuação-5

Nada contribui mais poderosamente para a unidade que a fixação antecipada de um ponto de vista único da peça (tema) Todas as cenas se dirigem numa direção mesma: a que está na linha de impulso primário do personagem central. O príncipe deseja seu trono, a jovem esposa quer liberdade de sua consciência, o grupo de tecelões pobres lutam por uma melhor condição econômica, a senhora Jones deseja casar sua filha, tudo o que se vê ou se ouve no cenário, está, de algum modo relacionado com um só desejo de ajustamento. Quando existe um elemento comum ou ponto de vista, deve haver do mesmo modo certos elementos comuns em toda a obra.

Isto é a base de "Harmonia". Quando dois ou mais personagens participam por um momento duma mesma idéia comum ou semelhança de comportamento, neste momento temos estabelecido entre eles uma "harmonia efetiva".

A mesma classe de vínculo é feito para que cenas diferentes sejam ligadas a outras, numa sucessão harmoniosa. Quanto maior for a força dos elementos comuns nestas partes distintas nesta composição cênica, maior será a harmonia. Estes elementos de harmonia são elaborados por:

- a) Um centro de interesse comum
- b) Um elemento comum entre os personagens
- c) Um vínculo fundo

A peça de Shakespeare "Henry IV" está ligada por vínculo comum entre os personagens e pela nacionalidade: é uma peça inteiramente britânica.

Um emprego mais verdadeiro de recurso da qualidade comum pode ser encontrado na peça "O Cerejal" onde a finalidade é criar a síntese do personagem. Os aspectos distintos do sentimento da ação estão aí, intimamente ligados por traços comuns de semelhança de nacionalidade e tipos, família e classe, que os contrastes podem ser indicados com uma estranha delicadeza somente.

continuação-6

Deve haver uma linha contínua de ligação, entre o momento distinto de uma obra, do princípio ao fim. Nada deve haver que produza surpresa total sobre o público. Uma cena tranquila pode e ser quebrada por uma entrada ou som mas a qualidade da coisa inesperada-som ou movimento-deve ser mais aparente do que real. Por baixo de reação ligeiramente agitada do espectador deve haver um sentimento de segurança emocional que, expresso em palavras, seria: "Eu já imaginava que alguma coisa ia acontecer". É o chamado princípio de inter-relação entre os pontos de contraste.

Também o estilo contribui para a unidade de composição cênica. Cada estilo tem sua maneira própria de ser, naturalista, realista, formais, românticos sérios ou cômicos, e o diretor que não consegue descobrir, e manter a sua maneira apropriada destrói toda a possibilidade.

O FRASE-

ADO DA

LINGUA -

GEM-TEX-

TO

A natural disposição que possui a mente humana para agrupar as impressões de sentido em estruturas rítmicas através de um reagrupamento favorece a percepção e canaliza o fluxo da atenção. A atenção humana é por natureza periódica e não flui numa forma contínua, mas em jatos. As composições mais felizes, quer no campo da palavra, da música ou das artes visuais, estão dispostas em periódicos de forma a criar na maior medida possível, pulsações rítmicas na atenção do espectador.

O ritmo junta a percepção os valores de perspectivas e de expectativa através do agrupamento de grupos menores para os maiores.

Os agrupamentos rítmicos de impressões visuais, auditivas ou relacionadas com qualquer outro sentido, recebem o nome de C "Crescendo". Nessas mentes não podem registrar uma sucessão de estímulos que chamam as nossas atenções não proporcionarem uma maneira de que o todo se divida em partes possíveis a assimilação, uma destas duas coisas acontecerá ou deixamos de prestar atenção ou nós mesmos o dividimos em partes...o fraseado é tão necessário para a música como o é para a poesia, porque nossos poderes limitados da atenção assim o exigem, qualquer peça de música que se ouça por mais longa que seja, está formada por uma sucessão de frases (música ou melodia) O mesmo princípio se aplica em extensão ao diálogo dramático que aos movimentos

continuação-7

cênicos. Numa cena dramática bem dirigida e interpretada, o reagrupamento rítmico está visível: primeiro pela unidade da atenção e atuação dos atores em torno do diálogo, em segundo pelo aspecto amplo e mais importante que num grupo de unidades formam ou completam um movimento, um pensamento ou um sentimento.

Os vários períodos são formados por várias unidades de frases separadas por pausa e por gestos ou movimento e que são destacadas uma das outras por mudanças no timbre, no tempo ou no ênfase do diálogo e do movimento.

Não são só os monólogos que se sub-dividem em várias unidades de frases, o diálogo rápido os atores também pode estar disposto em forma a incluir várias divisões curtas em seus períodos a fim de completar uma unidade de pensamento. A divisão / do fraseado na ação pantomímica é idêntico; às vezes são necessárias várias períodos de frases para que se complete uma sequência simples de movimentos por parte de um só ator. Como costuma ocorrer em uma rápida ação de farsa, o conjunto de frases poderá compreender os movimentos de vários atores que trabalham de comum acordo e simultaneamente, de maneira a obter uma única estrutura. O método de frasear uma passagem dialogada por ser bem ilustrada pela cena (inicial de "Casa de Connelly". As outras quatro falas iniciais (com os seus respectivos movimentos) constituem uma unidade de sentimento em torno de uma idéia de "Pobre Purvis". As outras quatro referem-se a idéia da relação de sangue entre os personagens e por isso estão agrupados formando uma unidade de frases ou de pensamento. Logo após uma sequência compreendida por três falas - que sublinham a lembrança do patíbulo. Cada um destes grupos unitários emergem sempre o ritmo básico da cena como um todo, e se constituem em uma unidade e assim devem ser sentidos (conscientemente ou inconscientemente) pelo ator. Logo após ressoa um disparo; as duas negras param por um instante, escutam e voltam às suas ocupações e as suas contíguas. Ouve-se um novo disparo. Logo após umas poucas falas mais, entra uma garota Patsy. Estes pontos marcam as divisões maiores.

O agrupamento das impressões nas frases nunca estão governadas por regras determinadas, exceto talvez em certas formas musicais. Uma divisão de fraseado, feliz consegue por meio dos sentimentos e jamais pela matemática. Os elementos de ritmo são muito livres e variam, é claro, de acordo com o caráter

continuação-8

de mudança que tomam, em conjunto, a composição. A divisão entre as frases podem ser marcadas por meio das pausas claramente traçadas. Pode haver, às duas vezes, somente uma breve diminuição na tensão, sem que haja uma quebra total. Ainda assim, estes momentos de descanso ou diminuição da / tensão, devem servir apenas para que a atenção do espectador se alivie um pouco e acumule forças de reação para a próxima etapa que certamente virá

A GRADUAÇÃO

Q: Toda composição dramática efetiva tem um princípio, - um meio a fim de forma ordenada. A ação dramática se desenvolve gradativamente e de forma lógica, de frase a frase, e destas aos períodos maiores. A ação não segue uma linha reta e uniforme, mas sinuosa. A ação representa momentos de tensão que vão se intensificando até atingir um ponto culminante ou climax. Este momento excitante da obra é a sua parte principal. As partes principais, identificadas como momentos emocionantes, da obra, são facilmente reconhecíveis, porém os atores e diretores inexperientes cometem os movimentos menores. (Curva de interesse).

O movimento de uma obra dramática é como o movimento do mar. As grandes ondulações (são representadas pelos impulsos primitivos ou ações fundamentais) carregam consigo as ondas maiores e as menores (que são os impulsos menores ou ações secundárias) A crista de uma onda que avança, sugere os pontos distintos de culminação ou de movimentação da ação principal de uma peça. As pontes de espuma são como que os acentos principais da ação. Todos os pontos culminantes, menores ou maiores como a água que flue, estão vinculados, em última e única de uma maré dramática.

É desnecessário assinalar que o plano de divisão das unidades de frases descritas no capítulo anterior dependem dos movimentos das linhas dramáticas aqui apontados. Em realidade os dois princípios estão praticamente unidos e podem ser considerados como um só. Basicamente, o agrupamento ritmico que tem como propósito facilitar a tensão e a percepção do espectador é do mesmo tipo de agrupamento que expressa as mudanças alternadas de emoção.

Muitos problemas de composição dramática podem ser resolvidos pelo diretor experiente, através do uso sereno da razão.

continuação-9

O aperfeiçoamento dos pontos de contraste e unidade podem ser conseguidos, às vezes de maneira satisfatória. Porém a composição rítmica não pode jamais ser intelectualmente. Os impulsos rítmicos dos atores surgem da ação / dramática. Muito cálculo, paraliza o batimento rítmico. Isto é verdade no palco. Nenhum ator pode dar a vida e movimento as suas palavras e aos seus gestos se se concentra deliberadamente nas medidas do tempo. Nem tampouco deve assim proceder o diretor. Eles devem procurar penetrar nos sentimentos dos personagens e nas suas emoções que devem ser criadas permitindo que os "sentimentos" sejam suporte principal da forma e do ritmo da ação. Não se acredite, no entanto, que com isto a atenção cuidadosa não intensifique e não desenvolva o efeito geral; porém amolha deste efeito a desta concepção do impulso. O desenvolvimento através da dança auxiliar por demais ao artista que necessitar lidar com o ritmo. Se não houver a possibilidade que, pelo menos, se ensaie ao menos alguns ao som de uma vitrola.

ELABORAÇÃO DO MATERIAL DRAMÁTICO

- 1- A interpretação é coreográfica e lírica. É rítmica e melódica.
- 2- A interpretação é ativa por que possui:
 - a) amplo movimento especial;
 - b) numerosas mudanças nos valores de tons e de pantomimas (que são os fatores de tempo, espaço, forma e de altura utilizando livremente)
 - c) o sentido de iminência (preparação) mantém-se sempre vivo (o público deve sentir durante toda a obra que "mudanças" ou "ajustamento" são limitantes)
- 3- A interpretação é elaborada a fim de se obter um máximo efeito:
 - a) No desenvolvimento dos elementos maiores e menores da composição dramática, através do contraste e da divisão unitária do espetáculo em seus tópicos básicos.
 - b) Nas divisões das unidades de fraseio e nos movimentos a fim de compô-los em unidades rítmicas e elevando-as ao clímax ou pontos culminantes pelos movimentos ascendentes da ação dramática.

continuação-10

4- OS PERSONAGENS

Num drama a ação começa e termina sempre com o seguinte fator; contemplação a um caráter humano.

A personagem é a causa e o resultado de todas as procuras e conflitos e resoluções que ocorre em qualquer instante da ação desenvolvida ao levantar-se o pano e findas ao seu fechamento.

5- ARGUMENTO OU ENRÊDO

O argumento ou enrêdo em termos básicos e fundamentais é sempre a procura de um ajustamento feito pelos personagens na ação do drama. O desejo de possuir alguma coisa que não se consegue após uma luta contra as forças contrárias a este desejo. O caminho que percorre estes personagens em direção a realização total deste desejo que se vê interrompida por forças contrárias, externas ou internas, que geram um conflito é que nasce os motivos da luta e que lhe emprestem significação.

6- PENSAMENTOS OU COMENTÁRIOS FILOSÓFICOS

As observações filosóficas do dramaturgo e que são intercaladas no texto da obra certas vezes são intensas e bastante explicarem em outras, embora também abundantemente, não são claras e patentes, são mais sugeridas pela ação da obra do que expressa em palavras.

Muito embora não se encontre em certas obras este comentário filosófico é preciso não esquecer que um ligeiro condimento filosófico em sua ação, tende realçar consideravelmente o valor do drama e da peça. Duma carreira geral, tanto o público comum como aquêles mais intelectualizado, prefere ingerir a lêia doce da emoção como um recheio de sandwich ou sejam entre duas fatias de pão intelectual.

7- ANÁLISE DO TEXTO E ESTUDO DA OBRA: ESTRUTURA DRAMATÚRGICA E ESTUDOS DAS CENAS

Há necessidade de um estudo teórico e antecipado pelo diretor, para que seja encontrado as bases ou as molas da ação da peça e que a colocam em movimento.

ASPECTOS TÉCNICOS DO TRABALHO DE UM DIRETOR

A- AS REGRAS BÁSICAS DA CENA

Além dos princípios gerais de composição que se aplicam a todas as outras artes, existem algumas, distintas e que se aplicam em especial a cenas dramáticas. Embora sejam consideradas como regras, não passam algumas delas, de descrições de uso comum e que devem ser encaradas como experimentais, relativas e logicamente adaptadas a cada nova situação sempre e que surja.

continuação- 11

B- COMPOSIÇÃO VISUAL E AUDITIVA

São dois os elementos de composição visual e auditiva:

ELEMENTOS a) Movimento dos atores

VISUAIS b) Formas do ambiente

AUDITIVOS a) Elocução dos atores

b) Sons do ambiente, sonoplastia

C- MOVIMENTO DOS ATORES- MARCAÇÃO

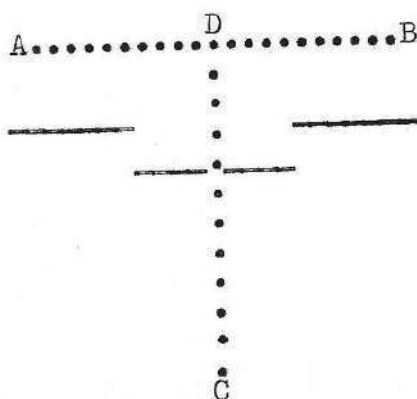
Os olhos são como que pontos de partida para a composição visual no teatro, tanto do ponto de vista do espectador como do ator. As linhas de visão deste campo devem ser boas não só no palco como também na platéia.

1- REGRAS FUNDAMENTAIS DE COMPOSIÇÃO VISUAL

a) Manter as presenças humanas que estiverem no palco sempre em contacto uma com as outras através dos olhos.

b) Manter sempre os rostos dos atores bastante ativos e atuantes, durante maior parte do tempo possível, à vista do público

9 COMPOSIÇÃO



As linhas visuais básicas

A primeira linha visual básica de contacto dos atores é entre a A-B

As segunda linha é a visual básica do espectador (C-D). Esta linha estende-se, duma maneira ideal, do contacto do cenário através de um ângulo reto à visual dos atores.

É lógico que não devemos alinhar os atores todos numa linha reta e paralela a linha A-B. O que é preciso distribuí-los ao longo destas linhas, formando um pequeno deslocamento sempre a alguns passos desta linha ou até mesmo a uma distância relativa daquela linha básica.

continuação-12

É importante recordar que quanto mais distante for a linha dos atores de (visão) desta linha básica de contacto, menos ênfase haverá no intercambio entre os mesmos de palavras e movimentos.

A linha de visão do espectador, deve ser considerado como uma linha média. O público está totalmente distribuído ao longo da sala de espetáculos. Embora seja impossível projetar a ação, que se desenvolve no cenário, de maneiras que as linhas visuais de cada uma das espectadores fique ótima é necessário, entretanto, que o diretor estude primeiramente o que o espectador que está sentado na parte central vê. A ação que é composta dentro desta linha básica do centro ideal estará certamente visível para um número maior de espectadores, do que quando composta à E ou D numa linha visual que parte destes dois ângulos.

O fato de que a linha básica C-D seja perpendicular ao pros-cênio não significa, é claro que o espectador que está sentado no centro dela veja sempre os atores diante deles.

Estes poderão estar à E ou D. O ator não pode olhar para ambas as linhas ao mesmo tempo, à de contacto básico e a visual básica do ator, uma vez que elas formam um ângulo reto. O que deve fazer então? é simples. Ele deve trabalhar com as duas, ora com uma, ora com outra. Suas atitudes e suas ações sucessivas deverão mostrar as influências que sobre elas exercem as visuais básicas e procurar manter um equilíbrio dramático, entre ambas.

ACTOS

ACTOS

ACTOS-

Não é necessário que o ator olhe um para o outro de frente ou que seus olhos sejam visíveis para o público a todo o momento. Pode haver uma grande variedade na posição o quanto requeira a situação. Os atores podem estar de pé ou sentados ou qualquer outro lugar, olhando o público de frente, de lado ou para o fundo ou em qualquer uma destas posições externas.

ACTOS-

ACTOS

ACTOS

ACTOS

ACTOS-

ACTOS

a) Visão de $3/4$ é a mais comum. As duas influências, a lateral e a frontal que exercem estas duas visuais são iguais nesta posição. É chamada a posição "normal". São sempre adotadas

continuação-13

a) A visão de 3/4 é a mais comum.. As duas influências, a lateral e a frontal que exercem estas duas visuais são iguais nesta posição. É chamada a posição "normal". São sempre adotadas no começo do diálogo, e para qual os atores tendem sempre a voltar para ela no desenvolvimento do mesmo.

b) Visão perfil ou de costas, é uma posição característica das ações onde existem tensão entre os atores. É uma posição em que os atores estão em contacto direto uns com os outros.

A linha visual com do público está em relação direta com esta visual porque os olhos dos atores são visíveis.

c) A visão do quarto emprega-se com dois propósitos:

1) para dar variedade a uma cena (mudar a posição de um ator por exemplo, depois que este falou durante algum tempo para outro ato..)

2) para dirigir a atenção do público para o rosto do outro ator. Se o ator estiver como centro de interesse estiver destacado através da posição do quarto, o público irá olhar para ele, pois o outro ator deverá estar de costas. O espectador tenderá a olhar poranto, para o rosto que tiver mais visível.

Quando o diretor tem que determinar quais os rostos utilizados nas diagonais, deverá se colocado em relêvo, elegancia naturalmente a que eles consideram de maior importância dramática no momento. Este rosto pode pertencer ao personagem principal na cena que estiver sendo marcada.

As vezes entretanto, pode ser um rosto de personagem secundário o que deve ter mais importância para a cena, de forma que nem sempre é fácil fazer esta eleição.

Olhar para o fundo. Esta é bastante efetiva nos momentos de maior tensão emocional quando a expressão dos olhos de um personagem deve ser mais sugerido do que mostrado. Em alguns movimentos de transição entre uma posição e outra, alguns dos atores principais podem naturalmente dar as costas para o público.

Em geral, o rosto de um ator é mais valioso para a cena quando o público pode ver-lhe os olhos, por isto ele não deverá ser mantido muito tempo sem que o público possa ver-lhe o rosto.

Os personagens secundários podem ser deliberadamente sacrificados a fim de que concentremos a atenção do público nos mais importantes. Deve se respeitar o desejo do público em querer ver a expressão dos atores e por isso deverá manter em cena o maior número possível de rostos dos atores ativos e durante maior tempo possível visíveis.

com simulação

ORPO

ROS-

O copo e o rosto devem estar virados na mesma direção. Os pés devem seguir a direção do olhar. Estas são regras básicas que podem ser desenvolvidas.

Lembre-se sempre que seus pés, como as palavras de Ruth na Bíblia, devem dizer para os seus olhos: "Onde vocês forem eu irei".

LINHA

SICA

CONTA

E O

ETRO

PALCO Na figura 1, as linhas de contacto entre os atores, A-B, está traçada na parte frontal do palco, perto de sua abertura. A experiência demonstrou que os contactos do ator para ator não geralmente mais fortes quando se apresentam junto a linha próxima do auditório. A-B é uma espécie de fundamento do quadro / cênico e duas pessoas que estejam dentro do limite de estrutura do prosênio, tendem a iniciar as partes mais importantes de seus diálogos e os seus movimentos ao longo desta linha visual e voltar sempre para ela à medida que a cena se desenvolve.

O centro magnético da linha e do palco em sua totalidade é o ponto médio da linha A-B. Este ponto, chamado "centro do palco", é o ponto básico da irradiação e convergência de todo o movimento que se desenvolve em uma cena.

Dêle e até tende a fluir a ação dramática. A posição normal para duas ou três pessoas que não tenham nenhum outro eixo está em torno deste centro.

Como já dissemos, a linha básica do contacto do ator não se encontram no mesmo lugar o tempo todo e em todos os palcos.

Eles estão tão próximos da linha do prosênio o quanto permitir a iluminação. Como nem todos os palcos permitem o uso igual de refletores de cima e as luzes do prosênio não podem ser dispostas do mesmo modo em todos os palcos, especialmente quando se trabalha em palco improvisado, o diretor determinará de antemão até que profundidade do palco pode ser visto o rosto dos atores e não permitir que se aprofundem mais do que o estabelecido. Porque quando não há luz, o contacto "básico" entre os atores perde muito de significação.

NGU-

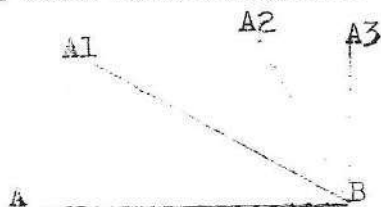
SO DRA-

MÁTICO

continuação -15

Quando as forças de ação e reação estão realmente divididas entre os personagens, o diretor deve colocá-las entre A-B ou numa linha paralela a estas. Como ficou visto esta posição oferece ao espectador um enorme interesse e equilibra a posição entre os atores.

Quando entretanto, as forças de ação e de reação são desiguais, o diretor geralmente coloca um deles (atores) no fundo do palco, o que estiver no fundo irá dominar naturalmente a cena, porque possui uma visão mais ampla do público de forma que, o diretor deverá colocar no fundo o personagem cujas ações e reações sejam mais interessantes.



A posição primária da figura 2, A, divide o interesse da cena com B, na posição A2 ele forçosamente domina B; mas há limite para esta progressão, porque a posição A3 o ator deixa de despertar a atenção, pois está oculto atrás de B.

O conflito dramático alcança o seu ponto máximo de maior interesse quando as forças de reação e de ação, dos dois lados estão realmente equilibrados. Em geral o intercâmbio é mais intenso quando na posição A-B, e este intercâmbio tende a debilitar-se quando a linha de contacto entre os atores se distancia desta base. Portanto a regra será: quanto mais agudo for o ângulo entre as linhas de contacto A-B, mais dramática tende a ser a ação. O "dar" e "receber" entre A e B ao longo da linha A1-B é quase tão forte como ao longo da linha A-B. Não se pode dizer o mesmo, entretanto, da ação ao longo da linha A2-B. Isto não quer dizer que o ângulo aberto (atores colocados na posição A2-B) não tem valor no palco. Existem muitas situações em que ela é essencial para desencadear uma ação ou reação vigorosa da parte de um ou de outro.

DEPARTAMENTO DE TEATRO DA ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

DISCIPLINA: DIREÇÃO TEATRAL

PROF.: ANATÓLIO OLIVEIRA

RESUMO DE AULA

ESTUDO DA COMPOSIÇÃO DA FIGURA

A composição visual da figura está intimamente ligada à técnica pictórica, razão pela qual o diretor de teatro deve estudar as obras dos grandes mestres da tela, não para copiar-lhes os quadros mas para apreender-lhes o sentido e a técnica.

Para que haja a concretização de uma boa composição o diretor terá que possuir conhecimentos de

1. Ênfase
2. Estabilidade
3. Sequência
4. Equilíbrio
5. Capacidade de sugestão

Os quatro primeiros itens são considerados necessários na unidade que estudamos. A capacidade de sugestão também deve estar presente na composição da figura porém, pode ser estudada com maior eficiência na parte referente à Expressão da Figura.

1. Ênfase

Meios de obter: 1. Posição do corpo

2. Plano
3. Área
4. Nível
5. Contraste
6. Espaço
7. Foco Visual
8. Triangulação

Pode ser conseguida a ênfase por posição do corpo utilizando-se das posições fracas e fortes (de frente, de costas, de perfil) colocando-se a figura que se quer valorizar numa posição forte e as demais em fracas.

Em relação à ênfase por área, temos que saber, em primeiro lugar, se a cena vai ser realizada em uma única área ou em

mais algumas. Coloca-se a figura na área mais forte com as outras figuras secundárias distribuídas nas áreas mais fracas. O mesmo princípio rege a ênfase por planos.

A ênfase por nível é frequentemente utilizada para realçar personagens importantes de um modo bem marcante. As personagens mais indicadas para este tipo de ênfase são os reis, rainhas, altas autoridades ou simples personagens de peças modernas para dar idéia de ascensão social ou para quebrar a monotonia de um nível único. É bastante indicado o seu emprêgo no teatro moderno para indicar os mais diversos lugares e ambientes como também planos de memória, realidade, alucinação e problemas de tempo, como por exemplo passado e presente. Evitar os atores numa linha única no mesmo plano ou num mesmo nível.

A ênfase por contraste é conseguida pela maneira de estar. Um exemplo simples é o de várias pessoas sentadas e uma de pé ou vice-versa; várias pessoas de cócoras e uma deitada. Há portanto toda uma gama a explorar dentro deste setor. A indumentária presta-se também para ser empregada na ênfase por contraste no que se relaciona, principalmente, com as cores das roupas.

Dá-se a uma figura a ênfase por espaço colocando-a distanciada de outra. Em outras palavras, existe uma distância entre uma figura e um grupo delas.

Por foco visual, quando várias figuras olham para uma o que faz todo o público fixar os olhos na mesma.

Já a ênfase por triangulação é a que se obtém utilizando a figura geométrica do triângulo. É uma composição em que a ênfase é facilmente conseguida. A figura enfática é a do vértice oposto à base, em relação ao espectador.

Tipos de ênfase - 1. Direta. Quando houver apenas uma figura enfática.

2. Dupla. Quando houver duas personagens em igualdade de posição e importância.

3. Diversificada. Quando houver muitos atores em cena e todos, ou a maioria precisem tomar ênfase. Um fala e o outro responde em seguida, e assim por diante. Não é muito fácil a sua consecução.

4. Secundária. Uma figura enfática e outra que

3

precisa de ênfase. Esta segunda tem muita importância mais destaque. Podemos encontrar este tipo de ênfase nos quadros dos pintores célebres.

2. Estabilidade

Quando agrupamentos de cinco ou mais figuras parecem desgarrados, instáveis, "como se estivessem a ponto de sair voando" a solução para este efeito psicológico é a colocação de um ou mais personagens em um ou nos dois cantos do palco baixo.

A estabilidade consiste ainda em que numa composição cênica o foco do palco alto não desequilibre o baixo, isto é, as personagens devem ser postas em diversas partes do palco no sentido platéia-fundo.

Também numa composição instável acontece que um ou alguns atores ficam ocultos por outros, cabendo ao diretor estabilizar a cena, durante os ensaios, sendo necessário para isso estudar a composição de todos os ângulos da platéia.

3. Sequência

Sequência é a ligação total da figura. Seus elementos têm que formar uma unidade, uma harmonia na composição. Considera-se também a sequência como a ligação entre os quadros que se sucedem, ou seja, a composição transitória entre um quadro e o seguinte. São momentâneos, mas devem ser harmonicamente construídos.

4. Equilíbrio

Uma composição cênica pode ser prejudicada pela falta de equilíbrio, ocasionando entre os espectadores uma sensação de mal estar, até irritação. Não é muito difícil a consecução de equilíbrio de uma composição. Basta pensar no palco como se o mesmo fosse uma gangorra equilibrada sobre a linha do centro. As massas de um lado devem equilibrar as do outro. Uma massa pequena, longe do centro, equilibrará uma grande, perto de centro. É como um sistema de peso e contra peso, no qual, além do ator, principal massa com que lida o diretor, entram também os móveis e outros elementos do cenário.

O equilíbrio pode ser simétrico ou assimétrico.

Simétrico - quando há o mesmo número de figuras para cada lado.

Assimétrico - quando o número de figuras for desigual.

Quando o grupo (quadro cênico de figuras) ocupa uma ou duas áreas do palco não oferece dificuldades. Equilibram-se por si mesmas visto que os olhos do espectador não apreendem todo o palco e instintivamente solucionam o centro do equilíbrio adequado.

No caso da distribuição de quadro personagens numa mesa quadrada não se faz a distribuição de modo que os quatro personagens permaneçam ao meio de cada lado e sim coloca-se a mesa em quina para a platéia com dois personagens no ângulo superior, se for necessário ênfase dupla, bem próximo um do outro, e os dois restantes no ângulo inferior, porém mais separados. (Para melhor compreensão, consultar a figura.)

5. Capacidade de sugestão.

Uma composição da figura sempre possui carga emocional que o diretor poderá obter com os seus elementos. Composição em arte é o processo de seleção e organização. No teatro é um instrumento de ajuda para se esclarecer e intensificar os valores intelectuais e emocionais da peça.

No espetáculo, o cenário, os atores, etc., formam a qual quer momento um "quadro cênico" e como vimos a sua composição obedece a princípios determinados, definidos. A composição relaciona-se também com a côr. Para a formulação deste relacionamento o diretor deverá conhecer as regras básicas da teoria da côr e assim conseguir os melhores efeitos plásticos.

Outros elementos da composição

Os elementos abaixo relacionados são chamados abstratos.

Linhas - podem ser reais, as quais se subdividem em simples como a linha formada pelo lado de uma mesa, um fio, um elemento do cenário ou compostas, quando formadas por um grupo de linhas imaginárias como por exemplo as linhas de interação que vão dos olhos de um personagem ao rosto de outro, a um objeto ou um ponto fixo.

Merece destacada atenção o sentido da linha e como ela pode ser montada no palco.

Horizontal - (reclinada ou deitada) dá idéia de cansaço.

Indica repouso.

Perpendicular - indica tensão, grandeza.

Diagonal - Efeito bizarro. É bastante usada nas peças expressionistas. Em conflito, sugere ação e luta. As linhas não se referem apenas ao cenário e seus elementos mas inclui também o ator.

Tipos de linhas -

Retas - firmeza, força, formalidade.

Quebradas - desordem, informalidade

Curvas - harmonia, graça (Inclui também o cenário).

Forma - refere-se ao quadro cênico como se o mesmo fosse pintado numa tela. Cada forma possui um significado que no conjunto geral ajuda a pôr em evidência de um modo mais eficiente a capacidade sugestão tanto em relação aos atores quanto em relação ao cenário.

Simétrica - firmeza

Irregular - casualidade, informalidade.

Relativa ao plano alto ou baixo do palco está classificada em:

Profunda - quando se coloca bem nos fundos do espaço cênico.

Rasa - quando se coloca mais próximo ao proscênio.

Massa - Este conceito abrange um âmbito bem amplo. No teatro, entretanto, pode ser definido como "o palco mais ou menos cheio ou vazio". Os elementos do cenário (paredes, portas, janelas, cortinas) os móveis (mesas, cadeiras, camas, etc.), os objetos (Jarras, toalhas, livros) possuem uma forma e ao mesmo tempo massa. No caso do ator é o uso da multidão no palco. A massa pode ser:

Difusa - atores espalhados pela cena.

Compacta - atores mais próximos uns dos outros.

As massas relacionam-se com os tons. Para atmosferas alegres, tons pálidos ou coloridos e massas leves. Para atmosferas trágicas, os tons escuros sugerem climas sombrios e as massas serão pesadas.

Tons - são as cores com todos os seus matizes e nuances. Os tons das figuras, cenários, figurinos e da iluminação criam beleza a qual é facilmente conseguida, cabendo ao diretor explorar o senso estético necessário para combinar a variedade de tons, evitando

exageros inadequados. "Nem sempre, escreve Henning Helms, a beleza é desejável no realismo ou no realismo teatralizado. Ela geralmente fica deslocada. Seria fatal no melodrama ou na farsa. Peças desse tipo requerem composições muito mais sutis".

Espaço - É o vazio que separa os elementos da composição e a sua exploração é de grande importância na movimentação dos atores.

O estudo da composição dura a vida inteira. Do mesmo modo que na natureza não encontramos duas árvores iguais, não encontramos duas peças com a mesma composição e a uma única peça podem ser dadas diversos, infinito número de composições, e depender apenas do poder criador do diretor o qual precisa mostrar o seu trabalho coerente com um princípio ou plano.