

cadernos de teatro



n.º 16

cadernos de teatro n.º 16 * 1961

Publicação de **O TABLADO** sob o patrocínio do **IBECC**
Av. Lineu de Paula Machado, 795 * Jardim Botânico * Rio de Janeiro

Diretor responsável: João Sérgio Marinho Nunes * **Diretor executivo:**
Maria Clara Machado * **Redator chefe:** Heloisa Guimarães Ferreira
Redatores: Celina Whately * Maria Tereza Vargas * **Secretária:**
Celina Wathely * **Tesoureiro:** Eddy Rezende Nunes * **Colaboraram**
neste número: Virginia Valli * Tereza Cezário Alvim * Martha Ros-
man * Jacqueline Laurence * Ophelia Santos * Cezar Tozzi.

Este número é dedicado ao «**TEATRO E A JUVENTUDE**».

Durante a organização deste número dos "Cader-nos", dedicado ao teatro infantil, uma conversa com Maria Clara Machado deu origem ao artigo que se segue. Autora e diretora de teatro para crianças, M. C. tem tido ainda a oportunidade de assistir, quase sessão após sessão, suas peças, em meio a seu público, no "Tablado". Observando a reação das crianças através de oito peças escritas e dirigidas por ela, armazenou uma experiência que pode ser útil a muitos. Com as opiniões resultantes dessa experiência, M. C. falou-nos sobre:

OBJETIVOS E PROBLEMAS DO TEATRO INFANTIL

O TEATRO INFANTIL — teatro feito por adultos para público infantil — tem por principal objetivo iniciar a criança em uma arte.

Se o artista, qualquer que seja sua forma de expressão, visa comunicar um modo de ver o mundo, aqueles que fazem teatro enfrentam o problema de ser esta comunicação direta, imediata, frente a frente com seu público. Para resolver este problema, muito particular, do estabelecimento de uma ponte instantânea entre um palco e uma platéia, o teatro lança mão de um duplo ponto de partida: texto e encenação. Estes dois elementos entretecidos, apoiando-se mutuamente, dão nascimento ao espetáculo teatral — manifestação da arte mais entranhadamente humana porque nascida dos mitos do homem, de seus anseios de compreender a própria natureza humana e suas relações com o mundo.

É este o objetivo básico do teatro infantil — colocar a criança diante de uma das manifestações mais antigas da cultura: o **espetáculo teatral**. Abrir-lhe caminho para que compreenda e participe do desdobramento dramático de um texto apoiado em uma encenação. Introduzi-la num mundo de convenções onde as verdades básicas humanas são apresentadas com beleza e ritmo.

Este objetivo, quando atingido, proporciona à criança **diversão e educação**, elementos que são frequentemente confundidos com o objetivo final, originando equívocos lamentáveis.

Para divertir as crianças, isto é, dar-lhes duas ou três horas fora de sua rotina diária e permitir aos pais igual período sem pensar o que se vai fazer com os meninos dentro do apartamento, encham-se as salas onde espetáculos infantís, muito abaixo de um bom nível, já não dizemos artístico, mas técnico, lhes são mostrados. Deformação de gosto, desvirtuamento dos padrões de julgamento são os males aí causados à criança. Na mentalidade infantil vai formar-se um conceito errado, barateado, de todo o fenômeno teatral.

A concepção de que teatro infantil pode ser improvisado, pobre em conteúdo e cuidado de montagem, vai fazer crescer aquele público que, segundo o crítico americano Eric Bentley, vai ao teatro para "manter-se acordado depois do jantar". Público para chanchada, público que aprendeu desde cedo a exigir apenas diversão.

Um exemplo triste desta improvisação perniciosa é lembrado por Maria Clara: no fim de 1960, durante o Festival Infantil no Teatro Tijuca, na hora de começar um espetáculo, constata-se a ausência de três artistas de determinado grupo: os protagonistas!... Dois adultos e uma criança, sendo esta o personagem que dava nome à peça. Três **voluntários** apresentam-se e levam a história à cena. A menina, personagem central, nunca pisara um palco! O fato chegou a nosso conhecimento através de um dos melhores jornais do Rio de Janeiro, cujo crítico elogia a coisa toda, diz que tudo foi

lindo e que o público aplaudiu muito. Acreditamos que o público tenha aplaudido muito, mas que tenha sido possível um bom espetáculo com três criaturas improvisando os papéis centrais de uma peça, como? Que nível de representação foi oferecido às crianças da platéia? No máximo, aquele que elas conhecem de seus jogos infantís e improvisações escolares, que podem ser ótimos para os fins a que servem (V. neste número artigo de Virginia Valli), mas que não participam do objetivo do teatro organizado como entidade cultural.

Por outro lado há os que se preocupam em educar ao fazer teatro infantil, mas à educação no sentido lato, de comunhão com idéias, de formação de gosto, de apreciação de uma arte, substituem a noção *didática*: surgem textos onde se pretende ensinar botânica, folclore, boas maneiras à mesa ou que Papai e Mãe não devem ser desobedecidos nunca. Surge a preocupação do que será ou não será pedagógico e desfila diante da criança um mundinho açucarado onde tudo é bom e cor de rosa, desde os personagens e seus conflitos até a linguagem, policiada, certinha, rigorosamente didática. E anti-teatral.

O mal, o erro, não são inverdades. Exemplos do mal estão ao alcance de qualquer criança moderna em formas bastante chocantes e reais. Cinema, televisão, imprensa, comportamento humano na rua e nas escolas, tudo mostra o bem e o mal a todas as crianças. Além disto lembramos que a literatura infantil de qualidade universal repousa no antagonismo bem-mal, onde o mal é representado por símbolos de uma violência impressionante — dragões, feitiçeras, matanças, transformações em animais — que tanto a criança como o homem primitivo aceitam sem discussão. Aceitam a representação do mal e esperam seu castigo. Na simplicidade da ética infantil (e primitiva) há o bem, há o mal e há o castigo para este.

Porque a origem do teatro e seu plano mais alto estão ligados aos principais problemas humanos, ao fato de apresentá-los e equacioná-los, o terreno teatral é por natureza um campo de discussão filosófica e ética. Não há razão para que a criança não seja introduzida nele através de elementos acessíveis à sua sensibilidade. Se para atingir esta sensibilidade o espetáculo teatral desperta o médio infantil, isto não tem a importância que alguns pais e professores temem. O médio não é anti-pedagógico. O temer algo desconhecido que enfrentamos, aprendemos a conhecer e deixamos de temer é um contínuo processo de educação em nossas vidas. O teatro infantil pode ensinar isto às crianças auxiliado pelo humor.

Para evitar que a imaginação infantil leve muito longe seus temores, o humor e o ridículo são excelentes armas. “Minha sobrinha de três anos”, conta Maria Clara, “chorava ao ouvir trovões. A explicação de que aquilo era Papai do Céu roncando fê-la rir uma vez e a ajuda agora a controlar o medo.”

Esta simples superposição do mal e do engraçado alivia a tensão do auditório infantil permitindo que o problema seja enfrentado pelo raciocínio e não apenas pela emoção. A projeção do ridículo num personagem mau ou sua súbita humanização por um detalhe cômico pode ser conseguida desde o texto ou na montagem. É por isso que o Bruxo de “A bruxinha que era boa”, num dos momentos mais tensos da peça, após prender a bruxinha Ângela na Torre de Pixe, diz que vai visitar seu amigo Ogre que tem nova receita de sorvete de chocolate. Ninguém pode ter tanto medo de um bruxo que adora sorvete de chocolate... Já em “O Cavalinho Azul” os três bandidos, na montagem de “O Tablado”, tinham suas silhuetas negras (roupas pretas) e assustadoras (maquillage de caras feias) quebradas pelos instrumentos coloridos (piano, violoncelo e violino) que carregavam por toda parte e que tinham formas e cores alegres.

Tão importante quanto não ocultar o mal é não apresentar o morbido. A acentuação dos caracteres do mal além de um certo limite fixado pela estética e pelo bom senso é perigosa. Uma vez Maria Clara assistiu uma encenação de “A Bruxinha” onde o bruxo era tão pavorosamente autêntico que as crianças caíram em pranto.

Pessoas, muitas vezes bem intencionadas, mas sem prática de montagem infantil, acham que crianças habituadas a espetáculos tão brutos de televisão e cinema, não reagirão se não forem confrontados com todo realismo. Por medo de não interessar ou "prender" seu auditório, acentuam os traços dos personagens, esquecidos que teatro é um outro terreno artístico com dimensões próprias no seu poder de comunicação. Na sala escura, o palco iluminado onde gente de verdade, anda, fala e age é um foco quase hipnotizante para a platéia infantil que nela acredita e com ela se identifica intensamente. (V. no artigo de James Maxwell, o relato de suas experiências neste terreno). Aqui no "Tablado", numa das representações de "Pluft", quando este aflito pelo perigo que ameaça Maribel pede auxílio à sua mãe que está, como sempre, falando ao telefone, e diz, queixoso, que aquele é o único defeito da senhora, uma menina de seus sete anos, levanta-se na platéia e, séria, sentida, inteiramente solidária com o fantasma, grita: "Não liga não Pluft, a minha Mamãe também é assim..." Outra menina, perto de cinco anos, saindo do espetáculo de "O Rapto das Cebolinhas" vê, já vestido comumente, o ator que fazia o papel do cachorro Gaspar. Escandalizada, a menina diz baixinho: "Mamãe, olha lá o Gaspar vestido de gente..." Mesmo quando já maiores e mais "sabidos", as crianças querem reagir contra o facínio do espetáculo e começam a analisá-lo, dão mostras engraçadas de como se deixam subjugar. Dois meninos assistindo "O Boi e o Burro a caminho de Belém" um deles comenta em tom de desprezo: "Este burro e este boi são errados mesmo. Não estão vendo que o menino Jesus é um boneco!" O jovem crítico aceitava plenamente o boi e o burro como verdadeiros...

Esta funda identificação com o espetáculo que faz com que precisemos evitar o exagêro em direção ao mórbido, tem seu aspecto positivo no aproveitamento da emoção infantil em outro sentido: através dela fazemos chegar à criança a mensagem poética de qualquer problema. A sugestão, de tanta força no mundo infantil, faz com que a criança que não compreende, sinta, e que com isso nosso objetivo seja atingido.

É o caso de "O Cavalinho Azul" que muitos adultos lamentavam não poder ser realmente compreendido pelas crianças. Elas não podem realmente explicar qual a "mensagem" da peça, mas aceitam as reações de Vicente como suas e se comovem com a aparição final do lindo cavalo de veludo. É o quanto basta para agir sobre suas sensibilidades e inculcá-lhes a noção do poético que mais tarde desenvolverão. Quando Pluft diz de Maribel chorando "Mamãe, acode aqui... a menina está derramando o mar todo pelos olhos", a platéia invariavelmente tinha um oh! comovido como resposta ao apelo poético da imagem.

As crianças sentem o que queremos dizer-lhes e é notável o quanto guardam do que sentem. Anos depois ela lembra detalhes de um espetáculo que um adulto certamente não guardaria. Na última vez que o "Tablado" montou "O Boi e o Burro" nos bairros do Rio, estivemos no Engenho Novo. Enquanto recebíamos e arrumávamos os malões de roupas, conversávamos com meninos do bairro que nos "ajudavam". Um deles (9 anos) havia visto a peça dois anos antes, ali, na mesma praça. Começou a comentá-la e contá-la aos outros. Nosso espanto foi enorme ao perceber que o menino sabia, e com detalhes, toda a peça. Foi comovente ouvi-lo responder às nossas perguntas de que sim, tinha gostado mais de teatro assim, "de verdade", do que de cinema; e que não, nunca mais desde há dois anos havia visto outro, não.

Ainda em decorrência da profunda impressão que o teatro causa no público infantil e para fazê-lo atingir os objetivos que apontamos no início do artigo abordamos o problema da encenação. É um erro perigoso achar que a criança aceita tudo e, portanto, um espetáculo infantil não precisa ser cuidado. Lembremo-nos que estamos formando o gosto destas crianças. Se o adulto pode criticar o cenário, as roupas, a música que lhe oferecem no palco, separando bom e mau gosto, a criança está formando seus padrões e sendo exposta pela primeira vez ao jogo de cores, sons e

ritmo que também é o teatro.

A montagem de peças infantis devia ser objeto de mais cuidado e estudo que qualquer outra. A reconstituição histórica, a formação de um ambiente, a sugestão de um clima devem ser rigorosas e não admitir acomodações. Recentemente, na montagem de "Maroquinhas Fru-Fru" surgiu o problema de um rosário a ser usado por um personagem, o sacristão, durante alguns momentos, na última cena da peça. Os cenários de Anna Letyia e os figurinos de Kalma Murtinho eram estilizados em harmonia com a idéia de fantoches que o texto sugere. Naquela cena final, breve, e com todo o elenco no palco, um rosáriozinho de verdade não ia fazer mal a ninguém... Mas Anna e Kalma preferiram fazer um rosário estilizado, de perfeito acôrdo com todos os detalhes da cena. Elas, o sacristão e todos nós do elenco nos sentimos melhores com o pequenino detalhe harmonioso. As crianças também lucraram com êle, pequena, quase insensivelmente, mas lucraram.

Como diz Campton Bell no artigo que publicamos mais adiante: não faz mal que a criança veja um ou outro espetáculo fraco. Servirá para comparação com os bons. Mas que veja em bem maior número os bons para nêles aprender, divertindo-se, o que é o teatro.

H.G.F.

TEATRO E JUVENTUDE

DIREI, logo de início, que êstes dois têrmos "Teatro" e "Juventude", não se encontram aqui aproximados apenas para efeito de uma juxtaposição fortuita, mas em função de elos diretos e necessários que os unissem.

Mas se êsses elos hoje nos parecem evidentes é que certas idéias desenvolvidas ao correr do último quartel de século transformaram, em quase tôdas as partes do mundo, concepções e métodos educativos.

A aquisição de conhecimentos verdadeiros, seja qual fôr o seu domínio não se pode fazer de maneira passiva. Não se aprende, não se compreende senão aquilo que se pode fazer, pelo menos de maneira elementar. A educação não consiste em acumular na criança noções múltiplas e variadas mas em ajudá-la a desenvolver-se ao máximo de suas possibilidades, permitindo-lhe, por um lado, libertar suas fôrças interiores, ensinando-lhe, por outro, a adquirir consciência dessas fôrças e ser capaz de discipliná-las.

A formação do indivíduo, aliás, não se pode completar sôbre um plano individual. É preciso, através de uma atividade coletiva, ajudá-lo a entrar em contato com os outros, com o mundo que o cerca.

Causou surpresa a revelação do fato de que a criação artística seria a ação mais profundamente educativa, se dermos a êste têrmo um sentido mais humano e mais amplo.

Descobriu-se, enfim, que a arte dramática era a arte que mais poderosamente contribuiria para a formação do indivíduo, permitindo-lhe ser, plena e verdadeiramente, êle mesmo, pois que a essência desta arte é a vida humana redescoberta na sua totalidade e na sua plenitude.

Era preciso, então, colocar ao alcance de tôdas as crianças, de todos os jovens, a prática de uma arte que é ao mesmo tempo uma das maiores e das mais difíceis. Isto, porém, sem a menor preocupação de fazer, dos educandos, cópias de atores ou atrizes (Ensina-se de maneira idêntica a literatura, o desenho, a música sem a idéia de fazer de cada aluno da turma, poeta, pintor ou músico — ainda que seja a ocasião oportuna de descobrir e de ajudar as crianças excepcionalmente dotadas cujas tendências poderão vir a afirmar-se — mas levá-las a tornarem-se indivíduos ao mesmo tempo harmoniosamente desenvolvidos e mais capazes de compreensão diante das obras dos poetas e dos artistas).

E, como nada de educativo deriva de uma forma de arte inferior, era preciso redescobrir, de início, a forma dramática simples, isto é, reduzir ao essencial, mas sem diminuí-la, retornando às fontes mesmas desta arte, libertando o admirável instinto dramático que existe nas crianças ajudando-as a encontrar expressão própria e a aperfeiçoar-se.

Que é então a arte dramática na sua forma mais essencial, mais irreduzível, mais pura?

Esta arte é, antes de tudo, "ação" e a arte dramática não é mais que um fragmento tomado ao acaso na sequência de acontecimentos da vida quotidiana.

Quer conserve ela uma forma esquemática, como no caso dos temas dos jogos improvisados, ou quer seja ela conduzida ao acabamento final de uma peça de teatro, deve apresentar um conjunto claro e coerente de fatos materiais e psicológicos que decorrem um dos outros e cada um é rigorosamente necessário ao encadeamento geral.

Este encadeamento tem um começo, um fim, e o fato de seu autor fazê-lo começar "aqui" para terminar "lá" contém um sentido e uma significação.

É o fato de compor você mesmo esta ação ou de aceitá-la já pronta que marca a diferença entre essas duas formas de atividade dramática que não são opostas, mas na verdade complementares: o jôgo dramático e o teatro escolar.

Quando se trata de uma peça de teatro, o ator recebe um texto que é o último ponto do desenvolvimento de uma ação dramática acabada, definitiva e, por assim dizer, encerrada. A partir desse texto, o ator percorrendo em sentido inverso, se assim se pode dizer, o caminho seguido pelo autor ao compor a sua obra, redescobre a emoção, a vida interior, que são a essência de sua arte. Ele refaz, então, progredindo agora no sentido do primeiro impulso do dramaturgo, o caminho que se completa no texto. Ao têrmo de uma verdadeira recriação, ele encontra por exata coincidência, as mesmas palavras escolhidas pelo autor.

Ora, este retôrno, esta recriação da obra de outrem que é inerente ao trabalho do ator, é um movimento difícil que não está ao alcance de tôdas as crianças, nem de tôdas as idades.

Assim também o jôgo dramático solicita da criança que ela mesma faça essa criação, que, no teatro, se passa naturalmente e sem interrupção no sentido do impulso dramático inicial.

E que aqui ninguém se admire, nem se escandalize, de me ver empregar a palavra "criação" quando se fala de trabalho infantil. Tôda criação é um arranjo pessoal de elementos já existentes e de caráter único cuja marca não reside na natureza dos elementos reunidos, mas nas novas relações percebidas entre êles por aquêle que cria e na maneira diferente como êle as reune, traduzida de forma clara e evidente.

A criança é capaz de descobrir essas relações novas, porque ela conserva essa possibilidade de admiração, de descoberta, de olhar novo pousado sôbre as coisas que só os poetas ainda possuem.

A ação assim construída, composta pelas crianças com o auxílio de um educador qualificado, é distribuída entre um certo número de personagens às quais a única obrigação imposta é a de assumir a parte da ação que lhe compete.

Deixam assim à criança, a possibilidade de dar livre curso ao seu poder de invenção, de traduzir sua forma particular de sensibilidade sem lhe impor mais que um esquema de apôio e sem lhe exigir que atinja a intensidade, a complexidade de personagens cuja vida psicológica ultrapassa a sua compreensão.

O papel de educador consiste, então, em aguardar o esbôço de expressão, qualquer que seja êle, que nascerá na criança e de ajudá-la a dar a êsse esbôço uma forma definida; pois que não mais se trata de suscitar um vago expressionismo. Uma certa forma de expressão dita "livre" não é mais do que uma falsa liberdade, apenas libertando na realidade, aquilo que de mais artificial existe no indivíduo.

Diremos ainda que, ajudar a criança a organizar, a definir êsse primeiro impulso, é fornecer-lhe a sugestão técnica que lhe é necessária no momento e na dose exata que ela necessita, sem lhe impor do exterior tal e tal forma de expressão.

Assim apoiada, a criança, o adolescente, redescobre a lei essencial da criação dramática: sua emoção se traduz inicialmente pelo movimento, e êste movimento é completado pela palavra.

Nos momentos em que sua vida interior pode ser integralmente expressa pelo movimento e não requer palavras, ela não usa palavras. Quando estas se tornam necessárias, ela as emprega. Êste emprêgo ou não emprêgo da palavra, não obedece a nenhum princípio preconcebido mas procede exclusivamente da necessidade dramática. Em que idade, em que condições, de que maneira predomina o gesto sôbre a palavra; como ajudar a criança a passar de uma a outra — são questões de grande interêsse que já foram estudadas como merecem, mas sôbre as quais não seria oportuno nos estendermos aqui.

Vemos então que aquilo a que se chama "jôgo dramático", não é, de forma alguma, como frequentemente imaginamos, aquela ativi-

dade incompleta, truncada, estritamente reservada às crianças que se detêm diante de um texto como diante de uma barreira intransponível. Na verdade, estas palavras (jôgo dramático) designam para nós menos uma forma particular de atividade, do que um espírito, do que uma certa maneira de abordar a arte dramática, partindo do interior, de um simples tema de improvisação ou de um texto.

Assim, logo que, em ocasião oportuna, um texto de obra teatral de valor é proposto à criança, ela nêle verá alguma coisa mais do que uma sequência de palavras vazias ou de uma expressão reduzida simplesmente à forma literária.

Ela saberá encontrar a vida dramática que anima as palavras e aprender a própria natureza da arte onde as palavras possuem tôda a fôrça, todo o seu valor, porque são elas o complemento de um movimento físico saído diretamente da vida interior do drama.

E eis porque não podemos aderir a esta concepção absurda de uma arte dramática para uso das crianças e de uma arte dramática para uso dos adultos como coisas essencialmente diferentes, sem nada em comum. Se a escolha dos temas dramáticos implica numa adaptação à idade (quer se trate de atores ou de espectadores) a arte que surge dêesses temas é, e nem pode deixar de ser, uma só coisa. Da mesma forma que não existe uma pintura para crianças e uma pintura para adultos, há uma única arte dramática que não existe em graus diferentes, mas que existe ou não existe.

Assim é que, através de uma experiência ativa, podemos levar a criança e o adolescente à compreensão das mais elevadas formas teatrais. Uma verdadeira educação dramática se faz a partir de um movimento duplo: por um lado, ela suscita na criança o poder de invenção, de criação e, através de uma forma simples, permite-lhe, dentro de seus domínios, realizar obra-prima; por outro lado ela possibilita à sua compreensão obras dramáticas que não puderam ser produzidas senão por indivíduos excepcionais, obras fortes e originais que se utilizam de meios sábia e longamente elaborados, mas que não diferem em sua essência da obra mais modesta que pode ser aquela de cada um.

Diante de uma representação teatral, as crianças serão tanto mais receptivas quanto maior experiência ativa e pessoal de teatro possuírem; tanto mais aptas estarão para julgá-las com maior segurança, pois que elas terão experimentado a natureza da arte dramática e suas leis. Assim, permitindo que a criança atinja, pela prática de atividades dramáticas, um desenvolvimento individual mais completo e mais harmonioso, havendo ao mesmo tempo a oportunidade de descobrir, de orientar as verdadeiras vocações dramáticas que possam surgir, nós vos estamos preparando (a conferencista dirige-se à platéia), a vós autores, atores, diretores de cena e de teatro, êsse público do qual tendes necessidade e que vos espera. Nós vos preparamos êste terceiro têrmo da criação dramática que, começando no autor, continua no ator e termina no espectador, desde que êste seja capaz de participar do "ato dramático".

Se tôdas as crianças de um país puderem adquirir o respeito, o conhecimento, o amor pelo teatro, êste será enfim a arte popular que deve ser, pois todo teatro se dirige a todos e todo teatro é popular.

Êle poderá novamente contribuir, segundo Voltaire, "à polidez e à gloria dos povos". É que Voltaire compreendeu que através desta imagem transfigurada — "mais belo que a realidade" — do homem que êle oferece ao homem, o teatro desperta no espectador a consciência de si mesmo, dos outros, do mundo. Uma verdadeira cultura, não é, sem dúvida, outra coisa.

MARIE DIENESCH

Marie Dienesch, professora de arte dramática de Sèvres. Foi delegada da França ao Congresso do Instituto Internacional de Teatro, reunido em Amsterdam, onde pronunciou a conferência acima. Tradução de OPHELIA SANTOS (de «Les Amis de Sèvres - 1er trimestre 1956 - Centre International d'Études Pédagogiques - Sèvres».)

ALGUMAS VERDADES EXPERIMENTAIS SÔBRE O TEATRO PARA A JUVENTUDE

AO FALAR em teatro para a juventude, ou se encontra ceticismo, baseado na inaptidão para sobreviver dos grupos que se arriscam, ou se assume o ar de propor um problema para cuja solução seria necessário reunir um congresso de pedagogos, a fim de que fôsem maduramente estudadas e definidas as virtudes educativas dêsse gênero de espetáculos.

Dez anos de existência permitirão aos que sustiveram durante todo êste tempo o "Théâtre de la Clairière", formular algumas idéias simples acêrca do assunto.

A primeira pergunta proposta é de caráter geral: por que um teatro para a juventude? Aos que duvidam da necessidade de tal instituição, eu pergunto: Por que se iniciam as crianças, desde a mais tenra idade, nas artes plásticas e na música, senão pelo papel desempenhado pelo conhecimento das artes em sua educação? E por que então a arte dramática se reduzirá à recitação inarticulada de algumas poesias, incompreensíveis para elas na maioria da vêzes?

A percepção da criança, tão expontânea no domínio da pintura, não é menos segura no domínio da expressão teatral. Nunca é cedo demais para dar às crianças uma idéia do que deva ser um bom espetáculo, do que possa brotar de uma poesia; nunca é cedo demais para lhes transmitir o conhecimento de uma das mais altas expressões da cultura.

Cada grande época da civilização é sempre marcada não apenas por sua literatura, mas também por seu teatro. Não é evidente que formando bem cedo sua capacidade de julgamento, ajuda-se a criança a se tornar um espectador consciente, capaz de escolher mais tarde com discernimento seus divertimentos e assegurando assim, ao melhor teatro, sua oportunidade de sucesso?

Mais delicada ainda é a pergunta: será verdadeiramente necessário um repertório especial para a juventude?

Um bom número de crianças, a partir de 10 ou 12 anos, pode apreciar certos espetáculos para adultos. Convenhamos porém, não são a maioria, e isto nos leva a indagar porque se interessariam as crianças por espetáculos montados para outro público? Na literatura, vai-se ao encontro da profunda necessidade de leitura infantil. Por que no domínio do teatro, não esperar que as crianças desejem um repertório escolhido ou escrito para elas?

E finalmente, por que persistirá a França em não compreendê-lo? Se consultamos as publicações do Instituto Internacional do Teatro, editadas pela Unesco, vemos aí o esforço despendido tanto por países economicamente fortes, como por outros não tão bem dotados. Numerosos governos consentiram numa ajuda financeira importante para assegurar a vida de teatros para a juventude.

Se estamos convencidos dos bons fundamentos de tal empresa, devemos definir as condições para seu sucesso, tomando em consideração os resultados de nossas experiências e da de outros.

Antes de mais nada, estabeleçamos o princípio de que o teatro para jovens não pode viver sem subsídios. Como então conseguiram vocês manter-se por tanto tempo, perguntar-me-ão? Porque tivemos a oportunidade de contar com exemplos admiráveis de devotamento, de colaboração desinteressada e, também, porque sempre representamos a pedido de instituições diversas, municipalidades, grandes empresas, federações de colônias de férias. Mantivemo-nos graças a uma vasta rede de amizades. Cada vez, porém, que nos quisemos instalar num teatro parisiense — e tentamos quatro vezes — consumimos rapidamente nossas pequenas reservas, esmagados pelas taxas, despesas de produção a nós impostas mesmo quando delas não necessitávamos, a presença imposta de um diretor, de um maquinista-chefe, de um electricista-chefe! Nossas receitas não puderam cobrir nossas despesas, apesar do sucesso das representações, porque o preço de nossas entradas sempre teve que se manter bem inferior aos dos espetáculos para adultos.

Assim, se o governo reconhece a utilidade de um teatro para a juventude deve realizar um esforço para ajudá-lo. E um esforço que não é pequeno. A subvenção necessária na Inglaterra, por exemplo, à subsistência de dois grupos muito ativos, o de "Gydebourne" e o de "Young Vic", é de 9 ou 10.000 libras por ano. Êsses grupos desapareceram entre duas votações orçamentárias, em 1951, quando se impôs a austeridade financeira. Outro exemplo é a Dinamarca: cada ano a municipalidade de Copenhague adquire 50.000 lugares de duas corôas cada um, no Teatro Royal e os distribui aos alunos das escolas. O teatro para jovens não pode, portanto, ser considerado como um parente pobre do teatro em geral.

E o dinheiro não é tudo. A experiência ainda nos ensina que para ter sucesso, é preciso um repertório suficientemente variado. Durante seu esplendor de cinco anos, o grupo do "Young Vic" tinha

dez peças em seu repertório. Nós não montamos mais do que cinco espetáculos, entre os quais uma pantomima, e sentimos imperiosa necessidade de renovação. Não existe atualmente número suficiente de peças e será preciso que alguns de nossos bons autores cogitem de preencher tal lacuna.

Enfim, como terceira e última condição, necessitaremos de uma sala nem muito grande, nem muito pequena. Com menos de 600 lugares, o prejuízo será por demais avantajado. Mais de 1.500, segundo nossa experiência em Chaillot, é "muito duro".

Talvez nossa obstinação acabe por vencer os obstáculos, conseguindo um durável e verdadeiro teatro para a juventude. Será fácil provar sua utilidade e definir suas condições de existência.

P. LACROIX

(P. Lacroix, do grupo francês de teatro para crianças «Théâtre de la Clairière»). Trad. de CEZAR TOZZI

A GRAVE RESPONSABILIDADE DO TEATRO INFANTIL

NUNCA tivemos tanta atividade no que se chama teatro infantil, como atualmente. Entretanto, em lugar de nos proporcionar um panorama de esperança e otimismo, êsse movimento deve causar a todos os que se interessam pelo desenvolvimento do teatro e pela formação cultural de nossa infância não só preocupação como mesmo alarme, já que os grupos de "teatro infantil" proliferam na razão direta de sua falta de qualidade e critério.

Dois erros básicos, muito embora totalmente opostos, são os mais comuns nesse gênero de atividade, e ambos se originam no desconhecimento da natureza do teatro como arte independente e legítima, bem como de suas características essenciais. Abandonando o caminho do teatro, os que erram descambam para dois campos opostos: o da suposta pedagogia e o da exacerbação emocional gratuita, ambos esquecidos de que o teatro é uma experiência artística, estética, uma experiência independente, autônoma, ligada ao que é definível especificamente como uma ação dramática. Que o teatro educa, não há dúvida, ou, melhor dizendo, pode educar, mas deve educar pelos seus próprios meios, pelo aprimoramento de conceitos estéticos, pela ampliação da experiência de conhecimento humano, e nunca pela lição de moral impingida, soletrada e empurrada goela abaixo a qualquer preço. Há pessoas que passam a vida a tirar citações de Shakespeare e a encontrar aplicação para as mesmas, fora de contexto, em todos os assuntos, desde hábitos de higiene até as boas maneiras à mesa ou na sociedade, mas por certo a culpa não é de Shakespeare, que tratou de temas em termos dramáticos que expressaram determinadas idéias, mas que por certo não tinham a intenção de ensinar ninguém a usar o guardanapo. Do outro lado está alguma coisa de ainda muito mais comprometedor, o grupo que junta meia dúzia de frases feitas ou idéias apropriadas a contos de fadas ou similares, e a partir disso apostam corridas em volta da platéia ou do palco, fazem concursos de potência vocal com os espectadores e, de modo geral, deixam-no num tal estado de superexcitação gratuita — sendo mesmo nefasta — que deve criar inúmeros problemas para os incautos que pagaram seu dinheiro em busca de atividade dominical para a prole.

Que foi que aconteceu com o teatro infantil, para que chegasse ao ponto de loucura a que chega agora? Não é difícil encontrar a explicação: não há por aqui nada o que se fazer com as crianças nos fins-de-semanas, a não ser ir à praia ou ao cinema (quando há algum filme de censura livre

que não seja uma das monstruosidades nacionais que deviam ser proibidas por um juizado estético de menores). O mecanismo é simples: um grupo começou a fazer teatro infantil bom, íntegro e fêz sucesso. Com a descoberta daquela fonte inesgotável de bilheteria, não houve quem não visse que o "golpe" era fazer teatro infantil e toca a fazê-lo de qualquer maneira, para aproveitar o filão. Pior do que isto, inventou-se que escrever para teatro infantil é fácil, acessível a quem não consegue escrever para teatro sem limite de idade, e multiplicaram-se os textos que variam do estarecedor ao inenarrável.

A mesma ausência de critério que rege os textos rege a realização dos espetáculos. Considerando — lamentavelmente — o fato de que a criança em geral não tem um julgamento definido de qualidade, aproveitam-se os supostos realizadores de teatro infantil para juntar um espetáculo de qualquer maneira, com péssimos atores, péssimos cenários, péssimos figurinos e sem ninguém saber o texto direito, e lançam-se irresponsavelmente à aventura teatral que, feita dêste modo, sem quê nem porquê, sem um critério sério por trás de si, pode ser e é altamente prejudicial à infância. É sempre muito mais difícil corrigir um mau hábito do que criar hábitos bons onde não os há. No período formativo, se a criança fôr sistematicamente corrompida em seus hábitos estéticos, se mal formada, oferecerá obstáculo difícil de ser superado mais tarde.

Torna-se necessário chamar à responsabilidade os que fazem hoje teatro infantil como mera exploração comercial. Torna-se necessário lembrar aos pais que devem informar-se a respeito de um espetáculo antes de levar seus filhos para assisti-lo: só o repúdio do público pelo que é de má qualidade é que pode forçar eficientemente a melhoria do nível.

O teatro pode ser um elemento educador em mais de um sentido, deve desenvolver tanto a capacidade de concentração da criança — pois, se não se concentrar no que acontece no palco, não pode entender o que está vendo e ouvindo — quanto servir como instrumento de cultura, seja por meio do texto, seja por elementos visuais e auditivos. Mas não se pode esperar que uma criança se sente, fique quieta e preste atenção quando o que se diz no palco não passa de uma reunião mais ou menos desconexa de frases feitas ou de gritarias que exigem outras gritarias em resposta e que são, com criminosa ingenuidade, chamadas de "métodos para obter a participação da platéia". Participação não é, e nem deve ser, intromissão. Participação é, no caso do teatro, receptividade, é sintonia, é comunhão de idéias, é apreciação inteligente do que se desenrola no palco, e por isso mesmo são legítimos os casos de falas por intermédio das quais se transmite às crianças a idéia de que os personagens sabem que elas estão ali, têm noção de que estão trabalhando para elas — logicamente a criança se sentirá bem-vinda, se sentirá integrada no espetáculo e conseqüentemente mais estimulada a acompanhá-lo com atenção.

É preciso, é imperioso, que se lembrem todos de que no teatro infantil as platéias teatrais do futuro estão aprendendo as regras do jôgo; cumpre aos adultos compreender o alcance dessa responsabilidade, para não carregarem consigo a amarga culpa de ter ensinado errado, aproveitando e abusando de sua ingenuidade. Temática adequada, linguagem simples e acessível, e aproveitamento dessa coisa maravilhosa que é a imaginação da criança, devem reger a redação dos textos do teatro infantil. Cuidado especial deve ser dado à construção da peça, pois as crianças têm um sentido lógico surpreendente e, com toda a razão, não perdoam àqueles que sentem estar querendo enganá-las: fazem uma distinção absoluta e perfeita entre a imaginação, que é o faz-de-conta, e o engôdo, que é apenas a negação da verdade.

Se devemos esperar disciplina de uma platéia, não é justo que o espetáculo em si não seja disciplinado, e por isso mesmo é ofensivo e cruel, para com um público que vem ao teatro de coração aberto, apresentarem-se espetáculos sem ensalo, em que a metade dos atores não sabe o papel e fica a inventar frases que julga ótimas para "conquistar a criançada", mas

que nada têm a ver com o que o espetáculo teria a dizer. Se um texto de teatro infantil é realmente um texto, então, de qualquer modo, êle merece tanto respeito quanto um texto dramático de teatro adulto, e os produtores, diretores e atores que assim não julgarem então traido a própria profissão.

É preciso que se dê um crédito de confiança ao público infantil, que o merece por todos os títulos. A grande maioria, será verificado, é perfeitamente capaz de tirar suas próprias conclusões do que viu, sendo dispensável essa "moral da história" que tantas vèzes é incluída. Se a história é verdadeiramente uma fábula, se ela conseguiu expressar, em termos de teatro, a idéia do autor, estejam sossegados que as crianças entenderão; se, por outro lado, ela não disse nada, se em verdade o autor não tinha nada a dizer, então não há discurso final que a justifique. A responsabilidade do teatro infantil é enorme; é preciso que se zele pela infância, evitando que seja exposta ao mau teatro.

De um artigo de BÁRBARA HELIODORA publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 8 de abril de 1961.

TEATRO PARA CRIANÇAS: UMA ARTE DIFERENTE

O TEATRO INFANTIL tem feito aparecer uma turma de sentimentais que pensam saber o que as crianças gostam ou deveriam gostar. As peças para crianças poderiam ser, à primeira vista, classificadas da seguinte maneira:

a) narrações imaginativas, de natureza romântica, freqüentemente baseadas em temas orientais ou medievais, com elementos de magia, de disfarce, de objetos animados, de bichos que falam, etc...

b) adaptações de contos de fadas bem conhecidos;

c) adaptações de romances de aventura;

d) peças de aventura e de descobertas modernas, a ciência tomando então o lugar da magia.

Dêsses tipos convencionais de peças o Young Vic apresentou os três primeiros mas nunca o quarto. Omissão por falta de ocasião e não de vontade. Uma vista sobre as publicações atuais para a infância mostra que há um público bem disposto a acolher uma interpretação imaginativa de tais temas: as crianças são, felizmente, livres de qualquer idéia convencional sobre teatro e aceitam qualquer convenção se ela fôr bem e honestamente utilizada. Isto alarga o campo das possibilidades dramáticas e permite uma atitude experimental que podia ser perigosa, e portanto inoportuna, num teatro para adultos. (Embora pareça incrível, há muita gente que condena a tendência experimental no teatro para crianças, como se fôsse uma falta de respeito ao jovem público, quando na verdade é um elogio!) Não podemos mencionar aqui tôdas as possibilidades que se oferecerão aos atores, desde antigas lendas gregas, indianas, chinesas e japonesas até um oriente de operetas.

Tinha, e continuo tendo a firme convicção de que um teatro infantil verdadeiramente moderno pode ser um empreendimento artístico dos mais interessantes e estimulantes. Mas para isso são necessários artistas especializados e uma arquitetura apropriada. O teatro precisa seguir uma linha determinada e as crianças devem vir a êste teatro. O sistema de "tournées" é impróprio por duas razões: as crianças encaram o teatro como coisa excepcional, que vem à cidade mas não faz parte de suas vidas, como a ida semanal ao cinema, por exemplo; e, sob o ponto de vista dos artistas, não se pode esperar que êles se mantenham em plena forma, um regime que lhes impõe nove ou dez representações por semana. Nas tournées, geralmente, encontramos salas incômodas. Achamos que o número ideal de lugares vai de seiscentos a setecentos. Quando há mais lugares perde-se às vèzes o contacto entre o palco e a platéia. Um número grande de crian-

cas dá margem a uma espécie de histeria coletiva, que é desagradável e destrói o clima favorável. A sala deve parecer arejada, nem muito escura nem abafada. Graças às luzes da ribalta deve haver bastante claridade para que a criança veja seu vizinho e se sinta à vontade numa experiência em comum.

A espécie de influência hipnótica que exerce a tela de cinema ou no teatro, uma cena exageradamente iluminada, em contraste com a sala escura e fechada, como uma caixa, pode provocar um choque forte demais para a sensibilidade da criança. Isto nos foi provado por experiências em vários tipos de sala. Além disso, deveria haver, sob o ponto de vista arquitetônico, uma relação certa entre o espaço destinado à representação e os espectadores; num teatro apropriado para crianças, esta relação poderia variar segundo a idade dos espectadores e o gênero de peças a serem levadas, passando da pura representação em arena, em que o público rodeia a cena, ao sistema italiano, sem separar demais a cena dos espectadores. O anfiteatro seria ideal; os piores teatros em que o Young Vic atuou foram os que tinham um grande número de camarotes em que as crianças sentadas no fundo, nada podiam ver. Deveria haver também salas de espera arejadas onde as crianças pudessem se encontrar nos intervalos para conversar, ver quadros, desenhos e maquetas. O Young Vic nunca representou nesse teatro ideal, mas as idéias que exponho são resultados de várias experiências proveitosas.

E o ator? Tecnicamente ele deve ser um perito; por temperamento, deve ser simples e direto. As crianças não aceitarão indolência nem incompetência em cena. Seus olhos e ouvidos alertas e exigentes, não deixarão passar qualquer enfraquecimento. Nossos atores sempre disseram que as crianças exigem mais que qualquer outro público mas que a sua reação é proporcionalmente compensadora. A representação sofisticada é contraproducente; uma atuação expressiva, ajudada por uma autêntica sinceridade, será a melhor maneira de reter a atenção do público infantil. Com representação enfática ou qualquer tentativa de dominar este público por pura autoridade, pode impressioná-lo momentaneamente, mas o efeito irá diminuindo progressivamente até o desinteresse total. Variações arbitrárias também não o convencerão. Para ter sucesso com o público infantil, o ator deve usar plenamente seus meios físicos de expressão. Deve ter, principalmente, uma atuação generosa, e parecer querer repartir seus sentimentos com os espectadores. Os atores que não estão habituados a esse gênero de trabalho, acham dificuldade em se relaxar. No entanto o relaxamento é aqui mais necessário que em qualquer outra forma de teatro. Se os artistas, voluntariamente ou por tensão nervosa, recusam sua participação, as crianças se desligarão prontamente e será difícil captar novamente seu interesse. Esta necessidade de permanecer constantemente em contacto exige do ator uma certa simplicidade na interpretação — simplicidade que pode parecer sumária e primitiva aos olhos dos adultos.

Parece-me que o ator jovem tem maiores probabilidades de sucesso com a platéia infantil. Uma diferença de idade desagradará às crianças, além de que o ator mais velho e mais experiente se esforçará menos para conquistar esse público. Pois se trata de uma batalha — batalha em que se procura ganhar a confiança da platéia e seu controle. Há peças infantis em que os personagens são também crianças (por exemplo a Rainha das Neves). É preferível que atores adultos substituam as crianças — a não ser em casos excepcionais. Os atores infantis nunca tem técnica necessária para sustentar certas situações dramáticas nem para controlar o público. Nem sempre é fácil encontrar atores que se saiam bem em papel de criança; mas o público jovem o aceitará sem reservas, se forem bons. É interessante saber que uma das melhores intérpretes de papéis infantis do Teatro Central de Moscou para crianças é uma atriz de mais de trinta anos.

O estilo da produção requer uma simplicidade paralela à da representação. Todos nós sabemos que a simplicidade é o que há de mais difícil

em teatro, e creio que êle exige diretores experimentados pois a simplicidade implica numa compreensão das convenções, o que se deve adotar ou não, ao mesmo tempo que no gôsto visual sem complicações. No Young Vic as produções são sempre bem cuidadas com um grande estudo do detalhe, apesar das péssimas condições dos teatros onde representava. A experiência nos ensina que as crianças reagem mais vivamente ao que vêm do que ao que ouvem, daí a importância da côr e da forma nos costumes, cenários e iluminação. Deleitam-se com qualquer artifício engenhoso: Palcos giratórios, telas que descem e sobem (mas infeliz do diretor que mostrar o cabo ou a mão do maquinista!). As crianças são igualmente sensíveis ao ritmo da direção. O problema a resolver para o diretor é encontrar o equilíbrio entre o grande número de cenários e as possibilidades técnicas de que dispõe. Num teatro permanente bem equipado, um dispositivo fixo semi-arquitetural poderá ser de grande utilidade. Simplicidade na direção significa naturalmente simplicidade de concepção. O diretor deve ter uma visão clara e precisa da peça. As complicações psicológicas não terão tempo de frutificar. Qualquer eloquência necessária ao texto, o desenho dramático de cena, devem ser firmemente marcados pela posição dos atores na cena. A música, de caráter melódico e expressivo pode ser utilizada para sustentar a ação até um ponto que também seria considerada excessiva para os adultos.

A iluminação deve ser sempre abundante sobretudo no rosto dos atores. Penso que o perigo do teatro para crianças está no fato de que sendo um campo maravilhoso de liberdade de expressão para diretores e cenógrafos pode levar ao excesso. Para a montagem de uma de nossas peças nos inspiramos nos quadros de Rousseau, com temas de florestas. O resultado nos pareceu bom quanto ao estilo e a côr mas um ou outro crítico achou um pouco sofisticado para um público jovem principalmente em relação as côres empregadas. Creio que tinham razão. Depois de cinco anos de trabalho estou mais do que convencido que o teatro para crianças corresponde a uma necessidade ao mesmo tempo das crianças e da gente de teatro.

Tudo isso é, afinal, muito diferente do teatro para adultos? Certo não. As crianças são mais novas e sua experiência de vida é mínima. Esta é a única diferença importante, fundamental. As reações intuitivas das crianças constituem um julgamento seguro.

As vêzes o mais difícil é convencer aqueles que assumiram a responsabilidade de guiar e educar os jovens.

GEORGE DEVINE, diretor do Young Vic (1946-1951). Trad. Tereza Cezário Alvim

PSICOLOGIA DO PÚBLICO INFANTIL

NO VIII CONGRESSO anual de teatro para crianças reunido em Los Angeles, em julho de 51, foi votada a seguinte recomendação: que seja feito um estudo científico do público juvenil de modo a determinar até que ponto o teatro para crianças alcançou seus objetivos.

Antes de 51 somente algumas tentativas foram feitas para determinar o efeito psicológico de uma peça de teatro sobre as crianças. A experiência mais significativa neste sentido foi a de Charlotte Chorpenning, autora dramática e socióloga, que no teatro Goodman de Chicago, escreveu e dirigiu algumas esplêndidas peças infantis.

Seu trabalho de pesquisa consiste em colocar seus assistentes no meio da platéia em pontos estratégicos; durante a representação estes observadores notam as reações das crianças, tomando nota das flutuações de atenção, das modificações na atitude psíquica, no silêncio e das réplicas espontâneas que o espetáculo sugere.

No fim do espetáculo êstes observadores seguem as crianças na saída do teatro e tomam nota de seus comentários.

Mesmo incompletas estas observações permitiram à Mrs. Chorpenning melhorar suas obras. Ela observou que cenas cheias de intensidade dramática devem ser interrompidas no momento psicológico para dar lugar a uma cena de poesia ou de comédia de maneira a permitir ao público relaxar-se física e mentalmente. Ela está convencida de que é preciso que a criança leve do teatro um sentimento de satisfação e um desejo de aplicar à própria vida a carga elétrica que acabou de receber.

Sara Spencer é editôra especializada em peças infantis nos EE.UU. Como Mrs. Chorpenning, ela crê que cada peça deve provocar um impulso tendente a estimular a iniciativa da criança. "Quando a criança é completamente absorvida pela ação que se desenvolve sobre a cena, diz Miss Spencer, tudo nela trabalha: todos os seus sentidos, nervos, reflexos, glândulas, músculos, lembranças". Esta experiência faz nascer sonhos, desejos, necessidades, ação, que, consciente ou inconscientemente, podem se expandir uma hora mais tarde ou num futuro remoto.

Na Cinemateca Nacional para Crianças foi imaginado um teste para determinar a conveniência de certos filmes; êsse teste foi também utilizado no teatro. Empregado por observadores treinados, consiste em anotar as atitudes da criança durante as representações. Quando as crianças se entediam, ficam inquietas; se houver excesso de cenas de amor, se um episódio estiver além de sua compreensão, se impacientam; mas desde que sua atenção seja captada, isto cessa. Quando participam ativamente da ação, levantam-se de seus lugares excitadas, gritando e reagindo com risos e lágrimas. Quando atentos, inclinam-se para frente, com os olhos presos na ação. Uma platéia interessada é atenta e ligeiramente tensa, poucos comentários são ouvidos nessa fase. Se estiverem num estado de aceitação passiva, as crianças se recostam como se estivessem hipnotizadas, e recebem a história sem sinais de prazer ou desprazer. O desinteresse resulta em prostração e olhar vago ou em atitude irrequieta. Se o público atingir o estado de revolta, assobios e miados, estará fora do alcance de qualquer medida disciplinar.

Mas pouco importa que a criança veja ocasionalmente uma peça má, tenha uma experiência infeliz; o que realmente importa é se durante um longo período continuar a ver uma série de peças fracas, livros ruins e situações emocionais frustrantes, sem trégua, e especialmente sem oportunidade de discernir o bom do ruim assim como o que tem valor e o medíocre. Ao analisar êstes fatores em relação ao crescimento e ao desenvolvimento da criança, o Dr. Andersen colocou uma pesada responsabilidade nas mãos do escritor e do produtor de peças infantis. Êle expôs de modo bem claro que o desenvolvimento de bons programas de entretenimento para crianças deve basear-se numa observação cuidadosa e no real estudo das necessidades e das reações das crianças ao material que lhes é apresentado. Pesquisas indicam, por exemplo, que as crianças com menos de seis anos de idade demonstram pouco interesse por histórias de fadas, quando outras histórias, girando em torno de fatos reais e atuais, estão ao seu alcance. Já entre as crianças em idade intermediária de sete a dez anos, é grande o interesse por contos de fadas. Tempos atrás, os mais moços pareciam muito mais interessados neste gênero, talvez porque fôsse o único, praticamente, a figurar nos repertórios infantis. Os adultos, convictos de que histórias de fadas interessam às crianças não faziam esforço algum para levar a elas espetáculos mais realistas. Gerações e gerações de pais e professores equivocaram-se por presumir saber o que interessava às crianças.

"Ninguém, sentado à sua mesa e sem contato com crianças", afirma o dr. Andersen, "pode decidir, por mais capaz que seja, o que é que elas querem, ou do que é que elas gostam". Apresentando material dramático de várias formas, experimentando e observando, sem se deixar prender a qualquer idéia rígida ou preconcebida, a respeito do que as crianças

apreciam ou precisam, pode-se obter um grande progresso na adaptação do conteúdo de peças ao nível do desenvolvimento mental da criança.

Rose Robinson Cowen dirigiu os trabalhos de uma equipe que se encarregou de realizar uma ampla pesquisa visando obter material para análise dos efeitos dos meios de comunicação de massa nos EE.UU. sobre o público infantil. Procurando um meio de expor os dados obtidos, a Sra. Cowen fez com que a convenção (de Los Angeles) fôsse inaugurada com a leitura do artigo "A fantasia e a arte do teatro" de autoria do Dr. Herbert Kupper, do Instituto de Psicoanálise de Los Angeles, que elaborava aqueles dados.

De início o Dr. Kupper destruiu o mito segundo o qual a infância é um período de grande felicidade. Na realidade, a infância é a um tempo um período feliz e tormentoso, protegido, apenas, pela curta faculdade de memória da criança. A existência, na criança, de emoções não expressas, faz com que os meios de comunicação — muito especialmente o teatro infantil — se constitua num instrumento indispensável à tarefa de ajudar a criança a exteriorizar suas emoções.

Acha o Dr. Kupper que a criança não dispõe de armas para enfrentar a realidade. Seu vocabulário é restrito. Ela não pode arriscar-se a perder o amor dos pais exprimindo de chofre tudo o que sente. Seu recurso mais seguro é o compromisso, é a invenção de fantasias, nas quais as coisas que toma de empréstimo ao mundo real são usadas a seu gosto, segundo seu desejo. Temores e companheiros imaginários não significam que haja uma inocência infantil. Eles são sérias tentativas para dominar os sentimentos íntimos sob a única forma permissível à criança.

O conto de fadas comum, diz ainda o Dr. Kupper, habilita a criança a materializar seus sentimentos sem que ela se sinta culpada. Hansel e Gretel perdem-se porque se afastam do lado da mãe. A feiticeira quer comê-los, mas eles triunfam sobre a malvada. Por que tal fábula tem apelo tão universal? Uma criança ama sua mãe, mas tem ressentimento dela, motivado por certas frustrações. Ela é a um tempo duas entidades: a feiticeira e a mãe protetora. Na história, as crianças acabam por triunfar sobre a "mãe ruim", retornando à "boa". A história mostra o desejo que as crianças têm de escapar à mãe, de tornarem-se independentes, embora os perigos de uma tal aventura sejam evidentes.

O Dr. Kupper alerta seus ouvintes para o fato de estarem lidando com frágeis "egos" que têm que sonhar: "Deixem que sonhem, mas que os sonhos se conciliiem com o mundo real".

Entre os trabalhos práticos realizados na Convenção de 1951, o relativo aos aspectos psicológicos da audiência infantil diante de espetáculos de cinema e televisão foi extremamente frutífero, permitindo a formulação de dez critérios aplicáveis à elaboração de espetáculos quer de cinema e televisão, quer de teatro:

1 — Há um personagem com quem a criança possa identificar-se? Ela precisa sentir-se participante da ação.

2 — Há emoções envolvidas? O conflito deve ser forte e claro, abrangendo um largo campo emocional, possibilitando uma oportunidade para eventuais relaxamentos da tensão. O suspense deve ser resolvido antes do fim da peça.

3 — O personagem com quem a criança se identifica sai vencedor? A criança precisa sentir que pode resolver problemas, que é poderosa e valente, e precisa também certificar-se que pode vencer onde outros falham.

4 — O enredo é claro e contínuo? A criança aceita melhor a ação simples, direta, ininterrupta e bem construída.

5 — Há oportunidade para aventuras? A peça é uma experiência de vida para a criança, onde ela testa sua capacidade diante de novas situações. E ela gosta de ver, de sentir, de aprender coisas novas.

6 — O enredo é realista? Embora a criança goste de experiências novas, elas devem tanto quanto possível refletir experiências anteriores, permitindo que a criança compreenda e participe da história. E mais: se

a criança imita o herói, êste deve ser um modelo plausível e bem determinado.

7 — Há uma significação, um sentido no enredo? Deve haver algum valor social, artístico ou literário, além do apêlo à atenção, mas tais valores devem estar implícitos na história ou no seu tratamento.

8 — Há suficiente ação dramática? A criança gosta mais da ação do que do diálogo, e prefere a ação que é manifesta, isenta de sutilezas. Embora a criança goste de surpresas, soluções rápidas e humor, a ação deve ser essencial, permanentemente relacionada com o enredo.

9 — A representação é direta e sincera? A criança gosta de participar do que vê. Naturalidade, ausência de artificialismo e bom padrão profissional são sempre do agrado das crianças.

10 — Prevê-se a participação da platéia? A criança gosta de participar do que vê. Durante um espetáculo ela quer rir, comentar, mexer-se na cadeira. Estas reações não devem ser reprimidas.

A Dra. May Seagal, professora de Educação da Universidade da Califórnia, advertiu os participantes de um seminário de televisão sobre a nova tendência de pensar que as crianças precisam de proteção "contra um mundo exigente e freqüentemente hostil. Não raras vêzes, também, pensamos nelas como sendo uma raça à parte, ora mais, ora menos que humana". A Dra. Seagal enfatizou que seus julgamentos fundamentais são semelhantes aos do adulto, que o desenvolvimento da infância à idade adulta é contínuo, e que nossa diferenciação — "acima dos oito anos", "abaixo dos oito anos" — escolhe arbitrariamente um marco num processo que é fluente. Tais diferenças, quando ocorrem — e elas são importantes — são diferenças quantitativas relacionadas com a idade mental, o nível de experiência, o grau de riqueza emotiva e de desenvolvimento social.

Quando falamos de critérios para espetáculos infantis, diz a Dra. Seagal, "estamos falando de critérios que em muitos casos se aplicam também a espetáculos para adultos, com a diferença do grau de complexidade do tema em relação com a experiência, ou com a capacidade de suportar tensão emocional, ou com o interesse social". As crianças não são homogêneas em padrões, mas pontos diferentes na escala de seu crescimento rumo à idade adulta.

No tocante ao rádio e ao cinema, os convencionais de Los Angeles também estabeleceram critérios, semelhantes, pela natureza e pelo âmbito, aos relativos à televisão, e baseados em sólidos princípios psicológicos: necessidade de ajudar as crianças a desenvolverem sua segurança íntima, a ganhar compreensão das relações humanas, a alargar seus horizontes físicos, mentais e espirituais. Os delegados da seção de teatro, assombrados com a enorme quantidade de material reunido pelos participantes das seções de comunicações de massa (rádio, TV e cinema), e pela importância de algumas das investigações nessa área, concordaram em que o principal problema a enfrentar era o da reação da audiência. Como resultado disso insistiram, em sua principal recomendação, na realização imediata de estudos científicos das platéias infantis "de forma a averiguar acuradamente até que ponto os objetivos do teatro infantil têm sido alcançados".

CAMPTON BELL, na Revista da Unesco, em seu número dedicado ao teatro infantil, vol. 2 n.º III, Trad. HGF



CRIANÇAS ME ASSUSTAM!

Nota do tradutor: Nos EE.UU., como na Rússia (V. artigo de Riquier), o teatro, considerado como atividade extra-escolar, é visitado por grupos de crianças acompanhadas unicamente por seus professores. Resulta uma platéia quase exclusivamente infantil e na qual a intimidade entre os membros das turmas reunidas determina um clima de "a vontade" para os jovens espectadores que, se tem suas vantagens, tem também inconvenientes no aspecto disciplinar. No Tablado temos uma ligeira experiência neste terreno quando colégios ou clubes compram a lotação do teatro. A diferença para a platéia habitual de crianças estranhas entre si e acompanhadas de seus pais é enorme. Surgem nessas ocasiões as condições muito especiais de que nos fala o autor desse artigo criando problemas novos para quem faz teatro infantil.

A JOVEM atriz ia representar o papel título de "A Bela Adormecida" no Auditório Emery em Cincinatti. Estava nos bastidores esperando o início do espetáculo de estréia e de quando em quando, nervosamente, ajeitava os cabelos ou o vestido. Da platéia vinham os sons das crianças que chegavam. De repente Bela Adormecida choraminga: "estou com medo dessas crianças. Estou apavorada de entrar naquele palco." A frase seria estranha em outras circunstâncias, principalmente para quem sabia como eu, que a jovem era mãe de quatro garotos levados. Mas quem faz teatro infantil sabe o que ela estava sentindo.

Se adultos não gostam de determinado espetáculo, podemos contar com os hábitos sociais que frearão seus ímpetos de protesto mas, quando crianças perdem o interesse numa peça, simplesmente procuram alguma coisa — conversa ou brincadeira — que lhes agrade. Além disso, as crianças podem estar atentas e entusiasmadas durante o primeiro ato e o elenco, sentindo-se seguro, deixa cair o ritmo do espetáculo lá pelo meio do segundo ato. A concentração da platéia desaparece, ruídos surgem e aumentam rapidamente, enquanto os atores se esforçam para voltar ao controle da situação. Da mesma forma a platéia reage contra atores que não se fazem ouvir satisfatoriamente: se eles não ouvem um ator, o ator vai ouvi-los em pouco tempo.

Todos nós estávamos concientes desses problemas naqueles minutos que antecedem o começo do espetáculo. Embora tendo dirigido ou produzido cerca de uma dúzia de peças infantis para o Teatro de Crianças de Cincinatti durante a última década, ainda sinto o mesmo medo cada vez que, ao se apagarem as luzes para começar uma estréia, ouço o murmúrio de 1500 vozes pré-adolescentes no teatro.

Qualquer diretor experiente pode ficar razoavelmente seguro sobre se uma determinada fala ou situação vai provocar o riso de pelo menos parte de uma audiência adulta. Planejando comédia para crianças não se pode estar muito certo de nada: sucesso ou fracasso podem vir de onde menos se espera. Naquele dia, por exemplo, no terceiro ato, durante a cena quando todos os personagens acordam de seu longo sono, o Tio, que não era um tipo cômico, dizia ter visto um belo jovem curvando-se para a Princesa.

"Você deve ter sonhado", diz a Rainha.

"Não", responde o Tio, "acordei ao mesmo tempo que você". Seguiu-se uma explosão de riso na audiência enquanto todos procurávamos aflitos qual a razão daquela reação inesperada. Nada de anormal acontecera em cena. Sessão após sessão o riso se repetia em resposta à mesma frase e nós nos habituamos com ele.

O contrário também pode acontecer: um episódio considerado cômico pelo diretor e pelo elenco não desperta o menor sorriso no jovem público. E garanto-lhes que há poucas situações piores para um ator do que sentir-se ridículo diante de centenas de crianças que olham impassíveis enquanto êle tenta fazer graça...

Oferecer peças como "A Bela Adormecida", "O Gato de Botas" ou "Rupelstiltskin" a uma geração acostumada a espetáculos de cinema e televisão onde a violência e a movimentação são de alta voltagem parece um projeto ousado, mas, felizmente, o teatro e os clássicos infantis têm uma vitalidade perene. Há dez anos o Teatro para Crianças de Cincinnati vem representando para casas cheias e entusiasmadas durante uma época em que a organização teatral média tem uma vida muito mais curta.

Nosso teatro nasceu de um clube infantil que produzia pequenas peças de um ato e levava os espetáculos às escolas primárias da cidade. A recepção foi tão encorajadora que o Clube organizou uma diretoria e estabeleceu um fundo para financiar o Teatro para Crianças. Educadores de escolas públicas, particulares e paroquiais deram imediatamente seu apoio, baseando-se na convicção, comum a todos, de que os filmes de mocinho, as histórias em quadrinhos e desenhos animados são, pelo menos, formas incompletas de contato com o conhecimento humano...

Durante a primeira temporada, foram apresentadas quatro peças, quatro vezes cada uma, no auditório do ginásio local. Todos os ingressos foram vendidos. O espetáculo foi realizado por uma companhia profissional de Nova York, representando "A Branca de Neve". Para a segunda peça a diretoria do Teatro resolveu montar, ela mesma, "A Roupa Nova do Imperador" que fui convidado a dirigir. Desde então trabalho com o grupo, aprendendo muito a respeito de meu público infantil.

Do auditório do ginásio passamos para um teatro no centro da cidade com capacidade para 1500 pessoas. Temos operado da seguinte forma: logo após o meio do ano escolar distribuímos os 12000 ingressos da temporada para serem vendidos nas escolas da cidade, em número proporcional às matrículas de cada um. Visamos o público entre os 8 e os 13 anos para o qual montamos quatro peças cada ano, podendo ser feita assinatura anual. A recepção tem sido ótima, permitindo-nos trabalhar exclusivamente com verba proveniente de nossos espetáculos, sem precisarmos recorrer a subvenção de espécie alguma.

Geralmente convidamos duas companhias profissionais por ano, sendo as outras duas peças montadas por nós. Oito récitas são dadas de cada uma — 3 matinais e 5 vesperais — as escolas tendo setores reservados. Companhias de transporte cooperam conosco alugando ônibus às escolas mais distantes, a preços razoáveis.

A propósito, um grande número dos choferes desses ônibus entram para ver o espetáculo. A atenção e o interesse deles levou-me a procurá-los e conversar com alguns no intervalo de "A Cinderela". "Se estavam gostando, sim, estava tudo ótimo"; "São as únicas vezes que vemos o teatro mesmo, e é muito melhor do que aquele negócio na TV"; "Tomara que a velha bruxa com aquelas filhas horrorosas levem na cabeça"...

Garanti-lhes que elas não tinham a menor chance de escapar de um bruto castigo...

Também tenho tido surpresas com o comportamento dos técnicos que trabalham na caixa do teatro. Esses profissionais são, em geral, muito conscienciosos e trabalhadores mas sem o menor interesse pela peça ou pelo elenco. Fazem seu trabalho e pronto! Estranho até hoje, ver maquinistas e eletricitas que assistem cada espetáculo com atenção e cumprimentam os artistas ou os consola, se algo não saiu bem, servindo ao mesmo tempo, com a maior boa vontade, em tarefas extras. Perguntei ao chefe de um grupo qual a razão do estranho comportamento: "Nós nunca vimos um público como êste, inteiramente entregue a um espetáculo. Adultos não são assim. As crianças levam tudo tão a sério que contaminam aos que estão em volta — elenco, direção e pessoal técnico — com a profunda

entrega de si mesmas que fazem."

Embora nosso Grupo já tenha conseguido seu público de aficionados de teatro, no princípio tivemos alguns problemas com crianças completamente estranhas às convenções teatrais. Assim, por exemplo, após longamente expostos ao cinema e à televisão, meninos que compreendem logo que um "fade-out" na tela indica passagem de tempo, não aceitavam o fechar-se da cortina no fim dos atos e mostravam-se obviamente insatisfeitos por não estar completa a história.

Quando alguém no cinema aponta para um objeto distante, o próximo enquadramento é o objeto. Se, em cena, um ator apontava a floresta distante, as crianças viravam imediatamente a cabeça na direção indicada... Também a quarta parede representou um problema no princípio. Felizmente a educação em símbolos e costumes de teatro foi rápida e aparentemente contagiosa. Acredito que os novos passassem a ser iniciados pelos veteranos, os conhecimentos se espalhando rápido, sendo a aclimação completa hoje em dia.

"Não sei se as crianças preferem o teatro às outras formas de diversão", disse-nos uma professora, "mas sei que elas se identificam muito mais intimamente com os caracteres do drama ao vivo do que com os de qualquer tipo de tela, e isto dá às histórias maior impacto. Semanas após um espetáculo, elas discutem-no, desenham cenas (com espantosa precisão, às vezes) e escrevem composições para as aulas de linguagem". A mãe de duas crianças contou-me que cada vez que seus filhos vão ao teatro ela passa uma época assistindo vêzes sem conta às mesmas cenas que eles tornam a representar em casa. Um filme", disse ela, "eles assistem como espectadores, mas as peças parece que eles as incorporam como experiência própria, coisa vivida por eles."

Por causa desse poderoso efeito emocional que os espetáculos ao vivo têm sobre os jovens é preciso considerar com muita atenção a dosagem de excitação e suspense com que se faz o ritmo de uma peça. Iluminação, música e cenas cômicas de relaxamento, são instrumentos úteis para que o diretor consiga controlar a ação e os efeitos dela sobre seu público.

Com todos os problemas e dificuldades, fazer teatro para crianças é apaixonante. Um ator de teatro para adultos assistiu um de nossos espetáculos e comentou conosco no final: "Que público espantoso são as crianças! Que vitalidade, que calor e espontaneidade em se deixar levar pela ação".

"Elas podem ser uns monstros se não gostam do espetáculo" disse-lhe eu. E ele entusiasmado: "Mas vale a pena correr o risco!"

Traduzido e adaptado do artigo de JAMES A. MAXWELL, publicado em «The Saturday Evening Post» de 8 de março de 1958, por H.G.F.



Saiu o «TEATRO» de Maria Clara Machado com as peças: «Cavalinho Azul», «A Volta do Camaleão Alface», «O Embarque de Noé». Ed. AGIR. Pedidos para o Tablado.

NO TEATRO PARA CRIANÇAS, EM MOSCOU

EM MOSCOU, em setembro de 1956, durante a temporada do T.N.P., pude ir duas vezes ao Teatro Central para Crianças, consagrado unicamente ao teatro para jovens.

No vasto salão de entrada, mobiliada sóbria e sólidamente, ornado de desenhos, gravuras, fotografias e maquetas referentes ao teatro, as crianças espalham-se livre e alegremente. Ao sinal de começo do espetáculo, elas ganham seus lugares através de largos acessos. Os educadores supervisionam, mas sem esforço: as crianças mostram-se ansiosas, mas não superexcitadas.

A sala é vasta: mais de mil lugares. As aleas tornam cômoda a circulação. Os assentos são fixos, não podem ser levantados — são pequenas poltronas que não rangem, não trepidam, nem mexem — e sua estabilidade auxilia à da criança. Seguindo o formato dos balcões, pouco abaixo do descanso para os braços, encontra-se uma grade horizontal, para aumentar a segurança e aparar a queda de possíveis objetos. A sala clara é alegrada por êsses meninos e meninas louros e rosados na sua maioria, vestidos de branco e de vermelho.

Silêncio perfeito, desde o começo do espetáculo. Apenas adultos representam: bons atores, sobre um bom palco. Os cenários numerosos, mudados com freqüência, são manobrados por gente numerosa e habilitada. As roupas, as luzes, as músicas são de bom gosto. Vários entreatos dividem êste espetáculo de três horas: as crianças espalham-se pelo teatro, relaxando-se um bom quarto de hora de cada vez.

Tive a oportunidade de ver dois espetáculos. Uma das peças, inspirando-se no heroísmo do pequeno Viala durante a Revolução Francesa, tinha por moldura a vida cotidiana, visando a formação cívica do jovem cidadão. O tratamento da peça era realista. A outra, uma fantasia baseada num velho conto popular, deixava livre curso à imaginação. O interesse é sempre mantido, a tensão dramática ou a excitação cômica hábilmente dosados para êsse público jovem.

Crianças de 7 a 10 anos para a peça de fantasia, de 10 a 14 para o drama, suportaram três horas de espetáculo. O ritmo e o tom dos espetáculos lhes convinham. Havia entreatos numerosos e longos. As crianças têm o hábito de ir ao teatro, nêle se sentindo como se estivessem em suas próprias casas.

A gentileza delas foi comovente. No segundo entreato, quando souberam que aquêles "corpos-estranhos adultos" no meio do público eram franceses, vieram em grande número, sós ou em grupos, calmos, sorridentes, nos oferecer lenços que queriam fôsem levados às crianças francesas. As meninas conseguiram encontrar até flôres...

Não vi em parte alguma, nos numerosos países que visitei, semelhante teatro para crianças. Há outros cinco em Moscou, 33 na Rússia tôda, sem contar os 70 teatros de marionetes. Êsse teatro dá espetáculos diários, algumas vezes duas sessões por dia: ir ao teatro faz parte do emprêgo de tempo nas escolas; o teatro faz parte da educação. Cinco pedagogos estão ligados ao estabelecimento. Além do pessoal da administração, da direção, da técnica de cena, existem 80 atores fixos. Os salários são pagos pelo Estado diretamente. Uma subvenção importante permite criar cada ano numerosos espetáculos.

Por GEORGE RIQUIER, do T.N.P. Tradução de Cezar Tozzi

A DRAMATIZAÇÃO ESPONTÂNEA NA ESCOLA PRIMÁRIA

1) A visita a diversas escolas do Estado da Guanabara, durante o CONCURSO DE DRAMATIZAÇÃO ESPONTÂNEA PARA O CURSO PRIMÁRIO, promovido pela CASES (Ministério da Educação e Cultura), proporcionou à comissão julgadora do mesmo a oportunidade de verificar: a) como se ensina História do Brasil; b) como é entendida e usada a dramatização espontânea e, finalmente, constatar o rendimento obtido do ponto de vista da motivação para o estudo e pesquisa de história e a possibilidade de aplicação de atividades correlatas, decorrentes do seu uso. A finalidade do concurso — “contribuir para que o conhecimento do fato histórico repercuta intimamente nos estudantes de nível primário, removendo a indiferença pelo estudo da H. do B.” (Regulamento do Concurso), pareceu-nos plenamente atingida. Apesar das falhas observadas, os resultados levam a recomendar a dramatização espontânea como método a ser usado no ensino da matéria pelo vivo interesse demonstrado pela criança pela **brincadeira de bandeirante**, além de haver facilitado o trabalho da professora quanto à pesquisa do conhecimento e outras atividades. Houve oportunidade de verificar de que maneira o fato histórico repercutiu no espírito da criança, levando-a a sentir o fato e incorporá-lo à sua experiência.

2) Dramatização de **Entradas e Bandeiras**

A autenticidade ganha pela história (fato), uma vez improvisada pela criança, é de se notar na dramatização. Ela nos transmite uma visão do acontecimento que nos pareceu a própria do momento em que o fato se deu. Quando os bandeirantes encontram a mina e correm gritando: “Ouro! Ouro! Estamos ricos!” (Instituto Arruda Câmara, não estariam repetindo as palavras dos descobridores de ouro de antigamente? A aproximação sentida por nós diante desses bandeirantes improvisados foi tão viva que se tornou na própria presença de Bartolomeu Bueno ou de Fernão Dias. Estes deixaram de ser figura em livro e se mudaram em gente de carne e osso, como se fôssem de nossa convivência. Quando Fernão Dias morre e seus companheiros o lamentam (Escola das Pioneiras Sociais), depois das palavras improvisadas da indiazinha — “ele já morreu, não adianta dar remédio”, choramos com eles como se fôssemos Garcia Rodrigues, Borba Gato ou dona Maria Betim. A pureza e autenticidade transmitidas, através da emoção, pela criança ao dramatizar a bandeira, é para nós a expressão verdadeira daquele acontecimento. Se a aluna pede à professora (Escola Barão de Taquara) para rezarem durante a dramatização, após a partida da bandeira (pois os bandeirantes foram para longe e não sabemos quando voltam), e as meninas se ajoelham voltadas para o quadro-negro e rezam, não seria esta uma verdade que ela descobriu participando do acontecimento ao improvisar a história? Não deixa de causar espanto que a criança sinta e realize o mesmo gesto sentido e realizado pela mulher e familiares de Fernão Dias Pais ao verem partir o governador das esmeraldas. Vamos rezar para que Deus o proteja. Esse ato se tornou tão verdadeiro como se presenciássemos a partida da bandeira-das-esmeraldas. A nossa surpresa aumenta de escola para escola ao ver a história das bandeiras se enriquecer de novas situações, palavras e coisas, como se esses pequenos bandeirantes quisessem fazer de um passado de história-do-Brasil uma história cada vez mais presente, próxima e nova para nós. Os bandeirantes somos nós também, e participamos com eles nessa luta da bandeira pela descoberta das esmeraldas, do ouro ou do que quer que seja. Seus gestos são os nossos e suas palavras, que nem sempre seriam nossas, mas aquelas do compêndio ou da professora, nós as fazemos nossas depois de estropiá-las (“Fernão Dias, devastador dos sertões...”).

Qual a atitude da professora, que se vê, de surpresa, diante da tarefa: fazer dramatização da H. B.? É geralmente de espanto, pelo resultado que vimos. Às vezes de pânico ("Dramatização será teatrinho? Teatro de entradas e bandeiras?!") o qual se transforma mais tarde num resultado ótimo — bom demais para ser dramatização e, em lugar do espontâneo pedido, temos um espetáculo com crianças falado decorado, árvores estilizadas, índios ídem, linguagem ótima, mímica e danças ensaiadas e, para terminar, os alunos cantam MARCHA PARA O OESTE ou RATAPLAN DO ARREBOL! Para outros, a solução é simplificação ("dramatização é gente narrando, monologando, dialogando"). Resultado: crianças selecionadas ("escolhi os melhores"), uniformizadas, sentadas ou de pé, têsas para a cerimônia em que, dado o sinal, elas narram e se interrogam velozmente sobre datas, nomes e fatos de entradas e bandeiras ("Amigo Pereira, o senhor podia me dizer alguma coisa sobre entradas e bandeiras? — "Entradas e bandeiras? são expedições... etc".)

"Fiz como fazem na minha terra", diria uma professora. Verifica-se que em nossa terra há diversas maneiras de fazer dramatização espontânea. E há o caso dos que acertam ao deixar a iniciativa à criança ("O que fizerem está bem, tem que ser espontâneo. Leio a história para eles e eles fazem o que quiserem. Que livro há sobre H. B. na biblioteca? Nenhum. Nem há biblioteca. Mas as crianças devem ter "Meu Torrão", de V. C., "O filho do bandeirante", de não-sei-quem, e até a revista do Sésinho publicou a lenda das esmeraldas. Quem sabe o Tesouro-da-juven'ude? o Mundo-da-criança? Ou Infância Brasileira — 4.^a série? Brasil-minha pátria?)

Lida a história para a turma, ou narrada a lenda, os alunos se entusiasmarão tanto, quiseram até usar roupa de bandeirante ("Me pediram livro para ver retrato de bandeirante"), armaram os índios de arco-e-flecha, depenaram as galinhas para fazer cocar (Escola Leocádia Tôres — Mangaratiba). Foi uma brincadeira ótima, e as galinhas do vizinho também foram depumadas. E se a gente fizesse tudo no quintal? Com cabana de índio? e construisse também a mina-dos-martírios (espécie de arapuca de bambu)? Aí a professora não pôde mais conter o entusiasmo dos alunos ("Eles fizeram tudo sozinhos"). Brincadeira de bandeirante é tão bom! Em contraste com esse entusiasmo, o desalento dos que fizeram a dramatização à moda da minha terra, isto é, memorizando datas e nomes, repetindo de modo enfadonho aquilo que o livro disse ou que a professora disse que a gente decorasse ("Ela deu papelzinho para decorar em casa").

Vem em seguida um grupo raro de professores esclarecidos que, com paciência, fazem o necessário trabalho de pesquisa. A professora começa a lêr compêndio de H. B. e encontra dados ótimos: o nome da mulher de Fernão Dias Pais ("Eu quero ser dona Maria Betim!") grita uma menina erguendo a mãozinha), os nomes dos parentes, dos filhos, genro, amigos e conhecidos que tomaram parte na bandeira. Preparada a bandeira, vamos partir! Saída de bandeira é um acontecimento na vila. Não sabemos se voltamos. Então é bom rezarem antes. Uma missa de despedida, e o padre abençoa a bandeira. Agora podemos começar nosso caminho de bandeirante. Levamos sacos de coisas, carne, farinha, sal, armas, facões, pólvora e roupa. Afinal descobrimos que Borba Gato, Garcia Rodrigues e até o governador das esmeraldas comiam e dormiam, vestiam e calçavam (quando podiam). Então, vou arranjar um chapéu, porque o sol deve ser quente no sertão, e umas botas, um saco para guardar coisas — diz a criança. Já começamos a compreender que bandeirante é gente como a gente. "Tem uma vida divertida", mas sofre também, toma chuva, apanha febre, tem medo do escuro, acende fogueira para espantar bicho e faz tudo aquilo que faríamos se fôssemos um deles. A criança começa a sentir e descobrir por si o que o bandeirante sentiria. "Estou cansado de comer cobra e lagartixa" — são palavras da criança. E não teria sido o grito de José Dias e suas próprias palavras ao justificar a traição? Neste ponto, já estamos morando no mato, ou no lugar do mato que cortamos para acampar, espantando as cobras e os bichos. É tempo das águas, não adianta continuar. A serra

das esmeraldas ainda não é visível, nem resplandece nada. Vamos descansar, roçar e plantar este feijão, esta espiga de milho que sobrou, que com certeza dá — diz o bandeirante. Aprendemos, então, que Fernão Dias aranchou e fez a primeira roça e quem sabe? uma casinha de taipa. E começou o primeiro arraial mineiro, depois outro e os que vieram após, até Sumidouro e Sabará.

— Enquanto o milho dá espiga, vai alguém a Piratininga pedir a dona Maria Betim, minha mulher, que mande mais pólvora, sal, roupa e miudezas, diz Fernão Dias.

Finalmente, chega o mensageiro com carta da vila:

“Vendi a nossa terra da Mumbuca para Juca Proença. Com o dinheiro comprei os mantimentos e algum pano de algodão que aí vai. Não deu o dinheiro para mais. Vendi por isso os cinco escravos que ficaram comigo. Com o dinheiro comprei sal, que está pela hora da morte, toicinho e azougue. Vendi então as minhas peças de ouro e os brilhantes. Comprei, com o dinheiro, a pólvora que está na bruaca de pêlo. Mas achei que era pouca. Vendi a nossa copa de prata que rendeu bem. Enchi mais duas brucas de pólvora. Faltava a miudeza, roupas e cobre. Vendi para isso as joias das nossas filhas. A vila só fala de vós. Há gente que não acredita mais nas pedras. Não faz mal. D. Fernão, só vos peço uma coisa; é a mesma que eu vos pedi no dia da partida: não volteis sem esmeraldas. Assinado) Maria Garcia. Betim”.

A gente aprende tanta coisa fazendo dramatização de H. B! “Podemos fazer agora a história de Borba Gato?” indaga um aluno da **Escola Irineu Marinho**

Aquí, deixamos o governador das esmeraldas, tão vivo, presente e saudoso, comovendo-se com a leitura da carta de dona Maria Betim. “Não volteis sem esmeraldas, D. Fernão!” Deixemos aquí Fernão Dias Pais tão próximo, em sua luta para achar as esmeraldas, e passemos à outra escola que nos apresenta o mesmo homem em figura de livro ou de conto-de-coroacha. Fernão Dias diante de um rei entronizado (cujo nome professora e alunos ignoram), coroado, vestido de papel crepon e adorado por uma corte em papel colorido e plumas. Tudo ao som de acordeon. D. Fernão entra acompanhado de págem (com bandeja) e de índio, e oferece a êsse el-rei de baralho um presente!

— Oh! exclamam todos. Um cacho de bananas de ouro! Veio dêsse país longínquo tão rico, que os rios correm de cor amarela! Oh!

Espanto de toda a corte. Espanto e pena, de nossa parte, ao ouvir êsse rei de papel interrogar com voz de fantoche:

— Peça o que quiser, Fernão Dias!

— Se vim dar, porque vou pedir? responde D. Fernão, tal responderia Colombo recém-chegado do novo-mundo.

Aquêlê bandeirante nosso amigo de outras dramatizações, cuja morte choramos na **Escola das Pioneiras Sociais**, cuja força sentimos naquele garotinho da **Escola Irineu Marinho** (êlê é o menor da turma. Faz mal que êlê seja Fernão Dias?) não se parece nada com êsse último Fernão Dias em crepon.

3) Pelos exemplos citados, constatamos, ao lado do aspecto positivo quanto ao interesse da criança pela **brincadeira de bandeirante**, a falta de compreensão e preparo de quase todas as professoras na maneira de encaminhar a dramatização espontânea, umas desvirtuando a brincadeira para fazer dramatização dirigida ou teatrinho, outras se omitindo completamente, deixando toda a iniciativa à criança. Houve uma falta de preparo quase geral, talvez decorrente de falta de organização do CONCURSO. que não ofereceu às professoras uma orientação prévia na matéria. Apesar disso os resultados levam a recomendar a dramatização espontânea como processo que deve ser usado com frequência no ensino da História do Brasil, pelo grande interesse despertado na criança quanto aos fatos e figuras da H., assim como pela possibilidade de motivar a pesquisa de conhecimento

e atividades relacionadas com o tema.

4) Que é dramatização espontânea?

Do exame das dramatizações feitas em mais de cem escolas de nível primário, o que mais chamou a atenção foi o disparate de opiniões quanto ao conceito que o professor primário tem de dramatização espontânea. Por isso, julgamos interessante estabelecer quais os elementos essenciais da dramatização. A dramatização espontânea é uma brincadeira ou jogo e, como tal, subordinada a certas regras — as do brinquedo ou aquelas que a criança impõe no momento de brincar. Nisso ela se confunde com outras brincadeiras: pique, amarelinha, quatro-cantos e outras. A dramatização difere, porém, dessas, porque vive de situações dramáticas (no sentido teatral do termo), situações que constituem partes de uma história. Dessa forma, diríamos que **dramatização espontânea é uma brincadeira em que a criança representa ou improvisa uma história ou situações de uma história** (cenas que ela própria inventou ou lhe contaram), com suas **próprias palavras** (linguagem), **gesto** (mímica) e **movimentação** (marcação). Usada na escola, como método de ensino de História do Brasil ou de outra matéria teríamos que acrescentar: **sob orientação da professora**. Na dramatização escolar este elemento é essencial, pois é a professora quem sugere o tema que é tema de determinada matéria.

Da maneira de encaminhar e orientar o assunto é que se vai ver o grau de maior ou menor espontaneidade demonstrada pela criança na dramatização. O professor escolhe ou sugere o tema, narrando-o ou lendo à classe, e prepara o clima em que os alunos vão trabalhar. A dramatização é mais espontânea quanto maior for a contribuição trazida pela criança, quanto mais criador for o seu jogo, não só quanto à linguagem (palavras suas), mímica (gestos seus) e marcação, e também (no caso de atividades correlatas) quanto à iniciativa de pesquisa e outras atividades. O professor prepara o assunto e leva-o aos alunos, proporcionando-lhes um clima favorável à representação espontânea.

5) A espontaneidade aumenta ou diminui com a repetição da dramatização?

À primeira vista, podia parecer que a repetição da dramatização viria diminuir a espontaneidade. Verificou-se o contrário, e diversas professoras que encaminharam o jogo foram dessa opinião. A espontaneidade aumenta à medida que a criança penetra mais o tema através de repetições e consegue enriquecê-lo com novas falas, gestos e marcações e até situações e coisas (novas cenas, indumentária, detalhes, caracterização e objetos). Neste caso é fácil verificar até que ponto o professor se omitiu (pelos erros de conhecimento que deixou passar: anacronismos, nomes incorretos ou situações em desacôrdo com o fato histórico, etc.); como se pode notar também se a orientação foi correta e oportuna, ou se interferiu a ponto de dirigir o jogo, criando um espetáculo teatral. Este último erro foi fácil constatar, pois geralmente a professora, quando dirige, tem a preocupação de fazer coisa bonita, imitando o que viu no teatro (exemplo: árvores copiadas do "Chapéuzinho Vermelho", de M. C. M., como vimos numa escola). É fácil notar a preocupação estética do adulto, diferente do objetivo infantil ao dramatizar: a criança quer brincar. Sua finalidade é recreativa, resulte a brincadeira em feio ou em bonito, salvo exceções em que ela imita gestos ou movimentos bonitos que viu no cinema ou na televisão (movimentação de índios copiada do cinema, por exemplo).

A espontaneidade não diminui com a repetição. Qualquer brinquedo que a criança repita não perde sua espontaneidade. Quando brinca de casinha e repete esse brinquedo quase diariamente, ela não só reproduz as mesmas falas como acrescenta novas que ouviu de adultos, sem com isso perder a espontaneidade que caracteriza o brinquedo.

6) O papel da professora ao orientar é importante, porque, sugerindo o tema, deve fazê-lo de maneira a não anular a espontaneidade. Seu

papel não é criar e sim escolher, preparar e encaminhar o assunto como um roteiro a ser seguido pela criança no caminho do conhecimento, ainda que este muitas vezes se deturpe para que a espontaneidade sobressaia. Deve orientar o desenvolvimento da história dentro daquilo que a criança imagina ou deseja fazer, solucionando as dúvidas que ocorram e dando sugestões posteriores, sem interromper o jogo. Finalmente, a professora deve orientar a pesquisa e outras atividades que possam ter relação com o tema (biblioteca, confecção de objetos, formação de museu).

7) Exemplo de dramatização de Entradas e Bandeiras (Notas taquigráficas.) Linguagem das crianças.

Escola 1 — Pioneiras Sociais.

Tema — Bandeira de Fernão Dias

Local — sala de aula (afastadas as carteiras)

Tempo — 20 minutos

CENÁRIO — cabana (paus formando tripé, c/colcha sobre).

Cacique sentado no interior da cabana. Fora, índias com painéis, ralando mandioca. Poucos detalhes de indumentária, alguns colares. Aproximam-se F. D. e sua bandeira (chapéus, revólveres e mochilas feitas com cobertores dobrados e trapos).

FERNÃO DIAS — Vamos nos acampar aqui. Amanhã continuaremos viagem. (Olha) Espere. Vejo uma luzinha. Será índios antropófagos? Deve ser. Por essas bandas... (aos outros) Vou lá. (DIRIGE-SE À TABA). Venho em paz. (Ergue a mão) Venho procurar pedra verde. Vocês conhecem?

CACIQUE — Pedra verde..... no lago do Vupebucu...

FERNÃO DIAS — Vamos procurar. Então venham conhecer pessoal da nossa bandeira.

(CACIQUE E ÍNDIAS APROXIMAM-SE DA BANDEIRA. BANDEIRANTES OFERECEM COLARES E ESPELHO AS ÍNDIAS).

BANDEIRANTE — Presente homem branco.

CACIQUE — Voltar tribo para nossa taba. (TRIBO VOLTA PARA TABA E CONTINUA SEUS AFAZERES).

FERNÃO DIAS — Amanhã iremos procurá pedra verde. Voltem para acampamento.

(BANDEIRANTES DESMANCHAM MOCHILAS E FORRAM O CHÃO COM COBERTORES E PANOS).

FERNÃO DIAS — Não voltaremos para S. Paulo. Mandarei gente para dizer minha mulher mandar dinheiro para procurar pedras verde. Vamos dormir. Vocês se incumbirão de fazer fogueira para animais selvagens não venha perto.

(DEITAM E DORMEM)

JOSÉ DIAS — Será que ele dormiu? (Levanta e olha) Acho que dormiu. (ACORDA OUTROS E SE AFASTAM)

BANDEIRANTE — Você me acordou altas horas da madrugada?

JOSÉ DIAS — Temos que resolvê ou ficar aqui e morrer, ou voltar para São Paulo.

OUTRO — Como vamos voltar se seu pai já achou as pedras verde?

JOSÉ DIAS — Não voltamos para S. Paulo com essa condição, matar o velho.

BANDEIRANTE — Você tem coragem de matar seu pai velho de oitenta anos?

JOSÉ DIAS — Mas ele não vai querer voltar, porque os índios disseram que as pedras verdes estão no lago. Ele não concordará. Um único jeito..... em matar o velho.

BANDEIRANTE — Você está maluco? Matar seu pai?

(UMA ÍNDIA SAI DO GRUPO, APROXIMA-SE DE FERÃO DIAS, ACORDA-O E COCHICHA)

JOSÉ DIAS — O único jeito... morrer de fome ou ficar comendo cobra e lagartixa. O único jeito é matar. Então vamos.

(**FERNÃO SE LEVANTA E OBERVA. APROXIMA-SE**)

FERNÃO DIAS — Meu filho traidor mata-me se tem coragem. Se não eu te matarei. Amarrem-no.

(**OUTROS SEGURAM JOSÉ**)

FERNÃO DIAS — Vamos dormir. Amanhã consideramos esse caso.

(**FERNÃO DESARMA O FILHO. J. D. é levado para um canto da sala. TODOS DEITAM E DORMEM NOVAMENTE.**)

FERNÃO DIAS (ACORDANDO, ASSOVIA DUAS VÉZES, TODOS ACORDAM) — Se preparem para viajar.

(**BANDEIRANTES JUNTAM MOLAMBOS E DOBRAM AS MOCHILAS**)

FERNÃO DIAS — Tragam o traidor! (**TRAZEM**) Foi você que teve essa idéia de me trair. Você terá que ser castigado e seu castigo terá que ser enforcado.

(**APANHAM CORDA, LEVAM J. D. ENROLAM A CORDA EM SEU PESCOÇO. JOSÉ MORRE**)

BANDEIRANTE — Pronto!

FERNÃO DIAS — Meu filho foi enforcado porque foi traidor e quem tiver essa idéia novamente terá o mesmo fim, ser enforcado. Vamos procurar pedras verdes.

(**BANDEIRANTES FINGEM QUE PROCURAM E NÃO ENCONTRAM**)

FERNÃO DIAS — Vamos voltar. Não encontramos nada até agora. Amanhã temos que procurar novamente.

(**FERNÃO DIAS DEITA**)

FERNÃO DIAS — Estou muito cansado, estou me sentindo mal. Não me sinto bem. Não voltaremos para S. Paulo sem as pedras verdes de jeito nenhum. Temos que levar muita pedra verde para S. Paulo para mostrar que as pedras.....

BORBA GATO — Mas não há pedras verde.

FERNÃO DIAS — Não há? (**LEVANTA**) Não está vendo o ar (**MOSTRA**), as folhas, águas, até as nuvens verdes? Isso tudo são esmeralda.

(**DEITA NOVAMENTE BANDEIRANTES SAEM PROCURANDO**)

BANDEIRANTE — Chefe! Pedra verde! Achamos as esmeraldas. (**CATAM**)

FERNÃO DIAS — Muito obrigado, meu Deus! (**ERGUE-SE**) O senhor deu esse prazer de acharmos pedras verdes. Viva Jesus que me fez encontrar..... (**DEITA**). (**AO FILHO**) Meu filho Garcia se incumbirá de levar essas pedras a S. P. Digam a todos que nós achamos as esmeraldas.

Borba Gato, a você que tenho muita confiança, eu lhe entrego a bandeira e que prossiga no caminho para encontrar as esmeraldas. (**AGONIZA**)

TODOS — Oh! (**CARREGAM F. D. E DEITAM NUM BANCO. ÍNDIOS AJOELHAM COM MÃOS NO ROSTO. CHORAM. BANDEIRANTES AJOELHAM**)

CACIQUE — Homem branco! Homem branco! Vai buscar remédio homem branco (**A INDIA**)

(**TRAZEM PANELINHA DE BARRO**)

INDIA — Ele já morreu... (**CHORA**)

(**ÍNDIO APROXIMA PANELA DA BÓCA DE F. D.**)

CACIQUE — Morreu homem branco. É tarde...

(**TODOS CHORAM EM SILÊNCIO**)

Fim da dramatização

VIRGÍNIA VALLI



EXERCÍCIOS PARA A VOZ (Cont. das aulas da professora Lilia Nunes)

VOGAIS «Ó» e «Ô»

Para emitir a vogal O, a posição dos órgãos bucais assemelha-se à do A; apenas a língua afasta-se ligeiramente dos dentes inferiores, os lábios vêm à frente tomando uma forma circular que se fecha mais para o O. O laringe desce.

EXERCÍCIOS

- 1.º — Aspirar e expirar emitindo ô, ó, ô, ó.
- 2.º — Expiração alternada: Mô — mô — Já — mô.
- 3.º — Mon — tom — som — dom.
- 4.º — Mô — só — dó — pó.
- 5.º — Côr — dôr — flor — por.
- 6.º — Nós — pós — vós — cós.

Variar entre tons graves e médios.



EXERCÍCIOS para a sonorização do O e articulação.

Ler lentamente, acentuando as tônicas:

Bôlo — Sólo — Gogó — Cômodo — Sonoro — Olhos — Pombe — Bolôr — fôfo — foto — rondó — cômoro — bombordo — copos — tomo condor — jôgo — voto — xodó — tômolo — colosso — blocos —ombo — olor — mocho — polo — totó — fósforo — formoso — ossos — rombo — opor — novo — colo — socó — prólogo — socorro — cosmos — ponto — corvo — tôlido — logo — bozó — pródromo — gostoso — poros — sonho — forno — ros'ô — cope — bocó — quáquolo — consolo — jogos — ombro — nôr'ô — ôlho — floco — vovó — róto'ô — nodoso — monstro — morto — ovo — moto — mocó — brácolo — poroso — geol — longo — rolo — rôdo — poro — zoró — córcoro — doloso — mongol — pronto — zorre — ôsso — gosto — foró — Bésforo — jocoso — golfos — tonto — gorro — fosco — modo — Mossoró — cóscoro — sossobro — pol'ros — ronco — ferro — côfo — probo — socoró — zoofobo — moroso — toldos — prento — morro — ôgro — delo — Xopotó — menólogo — pomposo — soldes — trono — prorrogo — potro — rodo — cobocó — horóscopo — borôro — soltos — gongo — horroroso.

O gongôlo do som jocoso do sonoro ferrobodó.

Gestosos bombons, bôlos odorosos, ovos mornos no côfo do colono.

O tom monótono do monólogo provocou gostoso sono.

Os ossos do torso do corpo do moloso morto no lôdo do pôço.

No sossôbro o Comodoro colocou o formoso cendor no tôpo do toldo.

O colono tomou o ovo doombo.

O lôgro do moço no cômodo do dono do jôgo.

O corso côxo também do pôlo onêsto no golfo.

Os olhos do horroroso môcho no tronco nodoso do cômoro.
O zoólogo tomou o polvo do zoóforo.
O promotor comprou o horóscopo do Ostrogodo.

VOGAL «U»

A forma da cavidade bucal torna-se alongada para a emissão da vogal U pela posição dos lábios que projetam-se para a frente, mais contraídos que para o Ó, e também da língua que eleva-se bastante, em direção ao véu do paladar. O laringe desce muito.

EXERCÍCIOS

- 1.º Aspirar e expirar emitindo: Mmmu — Mmu — Mmu — tons graves.
- 2.º Variar as vogais: Bum — tum — rum — vum.
- 3.º Sus — bus — nus — luz — cruz.
- 4.º Surdo — Russo — curto — burgo.
- 5.º Colocar a voz no peito com muito relaxamento muscular e dizer: Dumdum — mutum — vumvum — zumzum — mussum.



EXERCÍCIOS para sonorizar a Vogal U e de articulação.

Ler lentamente acentuando a tônica das palavras seguintes:

Dudú — Luz — Rúm — Sul — Umbu — tutú — cruz — burmú — Flux — mutum — juju — truz — urú — sulfur — vumvum — zulu — cuscus — sururu — sulco — mussum — muçu — mutuns — mururu — vulto — dundum — chuchu — uruçus — cunduru — pulso — lundum — bucu — umbus — urucu — culto — mutumbú — zulu — chuchus — currucu — furto — butucum — jucu — muçus — furrundu — turvo — mulungum — muru — zumzuns — juburu — curul — Jurumum — cuçu — gurguz — mucurro — Bulbul — murundú.

Ler lentamente acentuando as tônicas.

Cantar em retotono.

O glu — glu dos urubús no furrundú do murundú.
O zumzum de uruçús no mucurungú.
No mutuhutu pululam urutús, surucucús, sucurujús e cucurucús.
O urú do tucurujú, no murumurú, com cuscús, muçu e sururú crú.
Os murucús dos Urucututús no bufúrdio dos Bururús com os Munducurús.
O grugrú dos murucututús, mutuns, tuputús, jucus, juburús e urumutuns (aves) no lusco-fusco munbungurulu.
O murundu do sul púrpuro de luz.
Crrrrru... Crrrrru... Crrrrrrru...
No fundo do mucurro
O crrrrru... crurru jucuru
Do sapo cururu

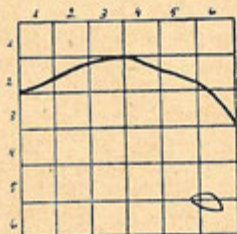
OS ACESSÓRIOS NO TEATRO: AS MAQUETAS

O ENCARREGADO de fabricar o material de cena, tal como os outros membros da equipe técnica, fará, na falta de maquetas perfeitas que ainda não são necessárias, pequenos croquis dos diferentes objetos que êle terá de executar. Se êle é incapaz ou se, por qualquer outro motivo não consegue realizar o objeto desejado, deve pedir conselho ao diretor ou ao cenarista. Êste fará ressaltar das maquetas, de cenários e de costumes, se necessário com a ajuda de um carbonô, os diferentes objetos que são de sua atribuição: chapéus, armas, estatuetas, quadros, postiços, etc. Só depois de ter submetido os diversos croquis ao diretor, e ter feito as retificações necessárias é que dará início à execução das maquetas.

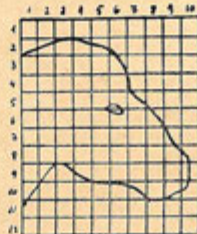
Num trabalho tão variado quanto o seu, devido aos numerosos problemas que se apresentam na fabricação de cada novo objeto, a execução da maqueta desempenha um papel primordial. Se ela fôr projetada com cuidado, depois de longos estudos sôbre os vários processos e materiais a empregar, o trabalho de realização se processará normalmente, quase sem incidentes, com o mínimo de perda de tempo e de matérias primas. Se, pelo contrário, o trabalho fôr começado imediatamente, obedecendo a um estudo grosseiro, ou mesmo, sem nenhum recurso, arrisca-se aos mais graves contratempôs por causa dos utensílios que exigem um certo cuidado, e é comum ver-se um técnico ter de recommençar a tarefa por não ter dado grande atenção ao estudo preliminar que se impõe.

As maquetas de execução devem ser desenhos extremamente precisos, em escala, compreendendo tantos detalhes quantos necessários para se poder seguir com precisão as fases posteriores. Elas devem indicar de maneira bem detalhada o sistema de fixação empregado para reunir as diferentes partes; de onde o interesse de se conhecer, desde o princípio, a matéria-prima a ser usada. A madeira, papelão, papel, zinco, etc., têm cada um seu sistema próprio de fixação.

B



A



É sempre interessante usar-se as fôlhas de papel quadriculado e milimetrado, sobretudo para os objetos de difícil contôrno, afim de simplificar o trabalho de ampliação da maqueta para uma escala normal. Cada quadrado de 1 cm. de lado desta fôlha, forma

um espaço que será numerado. Se o objeto é dois, três ou quatro vêzes maior que a maquete, as fôlhas de zinco, de papelão, de papel ou de madeira compensada que servirão para o seu fabrico serão divididas em quadrados de dois, três ou quatro cm. de lado, e trarão a mesma numeração que os espaços da fôlha milimetrada (fig. 1). A transposição e a ampliação do objeto far-se-á assim mais facilmente. É o processo clássico.

Se o objeto é complexo, ou se a matéria a ser usada é de difícil manuseio, pode-se recorrer, para evitar experiências desastrosas, a uma maquete construída em escala reduzida ou mesmo normal, feita de cartolina, ou papelão leve, algumas vêzes mesmo, com massa de modelar. Um principiante que queira recortar uma cabeça de marionete num pedaço de madeira, economizará aborrecimentos esculpindo com antecedência uma figura exata no barro. Veremos mais tarde como resolver por meio de uma maquete bem construída o problema delicado de um sabre curvo que deve manobrar facilmente numa bainha.

A maquete de um objeto, feita em cartolina, numa escala normal, dá origem ao molde, do qual se servem as costureiras e que será empregado frequentemente, quando com a ajuda de um material leve, como o papel, cartolina, tecido, etc., fôr necessário construir superfícies inscritas no espaço: cones e tronco de cones, cilindros (fg. 2).

O problema da esfera será tratado mais adiante.

Os prismas e pirâmides, assim como seus derivados, apesar de pertencerem ao domínio da geometria no espaço, não necessitarão do emprêgo de moldes porque são feitos da reunião de uma série de planos de construção fácil.



Enfim, se com a ajuda destas matérias primas de papel, deseja-se construir volumes particularmente complicados (bola, ôvo, garrafa, sino, urna, escudo redondo, capacete, etc.) haverá necessidade de utilizar os métodos da geometria descritiva e do desenho geométrico em escala, que sôzinhos, permitirão realizar num mínimo de tempo, objetos de formas perfeitas. Neste domínio, o charlatanismo titubeante dos técnicos noviços não conduziria senão a um fracasso total (1).

(1) Ver PEQUENOT: Géométrie des arts. Bornemann, éditeur, 15, rue de Tournon, Paris. Traduzido por MARTHA ROSMAN do livro «Fabrication des Accessoires de Théâtre» de HENRY CORDREUX (da «Petite collection des arts et métiers du théâtre» ed. Bourrellier & Cie. Paris cop. 1947).

OS FIGURINOS DE BICHOS

PARA a criação de figurinos de bichos é indispensável que o figurinista entenda a intenção do autor. Tratando-se de um bicho humanizado, isto é, aquele que representa pelo autor as qualidades ou os defeitos dos homens — e portanto falam e agem como os homens — as cabeças dos atores devem ser descobertas e haver uma espécie de encontro bicho-homem. Tratando-se de bicho-bicho, aquele que conserva as características de seu gênero, o ator usa máscara completa.

EXEMPLOS

BICHOS HUMANIZADOS

Lobo Mau - Representa um mau caráter. Dêle diz Perrault na moralidade de sua fábula:

...«Alguns há de gênio afável
Discretos, sem sinal algum de raiva,
E que prestimosos e amáveis,
Acompanham as mocinhas
Por escuras vielas, até a casa;
Mas quem nos diz que tão mansinhos lobos
Entre todos não são os perigosos.»

Na foto: Carlos Augusto Nem no «Chapêuzinho Vermelho» de M. C. M.



A Coelha - Representa a senhora curiosa e meio biruta que sempre atrapalha os grandes momentos da ação da peça metendo-se em tudo, sem entender nada. Na foto: Vânia Velloso Borges, no «Chapêuzinho Vermelho» de M. C. M.



A Gatinha - Representa a feminilidade. O que tem a mulher de frágil e de como ela se aproveita disso para ser dengosa e coquette. Na foto: Maria Miranda no «Rapto das Cebolinhas».



Os Protozimbios Pintados e o Pinguim - Os Protozimbios, bichos saídos da imaginação da autora, representam a esperteza, a preguiça daqueles que querem gozar a vida às custas do trabalho alheio. O Pinguim representa a solidão.

Na foto: os intérpretes Kalma Murinho, Carlos Oliveira e Yan Michalski no «Embarque de Noé» peça de M. C. M.



Boi e Burro - Representam a ingenuidade com que as pessoas simples recebem os grandes acontecimentos.

No desenho: Figurinos de Kalma Murinho para «O Boi e o Burro» de M. C. M. Os demais figurinos de bichos humanizados que aqui apresentamos são também de Kalma Murinho.

BICHOS-BICHOS

Estes são os bichos de «O Embarque de Noé» e «O Cavalinho Azul» que na ação representam a própria espécie (mesmo transfigurados como no caso do Cavalinho Azul). Estes bichos são criações de Marie Louise e Dirceu Nery (ver também as pag. 44 e 45).



Três histórias para teatro de bonecos

MAROQUINHAS FRU-FRU RECEBE UMA SERENATA

Personagens: Maroquinhas (dama loura, frágil, indefesa) - Zé Meloso (poeta) - Pedrito (guarda-noturno, valente, noivo de Maroquinhas) - Empregados.

Ato único

CENÁRIO: Uma praça com a casa de Maroquinhas ao fundo. Uma janela com cortina leve. É noite. (Surge Zé Meloso com grande capa preta e chapéu de abas. Sob a capa, um violão).

ZÉ MELOSO: Onde será? Onde será a casa dela? É aqui. Não. Sei que é o número 35, mas está tão escuro que nada vejo. Sinto cheiro de jasmim... Ouço um suspiro forte de moça. De onde virá? Daqui? Não, este ainda não é o número 35. É o 33. Diga 33, Zé Meloso, para ver se acalma o seu coração. Estou perto, 33, 33, 33, eis o 35. Vou começar a agir agora mesmo. E vocês verão que do Zé Meloso ninguém ganha. (Cantando). Ai! Ai! quem tem cavanhaque é bode. Com Zé Meloso ninguém pode! (Joga a capa preta na beira do palco e tira um violão). Lá... lá... lá... (Cantando). Ma... Ma... Ma... roquinhas... Macaroni...

Meu morango, minha uva, meu abacate,
Meu chuchu, meu repolhinho, meu mamão,
Teus olhinhos
Me derretem o coração...

Oh! beleza encantadora... Oh! senhora... Fru-Fru! Fru das Fru-Frus.. (Pausa).
Vejo luz no quarto da minha bela, oh! oh!

MAROQUINHAS (aparecendo à janela): Oh! desconhecido, de onde vindes? Quem sois vós que a esta avançada hora vindes despertar-me dos meus sonhos?

ZÉ MELOSO: Sou o Zé de Sousa Meloso, vim de Minas Gerais, e trouxe para a senhora lindos presentes da minha terra. Um filhote de zebu, um santinho de pedra-sabão e uma água-marinha. E trago ainda um pote de melado, um papagaio falador e um xale de tricô.

MAROQUINHAS: Um pote de melado! Oh! senhor Meloso, que delicadeza! Estava mesmo sonhando com um pote de melado... Um papagaio! Um xale de tricô! Ai, meu Deus!

ZÉ MELOSO: Então sonhavas comigo! (Noutro tom) Que perigo!

MAROQUINHAS: Nem tanto, senhor, nem tanto!

ZÉ MELOSO: E agora minha empada, meu tutu, meu pastelão,

Minha rosa, meu cravo, meu jarmim,
Comecem a música pi-rim-pim-pão
E tragam os presentes, pi-rim-pim-pim...

(Começam a desfilar os presentes trazidos pelos criados). (Pedrito, o guarda, aparece num canto e fica muito surpreso).

PEDRITO (para o público): Que vejo, meu Deus, que vejo! Será um ladrão? Sou o guarda Pedrito e tenho que vigiar a casa de Maroquinhas Fru-Fru. Oh! É uma serenata. Vou me esconder. (Esconde-se)

MAROQUINHAS: Oh, senhor Meloso! Que presentes tão lindos!

ZÉ MELOSO: E agora, minha senhora Fru-Fru, posso começar a serenata?

MAROQUINHAS: Pode sim.

ZÉ MELOSO: Vim de longe do sertão,

Passei serra, passei mundo,
Tô cansado, tô imundo,
Queridoca, tô aqui
Pra pedir a tua mão.

(Noutro tom). Senhora, vim pedi-la em casamento.

MAROQUINHAS: Oh! Oh! Oh!

PEDRITO (para o público): Em casamento! Ora vejam só!

ZÉ MELOSO: Sou solteiro, batizado e vacinado, tenho casa com jardim e galinheiro, Senhora Fru-Fru, quer casar comigo? (Noutro tom). Também tenho dinheiro.

MAROQUINHAS: Oh senhor... senhor! Sou noiva... (Bem melodramático).

PEDRITO (aliviado): Ah!

ZÉ MELOSO: Quem é o noivo?

MAROQUINHAS: O guarda Pedrito.

PEDRITO (para o público): Eu.

ZÉ MELOSO: O guarda Pedrito? Ah... ah... ah... (Rindo).

PEDRITO (com um pau na mão): Ah... ah... ah... o quê?

ZÉ MELOSO: (sempre sem ver Pedrito): Aquê guarda é um bobão...

MAROQUINHAS: Oh!

ZÉ MELOSO: Que nem sabe tocar violão!

MAROQUINHAS: Ah! isto é verdade.

PEDRITO: Oh!

ZÉ MELOSO: E nem sabe cantar as modinhas da cidade.

MAROQUINHAS: Ah, isto é verdade.

PEDRITO: Oh!

ZÉ MELOSO: E nem sabe dar lindos presentes.

MAROQUINHAS: Isto é verdade.

ZÉ MELOSO: Ele por acaso já deu tão ricos presentes?

MAROQUINHAS: Sômente um saco de pipocas (Sempre com voz declamatória).

ZÉ MELOSO: E estavam gostosas?

MAROQUINHAS: De-li-ci-o-sas...

ZÉ MELOSO: Espere um pouco. (Sai de cena e volta logo depois, seguido de um empregado, carregando um enorme saco de pipocas).

MAROQUINHAS (içando o saco e provando as pipocas): Estas também estão deliciosas!

ZÉ MELOSO: Senhora Fru-Fru, em nome dessas pipocas, quer se casar comigo?

MAROQUINHAS: Não posso, senhor, não posso. (Declamando). Sou n-ro-i-v-a...

ZÉ MELOSO: O guarda Pedrito não sabe jogar futebol, sabe?

MAROQUINHAS: Não, êle não sabe.

ZÉ MELOSO: E ainda por cima, o guarda Pedrito é um grande medroso.

MAROQUINHAS: Ah, isso não... O guarda Pedrito é o guarda mais corajoso do mundo. E o senhor pode ir embora, está ouvindo? Ninguém pode chamar o guarda Pedrito de medroso. (Entra e fecha a janela).

ZÉ MELOSO: Senhora Fru-Fru, senhora FruFru... volte que eu também sou corajoso...

PEDRITO (entrando em cena): Se é corajoso, prepare o muque.

ZÉ MELOSO: (fugindo): O guarda Pedrito.. Ui... Ui... (Pedrito persegue Meloso, iniciam um jogo de esconde-esconde até que brigam. Pedrito deixa Meloso desmaiado na beira do palco, dirige-se depois para a janela de Maroquinhas).

PEDRITO (com voz doce): Maroquinhas... Maroquinhas... Apareça, minha querida.

VOZ DE MAROQUINHAS: Já disse, senhor Meloso, que não quero nada com o senhor...

PEDRITO (para o público): Ela está pensando que eu sou o Meloso. (Para a janela). Sou eu, Maroquinhas, sou eu, o guarda Pedrito.

MAROQUINHAS: E ainda por cima quer passar pelo guarda Pedrito. Imitando a voz dêle. Espere aí, que você aprenderá. (Aparece com um vaso d'água e derrama em cima de Pedrito, jogando, a seguir, o vaso em sua cabeça). E agora vá-se embora, senhor Meloso... homem audacioso.

PEDRITO: Ui... Ui... (Cambaleia e desmaia).

MAROQUINHAS (percebendo o que fez): Oh! É o Pedrito... Oh, que fiz?

Será que quebrei o seu nariz? (Sai da janela e desce em cena).

PEDRITO: Ai! Ai!

MAROQUINHAS: Aqui estou, meu formoso... tudo por causa do Meloso. (Abana Pedrito). Será que ele morreu? Acorde, Pedrito! que eu entro num faniquito.

PEDRITO: Ai!! Ai!

MAROQUINHAS: Oh! ele está vivo... acorde, acorde, meu herói...

PEDRITO (levantando-se): Ai, minha cabeça, como dói...

MAROQUINHAS: Oh! Pedrito, vamos passear, vamos ao parque.

PEDRITO: Comprar pipocas?

MAROQUINHAS: Sim, pipocas. Vamos, Pedrito, vamos logo. São tão gostosas as pipocas do parque...

(Entram os empregados de Zé Meloso).

ZÉ MELOSO: (que está desmaiado à beira do palco): UUUUiiii...

EMPREGADO: Senhor, oh senhor, que horror! Coitado do patrão! (Entram com uma maca e levam o Meloso). Apanhou como um boi ladrão...

PEDRITO: Maroquinhas...

MAROQUINHAS: Que é Pedrito?

PEDRITO (envergonhado): Eu... eu tenho uma surpresa para você...

MAROQUINHAS (curiosa): O que é, Pedrito?

PEDRITO (envergonhadíssimo): Sabe, Maroquinhas... eu fiz um verso para você... (Dá uma corridinha e volta encabulado).

MAROQUINHAS (deslumbrada): Oh Pedrito, diga. Diga logo, Pedrito... deve ser tão bonito...

PEDRITO: Então lá vai:

Quando o Meloso vi em tua janela,
Confesso que fiquei bastante aflito,
Mas logo vi que o maior amor do mundo,
É só de Maroquinhas e de Pedrito...

MAROQUINHAS: Lindo... Lindo, Pedrito, profundo... você é o poeta melhor do mundo... E o melhor guarda-noturno!

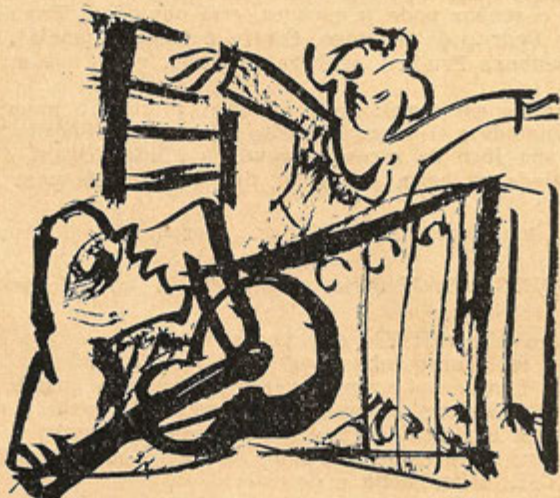
PEDRITO: Vamos passear? Meu bem!

MAROQUINHAS: Vamos, Pedrito, vamos comer pipocas.

(Os dois saem, de braço dado).

VOZ AO LONGE: Olha o pipoqueiro...

PANO — FIM





O RAPTO DE MAROQUINHAS FRU-FRU

Colaboração de M. Macedo e Lúcia Braga

Personagens: Maroquinhas Fru-Fru - Pedrito - Ladrão.

1.º ATO

CENÁRIO: Parque deserto. Entardece.

(Quando o pano abre, Maroquinhas e Pedrito estão sentados num banco).

MAROQUINHAS: Ah! Pedrito...

PEDRITO: Ah!... Maroquinhas...

MAROQUINHAS: Que tarde linda, Pedrito...

PEDRITO: Que tarde linda, Maroquinhas...

MAROQUINHAS: Você está ouvindo o canto dos passarinhos, Pedrito?

PEDRITO: Estou sim, Maroquinhas...

MAROQUINHAS: Ahhhhhhhhhhh... (Fortes suspiros).

PEDRITO: Ahhhhhhhhhhh... (Suspiros).

MAROQUINHAS: Pedrito!

PEDRITO: Que é, Maroquinhas?

MAROQUINHAS: Eu queria uma coisa... (Ladrão passa correndo pelos fundos).

PEDRITO: Diga, Maroquinhas! Ainda que você queira a lua, eu vou buscar para você!

MAROQUINHAS: Não Pedrito, eu só quero... só estou mesmo é com vontade enorme de comer pipoca... Não posso passar sem pipocas.

PEDRITO: Ora, Maroquinhas, é muito fácil! Espere aqui que eu vou buscar um pipoqueiro que vi ali na esquina. (Pedrito sai. Sorrateiramente, aparece o ladrão por trás dela).

LADRÃO: Ah... ah... ah...

MAROQUINHAS: Ohhhhh... que susto! Q...Q... quem é você?

LADRÃO: Ah, não me conhece mais, hem? Eu sou o Ladrão... e vim para raptá-la, ah, ah! Aquêlê Pedrito vai me pagar! Ele já me prendeu um

dia, mas hoje, hoje vou me vingar! Ah... ah...

MAROQUINHAS: Oh! não se aproxime! Eu grito!

LADRÃO: Pode gritar à vontade! Aquêlê Pedrito está bem longe. E agora venha logo, minha bela. Vamos embora...

MAROQUINHAS: Não me toques... (Corre). Não se aproxime.

LADRÃO: Ora, venha logo...

MAROQUINHAS: Socorro, socorro!

(O ladrão sai de cena com Maroquinhas nas costas. Pedrito aparece, afobado).

PEDRITO: Maroquinhas, Maroquinhas!... Onde você se meteu? Oh, Maroquinhas! Que terá acontecido, meu Deus! Será que foi aquêlê Ladrão? Oh!... estou ouvindo o barulho de um avião. Que será?

(Avião preso por fios e seguro por cima, entra em cena e deixa cair um bilhete na cabeça de Pedrito. Barulho de motor, etc).

PEDRITO (assustado): Oh! um bilhete. Que será? Deixa eu ver...(Lendo): "Sua noiva, a Maroquinhas Fru-Fru, foi raptada. Se você quiser vê-la de novo, amarre um saco de caramelos de goiaba, numa corda, que vou jogar do avião. Se não o fizer, ah, ah, adeus Maroquinhas! Assinado: "O Ladrão". Oh, meu Deus, que horror! A Maroquinhas em poder daquêlê bandido! Que devo fazer? Acho melhor comprar depressa os caramelos de goiaba antes que aquêlê avião volte.

(Pedrito sai. Volta pouco depois com um saco enorme vazio).

PEDRITO: Oh meu Deus, não havia caramelos de goiaba na venda de seu Joaquim. Como é que vou fazer? Coitada da Maroquinhas... mas... tive uma idéia. Vou tomar o lugar dos caramelos!... O Ladrão vai receber o guarda Pedrito em vez de caramelos... Ih!... lá vem o avião. Tenho que andar depressa.

(Ouve-se o barulho do avião. Pedrito en'ra no saco por baixo. A cabeça aparece pela boca superior. O avião entra em cena com uma corda pendurada, na qual está um anzol. Pedrito prende o anzol e enfia a cabeça para dentro do saco. O avião sai de cena, puxando o saco).

VOZ DE PEDRITO: Agora é que eu vou prender aquêlê bandido e salvar a Maroquinhas!

P A N O

2.º A T O

CENÁRIO: Céu preto com estrêlas. Um poste. É noite.

(Maroquinhas amordaçada, amarrada no poste, chora a sua desdita. O ladrão, impaciente, espera).

LADRÃO: Ah, ah... se o Pedrito não pagar o resgate, minha menina, você ficará amarrada nesse poste até virar bife de panela...

MAROQUINHAS: Não. Socorro!...

LADRÃO: Não adianta reclamar, Srta. Fru-Fru.

MAROQUINHAS: Por favor, Sr. Ladrão, solte-me!

LADRÃO — Não senhora. Ou vêm os caramelos, ou a senhora vira bife de panela!

(Maroquinhas chora. Ladrão senta-se, esperando. Ouve-se o barulho de um avião).

LADRÃO: Oh! Estou ouvindo o avião! Aposto que é o seu resgate. Já estou com água na bôca. Vou lá fora ver se é mesmo. (Ladrão sai).

MAROQUINHAS: (chorando): Ah Pedrito... Pedrito!...

LADRÃO (entrando com o saco nas costas): Pare de gritar. Ih! como está pesado! Pelo menos um quilo de caramelos. Vou buscar uma faca para abri-lo.

Ladrão sai. Pedrito bota a cabeça para fora do saco.

PEDRITO (chamando, baixo): Maroquinhas... Maroquinhas...

MAROQUINHAS: Oh! que susto! Caramelos falando... Não, é... é... o Pedrito! Oh! (Desmaia).

PEDRITO: (saindo do saco): Maroquinhas, acorde, ande, Maroquinhas. É o seu cararelo, Pedrito. (Abanando-a). Acorde, antes que o Ladrão volte Acorde, Maroquinhas...

MAROQUINHAS: (acordando): Que bom, Pedrito! Que bom! Oh Pedrito, lá vem o ladrão. Esconda-se.

PEDRITO: Arrede, Maroquinhas, que eu vou dar uma surra nêle...

LADRÃO (entrando): Pronto, aqui está a faca.

(Encontra o saco vazio à beira do palco; Pedrito, escondido atrás de Maroquinhas, pula em cima dêle. Briga. Vitória de Pedrito).

MAROQUINHAS: Oh! Pedrito. Ainda tenho medo...

PEDRITO: Ora, Maroquinhas. Ele está completamente derrotado... Vamos embora para o nosso parque.

MAROQUINHAS: Vamos, Pedrito... eu ainda quero comer pipocas!

PEDRITO: Então Maroquinhas, vamos os dois juntos. Deixe êsse bandido aí.

A "Rádio Patrulha" que venha buscá-lo... às pipocas, meu bem.

(Saem, enquanto de cima cai uma chuva de pipocas).

PANO — FIM

O ROUBO DO COLAR DE PÉROLAS

Personagens: Maroquinhas Fru-Fru - Pedrito - Ladrão - Figurantes.

Ató único

CENÁRIO: Praça Pública em frente à casa de Maroquinhas Fru-Fru. Na casa, um balcão com cortina ligeira. Um poço num canto da cena. Consegue-se o poço com metade de uma lata pregada na beira do palco e pintado como se fôsse de tijolinhos.

(Está escuro. À luz de um "flash-light", vê-se um ladrão descendo por uma escada à janela da casa. Tem na mão um colar de pérolas. Vai clareando a cena).

LADRÃO: Ah! Ah! sou o Ladrão Amarelento do Canal, de ôlho de peixe morto! Ah! Ah! Ah! o mais malvado do mundo... Roubei o colar de dona Maroquinhas Fru-Fru... Ah! Ah! Ah! Vou me esconder, porque aqui perto mora o guarda Pedrito.

(Esconde-se. Afas'ando a cortina, aparece Maroquinhas).

MAROQUINHAS: Socorro! Socorro! Roubaram o meu colar de pérolas!

(Ela desce e sai pela rua. Ladrão aparece, prendendo a moça).

LADRÃO: Isso é para você não gritar mais, está ouvindo? E agora vou jogá-la dentro dêsse poço. (Segura a mocinha e a atira ao poço). Fica quietinha aí dentro, ouviu? enquanto eu fujo. Já está ficando dia e pode aparecer o guarda Pedrito...

(O ladrão esconde-se. Ouve-se a voz abafada de Maroquinhas).

MAROQUINHAS: Socorro! Socorro! Prenderam Maroquinhas Fru-Fru dentro do poço... Socorro! Socorro!

(Ouve-se a voz de Pedrito, o guarda, que se aproxima cant'ando qualquer coisa).

PEDRITO: Ainda bem que tudo está calmo! Nada acontece no meu quartirão, porque sou um guarda como não há outro no mundo!

(Aparece a cara do ladrão e dá uma gargalhadinha).

PEDRITO: Ah! aqui está a casa de Maroquinhas Fru-Fru! Ah! (Suspiro) Como é bela Maroquinhas Fru-Fru!... Também os ladrões têm um tal medo de mim, que nunca passam por esta rua... (Outra gargalhadinha do ladrão). Barulho? Que será? Ah! deve ser dona Maroquinhas Fru-Fru sonhando comigo... (Maroquinhas soluça dentro do poço). Meu Deus! Ouço um soluço! Onde? (Ouve de novo). Que será isso? No poço? (Espia

dentro do poço.) Oh! Oh! Oh! (Corre pelo palco com as mãos na cabeça).
Uma linda senhorita presa no poço, quem será? (Volta e torna a espiar).
Bela senhorita, está tão escuro que só vejo uns lindos cabelos louros!
Quem sois vós?

MAROQUINHAS: (declamando): Maroquinhas Fru-Fru...

PEDRITO: Será possível? Oh! Maroquinhas Fru-Fru, o guarda Pedrito está aqui para salvá-la... Um momento... já volto com uma escada.

(Corre meio desorientado pelo palco e por fim traz uma escada que mete no poço. Surgem primeiro as mãozinhas de Maroquinhas, depois é ela que aparece, meio desganhada).

MAROQUINHAS: Pedrito!... Pedrito!...

(Desmaia, êle abana a jovem).

PEDRITO: Maroquinhas, não desmaie não! Pelo amor de Deus, que é que você estava fazendo aí dentro?

MAROQUINHAS: Roubaram... Roubaram...

PEDRITO: Roubaram o quê?

MAROQUINHAS: O meu lindo colar de pérolas!

PEDRITO: O seu colar de pérolas?!...

MAROQUINHAS: Sim, Pedrito. O meu colar de pérolas!...

PEDRITO: Como era o ladrão?

MAROQUINHAS: Tinha um lenço vermelho e uns olhos pretos de peixe morto...

PEDRITO: E tinha cheiro?

MAROQUINHAS: Sim, tinha um cheiro horrível...

PEDRITO: Cheiro de que?

MAROQUINHAS: De maresia...

PEDRITO (passeando pela cena): Olhos pretos... cheiro de maresia... Ah! então era êle mesmo.

MAROQUINHAS: Êle quem, guarda Pedrito? Quem é êle?

PEDRITO: Brás do Leblon, o Amarelento do Canal, o pior ladrão do mundo. Já saiu o retrato dêle no Globo.

(Maroquinhas desmaia. Pedrito abana-a e tira um grande apito. Começa a apitar... Aparece um carro de bombeiros, dando voltas pelo palco. Grande confusão. O carro é preso por um pau, seguro pelo manipulador).

PEDRITO: Todos devem procurar o Amarelento do Canal!...

(Todos saem de cena. Maroquinhas aparece na janela e fecha-a. Escurece de novo. Aparece o ladrão, né ante pé).

LADRÃO: Acho que agora estou cercado... Vou esconder o colar aqui dentro dêsse poço e fugir... depois, uma dessas noites voltarei para levá-lo de novo. Ninguém terá a idéia de procurá-lo aqui...

(Joga o colar no poço, Maroquinhas chega à janela e vê).

MAROQUINHAS: Oh! Oh!...

(Ladrão a vê e sai correndo, mas encontra Pedrito no caminho e começa uma briga. Pedrito subjuga o ladrão).

PEDRITO: Bem fiz eu em vigiar essa praça... Agora você não escapa seu bandido... (Apita. Aparece o carro. O ladrão é metido atrás do caminhão e desaparece). Vai para a prisão, seu bandido.

MAROQUINHAS: (abraçando Pedrito): Meu herói!... E o meu colar que êle jogou no poço?

PEDRITO: Tive uma idéia. (Sai e volta com uma vara de anzol). Vamos pescá-lo?

MAROQUINHAS: Você é o melhor guarda do mundo, Pedrito.

PEDRITO: E a senhora, dona Maroquinhas Fru-Fru, é a dama mais bonita dêste mundo!

MAROQUINHAS: Oh! Pedrito! Nem tanto... (Ouve-se um apito).

PEDRITO: Oh! Outro ladrão... Adeus, Maroquinhas! (Sai).

MAROQUINHAS: Adeus, guarda Pedrito!... (Fortes suspiros).

F I M

O que vamos representar?

SIMBITA E O DRAGÃO - 3 atos de Lúcia Benedetti

RESUMO

O pirata-da-perna-de-pau roubou o navio mágico que Simbita ganhara de sua madrinha Fada. Durante 7 anos Simbita procura-os — navio e pirata — por todo o mundo. Quando a ação começa vemos o pirata escondido na própria casa de Simbita enquanto este viaja por toda parte. Ele volta para ver sua casa vazia (o pirata trocara tudo por comida) e ter seus amigos Sacy e Formiguinha raptados pelo pirata que os leva para o Reino de Coral onde já estão presos o navio e a Fada.

2.º ato: Reino de Coral

A Rainha está assustada e aborrecida porque o dragão de seu reino, de sete em sete anos vem jantar a pessoa que governa o estado. Após convidar inutilmente o escravo e o primeiro ministro a aceitarem seu posto, ela decreta que o primeiro a transpor a porta da sala será o novo rei. Simbita chega para procurar os amigos e é feito rei. Ao saber da situação tenta passar cetro e coroa adiante para o pirata que chega. Mas já se ouvem os rugidos do dragão e o pirata não aceita o cargo... Simbita resolvendo enfrentar a situação com dignidade, decide lutar com o dragão e salvar a rainha.

3.º ato: Caverna do Dragão

Simbita trava conhecimento com o dragão que é um ótimo sujeito e que, depois de fazer amizade com o menino, recusa-se a comê-lo por ser incapaz de comer um amigo. Simbita convence-o a cumprir seu dever de Dragão para poder vencê-lo e transformá-lo em pombinha branca. Soltando seus amigos, Simbita recupera o navio mágico ao mesmo tempo que a Fada transforma o pirata numa excelente pessoa que só fala cantando.

MONTAGEM

Três cenários, sendo dois bastante elaborados. Dragão apresenta dificuldades especiais para movimentar. Só deve ser montada por grupos com alguma experiência, que possam conseguir todo o encanto da peça a partir de uma boa montagem.

PERSONAGENS

Simbita, o menino; Sacy; Formiguinha, outro menino; Pirata; Rainha; escravo e primeiro ministro; Dragão; Fada.

A CASA DO BODE - 2 atos de José Carlos Lisboa

RESUMO

A onça Carlota após uma conversa com seu sobrinho o gato Felpudo, convence-se da necessidade de construir uma casa para enfrentar melhor a estação das chuvas. A mesma intenção tem o bode Capitolino, amigo de Felpudo, por ele apresentado à onça, e que fugira da casa de seus donos. Após uma conversa com Durval, o urubu, Carlota escolhe o lugar da casa. O mesmo que Capitolino escolhe conversando com seu amigo Antão, o sapo. Em cenas alternadas os dois constroem a casa, sempre espantando-se de encontrar o trabalho feito pelo outro e tentando descobrir quem é esse outro com a ajuda, nem sempre muito eficiente, do gambá Fedegoso e do macaco Simão.

Este último, com a esperteza da raça, descobre a verdade mas resolve di-

vertir-se com o engano da onça e do bode, confundindo-os ainda mais. Afinal os dois se encontram e resolvem morar juntos, dividindo casa e trabalho doméstico. Logo no primeiro dia a onça caça um cabrito para grande aborrecimento do bode. Com a ajuda do macaco que descobre na mata uma onça morta por um caçador, o bode trama espantar a onça, companheira por demais perigosa. Diz à onça ter caçado a outra. Nada de estranho nisso, explica, pois tinha um talismã dado por seu padrinho, o diabo, com o qual um espirito bastava para matar qualquer onça. É claro que Carlota foge deixando a casa para o compadre bode.

MONTAGEM

Sugestões de cenários e figurinos são encontradas no volume n.º 3 da Coleção Educar (Ministério de Educação e Cultura; Divisão Nacional de Educação). São simples e fáceis.

PERSONAGENS

O gato, a onça, o bode, o urubu, o sapo, o gambá e o macaco.

O CAVALINHO AZUL - 1 ato e 9 cenas de Maria Clara Machado



RESUMO

João de Deus, vagabundo velho e simpático, conta a história do menino Vicente que tem um cavalo. É um pangaré cansado que o menino ama, a quem quer ensinar artes que o farão entrar para o circo e a quem ele chama de Cavalinho Azul. Mas os pais do menino são pobres e precisam vender o animal que já dá mais prejuízo do que rende no trabalho. Vicente espera que seu cavalo volte para irem ao circo. Cansado de esperar o menino sai pelo mundo para procurá-lo. Num circo encontra a menina que será sua companheirinha na viagem e os três músicos malvados que

querem o cavalo porque acreditam-no um fenômeno capaz de dar-lhes muito dinheiro. A busca prossegue através da cidade, das estradas e no curral do Cowboy; noite e dia, os meninos e os bandidos andam sem parar. O cowboy prende os bandidos; a menininha desiste e volta para casa. Só Vicente continua até achar seu cavaliño: realmente lindo e azul.

MONTAGEM

Por ser extremamente simples deve ser extremamente bem feita. Casa, arquibancada de circo, cidade e curral são sugeridos por alguns poucos elementos de cena, cujas formas e côres são importantes. Os bichos — elefantes no circo, cavalos do cowboy e cavaliños — são de execução mais difícil. A música é indispensável para que a peça renda o que pode e deve.

PERSONAGENS

Velho João de Deus; Vicente, o menino; Pai, Mãe, Pangaré (2 pessoas); palhaço; músicos: gordo, alto e baixo; menina; 3 homens, 3 soldados, lavadeira e vendedor; velhinha-que-viu; cowboy; 3 elefantes e 4 cavalos. Os personagens eventuais — homens, cavalos, elefantes — podem ser as mesmas pessoas em mais de um papel.



NOTÍCIAS

1) Tablado faz 10 anos

Ao completar 10 anos de atividade, o Tablado estreou, a 2 de maio último, a peça de Maria Clara Machado, "Maroquinhas Fru-Fru". Baseada em histórias para fantoches, a peça para crianças e adolescentes, atingiu os adultos também com sucesso.

No programa da peça publicamos a relação dos que ajudaram de uma ou outra forma a construir estes dez anos de espetáculos. São seis colunas

de nomes dos que trabalharam juntos para levar a cena o que é hoje o repertório do Tablado:

Anouilh: "O Baile dos Ladrões". Tradução de Antônio Cândido Mello e Souza e Abílio Pereira de Almeida. **Barr - Stevens:** "O Moço Bom e Obediente" Trad. de Cecília Meirelles. **Camus, Albert:** "Os Justos" (apresentado como leitura). Tradução de Yan Michalski, Celina Whately e Ivan Junqueira. **Claudell, Paul:** "A História de Sara e Tobias". Trad. de Willy Lewin. **Cocteau, Jean:** "A Escola de Viúvas". Tradução de Willy Lewin. **Fry, Christopher:** "A Luz de Uma Fogueira" (apresentado como leitura). Tradução de Laura Margarida Queiroz da Costa. **Garcia Lorca:** "A Sapateira Prodigiosa". Tradução de João Cabral de Mello Neto. — "D. Rosita, a solteira". Tradução de Carlos Drummond de Andrade. **Gil Vicente:** "Todo Mundo e Ninguém." **Graham Greene:** "O Living-room". Trad. Helena Pessoa. **Ghéon, Henri:** "A Via Sacra". Tradução de dom Marcos Barbosa. **Gogol, Nicolas:** "O Matrimônio". Tradução de Anibal M. Machado e Sônia Cavalcanti. **Kaufman - Hart:** "Do Mundo Nada se Leva". Tradução de Maria de Lourdes Lima. **Macedo:** "O Macaco da Vizinha". **Machado, Maria Clara:** "A Moça na Cidade" (mímica) — "O Boi e o Burro" — "O Rapto das Cebolinhas" — "Pluft, o Fantasminha" — "O Chapéuzinho Vermelho" — "A bruxinha que era boa" — "O Cavalinho Azul" — "O Embarque de Noé". **Molière:** "Sganarello". Tradução de Arthur Azevedo. **Priestley:** "O Tempo e os Conways". Trad. de Daniel Rocha. **Richard - Burgniard:** "A Farsa do Pastelão e da Torta". Tradução de Claudio Fornari. **Synge, J. M.:** "A Sombra do Desfiladeiro". Tradução de Oswaldino Marques. **Tehekov, Anton:** "Tio Vânia". Tradução de Anibal M. Machado — "O Jubileu". Tradução de Eugenio Kusnet e Brutus Pedreira. **Wilder, Thornton:** "Nossa Cidade". Tradução de Elsie Lessa.

II) Feira de Teatro

Entre os dias 2 e 10 de junho esteve funcionando na Praça Marechal Floriano a I Feira de Teatro do Rio de Janeiro. Nas barraquinhas cedidas pelas livrarias que ali tinham feito sua já famosa Feira de Livros, as companhias de teatro do Rio tiveram oportunidade de ter um contato mais amplo com o público através da divulgação de fotos, material de cena, desenhos de figurinos ou cenários, programas e publicações diversas. Ingressos eram vendidos com 20% de abatimento.

III) Barrault no Rio

Numa temporada pela América Latina (Brasil, Uruguai e Argentina) esteve entre nós a companhia Madeleine Renaud — Jean Louis Barrault. Repertório: LES PRÉCIEUSES RIDICULES de MOLIÈRE — Cenário e costumes de Pierre DELBÉE; Mise en scène de Jean-Pierre GRANVAL.

LE CHIEN DU JARDINIER de Georges NEVEUX, d'après Lope de VEGA — Cenários e costumes de Jean-Denis MARCLÉ; Mise en scène de Jean-Louis BARRAULT.

RHINOCÉROS d'Eugène IONESCO — Cenários e costumes de Jacques NOEL; Mise en scène de Jean-Louis BARRAULT; Música concreta de MICHEL PHILIPPOT.

INTERMEZZO de Jean GIRAUDOUX — Cenários e costumes de Maurice BRIANCHON; Música de Francis POULENC; Mise en scène de Jean-Louis BARRAULT.

LES FAUSSES CONFIDENCES de MARIVAUX — Cenários e costumes de Maurice BRIANCHON; Mise en scène de Jean-Louis BARRAULT.

LES POÈMES QUE NOUS AIMONS. Recital de poesias francêsas — Cartões de tapisserie de Lucien COUTAUD.

Além disso Barrault fez conferências, uma das quais (para o público em geral) foi taquigrafada por Léo Gilson Ribeiro e será publicada por nós no próximo número.

Peças que ainda se acham à disposição dos leitores no

O T A B L A D O

Os Três Corcundas, farsa em um ato Cr.\$ 20,00 * *Espalhando Boatos*, de Lady Gregory, um ato Cr.\$ 20,00 * *Os Grandes Aborrecimentos*, de Georges Courteline Cr.\$ 20,00 * *A Farsa do Mancebo que casou com Mulher Geniosa*, de Casana Cr.\$ 50,00 * *Quase Ministro*, de Machado de Assis, um ato Cr.\$ 50,00.

PUBLICAÇÕES DA EDITORA AGIR

Teatro Infantil, de Maria Clara Machado Cr.\$ 180,00 * *O Tempo e os Conways*, de J. B. Priestley Cr.\$ 140,00 * *D. Rosita a Solteira*, de Garcia Lorca Cr.\$ 140,00 * *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca Cr. 140,00 * *A Moratória*, de Jorge Andrade Cr.\$ 140,00 * *Diálogo das Carmelitas*, de George Bernanos Cr.\$ 140,00 * *Pedreira das Almas e Telescópio*, de Jorge Andrade Cr.\$ 140,00.

DEPARTAMENTO NACIONAL DE EDUCAÇÃO (Col. Educar n.3)
A Casa do Bode, de J. Carlos Lisboa Cr.\$ 130,00

CADERNOS DE TEATRO: assinatura anual (por 6 números) Cr.\$ 300,00. Número avulso Cr.\$ 50,00. Pedidos para O TABLADO, à Avenida Lineu de Paula Machado, 795 * Rio

