

34

cadernos de teatro

SÓBRE OS DIFERENTES ASPECTOS DAS MARIONETES: JACQUES CHESNAIS

O MAMOLENGO: MARTIM GONÇALVES

FANTOCHE EM NOVAS DIMENSÕES: ILO KRUGLI

COLÓQUIO INTERNACIONAL EM BRUXELAS

O BEM TRIUNFA SEMPRE?: SARA SPENCER

O QUE VAMOS REPRESENTAR?: 5 PEÇAS PARA FANTOCHES

MOVIMENTO TEATRAL

Fantoches

O DIA EM QUE OS TÍTERES VOLTAREM A OCUPAR ENTRE NÓS O LUGAR QUE LHES É DEVIDO, AS PESSOAS QUE OS ESQUECERAM SE SURPREENDERÃO AO VER TUDO DE QUE SÃO CAPAZES."

O teatro de fantoches não serve somente, como em geral se pensa, para divertir as crianças, como também constitui uma arte em si, com uma tradição antiga e de infinitas possibilidades, cujo alcance é muito mais amplo pois atinge qualquer público. Sempre que tem havido uma tentativa séria de criação de um teatro popular se tem recorrido aos títeres como um meio ideal de comunicação com as multidões.

O teatro de títeres tem sido, desde as épocas mais remotas, uma forma universal de entretenimento, tanto para o homem de pouco saber como para o de elevada cultura.

cadernos de teatro -- n. 34 abril - junho de 1966

Publicação trimestral do INSTITUTO BRASILEIRO DE
EDUCAÇÃO, CIÊNCIA e CULTURA (IBECC)

Redação — O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado
795, Rio de Janeiro, Guanabara, Brasil

DIRETOR-RESPONSÁVEL: João Sergio Marinho Nunes

DIRETOR-EXECUTIVO: Maria Clara Machado

TESOUREIRO: Eddy Rezende Nunes

REDATOR-CHEFE: Déa Soares Leite

SECRETARIO: Vania Leão Teixeira

No Oriente, os títeres são considerados desde há muitos séculos uma das formas mais elaboradas de arte dramática. Neste último quarto de século, um grande renascimento de teatro de bonecos se tem verificado na Europa Ocidental e também na América do Norte e do Sul.

Cada vez é maior o número de pessoas que reconhecem que o teatro de títeres é uma fonte variada de arte. As figuras animadas superam às vezes os atores de carne e osso. E isto porque os bonecos, se bem que rígidos e em atitude de contemplar-nos fixamente com sua expressão invariável, podem representar qualquer papel, ser realistas, cômicos, trágicos, fantásticos ou satíricos e mostrar-nos a infinita complexidade dos sentimentos humanos. Os títeres são personagens do mundo: não reconhecem fronteiras.

Nos países de língua espanhola, os bonecos animados não chegaram com os Conquistadores, pois já existiam entre os aztecas, incas, chibchas e outros povos. No México se fabricavam bonecos articulados de barro cozido, como escreve o cronista Bernal Diaz del Castillo que acompanhou Fernão Cortéz em sua expedição às Honduras, em busca de ouro: "os índios sabem representar com as mãos e fazer títeres". Nesta mesma expedição estavam dois títereiros espanhóis, Pedro López e Manuel Rodrigues. O cervantino Ginesillo de Pasamonte, com seu palco de bonecos, veio também para América atrás de fortuna. Em fins do século XVII, Leonor Godomar ficou célebre no Peru com seu teatro de títeres.

Os mestres atuais se deram conta do poder dos bonecos para libertar a criança e suas deficiências e de suas limitações físicas e ainda para despertar suas faculdades emotivas. Por outro lado, a fabricação mesma dos bonecos é um aprendizado simultâneo de várias artes, desde a modelagem, a escultura e o desenho até ao bordado e à pintura. E ainda há que acrescentar que o teatro de títeres desenvolve a imaginação infantil e arte de escrever, além de constituir um excelente exercício para o ouvido e para os olhos.

O Ministério de Educação do México iniciou uma campanha de alfabetização em 1945 valendo-se da destreza de dois títereiros que construíram um teatro especial sobre um carro — reminiscência da "Barraca" de Garcia Lorca — e percorreram cidades do interior, representando nas praças públicas. Num dos estados o sucesso foi tamanho que tiveram uma assistência com mais de 10.000 pessoas.

A Unesco emprega atualmente o teatro de títeres nos Centros de Educação Fundamental tanto no México como no Egito — e até mesmo na Tailândia — para apresentar em forma dramática as vantagens de saber ler e escrever e observar hábitos de higiene. Onde fracassaram outros métodos educativos, triunfaram os títeres pelo seu grande poder de comunicação com o povo. Jules Romains prevê a múltipla utilização desta arte: "O dia em que os títeres voltarem a ocupar entre nós o lugar que lhes é devido, as pessoas que os esqueceram se surpreenderão ao ver tudo de que são capazes."

(Adaptado de um artigo da revista "El Correo")

sôbre os diferentes aspectos das marionetes

Se o nosso século presenciou a eclosão de formas de expressão desconhecidas até então (cinema, rádio etc.) isto não aconteceu sem que outras formas, de essência mais popular, reflexo de um folclore autêntico, fôssem abafadas. Essas transformações se deram brutalmente, se bem que hoje em dia nos pareçam imperceptíveis. A canção insistente destilada por estações de rádio impõe-se ao nosso espírito sem nenhum discernimento; obra de um só, é ela injetada em milhões de ouvintes; a imagem cinematográfica, criadora de novos mitos, o jornal quotidiano que deforma os fatos, são alguns dos meios que nos impõem uma opinião.

A procura de uma forma passada

Entretanto na Idade Média, êsses meios, a canção por exemplo, são obras coletivas que dão testemunho de um povo. "A poesia cantada é o único meio que possuem os povos para preservar os resultados de suas experiências quotidianas e as lembranças de acontecimentos que os impressionaram", escreveu em 1886 Paul Lafargue num estudo sôbre as canções populares. Transmitidas de ouvido, elas se modificam segundo as regiões e os improvisadores.

As marionetes também fazem parte destas expressões populares. Os espetáculos são realizados nas feiras. Seu público, formado por gente do povo, toma partido: grita, injuria seus inimigos, encorajam seus heróis. No contato com êsse público, os temas se modificam e se enriquecem. Nosso Guignol parisiense que ainda atrai o espectador infantil, tenta renovar essa tradição; entretanto vê-se obrigado a provocar esta intervenção do público, enquanto que antigamente ela era espontânea, os temas sendo inspirados diretamente pelo público.

De polichinelo debochado...

Dirigindo-se a Mazarin por volta de 1649, assim dizia Polichinelo: Sem nenhuma vaidade, posso vangloriar-me, nobre senhor Jules, que sempre fui melhor recebido pelo povo do que o senhor; o povo sempre teve mais consideração por mim do que pelo senhor, já que muitas vezes ouvi-o dizer: "Vamos ver Polichinelo!" ao passo que jamais ninguém ouviu-se dizer: "Vamos ver Mazarin!". Fui recebido em Paris como um nobre burguês e o senhor foi expulso como um ladrão de igrejas.

E Guignol na oposição...

O guarda derrotado, a justiça ridicularizada, a moral escarnejada, o proprietário enxotado são assuntos divertidos, mas que refletem aspirações profundas, embora exprimidas anárquicamente. De um lado, a justiça, sua polícia, uma sociedade que justifica a propriedade adquirida oprimindo o pobre; de outro lado, em luta com seus representantes, Guignol, de essência popular, cujas lutas, ingenuamente exprimidas, são o reflexo de outras lutas mais profundas. Ele representa a personagem do inaptado social, tal qual Carlitos encarnou no cinema.



A Guignol defensor da família...

Eis a profissão de fé de um dos nossos "guignolistas" parisienses de começo do século: "Pretendo apresentar um Guignol divertido, mas honesto, com palavras espirituosas, porém honestas, jamais licencioso" e ainda: "Guignol combate pelo Belo, pelo Bom e pela Verdade, o que o levará a dizer numa de suas tiradas:

Eliminemos a mulher frívola
Que só se diverte no cinema.
Esta mulher não sabe amar
A família e seu monopólio.

Uma testemunha incômoda

Falar das coisas de seu tempo é a primeira necessidade de uma arte popular. Percorrendo sua história, é fácil convencer-nos dos múltiplos contatos entre a realidade e os antepassados de Guignol. É para assegurar seus dogmas e fortificar sua autoridade que as igrejas ilustram seus temas com imagens fortes que impressionam as almas simples. Julgando as idéias religiosas muito abstratas, os cléricos da Inglaterra atribuíram às marionetes um papel edificante. Old Vice, pai natural de Punch, é a encarnação do mal e seus lugares tenentes, Vanity, Glutteny, Perverse Doctrine lutam pelo cristianismo assustando os espectadores e fazendo-os odiar o pecado. Todavia, essas experiências não devem ser muito convincentes, pois se o catolicismo se acomodou, os protestantes (sob Henrique VIII) interditariam esses novos idóios. Em 1642 foi a vez de outros blasfemadores, os comediantes, de serem perseguidos pelo puritanismo anglicano. Uma

lei de Cromwell interditou todas as suas representações. Os atores se uniram aos seus amigos marionetistas e foi do interior do palco de marionetes que foram escarnecidos os secários da moral.

O ano de 1688 foi um ano importante: nascimento (presumível) de Punch. Diz-se que se parece com um rei bem conhecido — nariz adunco, corcunda, não tem nada de galã — entretanto conhece um sucesso extraordinário. É o Don Juan de subúrbio, das feiras. Triunfa por toda parte.

Senhor Punch e a moral

Nas travessuras do Sr. Punch, vêmo-lo esposar a doce Judy. Para satisfazer a moral que não toleraria uma amante, ele espera que Judy tenha um filho para então fazer das suas. Judy queixa-se de estar sendo traída; seu esposo quebra-lhe a cabeça com uma paulada e depois, não podendo suportar o choro do bebê, joga-o pela janela. Ei-lo livre de qualquer laço familiar; embarca em seguida para o Continente em busca de aventuras galantes. As mulheres não resistem ao seu encanto, todas caem em seus braços com excessão de três: uma camponesa, uma abadessa e uma prostituta. Cansado de tudo, ele volta para sua terra natal, mas a polícia o persegue. É julgado e condenado à fôrca. Todavia, no dia da execução, o carasco é quem é enforcado em seu lugar, e no diabo, que vem buscá-lo, ele dá uma boa surra.

Aventuras análogas são vividas na Alemanha por Casperl. Eis os títulos de diferentes episódios de uma de suas peças: Casperl, recruta na Turquia; Casperl e Don Juan (Don Juan, mau caráter); lê-se na distribuição; Casperl e o Diabo; Casperl e a Bêsta Misteriosa; Casperl e a Morte.

do Cristianismo a feitiçaria

Na França o silêncio que cobre os primeiros tempos do cristianismo só será perturbado no século VII pelas primeiras apresentações de marionetes. Até então, por oposição ao antropomorfismo de Roma, recusa-se dar uma aparência humana aos santos personagens. O Cristo é simbolizado pelo peixe, pelo cordeiro. Um Concílio no século VII recomenda uma interpretação humana, mais acessível ao povo. É na Igreja que se realizam os primeiros espetáculos. O padre conta a história da Paixão ou comenta uma passagem da Bíblia com a ajuda dos marionetes. Mais tarde, o espetáculo se realizará diante das portas da Igreja, ganhará as feiras. A imaginação popular vai então modificar os temas sagrados, tornando-os mais vivos e mais atuais. As liberdades tomadas com as Escrituras não são certamente do agrado das autoridades eclesiásticas que tentam eliminar esse germen de heresia. O Concílio de Trento em 1545 se manifesta violentamente contra o feitiçismo que cresce com a popularidade das marionetes. Paralelamente à evolução dos temas, nascem os aperfeiçoamentos técnicos: o manipulador se esconde do espectador, fios dissimulados dão à marionete uma aparência de autonomia, o que permite aos padres qualificarem esses espetáculos de feitiçaria.

Curiosa evolução: nascidos para representar um deus abstrato, para torná-lo compreensível, as marionetes acabaram por tomar seu lugar. Os manipuladores, ameaçados de perderem a vida, não mais dissimulam os fios de seus bonecos. Acusando-os de feitiçaria, a Igreja os obriga assim a utilizar meios limitados, explicando dessa maneira sua sobriedade.

A caça aos herejes

Escrevendo ao Procurador do Rei, Bossuet, em 1686, sé queixava amargamente dos espetáculos de marionetes, que através de representações vergonhosas, conseguiam destruir seu longo trabalho de pregador.

A volta inesperada à graça

Kleist publicou em 1810 um ensaio sobre marionetes. Sua concepção é a seguinte: ao adquirir mais cultura, o homem desorganiza sua graça natural. Somente um corpo puro de qualquer conhecimento é que guarda esta graça: a marionete, objeto sem alma, é o protótipo desse ideal.

A super-marionete, o ator do futuro

Recita seu papel na terceira pessoa. Em vez de dizer: "eu fiz", diga "ele fez"; isto aumentará a distância entre o seu corpo e o seu papel.

B. Brecht: Conselhos a um ator

"Tudo que é acidental é contrário à arte", escreveu Gordon Craig. O ator não deve ser senão o porta-voz do autor sob as ordens do diretor, o único habilitado a interpretar a obra. Este domina o texto, julga o como um todo, conhece o lugar de cada um e de cada réplica. "É um capitão de navio", diz ainda Craig, que indica ao timoneiro, aos marinheiros, a manobra; ninguém deve tomar iniciativas — só o capitão conhece o mapa". Essa visão autoritária do diretor terá a virtude de dar uma certa coesão ao espetáculo, embora possa-se perguntar se o autor, que é afinal de contas o pretexto dessa aventura, não se sentiria traído nas suas intenções. Em diversas épocas, os diretores se viram diante desse problema e tentaram resolvê-lo de diferentes maneiras. Brecht ataca a origem do mal: a função mesma do teatro. No seu teatro épico, o ator é apenas um meio entre outros meios; não lhe é pedido que se entregue de "corpo e alma", mas de testemunhar: é um narrador. Representa o seu papel, criticando-o. O teatro conquista assim sua verdadeira função social.

A marionete como intérprete modêlo

Tanto para Baty como para Craig, o teatro ideal deve ter a tendência de tornar-se uma revelação. O ator, escravo do seu corpo, comete uma série de erros involuntários que, com a representação diária, vai sujando a arte do teatro, que por sua vez é inimigo do acidente. A realidade é contrária a esta arte: "Não consulte a natureza, mas somente à peça. Diz-se comumente do ator que ele se identificou com o seu personagem; melhor seria poder dizer que ele está completamente fora... Má é a arte que apela de maneira tão comovente, tão direta o espectador a ponto deste último esquecer a obra, de tão arrebatado pela emoção, pela personalidade do ator"; o que faz Craig procurar "um ator que tenha disciplinado o seu corpo de tal maneira que este responda exatamente ao movimento do seu pensamento". O caminho percorrido até aqui é o de Brecht. Mas se Brecht domina estas contradições, subordinando-as ao sentido social da sua obra, Craig e depois Baty

fogem para soluções utópicas: "não contente com os Puppazzi, é preciso criar uma super-marionete". São essas marionetes que devem salvar o teatro. Gordon Craig contentar-se-á em utilizá-las para preparar a direção de Hamlet no teatro Stanislavski, em Moscou.

Um teatro do movimento

"Level 25 anos para saber o que era teatro" disse Baty. Apontando para o palco das marionetes, continuou: "Agora me fixe nas marionetes. Foi então que nasceram as marionetes à francesa. Baty ensaiou com elas, durante um ano, o "Médico à Força" de Molière. No dia do ensaio geral, decepção: "Não é melhor do que teatro. Logo, não vale à pena usar marionetes, deve-se reservar-lhes o campo que lhe pertence", concluiu ele.

A marionete é antes de mais nada uma arte do gesto. Ora, o que Craig e Baty procuram, é um material que se possa utilizar com segurança para sustentar um texto. "Uma palavra que age", dirá Claudel: sem ação a marionete não vive. O ideal é, então, um texto de ação, que, por sua vez, está mais próximo da Commedia Dell'Arte do que do drama psicológico. Entretanto, os textos surrealistas, como Jarry por exemplo, ou Ionesco, com suas frases que percutem, oferecem possibilidades graças às situações bizarras que apresentam. A arte da marionete reside na animação de uma forma inventada. O texto que ultrapassa a realidade, seu aumento ou sua deformação, a invenção de personagens passam a ser uma fonte permanente de poesia. Na experiência e nas perspectivas de Baty, o objeto procurado, a direção de um texto clássico só poderia ir ao encontro de um fracasso, pois o teatro da atualidade é um teatro de *catharsis*. Os bonecos, quando representam, isolam um texto e com isso proíbem toda e qualquer credulidade em relação aos personagens. O espetáculo de marionetes é um dos raros espetáculos em que não há possibilidade de identificação; o fenômeno só pode realizar-se quando é plausível. Daí decorre a necessidade permanente de criar no espectador um efeito de surpresa. Abstratos ou figurativos, pouco importa, trata-se de dar vida a personagens, utilizando as possibilidades específicas do palco de marionetes. Se os bonecos, às vezes, têm um comportamento análogo ao seus modelos primitivos, isto acontece porque os traços mais típicos foram postos em evidência, mas os valores não são os mesmos. A marionete de fios tentou, na maioria dos casos, aproximar-se do "natural". Nesse intuito trataram de esconder o seu mecanismo (seu estado mesmo de marionete) da melhor maneira possível. E assim fazendo, destruíram-na na sua própria natureza. Esse permanente estado de alienação no qual ela se move, poderia ter atraído Brecht mais do que Baty ou Craig. O *Verfremdungseffekt* (efeito de alienação), base do teatro épico, era motivo de maior aproximação para ele do que para os outros.

Marionetes de hoje

O que é a marionete? Um personagem feito de papel ou pano e que participa de uma ação dramática, animado, ou melhor, manipulada de cima por varas de cortinas, fios, hastes ou ainda, de baixo, com a ajuda de uma luva, de uma haste ou de um teclado.

Nos jardins públicos de Paris, Guignol fala a um público de "habitués" de crianças. É ali que subsistem os herdeiros de uma antiga tradição transportada para Paris. A certidão de nascimento do herói é das mais vagas: fim do século 18, princípio do século 19, ninguém sabe ao certo. O que se sabe é que nasceu em Lyon, das mãos de Laurent Mourguet, conhecendo imediatamente uma grande popularidade entre o povo de quem toma emprestada a linguagem e os trajes. É esta a origem do Guignol parisiense que vem a conhecer, ele também, um triunfo, afirmando progressivamente a predominância da técnica da luva sobre os fios. Em meados do século 19, a grande voga do teatro esvazia os teatros de marionetes de Paris. E os seus donos reagem muito mal. Para reter as crianças, o repertório se auto-censura, torna-se dia a dia mais fraco. Procura-se um paliativo que reanime o moribundo: um número de piadas cada vez maior, bonecos dia a dia mais enfeitados, afim de compensar a ausência de manipuladores... No princípio do nosso século, as marionetes já são consideradas uma arte menor e, conseqüentemente, apenas destinada às crianças.

Novas tendências

A transformação do público, o aparecimento ou a descoberta de novas formas de expressão vão iniciar alguns marionetistas a renovar sua arte. Realmente, entre os mais importantes, ou sejam, Joly, Lafaye, Chesnais, Blattner pode-se perceber as influências que constituíam as bases da arte moderna. A descoberta da arte negra, a arte da pantomina que floresceu no cinema mudo, as pesquisas rítmicas são os seus elementos determinantes.

Joly, principalmente, conseguiu cristalizar esses elementos. Para ele, a ação precede a palavra. Por conseguinte, na composição da máscara dos bonecos deve-se usar um mínimo de elementos, aumentando com isso as possibilidades de criação do manipulador. As pesquisas que ele realizou chegaram aos seguintes resultados: pesquisa da morfologia e dos traços corporais que caracterizam o personagem: estômago para dentro, cabeça em forma de pêra com expressão embrutecida. Pesquisa da cor que sintetiza um caráter: amarelo bilioso, vermelho colérico, branco de Pierrô, etc. Estes elementos básicos permitem apreender um tipo de um só relance. A pesquisa das atitudes corporais, dos ritmos, do andar vai tornando nítido o personagem. Um carteiro não anda da mesma maneira que um ferreiro; uma moça elegante não anda como uma freira, etc. Outra pesquisa importante é a da voz. A voz também tem o seu papel determinante. (Laurel e Hardy, o Gordo e o Magro — Marceau ou melhor, aqueles que o cercam — Chaplin e seus personagens — Tati, etc. usaram este tipo de estilização). Joly acrescenta a esses diversos elementos a propriedade do material empregado para a fabricação do boneco, fazenda que tem uma boa queda, poder evocador de uma lata de conserva achatada, mistério de uma raiz. Essa procura do objeto, às vezes, o leva a descobrir um outro significado nos próprios objetos. Assim vemos ele fabricar um casal de jovens guarda-chuvas flertando, apesar das intervenções de mãe sombrinha e sendo perseguidos por imensos guarda-chuvas da polícia.

No espetáculo intitulado **Les Mains seules**, os ritmos e as formas esboçadas pelos quatro pares de mãos enluvadas evocam com sobriedade fundos submarinos ou fogos de artifício de uma festa ao ar livre, sem qualquer outro recurso além do fundo musical. O despojamento traz a supressão do próprio boneco sem que o interesse fique diminuído. "É um poeta", dizia Baty quando falava d'ele. Sim, um poeta cujo rigor afasta as facilidades que ainda hão de nos surpreender.

Ao lado de Joly começaram a surgir outros nomes, a partir de 1935, que trouxeram à arte de marionetes renovações de alto valor artístico. A influência surrealista domina. As formas abstratas são usadas e novas possibilidades são entrevistas.

Georges Lafaye parte da concepção naturalista dos bonecos, mas aos poucos vai evoluindo para as formas abstratas. Um perfeito conhecimento da técnica lhe permite criar espetáculos de uma precisão extrema. Georges Tournaire, discípulo de Joly, apresenta com sua equipe um espetáculo excelente: "François e Michu". Os véus transparentes e coloridos se confundem com suas próprias sombras e criam assim personagens estranhas que nascem e morrem diante de nós.

Outra experiência interessante foi a representação de "Violon Magique" pelas "Marionettes de Tournesol". Trata-se de uma interpretação livre de contos folclóricos russos. O espetáculo é todo musicado e é constituído de diversos episódios rápidos no estilo de desenho animado. Os bonecos da peça "Le Messenger des neiges" que o grupo dos "Manifoles" apresentou, são todos trabalhados em ferro e têm, às vezes, somente duas dimensões, o que passa despercebido ao espectador que tem a ilusão de ver a figura em três dimensões.

Este relato, naturalmente bem resumido, da história das marionetes nos transmite um certo otimismo. Com efeito, podemos constatar um renascimento de atividades que julgávamos perdidas. As suas principais causas são, sem dúvida, de um lado, os novos métodos de educação que deram grande ênfase ao teatro de fantoches, e de outro lado, a moda dos espetáculos de cabaré.

Enfim, a todos que ainda duvidam do valor desta arte, é bom lembrar a frase de Byron: "Aquêle que não ama as marionetes, não merece viver".



Marionete

por Maurice Kurtz

“O teatro não somente nos recrimina e repreende — dizia o Dr. William Beeby, famoso educador de Nova Zelândia — senão para vê-lo nós temos que pagar quinze shillings por um lugar”. E continua com um sorriso irônico: “O que fazem as pessoas de teatro para conseguir semelhante coisa?”

As marionetes, são a melhor resposta: se, durante séculos, eles nos vem dando mensagens moralizadoras em benefício de todos, isto se deve a que suas inocentes figuras estão profundamente impregnadas das malícias e fraquezas das pessoas de todos os climas.

A conhecida sentença francesa de que “o ridículo mata” pode servir como divisa às marionetes, já que este é cabalmente o princípio de sua arte: fazer rir o espectador em troca de seu dinheiro, fazê-lo rir sobretudo de si mesmo, mas de maneira tão hábil que ninguém perceba que se lhes inculcou a moral e lhes ensinou a lição por bem ou por mal.

Na realidade, antes de se perceber, desaparece ante nossos olhos o simples conjunto de bonecos que se move “sômente” por pura diversão e vemos em seu lugar um laboratório onde pequenos seres — verdadeiros coelhinhos da Índia — atraem ao público mediante suas cambalhotas cheias de sentido que marcam agudamente uma multidão de defeitos humanos, incluindo o de seus donos e o dos espectadores que ainda não vestiram uma couraça de hipocrisia contra o riso e suas conseqüências imprevisíveis. Pois mais cedo ou mais tarde as marionetes aproveitarão dessa oportunidade única para fazer voltar milhares de olhos e ouvidos do público, até o fundo de si mesmos, a fim de que cada um possa escutar seu próprio pensamento entre o ruído incessante de suas gargalhadas.

E desta maneira os bonecos, maravilhosamente bem vestidos, podem executar, mais uma vez, sua inábil e esticada

reverência, recolher os aplausos e conservar o título, talvez demasiadamente pomposo, de mestres da sátira.

A maneira com que as marionetes lograram renovar esta façanha através dos séculos é um “segrêdo de polichinelo”, que podem aproveitar tôdas as pessoas de teatro, se são capazes disso. Sabem por acaso tôdas essas pessoas dar-nos a ilusão de que estamos olhando, através de um estranho buraco de fechadura para outro mundo cheio de criaturas fascinantes que — com poucos escrúpulos e muita habilidade — nos revelam aspectos ocultos da alma humana?

Sófocles e Eurípedes viram o homem como uma marionete cujos fios são movidos desde o Olimpo e pintaram a vida e o mundo como um campo de jôgo para deuses do destino

Goethe se voltou para este mundo de bonecos que é o teatro com o intento de satisfazer a sede inestinguível do homem que tem necessidade de prazer, beleza e emoção.

Jean-Paul Sartre e seus discipulos existencialistas da França preocuparam-se pouco com a ação do homem, enquanto individuo e se interessaram mais por sua “situação na integridade... para mostrar ao homem moderno um retrato de si mesmo, seus problemas, esperanças e lutas”.

Nenhuma escola ou filosofia, nenhuma fórmula e nenhum estilo podem competir com a singeleza soberana e a verdade despojada de uma marionete cuja irrefreável eloqüência forânea faz vibrar tôdas as cordas da emoção na criança imortal que sem cessar representam seu papel dentro de nós.

Deve-se com certeza à magia do teatro o fato de que um ser inanimado, que chamamos marionete, possa absorver a atenção, as faculdades emotivas e a fidelidade do público em todos os países da terra e algumas vezes até pelo preço de “quinze shillings a entrada”.

As marionetes nas letras e na música

Jacques Chesnais

Depois de 26 anos de letras e experiências teatrais, Gaston Baty, diretor de cena, consagrado mundialmente, abandonou os atores de carne e osso para montar um teatro de marionetes. Este fato não se deveu ao acaso ou a puro capricho mas ao aparecimento de uma nova forma de arte dramática que tirava suas raízes no passado mais remoto.

As marionetes têm tido sempre seu lugar nas letras. Os autores antigos fazem freqüentemente alusão a essa arte. Antes de se converter num meio de expressão, os bonecos constituíam por si mesmo toda uma filosofia: Cervantes teve razão ao evocá-los num capítulo famoso do D. Quixote de la Mancha, pois eram os únicos capazes de mostrar-nos o Homem diante de sua própria caricatura e de fazer-nos aceitar a poética demência de seu herói ao mesmo tempo idealista e lógico. Ao descrever o quadro de um pequeno espetáculo popular de sua época, o criador do engenhoso fidalgo mistura intimamente o real e a fantasia e confere à cena um sentido profundamente humano.

A aventura quixotesca inspirou ao célebre compositor espanhol do nosso tempo, Manuel de Falla, uma partitura famosa intitulada "El Retablo de Maese Pedro", em que nos dá o testemunho da perenidade das obras-primas.

Ben Jonson, quase na mesma época que Cervantes, utilizou os bonecos em "Bartolomew Fair" para mostrar os extremos a que podem conduzir o fanatismo e a intolerância. Nesta obra, as marionetes servem de agentes secundários da ação dramática, mas agentes indispensáveis para o desenvolvimento da obra e do pensamento do autor.

No Japão, desde o século XII, as marionetes faziam parte da vida dramática e constituíam o próprio fundamento do teatro japonês. Chikamatsu Monzaïmon, nascido em 1653, a princípio cavaleiro errante, instalou-se finalmente em Osaka, onde dedicou-se a escrever para os espetáculos de bonecos, em particular obras em forma de "Joruré", até merecer o apelido de "Shakespeare do extremo oriente".

No ocidente, o teatro de marionetes não chegou a criar uma verdadeira linguagem do gesto e do movimento como o fez Monzaïmon; mas, em compensação, tem servido em muitas ocasiões de refúgio à arte dramática reduzida à servidão. Na França, no século XVIII, os teatros viviam por privilégio real, e se prevaleciam disto para impedir qualquer tentativa de competição. Esse foi o motivo para que muitos autores parisienses já consagrados recorressem aos bonecos para defender sua liberdade de expressão, o que conseguiram. No fim do mesmo século nasceram as inesquecíveis "Pequenas óperas para marionetes", musicadas por Joseph Haydn, para a corte do príncipe Esterhazy da Hungria.

O próprio Goethe foi beber sua inspiração popular nos textos para comédias de bonecos. Desde o século XVI os teatros de marionetes representavam na Alemanha a lenda do Dr. Fausto, despertando ecos profundos nessa época romântica. Goethe, como todos seus contemporâneos, foi subjugado por esta peça teatral de inspiração tipicamente germânica. Toda sua magia e sua metafísica primária adquiriram categoria universal e foram imortalizadas pelo genial escritor, que extralou, dessa dualidade expressada candidamente pelo drama dos bonecos, uma série de problemas em escala mundial.

Por esses tempos, Von Kleist, outro grande dramaturgo alemão, escreveu um texto sobre as marionetes, pequeno pelas suas dimensões mas grande na sua importância. Pela primeira vez publica-se um trabalho em que a arte das marionetes inspira reflexões de ordem psicológica e um admirável estudo comparado sobre essa arte e a dança.

George Sand consagrou uma novela aos bonecos animados. A escritora havia instalado no seu castelo de Nohant um pequeno teatro para divertir seu filho Maurício e seus convidados. A amiga de Musset e de Chopin tinha uma verdadeira paixão pelas marionetes e seu teatro foi lugar de encontro da melhor sociedade parisiense do seu tempo. Em "O homem de neve" utilizou os bonecos como elemento pitoresco e como pretexto para fazer a apologia desse gênero de espetáculos, desenvolvendo suas idéias sobre o tema.

Não se deve esquecer entre os aficionados das marionetes os nomes de Teófilo Gautier e Gerard de Nerval, em virtude de sua celebridade na mesma época. Os bonecos inspiraram igualmente páginas notáveis, conhecidas pelos especialistas, a 2 escritores diferentes: o fino e romântico Charles Nodier e o atormentado dramaturgo Düranty, mas é preciso chegar até o fim do século para encontrar literatos e artistas que considerem as marionetes como um meio de expressão estética. Primeiro "O gato preto" — pequena sala de espetáculos de renome mundial criada em 1837 em Montmartre — e depois "O pequeno teatro", inspiraram a Anatole France páginas irônicas e agressivas contra os atores de carne e osso, e a Jules Lemaitre, Paul Marguerite, muitas reflexões encantadoras sobre a arte das marionetes.

Maeterlinck — que mais tarde renegará os cômicos de madeira — escreveu suas primeiras peças para que fossem representadas por eles. "As sete princesas", pequeno drama de ensaio, publicado em Bruxelas em 1891, e três anos mais tarde "Aladino e Palomides", "Interior" e a "A morte de Tintagilis". Alfred Jarry compôs seu célebre "Ubu Roi" — peça profética que exerceu grande influên-

cia sôbre considerável setor da literatura contemporânea. Bernard Shaw dedicou-nos seu "Shakes versus Shaw"; Paul Claudel, seu "O urso e a lua". Outros escritores modernos especializaram-se no teatro de marionetes: Frederico Garcia Lorca, baseando-se numa representação popular, ofereceu ao público seu "El Retablo de D. Cristóbal". Michel de Ghelderode reviveu um texto antigo no seu "Mistério da Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo"; Alexandre Arnoux, em colaboração com o compositor Transmam, escreveu "O sexteto ou bodas da flauta"; Collodi criou sua famosa historietta para as crianças "Pinóquio" e Bizet, o autor de "Carmem", compôs "A marcha fúnebre de uma marionete" e, entre muitos outros, Henri Songuet sua peça "A cigarra e a formiga."

Em nossos dias, intensifica-se o interesse pela arte do

tierieteiro entre os autores e homens de teatro. Gordon Craig, na sua obra "Da arte teatral", vê o futuro do teatro na criação de um super marionete que seria o comediante integral. Craig leva a sério os bonecos e lhes devolve sua importância como elemento dramático.

Um novo caminho se abre atualmente aos marionetes, fantoches e a todo o mundo dos bonecos: junto a um teatro cultural e a um teatro infantil — instrumento educativo — nasceu uma forma original de teatro poético. Onde se encontram os limites da ação do ser de carne e osso, a marionete, despojada das leis humanas e tôdas as contingências mortais, alcança alturas vertiginosas que só o espírito pode transpor, guiado por êsse maravilhoso filho do sonho e da fantasia.

O mamolengo

Hermilo Borba Filho

"O mamulengo é um teatro do riso, como são as outras formas dramáticas populares: o bumba-meuboi e o pastoril. Há uma necessidade de riso entre o povo e seus divertimentos dramáticos lhe proporcionam isto. A teoria de Bergson pode ser reduzida a isto: é cômico tudo o que nos dá, por um lado, a ilusão da vida e, por outro, a ilusão de um arranjo mecânico. O mamulengo preenche êstes requisitos, pois afasta a célebre "talhada de vida" dos naturalistas, partindo para recriação arbitrária da vida, por processos que, aparentemente mecânicos, possuem um encarnação que o situa nas fronteiras da alma e do inanimado. Ainda aqui o mamulengo está de acôrdo com a teoria de Mélinand: "É cômico tudo que se pode classificar, duma parte no absurdo e doutra numa categoria familiar". Os bonecos voam, contrariam a lei de gravidade, colocam-se no ar, em posição horizontal, assumem as posturas mais extravagantes, mas não perdem o seu caráter de familiaridade, de pessoas por nós conhecidas.

No mundo do mamulengo tôdas as inverossimilhanças são permitidas, porque nada é real e todo o prazer decorre das convenções, atingindo um realismo superior, mais verdadeiro do que o verdadeiro, porque é poético".

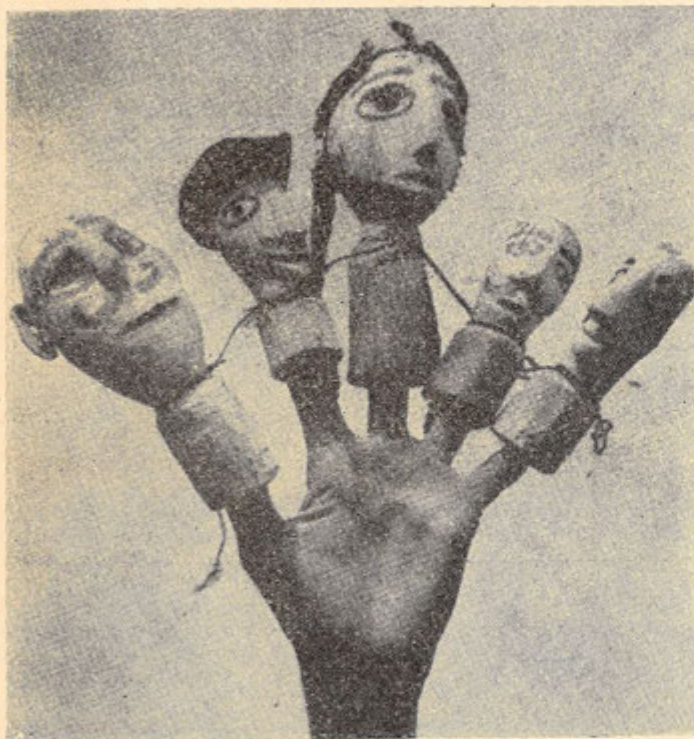
Martim Gonçalves

No teatro de bonecos existem duas classes de espetáculos inteiramente distintas: o teatro de fantoches ou de luva e o teatro de marionetes, que são movimentadas com fios ou com varetas. A designação de "fantoche" é nova entre nós e substituiu a mais antiga, títere. O teatro de fantoches é, por excelência um teatro de improvisação. As tentativas para obrigá-lo a um texto fixo resultaram sempre falhas. Como no caso de Garcia Lorca, com "Amor de Don Perlinpin con Belisa en su jardín", em que os títeres perdem tôda a espontaneidade que lhes é característica. O teatro de fantoches corresponde perfeitamente à "commedia dell'arte". É sempre um espetáculo eminentemente popular na sua verve um tanto rude e primitiva. É o teatro da improvisação. Enquanto que as marionetes representam um gênero mais evoluído e se prestam admiravelmente à montagem de peças clássicas ou modernas que ordinariamente pertencem ao repertório dos atôres "vivos".

O teatro de bonecos, nas duas formas distintas, era conhecido desde a mais alta antiguidade. Nos escritores clássicos, como Aristóteles, Platão, Horácio e depois Santo Agostinho, encontram-se referências às figuras móveis do

teatro mecânico. Uma iluminura do século XIV conservada na Bodleian Library, de Oxford, ilustra uma cena de "Punch and Judy", em tradicional teatro de fantoches da Inglaterra. E até hoje sobreviveram através dos séculos, algumas formas tradicionais como os "Polichinelos do Porão" em Antuérpia, o "Guignol" lionês, as marionetes sicilianas e os fantoches ingleses.

No Brasil, é o "mamulengo" a expressão mais antiga e primitiva do teatro de figuras. Muito popular em Pernambuco, é de importação européia. Conserva sempre uma linha de ação dramática muito simples, inspirada diretamente nos fatos diários. Os bonecos têm cabeça e mãos de madeira (bólsa) e o corpo de pano, vazio como



uma luva. São manipulados acima de uma cortina ou telão, por trás do qual se escondem os operadores. São eles também que falam pelos bonecos.

Além dos personagens comuns ao teatro de fantoches de outros países, foram aparecendo figuras regionais, que em breve se tornaram célebres. É freqüente a intervenção de forças sobrenaturais, como o Demônio, as Almas e a Morte.

A etnologia do termo mamulengo ainda não foi devidamente esclarecida. Presume-se que ele tenha origem na conjugação de duas palavras: mão e molengo (mão mole, mão que se move).

O mais famoso dos animadores de mamulengo em

Pernambuco foi Severino Alves Dias, vulgo Doutor Babau. Ele e sua mulher Agripina confeccionavam os bonecos, e, ajudados eventualmente por uma ou mais pessoas, representavam nas praças públicas e nas residências dos veranistas da cidade de Olinda. A habilidade com que Babau mudava de voz, ora servindo a um boneco, ora a outro, conquistou a admiração de um grande público. Seu repertório constava de uma dezena de peças: "Duzentos Metros de Fita na Barriga", "Ver Para Crer", "Corto Uma Cabeça de Passarinho e Apresento Vivo Voando", "A Flor Roubada", "O Sedutor Apaixonado", etc. O enredo girava sempre em torno de personagens conhecidos, que atingiram o estrelato: Cabo 70, tipo perfeito do bamba da zona e que em nome da lei resolvia tudo a pancada; o casal Dona Quitera e Capitão Reimundo, além de Pisado, João Redondo, Tou Sêco. Havia também objetos que se tornavam verdadeiros personagens: o Telefone, a Assistência e a Tintureira. Tomavam parte em quase todas as histórias. O espetáculo terminava sempre em pancadarias, assassinatos ou morte em geral e vitória do cão (Diabo), ajudado pela morte. As estórias tinham um cunho rústico, algumas vezes pornográfico.

Severino Alves Dias morreu. Mas vários de seus personagens sobreviveram ao seu criador. Severino Francisco da Silva, mais conhecido pela alcunha de "Cheiroso" (porque é também vendedor de perfumes), foi o continuador do Doutor Babau, de quem foi discípulo em Olinda. O elenco do novo teatro, além de muitas figuras clássicas, foi enriquecido com novos personagens, filhos da imaginação de "Cheiroso".

Além desses dois mamulengos mais conhecidos no Recife e seus arredores, outros representam as suas peças nas feiras do interior de Pernambuco. Hermilo Borba Filho cita a existência de um, há muitos anos, em Palmares: montado no Alto do Lenhador — zona das mulheres perdidas — representando a Paixão de Cristo. Descreve ainda num artigo que saiu publicado na revista "Região" uma farsa intitulada "De como o Cão ganhou uma porção de almas", cheia desse primitivismo pitoresco que tão bem caracteriza o nosso mamulengo. Tudo se passa na casa de Reimundo e Quitera, que resolveram dar uma festa. Mas no meio das danças surge o "Homem de Duas Caras" e o berulho começa. Reimundo tem ciúmes de Quitera e a pancadaria só termina com a chegada do "Cabo 70", que restabelece a ordem, também a pauladas. E não demora muito que a festa degenera em briga, só findando com o massacre geral. E o Cão ajudado pela Morte leva todos para o Inferno. Muitas vezes o espetáculo é acompanhado de música de violões, tamborins e cavaquinhos e é também cantado como na farsa acima descrita:

Lá chegou Caruaru
Eu confesso que sou capaz
Tenho medo
Tenho medo
Olhe! Pisado aí atrás
Olhai, olhai, senhores
Qui Pisado tá na frente
Pisando em flôres.

Do "Globo"

Fantoches em novas dimensões

Ilo Krugli

Atualmente uma apresentação de fantoches é um espetáculo de exceção ou uma tentativa ingênua de iniciação no teatro. Mas sempre para quem faz ou assiste é uma forma de descobrir o que é o teatro, suas possibilidades, sua essência. Não raras foram essas "iniciações" a chave para abrir as portas do chamado teatro de atôres vivos; no Brasil temos vários exemplos disto. No caso do francês Gaston Baty porém, serviu tanto para abrir quanto para fechar esta porta: "Tínhamos a pretensão de liberar o teatro do realismo, de chamar a nós tôdas as artes fundi-las numa só, capaz de expressar além dos corpos, dos sentimentos e pensamento, a alma. Algumas vêzes conseguimos isso só por breves momentos, e não eram êstes os que proporcionavam aos nossos espetáculos o seu êxito. De agora em diante será pior. As dificuldades materiais e profissionais, o enfraquecimento geral da cultura, a dispersão do público, as ideologias e a propaganda que mancham o que lhes deveria ser sagrado, não nos permitem prosseguir. Resolvi pedir aos fantoches o que já não espero dos homens".

Embora não partilhemos totalmente êste pensamento, é indubitável que o teatro de bonecos ainda pode trazer muita esperança e vida ao desenvolvimento do teatro. E quem faz teatro na América do Sul? São poucos realmente: no nordeste do Brasil subsistem, junto com os trovadores, os teatros chamados de mamolengo e alguns teatros no Peru que se apresentam em festas geralmente religiosas, sobrevivências quase milagrosas de um teatro popular. Nas grandes cidades aparecem alguns esporadicamente, mas poucas vêzes, com caráter profissional, apesar de em 1958, o Festival de Fantoches, em Buenos Aires, conseguir reunir 200 diferentes grupos de fantoches.

A literatura, as artes plásticas, na maioria das vêzes a educação e, mais raramente, o teatro, são as vias de acesso mais comuns a esta atividade. Desaparecido o fantoche da lembrança coletiva das cidades, onde o grande público se fascina com as imagens do cinema e da televisão, não é raro encontrar-se adultos que nunca assistiram a um espetáculo desta natureza. Na Europa, onde a tradição é grande, verificou-se uma renovação, apesar das guerras dêste século e das mudanças técnicas e sociais. Em vários países êste teatro transferiu-se do âmbito popular para os grandes centros culturais e artísticos, inclusive para as universidades. Psicólogos e educadores perceberam no boneco um importante meio de comunicação. Mas foram seus valores próprios como arte que lhes permitiram incorporar-se às expressões contemporâneas, essencialmente ligadas ao imaginário, fantástico e absurdo.

Nos tempos coloniais na América Latina êsse teatro atingiu um certo grau de desenvolvimento do qual praticamente nada resta; as poucas tentativas líricas e esforçadas realizadas nos últimos trinta anos não conseguiram

entretanto fazer ponte entre aquêlo teatro de fantoche popular, artesanal e tão saudável com seus palavões (segundo F. G. Lorca, no Retábulo de Dom Cristóbal) e uma forma mais compatível com a realidade do público atual.

É possível que não existam condições para que êsse gênero teatral participe amplamente do espetáculo destinado ao adulto. Nós, que fazemos fantoches, preferimos em geral apresentar só para crianças. Mas sentimos sempre a saudade do tempo perdido: a praça, as estradas, o espetáculo para todos, crianças, adultos, mesmo os cães da vizinhança.

Foi talvez a mesma saudade e a identificação do poeta com a poesia viva dos fantoches que levou o grande Lorca a criar seu teatrinho "La Tarumba". Com êle atravessou a Espanha inteira e depois o Atlântico, para instalar-se em 1934 em Buenos Aires, no teatro onde estavam sendo representadas algumas de suas peças, e no "hall", com seus bonecos, apresentou o seu Retábulo de Dom Cristóbal e uma versão de Ésquilo.

Seu exemplo foi altamente contagiante; atôres, artistas plásticos, poetas, continuaram por muito tempo invadindo as salas de espetáculos com suas pequenas comédias. Outros, porém, voltaram a preferir os caminhos como Javier Villafañe, com seu teatro "O Galo Pinto". Aquêles que mais tarde continuariam fiéis a esta saudade do "teatro de todos" em qualquer cidade, pequena ou grande, ouviam, infalivelmente: aqui estêve, anos atrás o Javier e nos ensinou a fazer títeres. Maria Clara Machado o conheceu aqui no Rio e depois integraria às suas Moroquinhas a mais pura e genuína tradição dêste teatro. Também Augusto Rodrigues teve contato com êle, sendo motivador no Brasil da experiência de Arte e Educação. Conta Augusto Rodrigues que quando levou o Villafañe ao Recife êste além de não aceitar censura às suas peças, quando uma secretária de educação lhe perguntou se seu teatro era pedagógico, êle enfaticamente respondeu que não, pois seus títeres, quando lhes perguntavam quanto são dois mais dois respondiam: cinco. A atitude e natureza da poética alma dos bonecos que já muitas vêzes agonizara nas mãos de muito bem intencionados professores. E, apesar de acharmos que os fantoches são um elemento importantíssimo na educação da criança, discordamos e recusamos fazer uso dêle para outro fim. O teatro é em si mesmo uma finalidade e uma das expressões mais altas da cultura e a melhor forma de alcançá-lo é assistindo ou representando simplesmente.

Na história do fantoche houve quase uma brusca transposição: das mãos ágeis e analfabetas do andarilho passou para as do intelectual que acrescentou por algumas vêzes ao estilo ingênuo, elementos de maior elaboração estética, conceitos de outro nível e também preconceitos decorrentes do orgulho do conhecimento. Sem la-

mentar um segundo, sem saudosismo do primeiro, dev:mos aceitar os bonecos como parte de uma tradição essencialmente anti-conceitual. Na liberdade exprimida nes improvisações dos seus textos, na sua técnica sintetizadora reside a sua força inaudita objetiva ou não, sem contróle e de extraordinária poesia. E ainda estando nos primórdios ligada, à representação religiosa que poderia interpretar-se como limitação (repetição constante de tema e texto) sempre o seu espirito ingênuo e a sua concepção formal (o boneco não transmite nunca o hieratismo e esteriótipo místico) lhe permitiam portanto contornar qualquer aspecto inflexível e dogmático do texto.

A poesia como a vida é anti-dogmática e isto se manifesta profundamente no fantoche, arma poderosíssima para o ator sair de si mesmo e se transcender, e para o espectador se projetar sem medida e sem perigos aparentes, já que se trata de um objeto de papelão e pano. É desta forma que se realiza o encontro desta arte com a criança. O fantoche subjetivo e simbólico mas ao mesmo tempo concreto, encontra a criança no seu estado de "graça" para receber e participar do jôgo poético e de imaginação sem limites formal e lógico.

Isto nos fêz refletir muitas vêzes sôbre uma atitude de comunicação diferente para o teatro em geral onde prevalece mais o sentido de informação cultural e psicológica que o de experiência dinâmica partilhada entre ator e público, reduzindo muitas vêzes suas possibilidades na comunicação com o público "alfabetizado". Tratando-se de crianças ninguém pode falar de aspecto particular de cultura como seria ridículo dizer que uma criança é inculta; mas tôda criança, qualquer que seja seu desenvolvimento intelectual, pode participar na experiência sensível e aprender os mais variados valores universais.

Quais são então as possibilidades do fantoche atualmente, isto é, fora do seu aproveitamento no campo educativo, sempre que prevalecer o aspecto expressão e espontaneidade. Como espetáculo está tudo por fazer. De acôrdo com o desenvolvimento cultural e social bastante diversificado existiriam tôdas as possibilidades para o teatro de fantoches, desde as mais simples e primárias às mais elaboradas mas as dificuldades são grandes.

Nas cidades as possibilidades de obtenção de salas são mínimas; foi construída no Rio a única sala para este gênero em todo o Brasil e talvez em tôda a América, mas atualmente seu destino é incerto pois poucos espetáculos dêsse gênero nêle se realizem. Noutras salas, quando surge a possibilidade nem sempre há condições comerciais e portanto, profissionais; porisso, quando não agoniza sobrevive à custa do desdobraimento profissional de seus atôres.

Quanto ao teatro ambulante analisando a formação social dos que fazem fantoches, bastante diferentes dos artesões que levavam seu teatro pelos caminhos; só de vez em quando apareceriam os que quase como uma aventura poética se lançariam às grandes extensões dêste país.

Iniciativas desta índole só poderiam ser levadas a efeito com um apoio oficial que lhe assegurasse continuidade. Isto evitaria no campo do boneco infantil as im-

provisações, já que o seu futuro poderia ser a formação do nôvo público e porisso o repertório infantil popular requer uma verdadeira especialização.

Fora dêsses aspectos que chamaríamos de culturais e sociais existe o trabalho individual do artista: para este a possibilidade de expressão e realização é considerada um tanto paradoxal. Esta arte de raízes tão antigas, nascida e recreada nas pequenas comunidades não deixa de conservar traços dessa época em que a palavra e o símbolo eram misturados com sonhos e mitos que não iam além de um espaço limitado acima pelo céu e abaixo pelo inferno. Traços estes que, nos milagrosos titereteiros atuais, não deixam de ter um aspecto um tanto anacrônico e maldito, já que o céu e o inferno modernos viraram suas tensões para à direita e para à esquerda do individuo correndo os sonhos presos aos fios elétricos, às ondas, os jatos e às radiações de um espaço quadripartido.

Já que até agora os filósofos e os físicos pouco se ocuparam com os bonecos e ainda que os cinegrafistas os tenham incluído em filmes de grande valor êles constituem a "raça" à parte na arte dramática do nosso tempo.

Dentro do atual panorama de teatro (onde o realismo e o naturalismo não têm grande futuro) caberia a quem faz fantoches a tarefa de contribuir para o grande teatro imaginativo, da linguagem pura dos gestos, das formas e das cores animadas, dos símbolos necessários à nossa época.

Permitindo a expressão individual o teatro de bonecos limita a presença física que em muitos casos alimenta o vedetismo, assumindo o fantoche tôda a responsabilidade frente ao público. Na história do teatro de fantoches não se sabe certamente quem foi que criou os personagens que acabaram conferindo o seu nome ao gênero tais como: Roberto, em Portugal, Petrouska, nos países eslavos, Kasperle, na Alemanha e outros. Obratsow, diretor do famoso teatro de Moscou, depois de se apresentar com o bonequinho Tiapa, na Inglaterra, se deixou o país, milhares de crianças tinham sido batizadas com o mesmo nome.

Nós mesmos, viajando pelos países dos Andes, costumávamos ouvir passando pelas ruas: lá vão os Cocuyos, por cause, de um pequeno boneco verde, com este nome, apresentador do espetáculo.

Gostaríamos imensamente de dizer que vale à pena fazer fantoches mas tratando-se da realização pessoal do artista não podemos deixar de comunicar a quem estiver disposto a fazer isto, uma vez descoberto e amado o boneco, deverá penetrar no plano às vêzes ingrato de desentranhar todos os seus mistérios com a convicção do arqueólogo que cava durante muito tempo uma terra desconhecida, onde poderá encontrar uma cidade bela e desconhecida. Não poderíamos criar a imagem à semelhança da de um sementeiro que espera tudo da terra; e para que não se pense que a nossa metáfora tenta sugerir que os elementos procurados para criar o fantoche estão no passado, diremos que as mãos que procuram e arrancam esta terra (e trabalho de fantoches é sobretudo trabalho de mãos) irão ao encontro tanto das experiências passadas de representação quanto das futuras através do

boneco e do símbolo por êle assumido já que êstes constituem uma das criações mais ricas para alcançar aquilo que o homem tem procurado sempre exteriorizar, sua alma.

E por êste caminho com os bonecos descobriremos os elementos universais com os quais será possível voltar a criar o grande teatro épico.

Cavalgada da história da Índia

A cena pode acontecer em qualquer parte, Delhi ou Rajasthan, na Índia Setentrional. Oculto por um telão de côres variadas, um titereteiro começa a manipular seus bonecos primorosamente vestidos e pintados. A melodia de suas canções, o rufar de seu tambor, logo chegam aos ouvidos dos passantes; imediatamente uma multidão de curiosos se ajunta à frente do pequeno teatro.

O agricultor que vem à cidade fazer suas compras da semana, o professor da escola, os empregados que passam apressados, e os meninos que voltam correndo das aulas; todos são atraídos pela música do titereteiro; cem pares de olhos se fixam sôbre os formosos bonecos, que principiam logo a dançar e mover-se, a lamentar-se e dar gritos.

Então começa o maravilhoso desfile da História da Índia. A bailarina da Côte, ataviada de um vestido carmesim bordado com fios de ouro e prata, atravessa o cenário sob o olhar profundamente admirativo de Akbar, o Grão-Mogol. O público ri às gargalhadas quando os dois bufões da Côte, Birbal e Todarmal — um, renomado por seu gênio agudo, outro por sua prudência — abraçam-se afetuosamente à guisa de saudação. Ou, pelo contrário, o mesmo público se condói das atribulações de Laila e de seu namorado Manju — vítima de um réptil — que formam um par análogo a Romeu e Julieta, de Shakespeare. Para o público amante de aventuras, os títeres logo apresentam um impressionante combate entre um mongol e um soldado de Rajput.

Há uma notável diferença entre estas comédias de títeres (chamadas PUTLIWALLAS) da Índia Setentrional e as das regiões meridionais do mesmo país; no norte, o titereteiro apresenta relatos autênticos e episódios da faustosa marcha triunfal que constitui a história dos mongóis, cujo apogeu foi alcançado na época de Akbar, durante o século XVI.

Os personagens copiam com detalhes vívidos a vida dos príncipes e camponeses e seus costumes, trajes e feitos do período de domínio mongol. Já o titereteiro meridional se especializa na dramatização de relatos mitológicos, extraídos de obras-primas da Índia: o MAHABARATA e o RAMAYANA. O Público dos vilarejos e dos campos, ao assistir os espetáculos de títeres, aprende a conhecer a grandeza moral de heróis épicos como Ram e Dharmaraya e consegue captar um pouco da pompa e do esplendor cavalheiresco da época do Grão-Mogol.

Durante gerações e gerações, as cenas míticas e his-

tóricas vêm constituindo a diversão das populações rurais da Índia.

Os educadores modernos dêste país crêem que as comédias de títeres podem ser utilizadas como meio difusor de educação, e dizem que o titereteiro, além das cenas de história mitológica, pode também apresentar cenas da Índia atual.



Colóquio Internacional realizado em Bruxelas sôbre: Marionetes

(Traduzido e adaptado de um artigo da revista THÉÂTRE, ENFANCE ET JEUNESSE) Janeiro a Março de 1965.

Realismo ou maravilhoso ?

É normal — e mesmo de esperar — que a opinião do diretor do TEATRO NACIONAL DE MARIONETES de Budapest, DEZSO SZILAGYI fôsse a seguinte: “o mundo irreal dos contos, o maravilhoso, o fantástico, o abstrato podem reviver de uma maneira mais atraente com os bonecos do que nas pranchas do teatro, onde o personagem está ligado à realidade corporal do comediante. Aqui, nos diz êle, trata-se de símbolos que se enfrentam e a criança não tem como se enganar. Uma feiticeira horrorosa é culpada de numerosos malefícios; ela deve ser punida e na criança a punição do malvado não é resolvida sômente com uma ameaça de castigo. A criança-espectadora só se satisfará se a feiticeira fôr condenada a ser queimada viva. A criança acolhe êste julgamento com aplauso. Será que daí podemos concluir que estamos excitando na criança o espírito de crueldade? Não, pois ela sabe perfeitamente que o fogo que consumirá a feiticeira destrói sômente um ser feito de madeira, de fios de ferro e de trapos, ser êste que personifica o Mal enquanto noção, símbolo. Sômente no caso de um neurótico é que a criança concluirá que êle também deve punir com o fogo o seu companheiro malfetor. Jamais um jovem espectador terá a idéia de bater num boneco, enquanto que para os comediantes que incarnam um personagem mau, haverá sempre o risco de experimentar o impacto de projéteis arremessados.

Se nossos jovens espectadores continuam muito apegados ao mundo tradicional das fadas, isto não impede que eles gostem também que o seu teatro se inspire nos Contos Maravilhosos que encantaram tantas gerações. Eminentes poetas tiraram sua substância de inesgotável tesouro dos contos populares, de onde êles conservaram a mesma visão ingênua e espiritual que é a do folclore. Por outro lado, experimentemos criar contos que sejam mais intimamente ligados ao nosso tempo. Mas não nos devemos iludir: o fato de introduzir acessórios emprestados da vida contemporânea em uma série de acontecimentos maravilhosos, não é suficiente para criar um “conto moderno”. Se o autor não tem em si a faculdade de criar, êle próprio, símbolos, o conto não realizará jamais o seu vôo; êle será como um pássaro de chumbo experimentando suas asas na poeira.

Sem dúvida a evolução rápida da ciência (o género ciência-ficção) pode trazer uma ajuda apreciável, otorecer mesmo diatações próprias à imaginação humana, mas não pode de maneira alguma substituir o recurso ao irreal dramatizado do Mundo das Fadas. "Temos visto peças inspiradas de antigos contos clássicos onde a feiticeira não chega a cavalo sobre uma vassoura, mas vem de helicóptero. Onde está ai enriquecimento do ponto de vista artistico? Na realidade, nossa época ainda espera que apareçam escritores com o talento intuitivo de um Andersen. Sera que as antigas fontes de inspiração dos contos estão esgotadas? Que estejam! Mas como nos ainda não descobrimos novas fontes, então deixemos que os mágicos e as fadas possam trazer à criança uma força vivificadora excitante de beleza e de verdade. Um senso pratico mesquinho ou então um dogmatismo excessivo só fazem expulsa-la da vida e da arte. Utilizemos entao com toda segurança as tadas tradicionais. Deixemos nossas crianças gozá-las.

—:—

JEAN-LOUP TEMPORAL (França) expõe o seu caso pessoal com grande simplicidade e sinceridade. Educado em um ambiente de amadores de marionetes, pertencendo éie proprio a um grupo fundado por seu pai, Marcel Temporal, recentemente falecido, tendo trabalhado na Alemanha antes da guerra com eminentes marionetistas como Max Jacob e Gaston Baty, tendo sempre tido medo do "guignol" da escola lyonesa dos palcos parisienses, nunca teve, entretanto, ocasião de julgar a arte do marionetista em relação à infância. Ele duvidava mesmo que esta arte, tirada da magia e constituindo a expressão dramática mais ou menos abstrata do simbolo, pudesse ser acessível à infância. Ora, as circunstâncias fizeram com que o único público com o qual éie tivesse ocasião de entrar em contacto fôsse o publico infantil dos "jardins de infância" e dos "maternais". Ele não iria recusar tal experiência somente por orgulho ou preconceito estético. Imediatamente éie constatou que pedagogicamente havia um apêlo e uma necessidade que julgou seu dever atender e em breve mergulhou nessa tarefa de corpo e alma. "Este casamento da razão, diz éie, se tornou um casamento de amor".

Éie se pôs então a montar e a representar na escola e fora da escola, peças de marionetes para crianças pouco acima de 7 anos. Muitas destas peças foram traduzidas para diversas linguas. Ele é então mais do que indicado para responder com autoridade à questão-chave do colóquio de Bruxelas: "Realismo ou Maravilhoso?", pois que sua experiência está baseada sobre parte de 15.000 espectadores da idade pré-escolar.

—:—

Pessoalmente, éie se opõe à materialização das Fadas: "Jamais vi em cena um fada me emocionar ou me maravilhar tanto como aquelas que podem viver em mim através dos meus sonhos e recordações. Não quero aqui argumentar sobre a personagem da Fada, que, segundo

alguns, cria o Fantástico, mas sim sobre o sentido do maravilhoso inato na criança e o seu gosto que permanece na idade adulta."

—:—

"Com as realidades maravilhosas de hoje em dia devido às descobertas incessantes da pesquisa científica e sua utilização prática, atingimos o mesmo plano que o das realidades surrealistas. A criança, e sobretudo a criança pequena, diante do mundo de hoje que ela descobre, não distingue o real do imaginário. É tão normal para ela que um aparelho converse com um peixe, quanto ver uma mesa se transformar em casa, etc... Ela não atribui às coisas a mesma realidade que o adulto; o inanimado existe para ela; não existem coisas inertes; elas estão provisoriamente imóveis. Tudo que ela descobre é capaz de viver.

Eu tentei me aproximar do realismo feérico da criança. Esforcei-me em evitar todo didatismo e de desconfiar do "poder terapêutico" que certos psicólogos atribuem ao teatro infantil.

Escrever o que? Escrever como?

Depois de ter passado em revista um grande número de peças ditas "peças para marionetes", em cujos textos éie esperava encontrar pelo menos a substância de um repertório, Jean-Loup Temporal se chocou com "a quantidade de peças de adulto, que ao adaptar para bonecos se tornaram completamente imbecis."

Quanto ao repertório do Guignol lyonês, éie o rejeita de um modo categórico. Éie nos advertiu sobre isso na introdução do seu relatório e aponta os motivos:

"Felizmente para elas, as crianças ainda não têm nenhuma relação com o proprietário, com a polícia, com o tabelião, com as espôsas rabujentas e esperemos que também com as pancadas e com o diabo... e urinol não tem para elas função de um capacete... Com certeza elas acham graça nisso tudo. Pode até mesmo fazer com que elas grem, urrem e façam algazarra. Tudo se passa como se o adulto se sentisse feliz em provocar a primeira alegria malsã da criança com piadas vulgares e um humor mediocre... Pedagogos chegam mesmo a falar de "massificação" para desculpar esta mediocridade. Se realmente uma massificação é necessária — o que ainda falta provar — então não se pode esperar outra coisa! Entretanto, nossa profissão não tem nada que ver com a luta dos gladiadores ou com as touradas.

Quanto ao didatismo preconizado por alguns, nunca me passou pela cabeça ensinar o que quer que fôsse à criança através de marionetes. Não que eu acho que isto é impossível. Pode mesmo dar excelentes resultados. Mas esta não é, para mim, a finalidade do teatro de bonecos. Sua razão de ser não é fazer compreender, mas fazer sentir, tocar a sensibilidade da criança mais do que seu intellecto.

A condição essencial é de ser um bom "manejador", de fazer com que os bonecos vivam, a fim de que eles se tornem aos olhos dos espectadores, seres dotados de poder de provocar suas emoções, de se aproximar da lógica infantil sem nenhum preconceito dito moralista. Desde minhas primeiras realizações, sempre me esforcei em me conservar simples e direto na expressão do gesto e da palavra, evitando toda falsa ingenuidade."

Samba

Um outro ponto de vista no qual Jean-Loup Temporal insiste: a necessidade do Personagem — sempre o mesmo — falando ao público, de acordo com a tradição dos antigos marionetistas franceses.

Chamei esta personagem de Samba: ele é preto, vestido de azul. Não se trata de um super-homem, nem de uma caricatura de um negro. É um parisiense que tem a pele preta e que fala com os R carregados. As crianças imediatamente se identificaram com ele. Ele é seu portavoiz nas cenas, seu confidente. Ele é vivo, alegre, espontâneo, sensível. Ele não faz farsas nem jogo de palavras. Agrada porque é sempre otimista e porque ele possui um certo humor que substitui o "espírito" do Guignol ou o lado satírico de Polichinelo. Ele não tem idade. Muitas vezes se integra na ação, outras vezes conserva sua função de maquinista. Dialoga com a platéia, mas suscita mais as questões de que propriamente as coloca.

Sua presença permite restabelecer o silêncio ou obter uma participação do público. Mais de um milhão de espectadores o amam e o exigem.

Samba fala muito depressa. Seu texto não tem nenhum valor literário. Ele fala uma língua quase incompreensível, onde somente são destacadas ou repetidas as palavras ou frases indispensáveis à inteligibilidade da ação. Trata-se na realidade de um fundo sonoro que dá o ritmo e o tom, mas cujas intenções devem ser bem precisas. Para mim uma representação de bonecos só tem valor pela qualidade do ritmo, pela maneira de falar e pela ação. Procure evocar uma paisagem e não a reconstituir. O excesso de cenário, mesmo muito bonito, me parece sempre ser uma afronta à imaginação da criança: o acessório lhe é mais indispensável do que a decoração.

Outro comentário importante: a criança ama os "gags", com a condição de que ele seja levado até o fim, até o absurdo.

Jean-Loup Temporal insiste na importância do acessório: "Uma escada pode servir de tema de uma peça para crianças. A mesma escada pode fazê-las rir, apiaudir e os comover. O que adoram é esgotar todas as possibilidades de uma coisa, de ver nela uma sucessão de objetos diferentes e mesmo de a desmontar, de a dissecar, acreditando descobrir nela sua alma."

Duração da peça

Nunca ultrapassará 40 minutos. É o máximo de atenção que uma criança de menos de 7 anos pode aguentar.

"Como escrever minhas peças?"

Depois do tema escolhido, escrevo um texto que vai sendo modificado incessantemente durante as vinte ou trinta primeiras representações. Daí por diante, o texto não se transforma mais. A representação tem sempre o ar de estar sendo improvisada e as crianças têm a impressão, graças a Samba, de conduzi-la. Samba é quem os conduz ou então eles é que conduzem Samba. Procuro sempre o prazer, o riso e se possível a alegria, mas termino sempre a peça, não de uma maneira brilhante, mas tentando restabelecer a calma e o desfecho é geralmente rápido.

Se procuro definir minhas peças, eu diria que são, na realidade, jogos — jogos de mãos com palavras em volta — ligados se possível por uma ação e algumas vezes por uma idéia. Tomemos, ao acaso, uma das minhas peças de exemplo:

Se quero exprimir que o malvado encontra sempre um mais malvado do que ele, procuro aquilo que na criança simboliza o espírito de malícia: é incontestavelmente a raposa, personagem interessante de uma mitologia infantil, pois ele fala (parte maravilhosa!). Onde vive a raposa? Na floresta. Eis aí o cenário. Samba vai armar sua barraca dentro da floresta para procurar cogumelos para sua avó. (parte realista.) Faz-lhe falta um amigo, um amigo mudo que as crianças amem: será a coruja. Agora é só tecer as situações.

Farei a coruja dançar, os cogumelos crescer (um pequeno bailado), a raposa falar e Samba armará sua barraca da maneira mais realista do mundo. Como eu sozinho sou o autor, o realizador e o intérprete, sei que uma estranha poesia vai nascer da expressão ou da relação das expressões de todos estes elementos simples sem o qual meu esquema pode parecer pueril.

Estes são os dados essenciais que contribuíram na elaboração dos meus espetáculos que muitos taxam como sendo pedagógicos. A principal virtude moral que nós lhes damos é de trazer o otimismo e a calma... a única virtude pedagógica que pode-se-lhes atribuir seria, eu creio, o poder de fixar totalmente a atenção das crianças durante 40 minutos, de lhes ensinar a escutar, a se revelar tomando partido ou tomando consciência do outro, seu amigo, seu camarada, seu adversário, descobrindo a força de uma reação coletiva do bem contra o mal... a tornar-se o espectador crítico e consciente, que será, espero, uma vez adulto.

Se Samba ensino alguma coisa às crianças, ele o faz de uma maneira velada. Certamente, nós provocamos o riso, mas que este riso seja um relaxamento e não uma excitação. Não meço o sucesso de uma representação pela gritaria de uma sala cheia de crianças, mas pela atenção silenciosa, pela admiração cheia de alegria. Procuro uma evasão feliz, um repouso... coisa de que eles têm tão grande necessidade em nossa época."

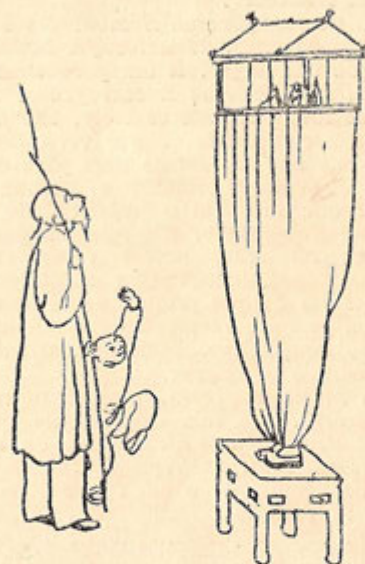
Sr. JURKOWSKI (Polônia), secretário da Seção Polonesa da UNIMA, marionetista e A. R. PHILPOTT (Grã-Bretanha), "Puppeteer, editor and instructor for the Education Puppetry Association", trouxeram contribuições úteis relacionadas com as fontes de inspiração da dramaturgia infantil e particularmente relacionadas com o folclore e com os contos de fada. O Sr. Jurkowski constata que na Polônia a tradição folclórica oral tende cada vez mais a desaparecer. O único centro que persiste se situa na região montanhosa de Podhale. Este centro, aliás, deveria constituir uma atração turística. Não há dúvida que grandes escritores se inspiraram em contos tradicionais desde Andersen a Oscar Wilde e que inúmeros educadores e psicólogos poloneses (assim como Janusz Korczak) reconhecem que eles constituem para a criança um "material de leitura" que não convém rejeitar sistematicamente, pois que a criança de 8 anos aí pode encontrar elementos para criar e enriquecer o mundo de sua própria imaginação.

Muitos psicólogos constataram que a criança, naturalmente, por instinto, transpõe o real para o maravilhoso e que este pode ajudá-la a conceber o mundo contemporâneo. Muitos poetas dos nossos tempos conservaram em si bastante infância e desta maneira conseguiram integrar nas suas pesquisas um repertório melhor adaptado às condições da vida do Cosmos que o progresso e a difusão das ciências exatas impõem ao nosso conhecimento.

Uma peça de Jerzy Jesionowski, "Um conto de um herói novo" tem por tema uma expedição interplanetária conduzida por Aquiles e Heitor e um herói do nosso tempo. O chefe é, no início, o ardente Aquiles, mas depois da descoberta do planeta OCTAVIA, é o homem de ciência que toma a liderança, enquanto que os heróis legendários se retraem. Em "O que é o tempo?" Z. Wojcienchowski nos introduz no mundo dos objetos: um relógio recebe a missão de impedir que se desencadeie uma guerra atômica.

No teatro LALKA, o maior teatro para crianças de Varsóvia, S. Preobrazhenski e S. Obratsov retoma a célebre peça "Ivan, o Terrível" e atualizam a história introduzindo um documentário fotográfico feito com reproduções de quadros célebres e de documentos gráficos.

Constata-se entre certos marionetistas uma tendência em criar personagens que pertencem à "especificidade de bonecos", sem relação com a existência e o clima em que vivem os seres humanos. Trazem desta pesquisa um testemunho de um "maravilhoso" bem diferente dos "contos de fada". Como é que o artista criador encontrará este mundo fora do comum? Seguindo com atenção as reações da criança diante da ficção teatral e a influência que esta poderá ter sobre sua vida emocional. Além disso, de acordo com S. Preobrazhensky, não se deve esquecer os perigos que este estetismo gratuito comporta e a "estilização" das tendências anti-figurativas não justificadas.



Não meço o sucesso de uma Representação pela gritaria de uma sala cheia de crianças, mas pela atenção silenciosa, pela admiração cheia de alegria. Procuo uma evasão feliz, um repouso... Coisa de que eles tem tão grande necessidade em nossa época

Jean Loop Temporal



O bem triunfa sempre ?

Sara Spencer

O gênero de peças que vimos publicando há sessenta anos compreende uma massa importante de contos de fadas e de clássicos que tem suportado bem a prova do tempo e cujos assuntos cativaram as crianças de todas as épocas. É esse repertório que faz com que tantos diretores se limitem ao fantástico e ao clássico, quando querem montar uma peça. Ora, isso constitui todo o negócio dos editores; é seguro, regular, infalível... e nós possuímos hoje um estoque muito importante de peças desse gênero, que podem ser repetidas de cinco em cinco anos, e o são freqüentemente, e que proporcionam aos nossos autores uma renda suficiente para que possam continuar a escrever. Quando porém observamos as crianças assistindo a uma peça, sentimos a força que exerce sobre elas a época em que vivemos, e mede-se por assim dizer sua inteligência, o alcance do que elas podem compreender, sua resistência e sua extrema vulnerabilidade. E foi assim que nós pudemos observar que entre essas crianças existem domínios que nossos contos de fadas não atingem.

Que faremos para interessar nossas crianças no País das Maravilhas, depois que elas tiverem conhecido o Espaço?

Em plano pouco diferente, Arthur Miller, toca neste assunto em sua peça intitulada "Depois da Queda". "A primeira história realmente importante da Bíblia, diz ele, é a morte de Abel. Antes deste drama, a paz reinava, porque o homem não tinha consciência nem do sexo, nem de nenhuma diferença entre ele e as plantas ou outros animais. O que querem nos fazer compreender com isso, é que o ser humano não pode ter consciência dele mesmo senão a partir do instante em que se sente culpado".

"Em suma, prossegue Miller, o crime de Eva foi de ter aberto a porta ao conhecimento do bem e do mal. Ela obrigou Adão a fazer uma escolha. E desde o instante em que se escolhe, a inocência desaparece. Porque, no fundo, o que é o Paraíso, senão a não-obrigação de escolher? E dois caminhos se abrem ao homem desde sua saída do Edem; um desses caminhos foi o que seguiu Caim... abandonar-se sem freio à seus instintos mais violentos, ao homicídio em potencial, e se defender sustentando a inconsciência e a irresponsabilidade. O outro caminho é aquele que atravessa como uma espada de fogo toda continuação da Bíblia e toda história... a luta da raça humana no curso de milhares de anos para eliminar os instintos destruidores do homem, e para que ele possa saciar sua necessidade de grandeza, riqueza, sucesso, amor, sem com isso destruir a ordem e a paz".

Há sessenta anos o teatro da juventude deu-se a um trabalho louco para conservar nossas crianças no jardim do Edem, nesse maravilhoso estado de inocência, em que o bem é sempre bonito ou admirável, em que o mal é sempre feio, em que a necessidade de escolher não se impõe nunca, por que é sempre o bem que triunfa. Shakespeare nos diz que o objetivo da arte dramática é apresentar uma imagem real da natureza, e é o que o teatro para adultos tem tentado fazer há dois mil anos. Nenhum de nossos autores nos Estados Unidos, porém, jamais pensou em fazê-lo pelo teatro da juventude... e todavia de que teatro se teria necessidade?

Fora do teatro, duras lições esperam nossas crianças, sabemos tudo isso, e tratamos de esquecer abrigando-nos atrás de contos de fadas. Ninguém gosta de ver cessar a

idade da inocência; eles serão bem cedo desiludidos, diremos nós. Mas, sinceramente, existirá melhor meio de levar as crianças a um verdadeiro conhecimento do bem e do mal do que mostrando-lhes os efeitos em uma peça? Onde poderemos melhor dizer a verdade às crianças que no teatro? Não será bem melhor que elas aprendam a conhecer as duras realidades da vida através das desventuras dos personagens de teatro, antes de precisar fazer pessoalmente a experiência? E sobretudo não é mais desejável que elas aprendam que não se vai ao teatro só para procurar a beleza, riso, ilusão, mas também a verdade? Em vez de deixá-los construir lindas peças inofensivas, não devemos pedir aos nossos autores um pouco mais de verdade?

Recebemos, faz uns quatro anos, um manuscrito da Bélgica: "Le roman de Renart" livre adaptação de Arthur Fauquez, em que a moral tendia a fazer a criança compreender que nada é inteiramente puro e que não é direito de ninguém julgar o próximo. Um pouco mais tarde descobrimos uma peça escrita por um americano: "Johnny rayon de lune et la flèche d'argent" (Joãozinho raio de lua e a flecha de prata) sobre o tema da futilidade do poder; uma outra peça russa "Le sombrero", de Nikalkov, fustiga as tentativas de corrupção e exalta aquele que vence somente por seus méritos e seu trabalho. "Ambrósio tue l'heure" (Ambrósio mata o tempo), do autor belga Arthur Fauquez, enfrenta a eterna questão da boa utilização da vida, das relações entre o trabalho e o prazer, enquanto que "La bombe de Zapato" (A bomba de Zapato) do mesmo autor mostra sob uma forma cômica como a partir de um rumor se desenvolve um fenômeno de pânico coletivo.

Certamente em vários países se escrevem peças, que nos farão penetrar mais adiante em domínios inexplorados. Esses primeiros ensaios não terão contribuído menos para fazer nascer um plêiade de dramaturgos corajosos que aprendam a tratar de temas vigorosos para um tipo de criança de espírito amadurecido.

Jamais desejaria ver o tempo em que se deixarão de representar os contos de fadas, porque eles também contêm um grande fundo de sabedoria. Mas espero que entre os contos de fadas se possa, de tempos em tempos, mostrar às crianças peças que contribuirão um pouco para fazê-las sair da infância.

Penso que é nosso dever retornar aos nossos respectivos países, bem decididos a encorajar por todos os meios possíveis os nossos dramaturgos, à força de fervor, de interesse por novas idéias, de cuidados nas representações, do zelo ao publicarem seus textos. De todos os artistas de nosso tempo, o mais importante é o autor dramático. Se quisermos que o teatro da juventude conheça um grande progresso, não é nos autores de peças que devemos pensar primeiro?

(Traduzido da revista Théâtre, Enfance et Jeunesse — Relatório apresentado por Sara Spencer (USA) no Congresso Internacional realizado em Paris em junho de 65).

O Teatro de Bonecos entra na escola

Maria Mazzetti

"PERNALTA E COMPLICAÇÕES NA FLORESTA"

Resumo do enredo:

No 1.º ato os primos de Pernalta estão brincando na floresta onde encontram um caçador que prepara uma armadilha para o leão. Eles próprios, enquanto esperam Pernalta, que vem visitá-los, resolvem também fazer uma armadilha. Entra o leão. O caçador assusta-se e cai na armadilha que ele mesmo preparou. Depois o leão cai na armadilha dos coelhinhos, que terminam por salvar o leão e o caçador. Vão todos brincar de pique enquanto anoitece e chega Pernalta. Entra a bruxa em cena. Pernalta e ela levam o leão para casa. Lá, faz caldo para sopa de coelho. Mas este consegue fazer a bruxa libertá-lo e joga uma cenoura no caldo. A sopa de cenoura transforma a bruxa, que, além de perder a mania de comer coelhos, torna-se dançarina de "hully-gally". Os irmãos coelhos são alegres e saltitantes. O caçador, a princípio arrogante, revela-se bom "pegador" no jogo do pique. O leão é absolutamente inofensivo e acaba num tremendo resfriado, espirrando a torto e a direito. A bruxa é o vilão da peça. Pernalta, o herói. A bruxa porém, não é terrível, apenas intimidada. Pernalta não perde a fibra e busca uma solução amistosa. É valente e cheio de iniciativa. No final, a bruxa se humaniza, se atualiza e há confraternização geral.

A Ângela, depois que ouviu minha explicação sobre teatro de bonecos, levantou o dedinho, disse logo: — Eu quero escrever uma peça." O Eduardo parecia um sábio. Disse também: "Eu escrevo. Já está na minha cabeça."

Essa era uma turma excepcionalmente feliz. Tivera do 1.º ao 5.º ano uma professora, sob todos os pontos de vista, excelente. Muitas crianças da turma tinham feito também um notável período de Jardim — eram interessadas, seguras. Duas vezes haviam ido ao Teatro Gibi assistir "O Circo" e "Chapéuzinho Amarelo". Pensei então que, com algumas explicações talvez elas pudessem compor uma peça para ser representada pelo nosso teatro (Gibi). As crianças ficaram muito entusiasmadas e lançaram-se à tarefa. Três histórias finalmente surgiram, e

eu, aproveitando críticas, sugestões e desenhos da classe, transformei-a numa única. Resultou, é claro, numa miscelânea de coelhos, leões e bruxas, mas não sem uma certa graça. Então, li para eles a história-miscelânea e pedi que, durante a leitura, fossem anotando as críticas e sugestões. Não estava segura que pudessem fazê-lo realmente bem, mas depois que olhei o que me entregavam não pude deixar de sorrir. Ali estava a nova peça corretamente, perfeitamente censurada, com a justeza e seriedade que a criança traz dentro de si. Após uma eleição movimentada recebeu o título de "Pernalta e Complicações na Floresta".

Mas, de acordo com a nova peça, os bonecos que havia no Teatro Gibi já não serviam. O jeito era recondicioná-los, desde que não podíamos fazer outros por falta de verba.

As crianças tomaram a si esta empresa com animação. Pintaram os rostos dos bonecos, cobriram o corpo, improvisaram cabeleiras até acontecer algo muito importante: cada boneco renasceu, e renasceu com a personalidade adequada.

Então, chegou a vez dos cenários, bambolinas, rompimentos etc. (1) Temos um palco amplo, de cerca de dois metros. Ensinamos algumas técnicas de arte, preparo de tintas e material de cenário. Houve concurso para os cenários, e as idéias vencedoras foram transformadas em realidade. Todo o mundo ajudou a recortar, a pintar, a desenhar, a colar, a preparar os materiais. Trabalhamos aos sábados à tarde, nos dias de folga. Na sala de aula, nos intervalos, no pátio quando não havia outro lugar (é uma escola pobre, apertada). Mas quando tudo ficou pronto e as crianças viram os cenários no palco, sob os efeitos de luzes, acharam tudo muito lindo e tiveram um momento de satisfação. Nós, também, inclusive por causa de uma coruja no segundo cenário, "picassianíssima", digna dos mais amplos amores.

Chegou então a vez dos ensaios pelo elenco do nosso teatro. As crianças vinham, assistiam e ponderavam, sugeriam. Acharmos que faltava a música para o final e ali mesmo, à nossa frente, vimos como brota a imaginação. Duas meninas principiaram a trautear, baixinho, uma me-

(1) "Rompimentos" são partes do cenário colocados de maneira a ocultar, do público, a entrada e a saída dos bonecos.

lodia e, aos poucos, timidamente, começaram a colocar letra nas recém-nascidas frases musicais. Não causaria espanto a ninguém que estas meninas tivessem abandonado o Primário sem poder, ao menos uma vez, demonstrar esta legítima intuição musical. E, que fascinante aventura esta, de revelar uma faceta desconhecida, de revelar um dom que, durante os trabalhos rotineiros da classe, dificilmente poderia vir à luz.

Foi, assim portanto, que "Pernalta" nasceu. Nasceu, cresceu, tomou corpo. Passou por modificações e variações, tomou o tempo e virou trabalho de 37 crianças. Elas aproveitaram e contaram isso num livrinho que depois me entregaram. Cada uma, aliás, contou a sua versão da história e, como quem conta um conto aumenta um ponto e as experiências são sempre realmente distintas, a história tomou formas e aspectos insuspeitados — coisa que tornou o livrinho simplesmente delicioso.

No dia da estréia, 30 de novembro, a turma despediu-se do Curso Primário, na platéia de um auditório, aplaudindo sua própria peça, e o nosso trabalho de interpretação.

Depois, recebi fôlhas de papel-lousa com os seus comentários sobre a reação das outras crianças. Um menino escreveu: "Uma criança estava pedindo a mãe para ir embora, com medo do leão. Era bem pequena. Devia ter tres anos". Muitos comentaram: "A peça agradou. Vi que as crianças nem conversavam e durante o intervalo estavam ansiosas para saber o que ia acontecer".

A última, baseada nesta observação direta, fez um questionário que deve ser preenchido pelas crianças maiores que assistirem à peça. A última pergunta é esta: "Que achou de ruim?"

E uma criança já respondeu assim: "Ruim é quando termina. Queria ver outra vez."

E as pessoas grandes?

Uma delas me disse: "Cheguei em casa e contei o errado como qualquer criança o faria. Por uns momentos voltei à infância tive um encanto com a pureza."

Da Revista "Criança e Escola" n.º 9.



que vamos representar?

5 peças de fantoches

A chegada de Lampião no Inferno

Autor: LEANDRO FILHO

Personagens: Cão Porteiro
1.º Cão
Cão Coxo
Satanaz
Mulher
Lampião

(Abre a cortina. Cão Porteiro está andando de um lado para o outro. Ouve-se uma batida na porta).

CÃO PORTEIRO

Pode entrar. (ENTRA OUTRO DIA-BO. ESTÁ CANSADO E DEMORA A FALAR).

Que foi? Fala, parece que viu alma de outro mundo, vagabundo.

1.º CÃO

É que... É que...

CÃO PORTEIRO

É que eu não estou aqui para lhe ouvir gaguejar...

1.º CÃO

Mas eu não estou gaguejando, o que... o que eu não posso é falar...

CÃO PORTEIRO

Se está com dor de barriga vá procurar um lugar para...

1.º CÃO

Não senhor, não é nada disso, é... que Lampião quer entrar.

CÃO PORTEIRO

Se Lampião quer entrar, mande o diabo carregar.

1.º CÃO

Mas se eu falar isso pra êle, acha que eu vou escapar?

CÃO PORTEIRO

Se você é bom vigia tem ordem para matar...

1.º CÃO

Mas pra matar Lampião o senhor pode ir em meu lugar...

CÃO PORTEIRO

(IRRITADO). Um momento, Cão danado, veja o modo de falar. Sou seu Superior e posso lhe castigar.

1.º CÃO

Mas se eu não fiz nada. Vim só para lhe avisar.

CÃO PORTEIRO

Não gosto de intimidades, procure o seu lugar.

1.º CÃO

Se o senhor acha que é intimidado, pode ir lá fora olhar.

CÃO PORTEIRO

O que você está dizendo eu não posso acreditar, que depois de tanto tempo Lampião venha para cá.

(Batem na porta)

1.º CÃO

Venha não, já chegou e está querendo entrar.

CÃO PORTEIRO

(APAVORADO). Posso lhe mandar prender por ter deixado êle se aproximar.

1.º CÃO

É o senhor vai ser prêso por ter deixado êle entrar. (CONTINUAM A BATER NA PORTA).

CÃO PORTEIRO

Vamos reforçar a porta pra não dei-

xar êle entrar e fique aqui de vigia que eu vou ali e volto já...

1.º CÃO

Um momento, senhor Cão, eu só não posso ficar.

CÃO PORTEIRO

Mas eu vou dar o alarme e com o CÃO COXO eu vou falar.

LAMPIÃO (FALANDO DE FORA)

Vamos, seus diabos de uma figa, nessa droga quero entrar.

1.º CÃO

De logo o alarme que as coisas vão piorar.

LAMPIÃO (FALANDO DE FORA)

Se não abrir em dentro de cinco minutos, porta adentro eu vou botar.

CÃO PORTEIRO

(SAINDO). Aguenta firme, vigia, que o reforço chega já. (SAI).

1.º CÃO

Eu sabia que esta boa vida tinha que acabar. (OLHA PARA TODOS OS LADOS E FALA PARA A PLATEIA). Até logo, minha gente, com essa eu vou me mandar. (SAI)

(CUVE-SE A VOZ DO CÃO PORTEIRO QUE VEM SE APROXIMANDO AOS BERROS).

CÃO PORTEIRO

(ENTRANDO). Sr. CÃO COXO! Sr. CÃO COXO!

CÃO COXO

(ENTRANDO). Que gritaria é esta? pra que tanto alvoroço?

CÃO PORTEIRO

Me desculpe a gritaria, me perdoe o alvoroço, mas o momento é difícil, e eu trago uma triste notícia para dar a Incelência.

CÃO COXO

(AGARRANDO-O). Seu cretino, você está esquecendo que sou seu superior e posso lhe mandar pro castigo?...

CÃO PORTEIRO

Conheço o estatuto e obedeço o regulamento, mas Lampião está lá fora e quer botar a porta adentro.

CÃO COXO

E o que é que eu tenho com isso, seu cão imundo e nojento? Vou lhe mandar castigar pelo seu atrevimento.

CÃO PORTEIRO

O senhor é meu superior e pode me castigar, porém eu lhe prometo que o erro eu vou consertar, vou mandar abrir a porta para Lampião entrar, e se ele quiser briga, mando com o senhor lutar.

CÃO COXO

Eu quero lutar com ninguém, hoje eu estou pra descansar...

CÃO PORTEIRO

Então o que eu faço se ele a porta derrubar? (NESSE MOMENTO ENTRA UMA MULHER. ESTÁ DE CAMISOLA).

Cuidado, meu bem, cuidado. Você não pode se irritar.

CÃO COXO

(PARA. OLHA PARA A MULHER. VOLTA A FALAR AO CÃO PORTEIRO). Desapareça daqui que sou capaz de lhe matar.

CÃO PORTEIRO

É melhor morrer lutando do que morrer sem lutar.

MULHER

(APAVORADA). Mate ele, meu querido, nunca morra sem lutar.

CÃO COXO

Esteja preso, atrevido, pra não mais me desafiar.

CÃO PORTEIRO

O senhor está enganado. Eu só falei em lutar...

CÃO COXO

Eu não luto com cachorro pra minha mão não sujar.

CÃO PORTEIRO

O que eu disse foi: É melhor lutar

com Lampião do que o senhor me matar.

MULHER

Diga de novo o que disse, se não eu vou desmaiar. (AOS POUÇOS ELA VAI DESMAIANDO).

CÃO COXO

Fale logo, seu cretino, pra mulher não desmaiar.

CÃO PORTEIRO

É melhor que desmaie mesmo, pra não ver ele entrar.

MULHER

Fale logo o que falou se não um histérico eu vou dar.

CÃO COXO

Fala logo, desgraçado, se não eu vou lhe matar.

CÃO PORTEIRO

Eu só disse que ia lutar com Lampião pro senhor não me matar.

MULHER

Não me diga que me disse que LAMPÃO quer entrar?

CÃO PORTEIRO

É isso mesmo, senhora, podem me acreditar.

MULHER

(LEVANTA E SAI DANÇANDO). Eu sabia, eu sabia que um dia eu iria encontrar.

CÃO COXO

(ADMIRADO). Que é isso, mulher? Que é isso, mulher? Que está você a falar!

MULHER

Então você não ouviu o que ele acaba de falar?

CÃO COXO

(PARA O CÃO PORTEIRO). Então me diga o que disse que eu quero ver o galho quebrar.

(OLHA PARA A MULHER). Não. Não me diga nada para a mulher não desmaiar.

CÃO PORTEIRO

Se o senhor não quer, não falo...

CÃO COXO

Ah! Não quer falar não? (DÁ-LHE UM TAPA). Recolha-se à prisão.

CÃO PORTEIRO

Eu me recolho à prisão e o senhor prenda o Lampião.

CÃO COXO

E pra você não ser respondão, deu-lhe outro bofetão.

CÃO PORTEIRO

(SAINDO). Tá certo, eu me recolho

à prisão, porque não gosto de apinhar e sempre fui um bom cão, mas quero ver sua valentia na frente de Lampião(SAI. CÃO COXO CORRE ATRÁS ATÉ À SAÍDA).

VOZ DE LÂMPIÃO

Como é, vão abrir ou não?

CÃO COXO

Vou mandar cortar-lhe o rabo e...

MULHER

(APAVORADA). Meu filho, não brigue, não faça isso. Não brigue com Lampião.

CÃO COXO

O que?

MULHER

Porque se ele lhe matar, eu morro do coração...

CÃO COXO

(IRRITADO). Fala mulher do diabo, se não eu lhe dou um bofetão. Me diga de quem falava, de Lampião ou de Cão?

MULHER

Então você não ouviu o que disse o outro cão?

CÃO COXO

Ele veio me dizer que está aí Lampião...

MULHER

E então?!

CÃO COXO

E então?! O que que tem Lampião? (TOMA UM SUSTO). Você falou em Lampião, aquele grande ladrão?

MULHER

(PARA A PLATÉIA). Sim, aquele grande ladrão, mas valente como um leão.

CÃO COXO

(COMEÇA A ANDAR DE UM LADO PARA OUTRO). Mas se entra Lampião, vai ser grande a confusão.

LÂMPIÃO (VOZ DE FORA)

Vou expulsar Satanás e arrancar chifre de Cão. Vou...

MULHER

Vem. Vem Lampião.

CÃO COXO

Vou falar com Satanás e você vá pro porão. (SAI).

MULHER

Mas só era o que faltava, eu descer para o porão, perdendo a oportunidade de encontrar Lampião. Deixando de conhecer o grande herói do Sertão.

LAMPIÃO (VOZ)

Se não abrirem isto agora, eu vou encher meu currimboque de pó de chifre de cão...

MULHER

Como é linda a sua voz, parece até um trovão. Hoje é meu dia de sorte. Vou até cantar uma canção. (COMEÇA A CANTAR).

Lampião e Maria Bonita
Pensava que nunca morria
Lampião morreu às seis horas
Maria Bonita ao romper o dia.

(PARA PENSAR UM POUCO E VOLTAR A CANTAR).

Lampião morreu às seis horas
Maria Bonita ao romper o dia.
(PAUSA).

Mas como, Maria Bonita, aquela gaseguita de fita no cabelo e vestido de chita?

(BATEM NA PORTA)**LAMPIÃO (VOZ)**

Eu vou contar até dez, se não aparecer um cão para vir abrir a porta vai haver revolução. Vou tocar fogo no inferno, obrigar o Satanás fazer o sino de Salomão. Quero ver nessa botina quem é mais valente, eu ou o cão. Sou LAMPIÃO do nordeste, dizem que fui um ladrão, mas só tomava de quem tinha, dos que eram maus patrões...

MULHER

Entra logo, meu amor, que aqui já não tem mais cão, que eu estou te esperando pra mim me mudar pro sertão. (NISSO VAI ENTRANDO O CÃO COXO QUE AO OUVIR A MULHER FALANDO ESCONDE-SE ATRÁS DA CORTINA).

MULHER (SAINDO PELO MESMO LADO, QUE ESTÁ ESCONDIDO O CÃO COXO). Não quero nem trocar de roupa, vou só vestir um roupão (VAI SAINDO QUANDO PASSA NA LUGAR ONDE O CÃO COXO ESTÁ ESCONDIDO, LEVA UM TAPA).

CÃO COXO

Éta mulher desgraçada, vou te mostrar o que é um cão, que também foi do Nordeste, da terra de Lampião.

MULHER

Mas tá morrendo de medo e isto é feio para um cão.

CÃO COXO

Bem que o Satanás me dizia, cuidado amigo Cão, que esta mulher lá na terra trabalhou em televisão. (BATE NA MULHER).

MULHER (PEDINDO PARA A PLATÉIA).

Me acuda, minha gente, me tirem da mão deste cão...

CÃO COXO

Quem vler, apanha também. Pra você não há salvação...

MULHER (GRITANDO)

Socorro! Socorro! Meninos, vamos chamar Lampião!

CÃO COXO (TOMA UM SUSTO)

Vou te trancar lá em baixo, depois cuidar do portão. (ARRASTANDO-A) Depois vou lhe apresentar ao seu querido Lampião. (SAI ARRASTANDO A MULHER, OUVI-SE BATER A PORTA COM MAIS FÔRÇA).

VOZ DE LAMPIÃO

Se preparem, cães mufinos, que Lampião vai entrar! (OUVE-SE BARULHO DE UMA PORTA QUE CAI. LOGO DEPOIS ENTRA LAMPIÃO COM UM PUNHAL NA MÃO, SALTANDO POR TODOS OS LADOS) Eita cães frouxos da peste, estão com medo de lutar, é melhor aparecer, porque se eu fôr procurar, o que eu fôr encontrando no meu punhal vai entrando. Eu vou contar até três, pra alguém comigo vir falar. (CONTA ATÉ TRÊS) Acabou-se a brincadeira, e o pau agora vai cantar. (SAI. LOGO DEPOIS OUVI-SE BARULHO DE COISAS CAINDO. ISSO DEMORA ALGUM TEMPO).

LAMPIÃO (VOZ)

Não corra, cão duma peste, que já se viu um cão com medo, se você tenta escapar, atiro no seu trasleiro.

VOZ DE CÃO

Não me mate, meu patrão, que também sou brasileiro (OUVE-SE UMA GARGALHADA. LOGO DEPOIS APARECE LAMPIÃO TRAZENDO CÃO PORTEIRO).

LAMPIÃO

Então vá logo dizendo, o que era que

lá fazia e qual foi o mal que fizeste, para vir parares aqui?

CÃO PORTEIRO

Isso até hoje eu não sei, só sei que foi injustiça, pois todos os domingos eu ia à missa, e sempre dava esmola.

LAMPIÃO

É bonita a sua história, e está me interessando, pois me deixou quase quase chorando. (SUSPENDENDO) Mas vá logo me contando, o que era que fazias, quando não ia à missa, e quando não dava esmola.

CÃO PORTEIRO

Vivia de meu trabalho, pois era o meu ganha pão...

LAMPIÃO (DÁ-LHE UM TAPA).

Não gosto de ouvir mentira, principalmente de cão...

CÃO PORTEIRO

Pois saiba que lá na terra, eu fui um bom cidadão.

LAMPIÃO

Me diziam lá na terra que só vinha para o inferno assassinos, maconheiros, usineiros e alguns estrangeiros. Agora vejo que é mentira, pois logo que vou chegando, vou logo encontrando com discarado e istradeiro.

CÃO PORTEIRO

Eu nunca fui istradeiro, isto posso lhe provar...

LAMPIÃO

Você não vai me provar nada, e vá o Satanás chamar, e diga-lhe que não gosto de esperar.

CÃO PORTEIRO (SAINDO)

Pode deixar, meu patrão, que eu vou lá e volto já. (SAI)

LAMPIÃO (COMEÇA A CANTAR)

Nos sete mil tombos da rocinha,
Numa serra que desce disparada,
De um tombo rebolei pra retaguarda,

Joguei todo trem fora da linha,
Mas atendendo um amigo que ali vinha,

Pois José Alves não podia ter demora

De um cabelo eu fiz uma escora,
Fiz lavança dois cambão de milho,

Novamente eu botei o trem no trilho,

O maquinista apitou e foi embora.

O que qui há, Maria,

Eu nunca te vi chorando,
O que qui há, Maria
Prá hoje te ver chorar.
(BIS DO PRIMEIRO VERSO).
Ai, Ai, Ai, Maria; Ai, Maria,
[Ai, Maria;

Maria é meu amor.

(ENTRA A MULHER DE CÃO COXO)
MULHER

Ah, então o sr. é o famoso Lampião?...
CÃO COXO

Espera, ó caveira, saiste de qual
caixão?

MULHER

Não senhor, não é nada disso, foi êle
que me prendeu no porão.

LAMPIÃO (DÁ UMA GARGA-
LHADA)

Mas quem foi que te prendeu, foi teu
marido ou foi algum cão?

MULHER

Lampião, não diga isso, que eu te dou
meu coração.

LAMPIÃO (AFASTANDO-SE)

Sai pra lá, ó mal-amada, e volta pro
teu porão...

MULHER (APROXIMANDO-SE)

Pois eu passei tôda minha vida espe-
rando essa ocasião.

LAMPIÃO

Mas tomou o bonde errado, e tome lá
bofetão (COMEÇA A BATER NA
MULHER QUANDO VAI ENTRAN-
DO CÃO COXO E O SATANÁS)

SATANÁS

É êste o grande valente? o famoso
Lampião? homem que bate em mu-
lher não merece o meu perdão.

LAMPIÃO (LARGA A MULHER E
COMEÇA A BATER EM TODO
MUNDO)

Bato em mulher, bato em homem, bato
em Satanás, bato em Cão, bato em
quem aparecer, se me aperrearem
muito, bato até na mãe do Cão.

(CORRE COM TODOS ÊLES. LOGO
DEPOIS VOLTA O CÃO COXO
JOGANDO A MULHER PARA CIMA
DE LAMPIÃO).

CÃO COXO

Bata nela, meu senhor, mas em mim
não bata não. (LAMPIÃO JOGA A
MULHER DE VOLTA)

LAMPIÃO

Quero aqui o Satanás para me pedir
perdão.

SATANÁS (ENTRANDO COM
MEDO)

Sinto muito, meu amigo, mas não pos-
so pedir perdão.

LAMPIÃO

Não pode, mas vai pedir, senão leva
bofetão.

SATANÁS

Mas com que cara vou ficar, perante
o resto dos cães?

LAMPIÃO

Vou lhe dar uma colher de chá. Não
precisa pedir perdão, mas vá logo
me dizendo se a minha Maria Bo-
nita está aqui ou não?

SATANÁS

Isto posso lhe garantir, que ela nunca
passou por aqui, dou minha palavra
de cão.

LAMPIÃO

Então eu vou procurá-la, porém, se
não encontrá-la, volto aqui e não
me vai sobrar um cão.

SATANÁS (CORTES)

Volte aqui quando quiser e traga sua
mulher para nos fazer uma visita.

LAMPIÃO

E que liberdade é essa de convidar
minha mulher pra visitar essa ba-
gunça? (VAI SAINDO. O CÃO
PASSA EM SUA FRENTE.)

CÃO COXO

Muito obrigado, Lampião, o senhor me
fêz feliz por ter dado na minha mu-
lher uns bonitos bofetões.

LAMPIÃO (DÁ-LHE UM TAPA)

Sai da frente, seu cretino. (VIRA-SE)

Ah, eu já ia esquecendo: se vocês
não ficarem quietinhos, quando eu
aqui voltar! (SAI CANTANDO)

Eu vou embora,

Mas para o ano eu volto cá (bis)

(QUANDO LAMPIÃO SE RETIRA,
OS CÃES FICAM SE OLHANDO.
LOGO QUE LAMPIÃO PARA DE
CANTAR, SATANÁS DÁ UM TAPA
NO CÃO COXO)

SATANÁS

Como é, seu cretino, vai ficar ai pa-
rado?

CÃO COXO

É o que é que eu vou fazer?

SATANÁS

Vamos fechar a porta, que êle pode
voltar.

CÃO COXO

Mas assim já é muito azar.

TODOS

Então vamos fechar a cortina para a
história terminar.

(TODOS AJUDAM A FECHAR A
CORTINA).

PANO

Gasparinho e o Jacaré

De Pedro Touron

PERSONAGENS:

Vovó
Gasparinho
Guarda
Jacaré

CENARIO:

Um quintal bem cuidado

VOVÓ: Pregue depressa

GASPARINHO: (Vai e volta com um martelinho)

Pregue depressa.

VOVÓ: Pregue depressa. Aí não, aqui... (Aponta com o dedo e Gasparinho bate com o martelo). Aí! agora vai apanhar.

GASPARINHO: Aí! agora vou apanhar. (Se esconde)

VOVÓ: Traga a corda.

GASPARINHO: Trago a corda (fazem um varal).

VOVÓ: Agora traga a cesta.

GASPARINHO: Trago a cesta agora. (Cesta cheia de roupas)

VOVÓ: Penduremos.

GASPARINHO: Penduremos (Penduram as roupas).

VOVÓ: (Conta as roupas) São oito. Fique soprando. (Sai)

GASPARINHO: Fico soprando, agora vai ver como fico soprando... (Sai e volta com um colchão) (Se deita). É assim que eu sopra. (Ronca assobiando e soprando). Ei, vocês aí, enquanto eu durmo, tomem conta das roupas para mim. (ronca)

(Jacaré entra, rouba uma roupa e sai).

GASPARINHO: (Acorda e conta as roupas) Tá faltando uma roupa. Vamos pessoal, me devolve essa roupa. Já sei que vocês querem brincar comigo e por isso, esconderam. Vou dormir mais um pouco, quando acordar quero encontrar essa roupa de volta pendurada no varal. (dorme).

(Jacaré entra e leva duas roupas)

GASPARINHO: (acordando) Não é possível, vamos parar com esta brincadeira. Devolvam as roupas. (conta) Faltam três roupas. O que é que eu vou dizer a Vovó?

VOVÓ: (De dentro) Tá tudo bem aí, Gasparinho?

GASPARINHO: (Corre ao fundo, pra responder) Tá bem demais, vovó. Tou tomando conta de tudo. (Enquanto Gasparinho fala com Vovó, não vê que entra o Jacaré e rouba o colchão) Eu vou dormir um bocadinho (Se atira no lugar em que deveria estar no colchão e bate com a cabeça no chão). Agora vocês vão ver quem sou eu. (Sai e volta com o Guarda).

GUARDA: (Dirigindo-se às crianças) Devolvam já estas roupas que esconderam (?) Que Jacaré que nada, aqui não tem Jacaré.

(O Jacaré entra sem ser visto pelo Guarda, assusta o Gasparinho e sai.)

GASPARINHO: Tem sim. Quase me come a orelha.

GUARDA — Vamos caçar este Jacaré! Apontando os lados do palco) Você vai por essa rua e eu vou por esta (sai).

GASPARINHO: (Sai tremendo de medo pela rua que o Guarda apontou).

(Jacaré entra, e rouba todas as roupas).

VOVÓ: Cadê as roupas? Vou me esconder para descobrir o ladrão (Se esconde atrás de uma cortina).

GASPARINHO (Entra com uma bengala) Hi... tem alguma coisa se mexendo aí. Vai ver que é o Jacaré. (Bate com a bengala. Vovó sai chorando). Desculpe Vovó pensei que fosse o Jacaré.

VOVÓ: Deixe de estórias, Gasparinho, Jacaré não existe. Vá logo chamar o Guarda.

GASPARINHO: Vou logo chamar o Guarda. (Sai).

VOVÓ: Jacaré não existe.

(Jacaré entra com a boca aberta

para comer a Vovó, quando ela se vira, o vê, e desmaia. Jacaré sai).

GUARDA: Ah... Vovó, bem que a senhora gosta de tirar uma soneca no quintal, né?

VOVÓ: Tou desmaiada, menino. (O Guarda sopra e abana a Vovó) Este chão está muito duro.

GUARDA: Espere Vovó, trago um colchão para a Senhora descansar melhor. (sai).

(Entra o Jacaré e Vovó de olhos fechados se deita encima do Jacaré, pensando ser o colchão que o Guarda ficou de trazer. O Jacaré sai levando a Vovó)

GUARDA E GASPARINHO: (entrando) Cadê a Vovó?

VOVÓ: (de dentro) Tou na toca do Jacaré.

(Jacaré entra)

GUARDA: Jacaré, lhe dou meu chapéu, se você me devolver a vovó.

VOVÓ: Ofereça alguma coisa pra comer, que ele está com fome.

GASPARINHO: Está vendo esta abóbora? Traga a minha Vovó que eu lhe dou esta abóbora. Tá bom?

(Jacaré faz sinal afirmativo e sai)

VOVÓ: (de dentro) Boa idéia, meu netinho.

GASPARINHO: Tá tudo resolvido! Lá vem o Jacaré. Vovózinha querida, a senhora me custou uma abóbora.

(Entra o Jacaré, trazendo a Vovó. Ela abraça o neto e o Guarda. O Jacaré fica esperando de boca aberta).

GUARDA: Tome sua abóbora

VOVÓ: Jacaré, se lhe der outra abóbora, me devolve as roupas?

Jacaré: sim, sai e volta com uma roupa)

GUARDA: Tome sua abóbora.

GASPARINHO: Traga outra roupa jacaré, que eu vou procurar abóboras.

(Jacaré, traz uma roupa de cada vez até completar oito. As roupas já estão no varal. Dão adeus ao Jacaré).

VOVÓ: Agora Gasparinho, tome conta direitinho.

GASPARINHO: Direitinho.

GUARDA: A estorinha terminou.

VOVÓ: Então vamos dançar. (Dançam uma valsa e cai o pano).

À RÃ ESTÁ EM CENA —

A Rã e o Boi

Adaptação da Fábula —

Personagens: A Rã
O Pato e outros

Cenário: Exterior — Beira de uma
lagôa.

RÃ — Todo mundo na floresta tem inveja de mim... Eu sou a Rã mais bonita da floresta. O Boi todo dia vem aqui beber água só para se mostrar... Ele pensa que me assusta com o tamanho dele... Mais ainda vou lhe dar uma lição. Ainda vou lhe dar uma lição... Ah! Lá vem o Pato Frajola!... Hummm... Como é prosa este Pato. Pensa que eu acho muito bonito. Que nada! É um bichinho muito metido... Não gosto nem de falar com ele...

PATO — Bom dia Dona Rã... Como vai a senhora?

RÃ — Vai se indo mestre Pato! Mas o que conta de nôvo?

PATO — Vou tomar o meu banho... Está na hora! E a senhora o que faz aí?

RÃ — Eu? Ora estou esperando o Boi Malhado para mostrar quem é o maior eu ou ele...

PATO — Mas Dona Rã, o Malhado é muito maior que a senhora, ele é boi e a senhora é uma rã...

RÃ — Ora Seu Pato, não me amole! Você vai ver como eu vou ficar do tamanho do Boi Malhado... Você vai ver... (RI).

PATO — Bom, bom, bom... Vou me embora, está na hora do meu banho... (SAE)

RÃ — Eu não disse! Todos eles tem inveja de mim... Não sabem que eu posso ficar do tamanho do Boi Malhado... Este Pato é metido! Vai tomar banho... (RI) Eu acno ate que eie nao saber nadar... Ahhh! Lá vem a Dona Galinha Ruiva... Outra que se mete na vida dos outros... Não sabe que eu sou a maior rã da floresta e que todos tem que me respeitar... Eu ficarei maior que o Boi Malhado. Serei a Rainha da floresta...

GALINHA (Entrando) — Bom dia Dona Rã... Como vai a senhora...

RÃ — Vou indo bem. Estou aqui esperando o Boi Malhado para mostrar que sou a rainha da floresta...

GALINHA — A senhora rainha da floresta?

RÃ — Sim. E por que não? Sou muito maior que qualquer bicho da floresta. E hoje vou mostrar ao Boi Malhado como sou muito maior que ele...

GALINHA — Será possível???

RÃ — A senhora vai ver... A senhora vai ver. (RI)

GALINHA — Bom, bom, bom... Está na hora. Vou me embora tenho que preparar o meu bôlo... Até logo. PARA SI MESMA) Está rã está ficando sem juízo... (SAE)

RÃ — Estão vendo? Ninguém acredita em mim... Todos tem inveja de mim. Mas hoje eu vou mostrar quem eu sou... Vou mostrar... Ahhh! Lá vem o Macaco! A vida dele é falar da vida dos outros. Estou certa que veio saber o que estou fazendo aqui...

MACACO — Olá, Dona Rã. Como vai a senhora?

RÃ — Vou bem. Estou esperando o Boi Malhado para mostrar como eu sou muito maior do que ele... Serei a Rainha da Floresta...

MACACO — Ora, ora dona Rã. Coloque-se no seu lugar. Então a senhora não vê que o Boi é muito maior que a senhora!!! Ora tinha graça...

(RI) Olhe o Malhado nem vai lhe dar atenção...

RÃ — Olhe seu Macaco, quem não lhe dá confiança sou eu... Você é que é invejoso... Vou mostrar para vocês quem eu sou...

MACACO — Olhe Dona Rã o melhor que a senhora fazia era dar um mergulho na lagôa e ficar quieta na sua toca...

(RI) Tinha graça a rã querer virar Boi... Ora, ora já se viu... (SAE)

RÃ (BEM ZANGADA — Macaco bobo! Bobalhão! Depois que eu ficar bem grande quero ver só a cara dele... Eu sou o maior bicho da floresta. A mais inteligente, a mais bonita, o bicho melhor da floresta... Eu tenho que ser a rainha da floresta...

ONÇA (ENTRANDO) — O que é isso Dona Rã, tão zangada... Que foi que lhe fizeram?

RÃ — Comadre Onça, a bicharada anda roxinha de inveja por que eu vou hoje ficar do tamanho do Boi Malhado...

ONÇA — Do tamanho do Boi Malhado?

RÃ — Sim comadre. Serei a rainha da floresta...

ONÇA — Mas comadre, a senhora é tão pequenina; como vai fazer para ficar do tamanho do Boi...

RÃ (RI CONVENCIDA) — Ora, a comadre não sabe que eu sou o bicho mais inteligente da floresta? Pois é. Eu vou começar a engolir ar. Vou engolindo, engolindo, engolindo, vou

inchando, crescendo, crescendo, crescendo... Até ficar do tamanho do Boi...

ONÇA — Vê lá Dona Rã, isto pode acabar mau, hein!

RÃ — Vocês não me conhecem... Vocês não me conhecem...

ONÇA (SAINDO FAZENDO MUCOCHO — É, esta Rã está perdendo o juízo de tão prosa que anda...

RÃ — (CONTINUA CONTANDO BASÓFIAS).

BOI — (ENTRA VAGAROSAMENTE).

RÃ — Este Boi Malhado é muito prosa pensa que me assusta com o tamanho dele (RI) Mas hoje vou crescer, crescer, crescer, crescer...

BOI — (MUGE FORTE BEM PERTO DA RÃ)

RÃ — Uaaiiii! (CORRE PARA O ROMPIMENTO E DEPOIS VOLTA TREMENDO) Ahhhh... É você Boi Malhado... Pensa que me assusta com este muuuuu! Não me assusta não...

BOI (BEM PAUSADO) — Hummm! Eu não quiz lhe dar susto nenhum... Eu vim aqui beber um pouco d'água...

RÃ (DESCRENTE) — Sei, sei, sei... Você veio foi mostrar que é maior do que eu...

BOI — Ora Dona Rã a senhora tem cada bobagem... (RI)

RÃ — Pode rir... Pode rir... Eu sei que você anda contando prosa dizendo que é maior do que eu... Mas não vai perder por esperar...

BOI — Ora Dona Rã... Então eu ia dizer uma tolice destas... Todo mundo sabe que as rãs são pequenas e os bois são grandes... Cada um tem seu tamanho...

RÃ — Pois está tudo errado... Tudo errado! Vou mostrar como eu, a Rã mais inteligente do mundo, vou crescer, crescer, crescer, crescer... E ficar do seu tamanho...

BOI — Dona Rã que bobagem...

RÃ — Então espere e veja... Vou começar a crescer...

ENQUANTO A RÃ COMEÇA A CRESCER E PERGUNTAR SE ESTÁ CRESCENDO O BOI DEVE ADVERTI-LA DA TOLICE QUE FAZ...

ATÉ QUE A RÃ ESTOURA E DESAPARECE E O BOI ENTÃO:

BOI — Pronto, estourou... Ninguém deve querer ser mais do que pode ser...

CORTINA

AUTOR: Geraldo Casé

Personagens: Alfaiate
Dondoca
Princesa
Manequim
Bruxulina

Cenário: interior de alfaiataria, roupas, cabides, manequim, baú.

O Alfaiate Desastrado

ALFAIATE (costurando calmamente. Súbitamente, dá um grito) Uai! Uai! Espetei meu dedo. Ui, ui, ui! O meu dedinho... É hoje o dia da entrega e não vou poder acabar a roupa do ministro. Tanto trabalho!

(BATIDAS NA PORTA)

ALFAIATE — Estão batendo. Com certeza é o Ministro, meu Deus! Que fazer? Pode entrar! Valei-me minha N. Senhora.

DONDOCA — Pronto! Pronto! Aqui estou, seu Tesourinha! Frontinha! Então, o meu vestido para o baile de hoje à noite já está pronto?

ALFAIATE — Como é? Que história é essa?

DONDOCA — Sim, o meu vestido de renda para o baile do Ministro Alfaiate. Ficou bonito?

ALFAIATE (para o público) — Valei-me! Não me lembrava mais do vestido da dona Dondoca... Que vou fazer... Valei minha N. Senhora!

DONDOCA — Que é que o senhor está resmungando aí pelos cantos?

ALFAIATE — Eu estava dizendo comigo mesmo: que surpresa a dona Dondoca vai ter...

DONDOCA — Quer dizer que já está pronto?

ALFAIATE — Bem, pronto, pronto mesmo não está... mas se a senhora passar por aqui à tardinha eu lhe entregarei o vestido uma beleza!

DONDOCA — Então, muito agradecida. Até logo. Quero ver essa maravilha do

meu vestido. (SAI VALSANDO) Lá-lá-lalala/lalalalala-la!

ALFAIATE — E agora? a roupa do Ministro não está pronta, a roupa da dona Dondoca também ainda por fazer... Oh meu Deus meu Deus! Minha N. Senhora! É hoje que vou perder o meu título de Melhor Alfaiate do Ano... Oh, como sou infeliz! (ENCOSTA-SE NA BÓCA DE CENA e COMEÇA A CHORAR DESESPERADO)

(ENTRA A PRINCESA E OLHA O ALFAIATE CHORANDO)

ALFAIATE — Ó Princesinha! A que devo a honra de sua visita?

PRINCESA — Bem, o senhor deve saber melhor do que eu...

ALFAIATE — Eu? saber melhor? Oh, meu Deus! Quer dizer que fiz alguma coisa mal feita? Ou quem sabe a roupa do rei ficou apertada... ou a roupa da rainha rasgou...

PRINCESA — Não fique aflito, seu Tesourinha. Eu vim somente apanhar o meu vestido para a festa de hoje.

ALFAIATE (à parte) — Ah, agora estou frito! Equeci-me do vestido da princesinha. Perdoe-me, minha adorada Princesinha. Seu vestido só ficará pronto daqui a meia hora. A senhora quer esperar?

PRINCESA — Não, obrigada, meu bom Alfaiate. Vou dar uma volta depois retornarei. Até já.

ALFAIATE — Piorou. Piorou... Não terei mais tempo. Acho melhor arrumar minha trouxa e sair desta cidade. Piorou, piorou... Mas por que será que não consegui fazer as roupas? Eu que trabalho tão depressa? Ué... Agora é que estou reparando... Eu não estava fazendo nada de importante... Quem teria trocado as roupas? Ah, agora já sei! Vai ver que foi a dona Bruxulina, ela é mestra nessas trocas, nesses desaparecimentos... Mas por que iria a dona Bruxulina trocar a roupa que eu estava costurando por este pano esquisito?

BRUXULINA (Entrando de repente) — Ah! ah! Então não sabe?

ALFAIATE — Ih! dona Bruxulina!

BRUXULINA — Então não sabe? Não sabe para que existem as bruxas? Para fazerem trocas, transformações, atrapaalhadas. Pois eu detesto a princesinha, o Rei Alcachofras e toda a família real. Detesto! Detesto! Detesto!

ALFAIATE — Mas, dona Bruxulina... a senhora não tem direito de atrapalhar o meu honesto trabalho de alfaiate... Que é que a senhora ganha com isso?

BRUXULINA — Riri! O que eu ganho? Riri! Ganho, sim. Ganho muito! Ninguém irá à festa, a festa será um fracasso e os príncipes que vêm visitar a princesa para pedi-la em casamento ficarão tão revoltados com a desconsideração que desaparecerão do mercado... Riri (Sai).

ALFAIATE (Choramingando) — Agora é que as coisas pioraram mesmo. Como poderei terminar as roupas? Passei a noite inteirinha trabalhando, trabalhando, trabalhando... E agora... de nada serviu o meu esforço, a Bruxulina tinha trocado as roupas... Oh! estou perdido... Ninguém poderá me ajudar...

(SONOPLASTIA DO MANEQUIM)

MANEQUIM (Movendo lentamente) — Não se aflija, Tesourinha. Você sempre foi bom e sempre se esforçou por fazer tudo bem. Sempre trabalhou muito. Merece ser ajudado.

ALFAIATE — Mas quem é que está falando?

MANEQUIM — Sou eu, o seu Manequim encantado pela Fada-Beijo-de-Criança, a fada mais bondosa e mais meiga do mundo...

ALFAIATE — Ah, seu Mané... Como estou contente em saber que alguém vai me ajudar a sair desta enrascada... E que é que devo fazer?

MANEQUIM — As bruxas são todas feitas de vento, porque são todas feitas de bobagens. Por isso é só você esperar uma bruxa com sua agulha e ela pluft! desaparece no ar. É só você esperar a Bruxulina e ela desaparece no ar...

ALFAIATE — Que maravilha! que maravilha! Espeto a agulha e pluft! E depois como é que acabarei as roupas, hein, seu Mané?

MANEQUIM — Quando a Bruxulina fizer pluft! você terá uma surpresa. Adeus, meu bom alfaiate Tesourinha... (SONOPLASTIA DO MANEQUIM).

ALFAIATE — Ei! Seu Mané! Ei! Seu Mané-quin! (Sacode o Manequim, que voltou à posição). Ah! virou manequim de novo... Agora é esperar a Bruxulina. Ela vai ver só! Mas, como vou

terminar a roupa da princesinha, um vestido todo trabalhado? Como?

BRUXULINA (entrando) — Ri ririri... então conseguiu acabar as roupas? Está quase na hora da festa. Ririri!... Conseguiu acabar...

ALFAIATE — Infelizmente, não. Estou desesperado... Ai, meu Deus...

BRUXULINA (Pulando de satisfação) — Não vai ter mais festa! Não vai ter mais casamento. Hip hip hurra! Viva a Bruxulina! Não vai ter mais festa...

ALFAIATE — Que ruindade! (Enquanto a Bruxa pula o Alfaiate corre atrás dela com a agulha. Consegue espetá-la. Estouro. Caem papéis picados e surge um baú no lugar da bruxa. O Alfaiate tira as roupas do baú).

ALFAIATE — Foi-se a bruxa... que beleza! E as roupas! Estão aqui! Prontas O vestido da princesa, a casaca do Ministro Alfaca, o vestido da dona Dondoca, a casaca do Ministro Boi-na-Linha, o vestido da Madame Ferequeté. Que maravilha. Estou salvo! (SEGURA O MANEQUIM E SAI DANÇANDO DE CENA).

Personagens: Pimentinha
Pincezinha Marilda
Malvada
Ruindade

Cena: Bosque

(LUZES ACENDENDO EM RESISTÊNCIA)

MARILDA — (ENTRA CANTANDO E DANÇANDO)

Hoje estou tão feliz,
Levantei muito cedinho,
Brincar com meus amiguinhos.
E vim para o bosque encantado,
(FALANDO) Estou procurando o meu amiguinho Pimentinha! Ele conhece todo o bosque e quero que me leve até a cerejeira, que está carregadinha e fica perto do riacho de ouro...
Pimentinha...

(SAI CHAMANDO) Pimentinha...
RUINDADE — (ENTRANDO) Hi, hi, hi, hi... Finalmente vou conseguir a minha vingança. A filha do rei, meu maior inimigo, a princezinha Marilda, veio passear no bosque. Vou aproveitar para raptá-la e transformá-la numa minhoca com tripa de aranha...
(SAI SORRATEIRAMENTE, POR ENTRE AS ÁRVORES)

MALVADA — (ENTRA NERVOSA E AGITADA) Alguém andou comendo cerejas da minha cerejeira, que fica perto do riacho de ouro. Eu sei que foi aquele danado do Pimentinha. Odeio meninos, e vou castigá-lo desta vez. Se eu o levar preso para o meu castelo, vou fazê-lo engraxar minha vassoura mágica, até o resta da vida. Vou esconder-me atrás desta árvore e esperar que ele apareça. Que ninguém diga que estou aqui. (ESCONDESE).

PIMENTINHA — (CANTANDO E SALTANDO, ENTRA, TRAZENDO UMA CESTA EMBAIXO DO BRAÇO).

Eu sou Pimentinha,
O mais valente deste bosque,
Vim trazer p'ra princezinha
Uma cesta de cerejas.
(FALANDO) Meninos, vocês viram a princezinha Marilda, minha amiga? Trouxe para ela uma cesta cheia de cerejas.

(PIMENTINHA VIRA-SE E DÁ DE CARA COM A BRUXA MALVADA QUE VEM SE APROXIMANDO ENQUANTO ELE FALA)

MALVADA — (NEGACEANDO) Agora

vou pegá-lo. (VIRA-SE PARA OS MENINOS) E não adianta vocês quere-rem ajudar.

(PIMENTINHA CORRE E A BRUXA ATRÁS).

MARILDA — (VOLTANDO) Vocês viram o meu amigo Pimentinha? Já percorri todo o bosque e não consigo encontrá-lo.

(PIMENTINHA ENTRA CORRENDO, TENTA SE ESCONDER DA BRUXA QUE AINDA O PERSEGUE. A PRINCEZA SE ASSUSTA E FICA TREMENDO EM UM CANTO. A CENA REPETE-SE VÁRIAS VÉZES, ATÉ QUE OS DOIS SAEM NOVAMENTE)

MARILDA — (CHORANDO) Como estou triste. A Bruxa quer pegar o Pimentinha, e eu não sei o que fazer para ajudá-lo!

(A BRUXA RUINDADE SE APROXIMA E REPENTINAMENTE AGARRA A PRINCEZA)

MARILDA — (GRITANDO) Pimentinha... Pimentinha...

RUINDADE — Agora sim, terei a minha vingança.

Abraçadabra, pata de cabra,
Salada de minhoca frita, com tripa de aranha,
Morcêgo enlatado, raspa de osso de pernilongo...

Viva a Bruxa Ruindade,
A maior Bruxa de toda a terra,
Sou má, sou perversa — tri-li-li-li-li-li
(ENTRA A BRUXA MALVADA QUE CONSEGUIU PRENDER PIMENTINHA)

MALVADA — (CANTANDO)

Eu sou a Bruxa Malvada
Conseguí prender o Pimenta
Comigo é dura a parada
Quando rio é vira polenta.
(RINDO) Hi, hi hi, hi...

(FALANDO) Não existe outra Bruxa tão esperta como eu, tão rápida na maldade e tão perversa. Vou ser a rainha das bruxas do bosque.

(AS DUAS BRUXAS, CARREGANDO RESPECTIVAMENTE, PIMENTINHA E PRINCEZA, SE ENCONTRAM E SE OLHAM DESCONFIADAS).

MARILDA — (CHORANDO) Oh! A bruxa malvada prendeu o Pimentinha. Que vou fazer agora?

PIMENTINHA — (SUSSURRANDO PARA O PÚBLICO) A princesa foi raptada pela Bruxa Ruindade. Tenho de dar um jeito para nos livrarmos des-

Malvada e Ruindade

tas bruxas. (CONTENTE) Ah! Já sei! (DIRIGINDO-SE MALICIOSAMENTE PARA A BRUXA MALVADA) Dona Bruxa Malvada, a senhora disse que vai ser a rainha das bruxas, mas eu não acredito. A Bruxa Ruindade prendeu a princesa e disse que é a maior bruxa de toda a terra. Aposto que ela é melhor!!!

MALVADA — Eu sou a maior, sou, sou e sou. (FALANDO MAIS ALTO E PROVOCATIVA) As outras bruxas deste bosque são todas umas bôbas!!!
RUINDADE — (RESPONDENDO UM POUCO ALTO, COMO PARA SI MESMA)

Hi, hi, hi, hi, hi... Que bobóca. Prendi a princesa, que vale muito mais do que este tólo do Pimentinha. Só quero vêr o ódio do Rei. Vai ser tão grande, que o bosque vai tremer. Ai sim, quero vêr quem é a maior.

MALVADA — (RESPONDENDO DIRETAMENTE) Se pensa que está falando comigo, se engana. Já fiz tanta maldade, que ódio de Rei nem me interessa. Sou uma bruxa famosa.

RUINDADE — Hi, hi, hi, hi... Famosa?! Grande coisa! Você é uma bruxa velha e ultrapassada. Sei fazer coisas que você não sabe. Você é tão bobóca, que não sabe cantar para enganar os passarinhos do bosque.

MALVADA — (AINDA CHEIA DE SI) não sei cantar! Ah! Ha! Ha! Ha! Eu fui a maior cantora do teatro do Rei. (COMEÇA A CANTAR DESAFINADA)

RUINDADE — Se isto é cantar! Ouçam.

(DIRIGINDO-SE PARA A PLATÉIA COMEÇA A CANTAR UM POUCO MAIS ALTO)

(A CENA SE REPETE, E AMBAS CANTAM CADA VEZ MAIS ALTO, DESAFINADAS E NERVOSAS, ATÉ QUE COMEÇAM A SE SURREAR. A BRUXA RUINDADE VENCE, E CANSADA VAI SEGURAR NOVAMENTE A PRINCEZINHA, MAS PIMENTINHA QUE ESTAVA COM A PRINCEZA, PEGANDO UM PAU, ATACA A BRUXA, LUTA, E VENCE-A).

MARILDA — (ABRACANDO PIMENTINHA) Como você é valente Pimentinha! Enganou e venceu as duas bruxas.

PIMENTINHA — Mas eu ainda estou triste, pois ia lhe dar de presente uma cesta cheia de cerejas, porém quando a bruxa Malvada me agarrou, ela fez uma bruxaria e a cesta desapareceu. (NESTE MOMENTO, COMO MOVIDA POR UMA MAGIA, A CESTA ENTRA EM CENA E PARA AO LADO DO PIMENTINHA).

MARILDA — Olha Pimentinha, é a cesta de cerejas!

PIMENTINHA — Puxa, é mesmo! Vou apanhá-la. (QUANDO PIMENTINHA TENTA PEGAR, A CESTA SE MOVE)

PIMENTINHA — O que é isto?

MARILDA — Acho que ela ainda está enfeitada.

(PIMENTINHA TENTA AGARRÁ-LA, E POR VARIAS VEZES ELA LHE ESCAPA, ATÉ QUE FINALMENTE O CONSEGUE)

PIMENTINHA — Pronto, princezinha Marilda, agora o feitiço já passou, e as cerejas são todas suas.

MARILDA — Muito obrigada, Pimentinha. Agora temos que ir embora, pois está ficando tarde.

(ENTRA UMA MÚSICA COM CANTOS DE PASSAROS E PIMENTINHA E MARILDA, SAEM DANÇANDO) (LUZES APAGAM-SE EM RESISTÊNCIA)

PANO

Uma experiência com "O Cavalinho Azul"

Yvette Braga

A convite de Maria Clara Machado vou narrar uma experiência de leitura extra-classe, voltada para o teatro, realizada no Ginásio Estadual Infante Dom Henrique, em Copacabana, com alunos da 2.^a série ginásial. Atualmente, tais leituras participam do ensino de Português, em caráter obrigatório. A reapresentação do "Cavalinho Azul", no Tablado, sugeriu-me, para o primeiro semestre, a escolha do livro "Teatro", de MCM, do qual constam: "O Cavalinho Azul", "O Embarque de Noé" e "A Volta do Camaleão Alface".

Assim transcorreu o desenvolvimento dos trabalhos:

I) *Indicação do livro: "Teatro", de Maria Clara Machado, com vistas à realização de uma prova. O Reembolsável do GEIDH providencia a aquisição e venda do mesmo.*

II) *Uma semana após, preparação à leitura: explicação do que seja uma peça de teatro.*

Na Escola é afixado um cartaz, gentilmente cedido por MCM, anunciando "O Cavalinho Azul", no Tablado.

III) *Encomenda de pesquisas na Imprensa: anúncios, fotografias, críticas, tudo enfim que aparecesse em jornais e revistas sobre "O Cavalinho Azul", sua autora, e seu trabalho. (Livre)*

IV) *Encomenda de ilustrações, contando com a colaboração das cadeiras de Desenho e Artes Aplicadas: como imaginariam os personagens, seus trajes, esta ou aquela cena, um cenário... (Livre)*

A esta altura, os alunos já haviam sido informados de que MCM oferecera vinte ingressos para serem distribuídos, como prêmio, entre aqueles

que realizassem melhores provas e ilustrações.

V) *Decorrido um mês, realização da prova com ênfase na peça "O Cavalinho Azul". Na véspera, em classe, leitura dramatizada: 1.^a e 4.^a cenas.*

Esta foi a prova:

1.^a questão (valor: 1 ponto)
"O Cavalinho Azul" é: um romance, uma poesia, uma peça de teatro, um conto, uma crônica. (Sublinhe a resposta certa. Justifique-a.)

2.^a questão (valor: 1 ponto)
Dê as seguintes indicações:
a — Título e conteúdo do livro onde se encontra "O.C.A."

b — Autor (a)
c — Editora
d — Edição
e — Alguma particularidade? (ilustrado, premiado, musicado, traz críticas etc)

f — Obra baseada em algum fato histórico? Ou de imaginação?

g — Onde se passa? Em que época?

h — Texto em prosa? Ou poesia?

i — Como é apresentado?

j — Enumere os personagens, grafando aquele(s) que considera mais importante(s)

k — Que personagem gostaria de ser? Por quê?

3.^a questão (valor: 1,5)
Esclareça o significado de: pangaré (1.^a cena, pág. 16)

Istmos, cabos, promontórios, Capitania Hereditária (1.^a cena, pág. 18)

esturricado (1.^a cena, pág. 17)

"Posso apurar uns cobres" (1.^a cena, pág. 31).

Contorsionismo (4.^a cena, pág. 31).

Amestrado (4.^a cena, pág. 31).

4.^a questão (valor: 1,5).

Destaque, indicando a cena e a página:

Um exemplo de Vocativo.
Um exemplo de linguagem popular.
Uma fala poética

5.^a questão (valor: 0,5).
"O Cavalinho Azul", "A Volta do Camaleão Alface", "O Embarque de Noé": qual das três preferiu, e por quê? (Mais movimentada, mais poética, mais bonita, mais fácil, mais original, mas divertida?)

6.^a questão (valor: 1 ponto).
A seu ver, qual a fala mais importante em "A Volta do Camaleão Alface"?

E, no "Embarque de Noé", você daria o mesmo destino aos protozimbios? Ou seja:

7.^a questão (valor: 0,25).
Escreva aqui a pergunta que você gostaria de fazer a Maria Clara Machado sobre "O Cavalinho Azul":...

8.^a questão (valor: 0,25).
Algo mais gostaria de dizer-lhe?

9.^a questão (valor: 1 ponto).
Sublinhe e justifique a sua resposta:

"O Cavalinho Azul" é: ruim, regular, bom, ótimo, excepcional — porque: ...

10.^a questão (valor: 2 pontos)
Em cerca de dez linhas desenvolva um dos temas abaixo:

a) POR QUE VICENTE RESPONDE AO BAIXINHO: "NÃO QUERO VENDER NUNCA"? (4.^a cena, página 40).

b) QUEM PODE VER CAVALINHOS AZUIS?

c) EXISTE MESMO O CAVALINHO AZUL?

d) QUE REPRESENTA O CAVALINHO AZUL?

Nota: A primeira, segunda, sétima e oitava questões foram respondidas em casa; as demais foram aplicadas em classe. Cada aluno deveria trazer, para consulta, o seu próprio exemplar de "Teatro".

VI) Uma semana após a prova, já conhecendo os respectivos resultados, *os alunos vão ao teatro* e, findo o espetáculo, perante os atôres, *debatem a peça com a autora.*

VII) Por fim, a *coleta de impressões*: sobre a peça levada ao palco, e sobre o debate.

—:—

Um mês à procura do "Cavalinho Azul"!

E parece que o encontramos. Foram excelentes e animadores os resultados obtidos nas diferentes etapas em que se desdobrou a experiência. Alunos e alunas (eram cerca de cento e sessenta na faixa de 12 — 13 anos) trabalharam com entusiasmo crescente e contagiante constituindo-se, ao término, em *platéia interessada, esclarecida e exigente*, à qual não faltaram, inclusive, os caçadores de autógrafos...

Fator importante para o êxito da experiência: a conjugação de esforços de todos quantos atuaram junto àqueles jovens, quer fôsse o tempo todo, quer no início, meio ou fim dos trabalhos.

A conclusão, deixo-a a cargo de Luís Orenstein, de 12 anos de idade, com sua resposta ao item b da décima questão:

"Eu, na minha opinião, acho que poucas pessoas podem ver cavalos azuis, amarelos, vermelhos etc... Para se conseguir isso é preciso ter uma alma pura, e olhar tudo pelo lado bom e bonito. Existem certas pessoas que olham uma noite chuvosa como uma simples noite, e outras olham como uma noite romântica. Vicente viu um Cavalinho Azul porque tinha tôdas essas qualidades. São poucas pessoas que as têm. Mas como é bom poder ver "Cavalos Azuis"!"

Morte e vida Severina no Teatro das Nações

Creio que devo recomendar aos nossos leitores, aos que amam a beleza, aos que são sensíveis às puras manifestações de teatro, a todos que apreciam a qualidade da alma e a harmonia plástica, que na quinta-feira 12 e sexta-feira 13 de maio — somente dois dias não se deve deixar passar a ocasião — o admirável grupo do Teatro da Universidade Católica de São Paulo apresentará no palco do Teatro das Nações, que terá de hoje em diante sua sede no Odeon.

Esse jovem grupo, animado por um fogo sagrado, compõe-se de estudantes que, melhor que muitos profissionais, aceitaram aprender tudo o que era necessário saber para montar, com gosto perfeito e marcação sem falhas, o poema, o oratório, a espécie de liturgia patética do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*.

Tive conhecimento desse espetáculo há poucos dias (26 de abril), por ocasião do Festival Mundial de Teatro Universitário de Nancy, no qual a obra, depois de ter causado uma grande emoção, obteve um dos primeiros prêmios *ex aequo*.

Não tenham receio de não compreender o português. O tema é claro: no nordeste do Brasil existe uma região rural cuja seca e pobreza condenam à miséria, à fome aqueles que se agarram à sua aridez. Um pobre homem, Severino, sai da zona da caatinga em direção ao mar, para procurar trabalho e condição de vida. Sua viagem é ritmada por vãs tentativas de achar emprêgo e pão. Um dia, êle chega a Recife, no litoral. Mas, mesmo lá, não acha senão a fome. Severino, desesperado, está a ponto de se matar quando aparece um carpinteiro e trata de dissuadi-lo. Mesmo ruim, cruel, dolo-

DOS JORNAIS

rosa, a vida vale a pena, a vida é feita para ser vivida. Sem dúvida, o carpinteiro perderia seu trabalho e sua saliva se exatamente neste momento não lhe tivessem anunciado que sua mulher acabara de ter um filho. É o sinal: começa uma nova vida; a vida recomeça, continua. É preciso tentar viver... Esse nascimento simboliza o amor e a alegria. Esta se expande. Pessoas trazem humildes presentes. Há o contágio do Bem. A alegria triunfa sobre o infortúnio. Mesmo para Severino. Severino resolve viver. Severino está salvo.

Vocês sabem o suficiente. Os cantos, as danças, a música e as evoluções de grupo são compreendidas por elas mesmas.

Depois, é deixar-se conduzir pela nobreza elementar, quase primitiva, de uma realização cênica que reúne, de certa forma, o que os gregos nos oferecem em suas tragédias.

Jean-Jacques Gauthier

"Le Figaro" — 10 de maio 66 — Paris

Falta a César o que é de Shakespeare

Antunes Filho é um diretor que nos dá a impressão de estar, a cada nova peça que dirige, recomeçando sua carreira e tentando abrir novos caminhos para a história do espetáculo no Brasil. As vezes acerta em cheio; noutras erra da maneira a mais contundente.

Trata-se, sem dúvida, de um encenador de talento, mas de um talento que parece entregar-se de repente a inspirações descontroladas, misturando então coisas que são díspares por excelência, verdadeiras contradições em termos para usar um jargão filosófico — que se chocam gritantemente e resultam nos mais desastrosos efeitos.

Foi o que lhe sucedeu quando quis dirigir AS FEITICEIRAS DE SALÉM dando à peça um tom e um sentido que ela não comportava e o que volta a acontecer agora com a montagem de JÚLIO CÉSAR, de Shakespeare.

Tragédia política acima de tudo (talvez a mais direta e a de texto mais límpido do dramaturgo), JÚLIO CÉSAR requer, justamente, o contrário do que o diretor pretendeu, ao retirar da montagem "uma possível soenidade trágica", como ele mesmo declarou em entrevista aos jornais. Tentando afastar o espetáculo da sua forma nitidamente oratória (no bom sentido da palavra), que é a base dessa tragédia política, o encenador desprezou também a grandeza do gesto de Brutus, o seu sublime engano, para transformá-lo num Hamlet cochichante e inseguro, fazendo com que o espectador menos avisado não entenda, ao final, o elogio fúnebre de Antônio, quando este diz: "A sua vida é pura

e os diversos elementos que constituem seu ser encontram-se de tal forma combinados nêle, que a natureza inteira poderia levantar-se e dizer ao universo: Eis aqui um homem". Principalmente quando, ao terminar essa fala, uma das mais belas da história do teatro — só comparável à de Sófocles na ANTIGONA, quando o côro exclama: "Muitos milagres há, mas o mais portentoso é o homem" —, o artista solta uma gargalhada sarcástica, que não existe em absoluto no texto, tornando definitivamente dúbia e sem sentido a extraordinária frase de Shakespeare que, praticamente, encerra a semente da tragédia.

O que concluir disso? Que Antunes não entendeu o texto? Que quis dar-lhe um novo sentido, sentido que, positivamente, repugnaria ao poeta caso pudesse ver o que fizeram ao seu trabalho?

Querer dar à montagem, como afirma o diretor, "um certo caráter desportivo, brasileiro", parece-nos uma frioleira marota, em se tratando de algo tão grande e tão profundo como esse imenso painel que é, na verdade, a tragédia, não de Júlio César e de suas pretensões a déspota, mas a da consciência de Brutus, esse herói puro e incorruptível, mas detestado — tão pouco amado, que fez Dante colocá-lo na última divisão do Inferno como um dos três grandes traidores que a História registra —, roído eternamente por um monstro.

Desse erro decorrem os outros e assim, Antunes não consegue fazer um espetáculo épico, nem o torna "contagante de efervescência contemporá-

nea", como pretendeu, nem o situa no "grande naturalismo", como tinha a intenção.

Ficou tudo diluído num morno intimismo, num arrastar-se lento e monótono que nem o magnífico discurso de Marco Antônio, nem as cenas de multidão, nem as de batalha, que o diretor pretendeu fazer estuantes de movimento e de vida, conseguem agarrar o público, sacudi-lo da modorra em que se submerge durante as três longas horas que dura o espetáculo.

Antunes Filho quis fazer um espetáculo "direto, vigoroso, de comunicação espontânea com o público", mas, na verdade, misturou tanto os estilos, tentou dar um cunho de tão grande realismo a tudo, insinuando ao mesmo tempo um distanciamento brechtiano — ao pretender fazer com que os atores usassem a técnica de distanciamento e ao mesmo tempo "escolhendo uma forma renascentista da reconstituição romana" —, que se acabou embaralhando e se perdendo nessa barafunda de tendências estéticas, e nos deu o mais confuso e perplexo espetáculo de sua carreira.

A crítica em geral pôs grande parte da culpa na imensidão do palco do Teatro Municipal de São Paulo e na dita impossibilidade de os textos dramáticos ali passarem para a platéia. Antunes pensou nisso também, fazendo com que os atores e a cenografia avançassem sobre o fosso da orquestra, para vencer o pretendido obstáculo. O crítico de VISÃO, pessoalmente, porém, não acredita nisso. Temos visto montagens naquele mesmo lugar onde o obstáculo não existia e

onde, diga-se a bem da verdade, foram beneficiadas pela grandiosidade do local. Basta citar, por exemplo, o HAMLET de Barrault ou o DON JUAN de Villar.

Antunes Filho deveria ter enfrentado o problema, vencendo-o, com uma encenação que o subordinasse à direção, pois, desde o princípio, quando aceitou o desafio de montar a tragédia, sabia que ela seria apresentada em dois locais com deficiências acústicas idênticas: o Municipal de São Paulo e o do Rio.

Parece que o erro maior do diretor foi tentar fazer espetáculo tão complexo contando com atores não preparados para enfrentar a grandiosidade do texto e em apenas quarenta dias, tempo quase insuficiente, pelo menos no Brasil, para encenar-se um espetáculo rotineiro, uma vez que nossos elencos geralmente gastam para isso, no mínimo, dois meses. Portanto, foi por excesso de confiança, para não dizer auto-suficiência, que Antunes malogrou. Assim, não é possível perdoar a um profissional de categoria e probidade por aceitar fazer em tão poucos dias aquilo que ele sabia não ser possível.

A maioria dos atores não foi trabalhada em profundidade, perdendo-se em balbúcius ininteligíveis para o público que, cansado de aguçar os ouvidos (e não raro pondo a culpa na já tradicional má acústica do teatro), se deixava embalar pelos sons da maioria das vozes, só se interessando mais de perto em ouvir o artista que desempenhava Marco Antônio. êste sim, inteligível na totalidade de papel. Portanto, se ele conseguia fazer chegar sua voz clara até o público, para que culpar tanto a acústica?

Não há dúvida que o defeito do teatro nesse sentido é grande, mas também é claro que ainda aí o verdadeiro culpado disso foi o diretor que não

trabalhou os atores a fim de que vencessem pela técnica essa deficiência da casa de espetáculos.

Decorre de todos êsses erros o baixo rendimento interpretativo de quase todos os atores, salvando-se Juca de Oliveira, que, se em parte conseguiu interpretar um Marco Antônio que em certos momentos é muito bom, como na cena do discurso no terceiro ato, peca na grandeza que o personagem requer, nada transmitindo que se supõe ter sido um aristocrata romano, um senador do Império, pois tornou o personagem um tipo muito mais plebeu do que grandioso.

Jardel Filho, no difícil papel de Brutus, apesar de deixar entrever o ótimo ator que é, não venceu as numerosas facetas do personagem, perdendo-se num intimismo fraco e inconvincente, dando um tom monocórdio e baixo à voz, o que enfraqueceu em demasia o seu trabalho.

Raul Cortez, com uma dicção surpreendentemente irregular, uma vez que em outros trabalhos primava pelo oposto, também não foi feliz em sua interpretação, cheia de altos e baixos mas nunca atingindo rendimento que era de esperar diante de suas já provadas qualidades artísticas.

Renato Consorte, sem querer fazer trocadilho, deu-nos um Casca grosso, vulgar e em certos momentos grotesco; Aracy Balabanian fez uma Calpúrnia correta, dando porém a impressão, a todo o instante, de estar ciente de que César iria morrer apunhalado no terceiro ato.

Sadi Cabral não interpretou César na noite em que vimos o espetáculo, sendo substituído por outro ator que leu o papel com o texto na mão e de óculos. Não sabemos porque o fez vestido a caráter, ao invés de usar um traje moderno.

Os demais fizeram o possível para se desincumbir com dignidade, mas

não conseguiram sair do nível medíocre em que se confundiram.

A cenografia de Wladimir Pereira Cardoso, pesada, feia, atravancadora, contribuiu para prejudicar o espetáculo e a movimentação dos atores. Disse o cenógrafo que a concebeu "como se pertencesse a uma companhia itinerante do século XVII". Francamente, uma companhia itinerante daquela época só poderia excursionar com tal trambôlho se já houvessem inventado a jamanta.

Também Maria Bonomi apresenta figurinos feios de mau gosto — exceção-se os usados pelos elementos que representam o povo —, indo de uma túnica usada por Brutus, que mais se assemelhava a uma batina de dominicano, até os ridículos saiotinhos curtos e pregueados, com bordados ora dourados, ora vermelhos, ora marrons, que lembravam mais fantasias de bailes duvidosos de carnaval do que roupas de nobres romanos. Disse a artista que lhe "foi útil o *vale-tudo* do teatro elisabetano." Vamos com calma, Maria. O *vale-tudo* do teatro elisabetano, transposto para os dias de hoje, não é propriamente o de um baile de carnaval onde cada um vai como quer, sem consultar o seu vizinho da festa.

Quanto à tradução de Carlos Lacerda, pareceu-nos excessivamente coloquial e antipoética, com irritantes rimas em *ir* e em *ar* e umas expressões tais como "vão-se embora", por demais vulgares para nos transmitir toda a beleza do texto de Shakespeare.

É pena que a empresária Ruth Escobar tenha pôsto tanto dinheiro e tanto esforço em tal produção que, afinal, acabou resultando no malogro que é o JÚLIO CÉSAR dirigido por Antunes Filho.

Duerenmatt: sobre "Dramaturgia"

21 pontos a respeito de: "Os Físicos"

1. Eu não parto de uma tese, mas de uma história.
2. Quando se parte de uma história, é preciso pensá-la até o fim.
3. Uma história terá sido pensada até o fim quando toma o pior dos rumos.
4. O pior rumo possível não pode ser previsto. Surge por acaso.
5. A arte do dramaturgo consiste em inserir o acaso numa ação de modo mais eficaz possível.
6. Sustentáculo de toda a ação dramática são os homens.
7. O acaso, numa ação dramática, consiste em quando e onde quem encontra casualmente quem.
8. Quanto mais os homens procedem obedecendo a um plano, tanto mais eficazmente pode atingi-lo o acaso.
9. Os homens que procedem obedecendo a um plano desejam alcançar determinado fim. O modo por de o acaso atingi-los é o de, através dele, alcançarem o contrário daquele fim, ou seja, justamente a que eles temam e procuravam evitar. (Exemplo: Édipo).
10. Uma história assim é, sem dúvida, grotesca, mas não absurda (isto é, que não faz sentido).
11. Ela é paradoxal.
12. Do mesmo modo que o lógico, não podem os dramaturgos evitar o paradoxo.
13. Do mesmo modo que os lógicos, não podem os físicos evitar o paradoxo.
14. Um drama sobre os físicos tem de ser paradoxal.
15. Não pode ter como alvo a matéria da física, mas somente suas repercussões.
16. A matéria física concerne aos físicos, as repercussões concernem a todos os homens.
17. O que concerne a todos só pode ser solucionado por todos.
18. Qualquer tentativa individual de solucionar o que concerne a todos está votada ao fracasso.
19. No paradoxo aparece a realidade.
20. Quem defronta o paradoxo, expõe-se à realidade.
21. A arte dramática pode arditamente fazer o público expor-se à realidade, mas não obrigá-lo a enfrentá-la ou logo a dominá-la.

Conselhos

Para o ator

"Cada ator tem a tendência para aprofundar apenas as cenas em que ele aparece. É preciso, ao contrário, que ele se imbuia do conjunto da ação psicológica e moral, para harmonizar com mais perfeição o seu desempenho com o dos seus colegas e contribuir assim para assegurar a **unidade de tom** do conjunto da representação". (PHILLIPPE VAN TIEGHEM).

"Os atores demasiado impetuosos, ou violentos, ou sensíveis, estão em cena, dão o espetáculo, mas não gozam. Não gozam a **composição**: sofrem como os personagens". (DIDEROT)

"Há atores que têm uma 'presença': impõem-se logo que entram em cena, antes mesmo que possam ser julgados os seus méritos ou arte". (ANDRÉ VILLIERS)

"No teatro, como numa missa, o primeiro objetivo é observar e compor os símbolos, ou seja: ajustar-se a um ritual. Há um princípio de imitação, mas ele deve ser sempre aliado a um sentido de plasticidade". (ALAIN)

"O ator deve desenvolver a sua imaginação a fim de evitar transformar-se num instrumento de imaginações alheias (a do diretor, por exemplo)". (STANISLAVSKY)

"Para que a ilusão (do espectador) seja perfeita, é indispensável que o personagem seja sincero; mas não é obrigatório que o ator, no seu interior, o seja. Mas se o ator não está obrigado a ser sincero, é-lhe necessário uma vigilância permanente, porque é ele quem **conduz** o personagem. O problema do comediante consiste, pois, em adquirir a **fiscalização de uma sinceridade**". (JEAN-LOUIS BARRAULT)

SÔBRE O RITMO: "Entrega-te livre e inteiramente a todo e qualquer ritmo com que tropeces na vida. Por outras palavras: não sejas imune aos ritmos que te rodeiam. Todo o ser normal tem o sentido do ritmo. Olha o espaço e escuta com atenção. A música e as outras artes que a seguem são apenas uma parcela do comportamento humano ao abrir-se para o conjunto total do Universo: não percas nada d'ele. Escuta, por exemplo, as ondas do mar. Absorve, com teu corpo, cérebro e alma, a rápida mudança do seu compasso. Fala-lhe, como o fêz Demóstenes, e não fraquejes depois do primeiro intento. Articula os sons adequados, e deixa que o significado e o ritmo das tuas palavras sejam uma continuação do seu som eterno. Inala o seu espírito, e confunde-te com as suas ondas, ainda que seja só por um instante. Isso far-te-á capaz, no futuro, de representar os momentos eternos da literatura teatral uni-

versal. Faze a mesma experiência com as campinas, os bosques, os rios e o céu. Depois volta à cidade e deixa que o teu espírito se balanceie ao compasso dos seus sons. E, sobretudo, não te esqueças do teu próximo. Se a cada mudança que se manifeste em suas existências. Responde sempre a essas mudanças com um nível novo e mais alto que o seu próprio ritmo. É esse o segredo, não só do ritmo, mas da própria existência, da própria vida: a perseverança e a atividade". (RICHARD BOLELAVSKY)

Para o cenógrafo

"Se o cenário ultrapassa a sua função de **suporte invisível**, se a sua presença se faz ostensiva e indiscreta, ele não passará de uma convenção gratuita, com a qual tão freqüentemente se enganam os ingênuos — ou os que não o são, bastante". (JEAN DOAT)

"Em lugar de povoar o cenário com formas deleitosamente insólitas, que se manifestem com a força da sua linguagem elementar e do seu colorido, há os que anseiam para que tudo seja 'próprio'. Há empresários que fazem graves sacrifícios para que os móveis sejam autênticos. Como se isso tivesse a menor importância artística!" (ORTEGA Y GASSET)

"No cenário, o real pormenorizado, a exatidão dos detalhes, são inúteis". (GORDON GRAIG)

Para o diretor

"O diretor freqüentemente se engana. Mesmo que tenha julgado com toda a imparcialidade, sem pressão exterior, ele pode iludir-se sobre o alcance dos efeitos e sobre o valor humano da peça. E, infelizmente, só percebe esta ilusão através do público. Com efeito, ao iniciarem-se os ensaios, produz-se uma espécie de fé. E esta fé só pode ser julgada pelo público. É uma fé comunicativa; à força de trabalhar o texto, o diretor, os atores, o empresário, todos, encontram nêles belezas e profundidades que são mais o fruto do seu trabalho do que a contribuição do autor — e que o público muitas vezes não percebe, pois talvez nem mesmo existam". (PHILIPPE VAN TIEGHEM)

"O autêntico diretor não mutila as peças antigas 'adaptando-as', ainda que pareçam à primeira vista alheias ao gosto atual. A tarefa do diretor ao montar essas obras é descobrir a vibração moderna que reside nelas — o moderno que faz clássicas tais peças — respeitando sempre a sua integridade". (GEORGES PITOEF)

"Muitos diretores se contentam em utilizar os comediantes postos à sua disposição, sem formá-los. Mas, se se quer que o ator tome gosto pelo seu ofício, se se quer que os ensaios sejam uma atividade criadora, é indispensável que cada papel seja ocasião para um enriquecimento, uma conquista nova, já que o Teatro é uma arte que jamais poderá ser totalmente possuída". (PIERRE-AIMÉ TOUCHARD)

movimento teatral

Jacqueline Laurence

Dos espetáculos estreados nesta temporada, o de maior sucesso e aceitação é sem dúvida a última produção do Grupo Opinião: **SE CORRER O BICHO PEGA, SE FICAR O BICHO COME**, de autoria de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar. Para dirigir o numeroso elenco que a montagem do texto exigia, os responsáveis pelo grupo foram buscar Gianni Ratto que também encarregou-se do cenário. A hilariante sátira de OVF e FG encontrou em Agildo Ribeiro um intérprete sob medida para o papel do nordestino Zé das Flôres, personagem cheio de vivacidade e verve bem brasileira que toma conta da platéia. O resto do elenco funciona com grande homogeneidade, estando os principais papéis a cargo de Oduvaldo Vianna Filho, Helena Inês, Fregolente, Oswaldo Loureiro, Manoel Pêra, Telma Reston, Sérgio Mamberti e Virgínia Valli, esta numa "ponta" engraçadíssima. Música de Geny Marcondes e Denoy de Oliveira.

Maria Fernanda apresenta no antigo Teatro da Praça, agora Teatro Gláucio Gill, um espetáculo Garcia Lorca a que deu o título de **VERDE QUE TE QUERO VERDE**, constituído de poemas, canções e trechos de peças do grande poeta espanhol, trágicamente morto trinta anos atrás durante a guerra civil do seu país. A crítica salientou a esplêndida atuação de Maria Fernanda e o espetáculo tem atraído um bom público. Coadjuvam MF: Paulo Padilha, Isolda Cresta e Roberto Cleto. Direção de Amir Haddad.

A **COMPANHIA CARIOCA DE COMÉDIA** iniciou suas atividades com a apresentação das duas famosas peças em um ato de Harold Pinter: **O AMANTE** e **A COLEÇÃO**, reunindo-as sob o título de *A Sinistra Comédia*. Os quatro responsáveis pelo grupo, Ítalo Rossi, Rosita Tomás Lopes, Napoleão Moniz Freire e Célia Biar, além de Rubens de Falco, dividiram entre si os papéis das peças de Pinter. Direção de Flávio Rangel. Teatro Nacional de Comédia.

Causou sensação a direção de P. A. Grisolli para a peça de Gastão Tojeiro, **ONDE CANTA O SABIA**, no Teatro do Rio. O primeiro espetáculo "pop" produzido no Rio de Janeiro trouxe os maiores elogios da crítica à revolucionária direção de P. A. G., que tornou-se em pouquíssimo tempo o melhor jovem diretor do teatro carioca. No espetáculo do Teatro do Rio, destaca-se a participação de Marília Pêra, um caso muito raro entre os nossos profissionais, já que representa, canta e dança com igual desembaraço. Além de MP, o elenco conta com Nestor Montemar, Gracindo Júnior, Afonso Stuart, Suely Franco, Norme Suely, Suzy Arruda, Dudu Barreto Leite, Carlos Koppa, Cazarré, Lafayette Galvão e Emiliano Queiroz. Coreografia de Sandra Dicken. Cenários e figurinos de Campello Netto.

JOÃO AMOR E MARIA, de Hermínia Bello de Carvalho, com Betty Faria, Fernando Lébeis, Cecil Thyre, José Damasceno e José Wilker, além do conjunto MPB-4, é a nova produção

do Teatro Jovem, dirigida por Kléber Santos, cujo trabalho foi bastante elogiado. Com versos e música, a peça conta uma lenda de pescadores e está agradando ao fiel público do Teatro Jovem.

Depois do sucesso de **A MULHER DE TODOS NÓS**, adaptação de Millor Fernandes de *A Parisiense*, de Henry Becque, a companhia de Fernanda Montenegro, Sérgio Britto e Fernando Tórres recorreram mais uma vez a MF e está apresentando no Teatro Santa Rosa **O HOMEM DO PRÍNCÍPIO AO FIM**, de autoria do mesmo. Utilizando a mesma fórmula de *Liberdade, Liberdade* mas contando desta vez a história do homem desde Adão até hoje, MF registra mais um sucesso. Fernanda Montenegro, excelente, Sérgio Britto e Claudio Corrêa e Castro formam o pequeno elenco. Direção de Fernando Tórres.

O VESTIDO LILÁS DE VALENTINE, de Françoise Sagan, com um elenco encabeçado por Marcia de Windsor e Laura Suarez, é o atual cartaz do Teatro Serrador. Direção e cenário de Pernambuco de Oliveira. Figurinos de José Ronaldo.

No pequeno Teatro Carioca, o estreado produtor Carlos Eduardo Doblabeira apresenta **VIAGEM A TRÊS**, de Jean de Létras, com Myriam Persia, Ivan Cândido, Marieta Severa e CED. Direção de Antônio de Cabo.

Obrigado a interromper repentinamente a carreira de **QUEM TEM MEDO DE VIRGÍNIA WOOLF** no Teatro Maison de France, o produtor

Maurice Vaneau resolveu montar a comédia *De doux d'ingues* de Michel André, encarregando Sergio Viotti da adaptação e da direção do espetáculo. O título escolhido para a adaptação brasileira foi UM POUCO DE LOUCURA NÃO FAZ MAU A NINGUÉM e o elenco encabeçado por Vanda Lacerda e SV ainda conta com Elza Gomes, Sérgio de Oliveira, Maria Regina, Dorival Carper, Alvim Barbosa, Ricardo Maciel e Jacqueline Laurence. Cenário de Fernando Pamplona.

Finalmente, em fins de junho, estreou ORQUÍDEAS PARA CLAUDIA, uma versão atualizada da conhecida peça de Henrique Pongetti, *Manequim*, numa produção de Oscar Ornstein no Teatro Copacabana. Os principais nomes do elenco são Carlos Alberto, Isabel Tereza, Berta Loran, Renata Fronzi, Lillian Fernandes e Paulo Araujo. Direção de Ziembinski. Cenário de Peter Gasper. Figurinos de Guilherme Guimarães.

OFICINA: "OS INIMIGOS" NO MUNICIPAL E INCÊNDIO

Numa temporada de dez dias, o Teatro Oficina de São Paulo apresentou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a sua produção de OS INIMIGOS de Gorki com grande sucesso. A discutida direção do talentoso José Celso Martinez Correia foi muito bem aceita pelo público carioca que, nos últimos dias da temporada, lotou inteiramente o Municipal, aplaudindo entusiasmadamente o espetáculo paulista.

Pouco depois dessa temporada, a sede do Teatro Oficina em São Paulo foi inteiramente destruída pelo fogo.

É com grande satisfação que ficamos sabendo agora que, graças à ajuda da Prefeitura de São Paulo que lhe deverá ceder um terreno, o Oficina, agora transformado em sociedade cultural sem objetivo de lucros, val poder construir um nôvo e moderno teatro.

LEITURAS NA EMBAIXADA AMERICANA

Por iniciativa do Adido Cultural da Embaixada dos EE.UU., foram realizadas no auditório da sede daquela embaixada no Rio de Janeiro leituras de quatro peças de Eugene O'Neill: LONGA JORNADA PARA DENTRO DA NOITE, ALÉM DO HORIZONTE, ELECTRA e A JUVENTUDE NÃO É TUDO (*Long Day's Journey into Night, Beyond the Horizon, Mourning Becomes Electra* e *Ah Wilderness*). Respectivamente dirigidas por Martim Gonçalves, Rubens Correia, Sérgio Viotti e João Bethencourt, as leituras alcançaram grande sucesso, sendo assistidas por um numeroso público. Margarida Rey, Vanda Lacerda, Glaucete Rocha, Sergio Viotti, Rubens Correia, Beatriz Veiga, Ivan de Albuquerque, Camila Amado, Rubens de Falco, Helene Prestes, Dorival Carper, Francisco Milani, Marta Rosman e Jacqueline Laurence são alguns dos atôres que tomaram parte nessas leituras, realizadas durante o mês de junho.

NOTÍCIAS DE "O TABLADO"

Enquanto continua a carreira de O CAVALINHO AZUL aos sábados e domingos, O TABLADO prepara ativamente o espetáculo que irá festejar os seus quinze anos de existência, devendo ser apresentado exclusivamente às segundas-feiras e com a participação de vários antigos elementos do grupo, hoje conhecidos profissionais dos nossos palcos.

O espetáculo em preparação será constituído de duas peças, sendo a primeira Piquenique no Front, de Arrabal, que está sendo dirigida por Ivan de Albuquerque com Carmen Sylvia Murgel, Hélio Ary, Roberto de Cleto, Hugo Sandes, Flavio S. Thiago e Pedro Proença. A outra peça, de autoria de Maria Clara Machado, AS INTERFERÊNCIAS, para a qual Reginaldo de Carvalho está compondo uma belíssima música concreta, tem no seu elenco Rubens Correia, Ivan de Albuquerque, Paulo Padilha, Germano Filho, Hélio Ary, Carmen Sylvia Murgel, Marta Rosman, Fernando José, Jacqueline Laurence e Ivan Setta além de vários "novos" integrantes de O TABLADO: Ana Maria Chiarelli, Olga Danitch, Lupe Gigliotti e Maria Lupicinia.

Os dois cenários serão realizados por Anna Letycia, sendo que os figurinos da peça de Arrabal ficaram a cargo de Kalma Murtinho e os de As Interferências foram entregues a Olney Barrocas.

Publicações e textos à disposição dos leitores na secretaria d'O TABLADO

Textos publicados pelos CADERNOS DE TEATRO:

Caminho de Estrêla de MCM (peça de Natal para ser representado por crianças)	14
Auto de Natal, adaptação do Evangelho segundo S. Lucas, por Octávio Lins	14
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente	14
Vamos Festejar o Natal, peça em um ato para teatro de máscaras de Hilton Carlos de Araújo	17
Os Viajantes, peça de Natal para ser representada por crianças de MCM	19
Irmão Chiquinho e o Lobo, peça para ser representada por crianças de MCM	19
Os Mistérios da Virgem ou Auto de Mofina Mendes, 1 cena de Gil Vicente	20
O Pastelão e a Torta, 1 ato	23
Os Cegos, 1 ato de M. Ghelderode	24
2 Farsas Tabarinicas	25
Uma Consulta, 1 ato de A. Azevedo	25
O Jôgo de São Nicolau, de Chancerel	26
O Môço Bom e Obediente, de Barr Stevens	28
O Urso, peça de 1 ato de Tchekov	29
O Vaso Suspirado, peça de Francisco Pereira da Silva	30
Farsa do Mancebo que casou com Mulher Geniosa, de Casona	31
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente	31
O Boi e o Burro no Caminho de Belém, de MCM ..	32

S Ó B R E F A N T O C H E S

Acham-se publicados os seguintes artigos nos Cadernos de Teatro, à venda na secretaria do TABLADO:
N.º 14 — O Palco — A História — Temas simples para serem improvisados

Peças de Fantoches: nos. 14 — 15 — 16 — 17 — 18 — 19 — 20 — 21 — 22 — 24 — 26 — 31.

N.º 22 — Fantoche de Vareta

da Editôra AGIR:	Cr\$
Bôdas de Sangue, de G. Lorca	1.500
Yerma, de G. Lorca	1.500
D. Rosita, a Solteira, de G. Lorca	1.500
O Fagador de Promessas, de Dias Gomes	1.500
Oração para uma Negra, de Faulkner	1.500
Living-Room, de Graham Greene	1.500
O Natal na Praça, de Henri Ghéon	1.500
O Auto da Compadecida, de Suassuna	1.500
Joana D'Arc entre as Chamas, de Claudel	1.500
O Rinoceronte, de Ionesco	1.500
A Visita a Velha Senhora, de Duerenmatt	1.500
Teatro II, de Maria Clara Machado	1.500
Da Editôra LETRAS E ARTES:	

A Megera Domada, de Shakespeare	2.000
Lisbela e o Prisioneiro, de Osman Lins	1.100
Teatro, de Stark Young	2.000
Método ou Loucura, de Robert Lewis	1.500
Alto Tor, de Maxwell Anderson	2.000
Anjo de Pedra, de Tennessee Williams	2.000
Como Fazer Teatro, de Henning Nelms	4.500

Acha-se à venda na secretaria de O TABLADO:

Pinto-calçudo descobre o Brasil, de Virginia Valli ..	3.000
O Disco de Cavalinho Azul, Música de Reginaldo de Carvalho	2.000
CADERNOS DE TEATRO, número avulso	500
Assinatura (4 números)	2.000

Qualquer das publicações acima poderá ser pedida a: O TABLADO, Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC-20 — Rio de Janeiro — GB. Pagamento: cheque visado em nome de Eddy Rezende Nunes, ou pelo Serviço de Reembolso Postal.

ONDE ENCONTRAR OS CADERNOS DE TEATRO:

RIO DE JANEIRO:

O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795
LIVRARIA AGIR — Rua México, 98-B
LIVRARIA LER — Rua México, 31-A
LIVRARIA S. JOSÉ — Rua S. José, 38
LIVRARIA EDITORA LETRAS E ARTES — Rua Raimundo Corrêa, 23
LIVRARIA NOVA GALERIA DE ARTE — Av. Copacabana, 291-D

SÃO PAULO:

LIVRARIA TEIXEIRA — Rua Marconi, 40 — Caixa Postal, 258 — S. Paulo-1