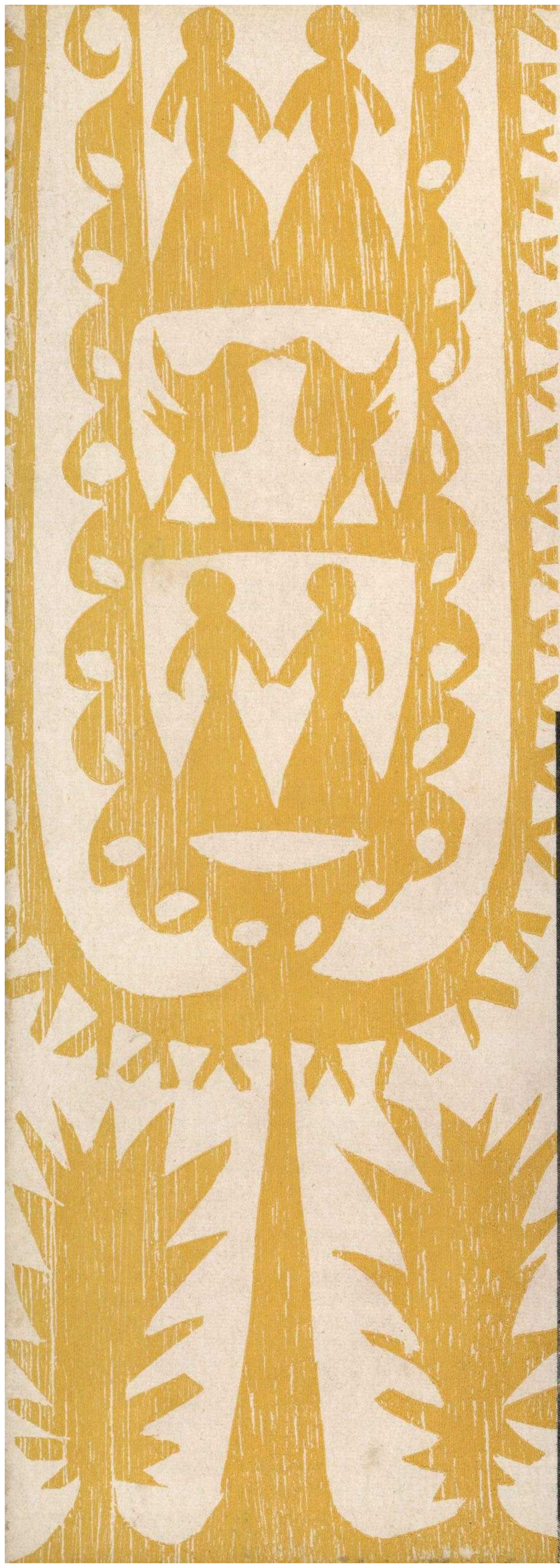


**cadernos  
de teatro  
n.º 15**





cadernos de teatro n.º 15 \* 1961

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

**Diretor responsável:** João Sérgio Marinho Nunes \* **Diretor executivo:**  
Maria Clara Machado \* **Redator chefe:** Heloisa Guimarães Ferreira  
**Redatores:** Celina Wately \* Maria Tereza Vargas \* Vânia Leão  
Teixeira \* **Secretária:** Cordélia Torres \* **Tesoureira:** Eddy Rezende  
Nunes \* **Colaboraram neste número:** Olney Barrocas \* Virginia Valli  
e Maria Julieta Drummond Graña.

Neste número homenageamos **Anton Tchekov** cujo centenário do  
nascimento comemorou-se o ano passado.

**Nossa capa:** Napoleão Muniz Freire, no papel de Astrov na peça  
**Tio Vânia** de Tchekov, levada pelo **O TABLADO** em 1955.

Diagramação, xilogravuras, composição e impressão: **Atelier de Arte.**



# Notas sôbre a vida de Anton Tchekov

**T**CHEKOV nasceu há cem anos — 17 de janeiro, 1860 — em Taganrog cidadezinha à beira do mar de Azov. Pôrto sem grande tráfico, que se ia enchendo pouco a pouco de areia, onde no verão os ventos vindos da Ásia levantavam na rua principal turbilhões de poeira que o outono transformava em lama. Lojas pequenas, ruelas, caminhos lamacentos e, logo nos arredores, a estepe. Taganrog — cidadezinha mirrada, voltada sôbre si mesma.

«Eu amava minha cidade natal. Ela me parecia tão bela e tão quente! Gostava de sua vegetação, suas calmas manhãs ensolaradas, o som de seus sinos»... «Esta rua encantadora (a rua principal) quase podia substituir um jardim. Era ladeada por uma dupla fileira de álamos que a perfumavam, principalmente depois da chuva. Galhos de acácias, moitas de lilases, cerejeiras agrestes, macieiras, misturavam-se sôbre as cercas e as palissadas». Mas... «Os homens que habitavam comigo esta cidade me pareciam aborrecidos, estranhos e, às vêzes, repugnantes. Eu não gostava dêles e não os compreendia». (Minha vida, 1896). «Como Taganrog é vazia, preguiçosa, ignorante e aborrecida. Aqui não há um cartaz sem êrro de ortografia. As ruas são desertas e a preguiça é geral, assim como a capacidade de se contentar com copeques e um futuro incerto.» (Carta a sua irmã, 1887).

Dessa cidade nasceu Anton. O avô fôra servo e comprara sua liberdade e a de sua família. Pavel, o pai, casara com a filha de um comerciante e fazia êle próprio comércio. A loja era pequena, escura e suja. Tinha um balcão gorduroso e muitas prateleiras empoeiradas e cheias de môscas onde se amontoavam chá, café, óleos, vodka, pomadas, purgantes, macarrão, fivelas, frutas sêcas, imagens de santos... Na porta os dizeres: "Chá, açúcar, café e outros produtos coloniais — Para serem levados ou tomados aqui". E isto fazia referênciã à outra pequena sala onde a freguesia habitual bebia vinho da Criméia e vodka até altas horas da noite.

No fundo da loja vivia a família amontoada. Em dez anos nasceram seis filhos. Anton era o terceiro. A mãe era cheia de silêncio, curvada sôbre o trabalho, esgotando-se nas tarefas sem fim de uma família grande... O pai reinava pelo terror, de uma forma estranha. Alto, largo, gordo, a voz tonitruante, a barba espêssa, um chicote no pulso, compreendia a autoridade paterna como um despotismo. Por qualquer coisa fazia tremer de mêdo a ninhada que se refugiava em volta da mãe. Não tinha vícios, mas tinha uma paixão: a igreja. Não a religião, mas a igreja; o monumento, os ofícios, a liturgia. Organizador do côro de Taganrog fazia com que seus filhos participassem dos longos e penosos ensaios e exibições. Era o outro tormento de Anton, êsse fanatismo do pai pelo canto e pela igreja. O primeiro era a loja.

«Na minha infância eu não tive infância... Eu era um proletário, vendia velas atrás do balcão de nossa loja em Taganrog. Oh! que maldito frio fazia lá! As latrinas eram muito longe de casa, num terreno baldio. Às vêzes quando ia lá, já de noite, dava cara à cara com algum vagabundo que ali passava a noite. Que mêdo sentíamos os dois.» E sôbre as igrejas: «Todo mundo nos olhava com ternura e invejava nossos pais (por causa da participação no côro), mas nós nos sentíamos como pequenos condenados. Enquanto nossos companheiros passeavam, nós percorriamos as igrejas...» E noutra carta: «Eu tenho mêdo da religião; quando passo diante de uma igreja, lembro-me da minha infância e o mêdo se apossa de mim.»

Loja, igreja, igreja, loja e o liceu, onde o ensino primário medíocre da Rússia de então ainda era mais medíocre. Depois o ginásio, de ensino melhor e mais cuidado, mas de disciplina rigorosa e idéias estreitas. E durante todo êsse período até à adolescência, até que a falência do pai obrigou a família a mudar-se para Moscou (1886), deixando Anton só em Taganrog para acabar o ginásio, o menino tinha uma alegria: as férias passadas com seu avô, o encarregado das terras da condessa Platov.



A viagem já era uma aventura inesquecível. A estepe atravessada em carro de bois, dias e dias, através «de uma região estranha que eu amava, onde, outrora, eu me sentia à vontade porque lhe conhecia todos os recantos.» (Carta a um amigo).

Depois que a família parte para Moscou, êle permanece três anos em sua cidade, ensinando para custear o resto do curso secundário. Tem 19 anos quando segue para Moscou. Vai estudar medicina e leva consigo a natureza que absorvera lenta e carinhosamente e a observação de homens rudes, sofredores ou medíocres. Convivera com lavradores e marinheiros, donos de lojas, funcionários e vagabundos. Conhecer a calma de sua cidade à beira-mar e a estepe dura, agreste e inclemente. Vai para Moscou, moldado pelos 19 anos de Taganrog, o rapaz que viria a ser um dos maiores escritores do seu tempo, revolucionário no teatro, no conto e na novela. Ponto de partida de um novo estilo, de uma nova maneira de mostrar o mundo a si mesmo.

Da criança que fôra fica-lhe um caráter forte e um corpo fraco. Sem que o soubesse, já havia sido atingido pela tuberculose.

Encontra em Moscou a família em um estado deplorável. Paupérrima, sem chefe desde que o pai perdera o antigo ânimo, literalmente em farrapos e sem comida. Enquanto estuda medicina passa a ser o esteio moral e material da família. Arranja pensionistas entre os estudantes e começa a escrever para pequenos jornais cômicos, revistas e tudo que aceitasse colaboradores. Em 1880, Anton tem sua primeira obra impressa: "A carta de um proprietário do Don a um seu sábio vizinho" é publicada pela revista cômica "A Cigarra". Começa ganhando 20 rublos por mês, depois 50, mais tarde 75... A facilidade com que escreve é prodigiosa. Em qualquer lugar, sobre qualquer assunto êle escreve. Seu irmão Miguel conta que um dia alguém se queixou diante dêle que era difícil encontrar assunto para uma novela. «O que? grita Anton. Eu escreveria não importa sobre o que ou sobre quem...» Seus olhos brilhavam, êle procura com o olhar um objeto qualquer, descobre um cinzeiro: «Olhe! Eu posso ter amanhã uma novela que se chamará O Cinzeiro...»

Mas êle não se ilude com esta desconcertante facilidade. Sabe que o que escreve não tem nenhum valor. «Domingo mando-lhe meus excrementos literários» escreve a Leikine em 1884. Em 1885, cento e trinta colaborações suas são publicadas. Materialmente sua vida vai melhorando; forma-se em medicina, compra uma casa para onde leva a família toda.

É em 1885 que conhece Alexiz Souvorine, o editor do maior jornal de seu tempo e que veio a ser seu editor e seu melhor amigo. Souvorine foi dos homens mais detestados, mais acusados daquela época. Não lhe perdoavam nem o ceticismo, nem a causticidade, nem o sucesso. Também não se lhe perdoava o oportunismo político, a tendência reacionária e governamental de seu jornal.

Esta amizade nos revela muito sobre a personalidade de Tchekov e não apenas porque dela resultaram as cartas mais esclarecedoras que temos a seu respeito. A amizade em si mesma, com um homem tão discutido e odiado, mostra quanto êle era indiferente à política, individualista convicto, afastado de grupos fôssem êles literários ou de outro tipo, «absolutamente infenso à tirania dos meios ditos liberais.»

Tchekov acreditava na humanidade. A afirmação de que os homens caminham para um futuro melhor, de maior progresso material e mais felicidade, está em suas cartas e em sua literatura de ficção. «Dentro de 200 anos ou 300, a vida na terra será incrivelmente linda, assombrosa», diz Vershinin em "As três irmãs" e dizem outros personagens em "Tio Vânia", em "Ivanov", em outras peças e contos. Mas ao mesmo tempo, como o Chebutikin, médico fracassado e solitário, também de "As três irmãs", sua obra está repleta da solidão e incomunicabilidade humanas.

Em todas as idades e classes sociais, Tchekov encontra exemplos dessa angustiante solidão, às vezes recebida com dignidade, às vezes mal percebida, mas sempre sofrida profundamente.

«Quando alcançou sua casa, o bispo despiu-se e foi para a cama sem mesmo dizer suas orações. Êle não podia falar e sentiu que não poderia ter continuado de pé. Quando cobriu sua cabeça com a colcha, sentiu a súbita necessidade de estar longe, uma insuportável necessidade! Sentiu que daria sua vida para não ver estas lamentáveis venezianas baratas, êstes tetos baixos, para evitar o odor pesado do monastério. Se pelo menos existisse uma só pessoa com quem pudesse falar, abrir seu coração!» ("O Bispo", 1902).



própria refletira a de seus sucessivos maridos e, finalmente, a do filho adotivo a quem se agarra com o desespero de quem sabe que perderá tudo se o afastarem de si. «De súbito vinha uma batida forte no portão. Olenka acordava sem fôlego com o susto, seu coração disparado... Pode ser um telegrama de Harkov, pensava ela, a mãe de Sasha mandando chamá-lo de Harkov. Oh! misericórdia! Ela se desesperava. Começava a tremer dos pés à cabeça e sentia-se a mulher mais infeliz do mundo.»

Podia ser citada uma série enorme de seus personagens sós, levados pela vida, sem saber para onde, desperdiçando amor e compreensão. Desde o pequeno legor, de "A Estepe", até Liubov Andreievna, de "O Cerejal", passando por Ionitch e Raissa, a feiticeira dos contos de mesmo nome, e tôda sua galeria teatral.

«Existem talentos literários, dramáticos, artísticos, mas êle tem um talento particular, o talento humano. Possui uma intuição penetrante, magnífica, em relação a todo sofrimento» — disse um de seus críticos.

Tchekov queria mostrar aos homens como êles eram, para despertar-lhes a dignidade esquecida por êles próprios. Tentava ajudar nos outros o processo que se desenvolvera nêle mesmo: «Tente escrever a história de um jovem, filho de um servo, antigo taberneiro, cantor de igreja, estudante de liceu, depois universitário; criado para curvar a espinha, para beijar a mão dos padres; submisso às idéias dos outros, reconhecido por cada pedaço de pão; cem vêzes chicoteado; indo, miseravelmente calçado, dar lições; rixento; gostando de torturar os animais; aceitando com gratidão o dinheiro dos ricos; hipócrita diante de Deus e dos homens sem nenhuma necessidade, apenas pela consciência de sua própria nulidade. Depois conte como êste jovem tenta se libertar, gôta a gôta, do escravo que está nêle e como, acordando uma bela manhã, êle se dá conta que não é mais sangue de escravo o que corre em suas veias, mas o sangue de um ser humano.» (Carta a Souvorine).

Contemplando em seu ser esta liberação, Tchekov viverá agindo para que outros se libertem da inferioridade material ou moral. Era a dignidade do ser humano, individual, só diante de si mesmo, que lhe importava e que lhe aparecia como unidade básica da melhora da humanidade. Tem 19 anos quando escreve a seu irmão Miguel: «Uma coisa me desagrada (na tua carta). Por que te chamas "teu pequeno irmão nulo e insignificante"? Tua insignificância, tua mediocridade, sabes quando as debes sentir? Diante de Deus, talvez, diante do espírito, da beleza, da natureza, mas nunca diante dos homens. Diante dos homens é preciso ter consciência de sua própria dignidade.»

Depois disso ajudará a reerguer a família, exercerá a medicina entre os desamparados que o cercam na sua propriedade de Melikhovo, irá a Sakalina (atravessando tôda a Sibéria em carro puxado a cavalos), ilha dos condenados às galés, para escrever sua tese de doutoramento em medicina, em defesa daqueles homens embrutecidos pelo sofrimento e pelos maus tratos. E escreverá sempre, retratando com fidelidade e compreensão o pequeno homem só, medíocre e desorientado.

Para conseguir isso, que era em si uma revolução na temática da literatura russa (e principalmente do teatro russo), usará um estilo conciso, cuidado, objetivo, e uma técnica "vigorosamente refletida": «A arte de escrever — diz êle — consiste bem menos em escrever bem do que em riscar o que se escreveu mal... É preciso bordar sôbre o papel.» E em outras ocasiões: «A brevidade antes de tudo, e a simplicidade. É necessário acabar com os procedimentos gastos». «O subjetivismo é uma coisa terrível... Não se deve começar a escrever senão quando se estiver frio como o gelo.»

Reconhecido como grande escritor por seus contemporâneos, alcança independência financeira, conhece o sucesso no teatro que lhe fôra sempre tão caro, viaja pela Ásia e pela Europa, casa com a atriz Olga Knipper e entre os dois existirá sempre amor e companheirismo, tem alguns bons amigos que o cercam de atenções. Entretanto a tuberculose é sua companheira constante. A doença roubou-lhe as energias, tirou-o da Moscou que êle adorava mas cujo clima lhe era prejudicial, com isso afastou-o do teatro e de Olga que era atriz. Em Yalta, Tchekov, embora cercado de admiradores e visitantes, vivia uma solidão dolorosa dentro de sua doença.

Para 17 de janeiro de 1904 é marcada a estréia de "O Cerejal" pelo grupo Teatro de Arte de Moscou que melhor o compreendera e encenara. É seu aniversário e será uma homenagem. Tchekov vem assistir a peça. «Tudo que Moscou pode oferecer de valioso na literatura se acha presente. A sala está superlotada. As testemunhas contam do extraordinário fervor do público. Um fervor onde a inquietação e o respeito intimidam a vozes. A peça começa num silêncio piedoso. Os intérpretes se su-



peram. Eles representam para Anton, que os escuta, para si mesmo, para guardar a lembrança de terem representado juntos esta noite... A peça provoca uma emoção que cresce de ato para ato até tornar-se intensa. Antes do último ato, o grupo forma um semi-círculo no palco. Tchekov entra apoiado no braço de Olga. A sala inteira se levanta e, muda durante alguns segundos, experimenta forte emoção... Ele escuta de pé as homenagens que lhe são prestadas... No palco e na sala, todos os rostos voltados para ele sabem tratar-se de um adeus.»

Depois, com Olga, vai para a Floresta Negra, na Alemanha. A 2 de julho de 1904, morre. «Deitou-se mansamente sobre o lado esquerdo e calou-se para sempre» conta Olga.

H. G. F.

## BIBLIOGRAFIA

Os dados para essas "Notas sobre a vida de Tchekov" foram tomados em:

- 1 - **Brisson, Pierre** - "Tchekov et sa vie" in "Propos de Théâtre", pg. 169 a 233; ed. Gallimard, Paris; cop. 1957.
- 2 - **Laffite, Sophie** - "Tchekov par lui-même", 191 pg. ed. "Aux Éditions du Seuil", col. "Écrivains de toujours", Paris, s.d..
- 3 - **Stanislavski, Constantin** - "My life in art" (capítulos sobre encenação das peças de Tchekov); trad. J. J. Robbins, ed. Meridian Books, N. Y., 1957.
- 4 - **Gorky, Máximo** - "Três Russos — Tolstoi, Tchekov, Andreev"; trad. Lúcio do Nascimento Rangel, pg. 103 a 132; ed. Pongetti, 1945, Rio de Janeiro.
- 5 - "Repertório 4" - Publ. da Escola de Teatro da Universidade da Bahia; número sobre "As Três Irmãs"; setembro de 1958.

E de algumas obras de Tchekov contidas na bibliografia que publicamos em seguida.

- 6 - **Tchekov, Anton Pavlovich** - "Amor impossível e diversos contos"; trad. Marina Salles Goulart de Andrade e Gilberto Galvão; Rio de Janeiro, ed. Vecchi, 1945, 265 pg. (Grandes nomes).
- 7 - "Uma boa mulher" — Os mais belos contos russos dos mais famosos autores; Rio de Janeiro, ed. Vecchi, 1944.
- 8 - "Um caso de clínica médica" (Contos); trad. Yolanda Vettori; Rio de Janeiro, Pongetti, 1945; 234 pg. (As 100 obras-primas da literatura universal, 53).
- 9 - Contos; seleção e prefácio de Henrique Campos; trad. Costa Neves Rio de Janeiro; W. M. Jackson, 1950, 327 p. (Clássicos Jackson, 37).
- 10 - "Contos de Tchekov"; trad., pref., seleção e notas de Boris Schaniderman; Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira; São Paulo, São Paulo Ed., 1959, 317 p. (Panorama do conto universal, 2).
- 11 - "O duelo"; Rio de Janeiro, Ed. Meridiano, 221 p..
- 12 - "O duelo"; trad. Otto Schneider; capa de Santa Rosa, Rio de Janeiro, Ed. Ocidente, 216 p..
- 13 - "O duelo"; trad. Otto Schneider, ilustração de Renate Eggers, São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1955, 153 p. ilustr. (Novelas do mundo, 10).
- 14 - "A estepe, história de uma viagem"; Lisboa, Ed. Inquérito, s.d..
- 15 - "História dum desconhecido"; trad. de Cordeiro de Brito; Pôrto, Vasco Rodrigues, 1938, 218 p..
- 16 - "Histórias Imortais"; introd., seleção e tradução do russo de Tatiana Belinky; São Paulo, Ed. Cultrix, 1959, 251 p. ilustr..
- 17 - Os mais belos contos burlescos, irônicos e sarcásticos dos mais famosos autores: Tchekov, Mark Twain, O. Henry e outros; tradutores: Manuel R. Silva, Alfredo Ferreira, Gilberto Galvão e outros; Rio de Janeiro, Ed. Vecchi, 1947, 235 p. (Coleção: Os mais belos contos).
- 18 - "Olhos mortos de sono"; trad. Carlos M. A. Bittencourt; São Paulo, Ed. Assunção, 1945, 157 p. (Seleta 1).
- 19 - "As três irmãs"; Lisboa, Teatro de Arte, s.d.
- 20 - "Romance duma vida"; trad. Cordeiro de Brito; Pôrto, Vasco Rodrigues, 1938, 208 p..
- 21 - "Uma vida"; São Paulo, Clube do Livro, 1951, 128 p..
- 22 - **Zola, Emile** - O banho e outros contos por Emile Zola. O beijo e outros contos por Anton Tchekov; Rio de Janeiro, Ed. Gertum Carneiro, 1952, 142 p. (Ed. Segrêdo, 65)
- 23 - Enciclopédia brasileira, Mérito; São Paulo, Ed. Mérito S. A., V. 5, p. 315.
- 24 - Enciclopédia e dicionário internacional; Rio de Janeiro, Nova York, W. M. Jackson, s.d., V. 19, p. 11227.
- 25 - Grande enciclopédia portuguesa e brasileira; Lisboa, Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia Ltda., V. 30, p. 880 - 1.
- 26 - **Perdigão, Henrique** - Dicionário universal de literatura (Bio-bibliográfico e cronológico) ed. ilustrada, Pôrto, Edições Lopes da Silva, 1940, p. 508.



# Imagem de Tchekov



**A**NTON TCHEKOV foi um homem complexo. Se lemos um conto seu, ou uma peça, tudo parece fácil de entender, está tudo ali bem claro: história simples, personagens evidentes, diálogos como os nossos de todo dia. Mas uma segunda ou terceira leitura vai nos levando mais longe e algo mais complexo, mais verdadeiramente humano vai surgindo da obra tchekoviana. A mesma coisa parece ser verdade em relação ao homem que foi Tchekov.

O relato de amigos seus — Gorky, Stanislavski, Souvorine, Miguel, seu irmão mais moço — vão acrescentando facetas e côres novas ao que êle próprio esboçou em suas cartas. E em bem poucos autores isto vem a ser tão importante para um melhor entendimento da obra, como em Tchekov. Justamente porque êle precisa daquelas segunda e terceira leituras.

Tchekov era conciso ao escrever. Essa concisão que êle procurava, achava indispensável ao bom escritor, e que é uma das bases do seu estilo admirável, faz com que cada palavra, cada imagem possam ter mais de um valor, possam formar uma tessitura onde os diversos elementos são interdependentes para se realçarem. Isso é a riqueza de seu estilo e era tão natural em Tchekov, essa riqueza, que êle não conseguia “explicar” o que escrevia. Stanislavski conta que, se solicitado a esclarecer um personagem ou um texto, Tchekov ficava embaraçado, aflito e só conseguia repetir: «Mas está tudo aí. Eu escrevi tudo.»

O que êle era, via, queria dizer está realmente ali: conciso, cuidado e muito verdadeiro. Para atingi-lo, cabe a nós procurar tôdas as chaves. Cada obra ajuda a compreensão das demais, os contos esclarecem as peças, as peças têm relações acentuadas entre si, e o conjunto ganha em clareza e significação quando se conhece alguma coisa mais sôbre o homem que os escrevia.

Sua infância, o exercício da medicina, o desinterêsse pela política, a doença, o amor pelo teatro, a timidez, a intransigência na defesa de seus princípios e opiniões, a capacidade de analisar friamente uma situação — coisa que, às vêzes, o fazia parecer cruel, quando era apenas justo e preciso — tudo são dados importantes para que



os detalhes de sua obra ganhem um relêvo inesperado que beneficia aos leitores.

Por isso procuramos dar em "Notas sobre a vida de Tchekov" os fatos essenciais da biografia do escritor e agora, numa espécie de complemento, vamos enumerar opiniões e comentários de contemporâneos de Tchekov, sobre ele. Esperamos que isso ajude a ver melhor o autor, para que ele possa ser lido melhor.

## Gorky

«Tôda sua vida Tchekov viveu com os recursos de sua alma; sempre foi ele mesmo, interiormente livre e nunca se preocupando com o que esperavam uns e exigiam outros.

Duma beleza simples, gostava de tudo que era simples, verdadeiro, sincero e tinha um jeito bem pessoal de tornar simples as outras pessoas. Um dia recebeu a visita de três senhoras suntuosamente vestidas... Sentaram-se cerimoniosamente em frente ao dono da casa, afetaram interessar-se muito pela política e se meteram a "fazer perguntas".

— Anton Pavlovitch! Por que modo terminará a guerra?

Anton Pavlovitch tossiu ligeiramente, refletiu e respondeu com doçura num tom sério e afável:

— Provavelmente pela paz...

— Naturalmente, mas quem será o vencedor, os gregos ou os turcos?

E após mais umas perguntas e respostas dêsse tipo, Tchekov consegue dizer-lhes, no mesmo jeito amável e doce:

— Gosto muito de torta de frutas... e a senhora?... Gosta?

— Muito! exclamou vivamente a dama.

E tôdas três se puseram a falar animadamente sobre tortas. Estavam evidentemente encantadas por não terem mais de puxar pela inteligência e fingir interêsse por turcos e gregos...

Quase sempre, nos seus tristes olhos pardos, cintilava docemente uma fina ironia, mas por vêzes seus olhos se tornavam frios, agudos e duros; nesses momentos sua voz branda e afável tomava um tom mais áspero; parecia-me então que êsse homem modesto e doce era capaz, se julgasse necessário, de afrontar uma fôrça hostil com vigor e firmeza e que não cederia a essa fôrça.

Desde suas primeiras novelas soube descobrir no oceano embaçado da mediocridade o que há de trágicamente sombrio sob uma aparência risonha; basta ler atentamente êsses contos "humorísticos" para ver que coisas odiosas e cruéis o autor tinha tristemente adivinhado, dissimulando-as da melhor maneira e pudicamente através das palavras e das situações cômicas.

Ninguém compreendeu com tanta clarividência e finura o trágico dos pequenos lados da existência, ninguém, antes dêle, soube mostrar aos homens com tão inexorável verdade o fastidioso e aviltante quadro de sua vida tal como ela se desenrola no enfadonho caos da mediocridade burguesa.

Jamais vi um homem que, tão profundamente, tão completamente como Anton Pavlovitch, tivesse sentido a importância do trabalho como fundamento da civilização. Isto manifesta-se nos menores detalhes de sua vida familiar, na escolha dos objetos e nesse nobre amor das coisas que, absolutamente estranho ao desejo de acumular, não se cansa de admirar nelas as criações do espírito humano. Gostava de mandar construir, de plantar jardins, de embelezar a terra; sentia a poesia do trabalho. Com que tocante solicitude acompanhava o crescimento das árvores frutíferas e das flôres que tinha plantado!

Quando ria, seus olhos eram belos, cariciosos como os de uma mulher e ternamente doces. E seu riso quase silencioso era particularmente agradável. Rindo, tinha realmente prazer em rir, exultava. Não conheço ninguém que fôsse capaz como êle de rir, por assim dizer, "intelectualmente". Nunca as anedotas grosseiras o faziam rir.»



# Tolstoi

«Como artista, Tchekov não pode ser comparado com os escritores russos precedentes: com Turguenev, com Dostoievski ou comigo. Tchekov tem sua própria forma como os impressionistas. Olha-se: o artista estende as côres como se não fizesse nem mesmo uma escolha, assim como lhe vêm sob a mão, e como se as pinceladas não tivessem relação entre elas. Mas a gente se afasta um pouco, torna a olhar e recebe-se uma impressão de conjunto extraordinária: diante de nós há um quadro de indiscutível clareza.»

# Pitoeff

«Em suas peças, Tchekov faz com que amemos uma sociedade composta de seres insignificantes, representantes da grande maioria. Mas êstes seres, precursores do grande transtôrno social, trazem dentro de si germens de fé, de ardor, de gênio, de resignação. É só exteriormente que são insignificantes — um fogo interior os devora. São irmãos e irmãs dos personagens de Dostoievski. Apenas Dostoievski condensava os personagens, imaginava-os representativos, aumentados, ampliados. Os de Tchekov são verdadeiros, do todo dia, e todos inundados do sorriso inesquecível de Tchekov.»

# Stanislavski

«Tchekov — às vêzes inconscientemente — produz os mais variados efeitos, e nisso é que reside a sua fôrça: mostra-se ora impressionista, ora simbolista, senão mesmo realista, a ponto de roçar pelo naturalismo.

Traduz igualmente bem a verdade interior e a verdade exterior. Melhor que ninguém sabe utilizar e dar vida aos acessórios materiais: cenários e iluminação. Aumentou e aperfeiçoou o nosso conhecimento da vida dos objetos, dos sons, da luz, de tudo quanto, no teatro como na realidade, exerce tão forte atração sôbre a alma humana.

Sim, para representar Tchekov será necessário em primeiro lugar cavar até encontrar o tesouro, a verdade que nêle se encerra, o encanto profundo que dêle emana, e confiar no poeta para seguir a linha espiritual traçada por êle, até encontrar a porta secreta do super-consciente. Na oficina misteriosa onde se elabora o "estado de alma" de Tchekov é que estão armazenadas as riquezas invisíveis e por vêzes inconscientes da sua obra.»

(Stanislavski — um dos fundadores e diretores do Teatro de Arte de Moscou — conta em seu livro "Minha vida na arte", episódios da montagem das peças de Tchekov por aquêle grupo que, com dedicação e cuidado, melhor estudou e compreendeu suas grandes obras. Através dêles Tchekov conseguiu chegar ao público teatral, com enorme sucesso. Seguem-se algumas das observações feitas por Stanislavski.)

# A Gaivota

«Esperei por êle (depois da representação) em meu camarim, mas êle não apareceu. Era um mau sinal. Fui procurá-lo.

— Pode brigar comigo, Anton.

— Maravilhoso! Palavra, estava maravilhoso! Só que você precisa usar sapatos mais velhos e calças quadriculadas.

Não me disse mais nada. Que significaria aquilo? Um modo de esquivar-se a dar sua verdadeira opinião? Uma brincadeira? Trigorin em "A Gaivota" era um jovem escritor, favorito das mulheres... Eu representava o papel num traje elegantíssimo...

Passou-se um ano. Representei novamente Trigorin e, durante uma sessão, sùbitamente, compreendi o que Tchekov tinha querido dizer. Claro, os sapatos



precisavam ser mais velhos, as calças quadriculadas e Trigorin não podia ser bonito. Aí estava o interesse do papel: para as jovens inexperientes, o importante era que o homem fôsse um escritor e imprimisse romances tocantes e sentimentais. As Ninas Zarechnayas, uma atrás das outras, jogavam-se em seus braços, sem notar que êle não tinha talento, que não era bonito, que usava "calças quadriculadas e sapatos meio velhos". Sòmente depois, quando o romance com tais "gaivotas" tinha acabado, elas começavam a compreender que a imaginação juvenil lhes tinha criado um gênio onde só havia mediocridade. Mais uma vez, a profundidade e a riqueza da lacônica observação de Tchekov me impressionaram. E isso era muito característico dêle.»

## Tio Vânia

«Depois do sucesso de "A Gaivota", todos os teatros da Rússia começaram a procurar Tchekov para negociar com êle sua outra peça: "Tio Vânia". Nós esperávamos preocupados porque também queríamos montá-la. Um dia Tchekov chegou em casa zangado e excitado. Tivera uma entrevista com um dos administradores do teatro ao qual prometera a peça, já havia muito tempo. No fim das conversações foi-lhe entregue um comunicado da Comissão de Repertório do dito teatro contendo muitos elogios à sua peça que tinha sido aceita com uma condição única: que o autor mudasse o final do terceiro ato, quando Tio Vânia indignado atira contra o professor Serebriakov.

Dizia o relatório: "É impossível pensar que um homem esclarecido, culto, como Tio Vânia pudesse atirar no palco em uma pessoa diplomada, ou seja, o professor Serebriakov."

Tchekov enrubeceu de indignação com as tolices do relatório e, mais tarde, ao citar-nos a tal frase que veio a tornar-se histórica, desatou num riso prolongado e feliz. Quando montamos a peça e os papéis estavam sendo distribuídos, Tchekov, sem tomar conhecimento do número de personagens, queria que todos os seus atores preferidos tivessem um papel. E êle nos ameaçava: "Se não, eu reescrevo o final do terceiro ato e mando a peça para aquela comissão de repertório". Mas êle não acabava a frase sem começar a rir, contagiando a nós com seu riso puro e infantil.»

## O cerejal

«A produção de "O cerejal" foi feita com grande dificuldade. A peça é delicada, tem a suavidade de uma flôr. Se o talo for quebrado a flôr murcha, seu perfume se perde. Peça e personagens só terão vida se o diretor e os artistas cavarem fundo bastante para alcançar o esconderijo secreto do espírito humano, onde está embebido o centro nervoso da ação. Na minha ânsia de ajudar os atores, tentei criar um ambiente ao redor dêles esperando que isso lhes desse poder criador. Tomei todos os atalhos possíveis. Lancei mão de cantos de pássaros, ladrar de cães, e no meu entusiasmo por sons fui tão longe que Tchekov protestou. E êle, que gostava de sons no palco, disse: "Na minha próxima peça, o personagem principal vai dizer: Que silêncio agradável! Admirável! Não se ouvem pássaros, nem cachorros, nem corujas, nem relógios, nem sinos de trenó, nem grilos..."

Chegou afinal a estréia e, com ela, a homenagem a Tchekov. Nossos corações estavam pequeninos. Alí estava êle, mortalmente pálido e magro, sem poder controlar a tosse enquanto recebia presentes e ouvia discursos. Mesmo nessa noite êle não pôde deixar de sorrir. Um dos mais famosos professôres da Rússia começou seu discurso quase com as mesmas palavras com que Gaiev saúda o armário no primeiro ato da peça...

"Querido e muito respeitado (em vez de armário, o professor usou o nome de Tchekov) eu vos saúdo..."

Anton olhou de lado para mim (eu representava Gaiev) e um sorriso malicioso passou-lhe pelos lábios.

A homenagem foi um triunfo, mas soava como um funeral. Sentiamos um pêso dentro de nós.»

H. G. F.



# Os Acessórios no Teatro: sua importância e fabricação

**S**ÃO INÚMEROS os tratados, as revistas especializadas, os artigos sobre trabalhos manuais ou alguma de suas técnicas em particular — modelagem, carpintaria, cartonagem, etc... Sem dúvida uma grande bibliografia poderia ser reunida sobre o assunto. Mas para quem, fazendo teatro, precisa de uma caixa, um jarro, um chapéu de 1900, uma espada de 1750, uma vara de pescar, de nada servem bibliografia ou tratados. Especializados demais, fazem referência a materiais e ferramentas de que não se poderia dispor no teatro e certamente não explicam como fazer um objeto fácil de quebrar em cena ou uma espada que só tenha cabo e bainha porque não vai ser desembainhada no palco...

Desta impossibilidade de fazer em série os acessórios, de achá-los no comércio, ou de empregar para confeccioná-los instrumentos e métodos que apressariam sua fatura, nasce uma perda de tempo, um desperdício de material e mão de obra que muita vez resulta em preço elevado para objeto pobre e de uso limitado.

Daí o interesse de um livro prático sobre a fabricação ou a adaptação de acessórios para o teatro. Algo assim como um livro de receitas ao alcance dos não iniciados, dos que, não sendo carpinteiros, chapeleiros ou costureiros, participam de todas essas funções durante a montagem de uma peça. Para essas pessoas que provavelmente não farão duas vezes o mesmo objeto e que a cada nova peça enfrentarão problemas novos, para conseguir acessórios eficientes e baratos, vamos publicar uma série de artigos traduzidos do livro "Fabrication des Accessoires de Théâtre" de Henry Cordreaux (da "Petite collection des arts et métiers du théâtre" ed. Bourrelier et Cie., Paris cop. 1947), com desenhos de Georges Cordreaux.

Começamos hoje com os comentários sobre **papel e estilo dos acessórios**, e já no próximo número iniciaremos a parte prática de fabricação propriamente dita.

Não são as peças melhores que precisam de mais acessórios. Nos períodos teatrais mais ricos, o material cênico é reduzido a muito pouca coisa. Frequentemente, a invasão do palco por utensílios de todo tipo marca uma fase de decadência artística. «Pode-se dizer, generalizando, que o texto confessa sua fraqueza quando cede aos acessórios um lugar muito grande, e também, que existe uma certa relação entre a abundância de material cênico e o cansaço da imaginação do espectador. Quem não pode imaginar, quer ver... O comediante, o palhaço, cuja fonte criadora seca, começa fatalmente a pedir ao acessório uma ajudazinha. É mais fácil inventar um objeto de que um acento, um gesto, uma atitude ou uma peripécia.» (Do "Cahier n.º 5" publicado pelo Centre Dramatique, 1945).

Isto não é, naturalmente, uma regra ou uma verdade definitiva. Há exceções, e muitas. Se os gregos, e os clássicos de modo geral, são simples e não se cercam nunca de complicações cênicas, o drama elizabetano ou o romântico não fazem muita economia neste setor. A Comédia dell'Arte que começou despida de acessórios, foi pouco a pouco, vendo sua cena invadida por um exército de objetos. O realismo, com Ibsen e Tchekov, deu a estes objetos a importância de criadores da atmosfera da peça e, com isso, atribuiu-lhes importância maior do que jamais haviam tido.

O que realmente importa é fazer a distinção entre os acessórios absolutamente necessários à ação, determinados pelo autor e aqueles acrescentados pelo diretor, pelo cenarista ou figurinista. Somente os primeiros têm importância real. Uma lista deles deve ser feita pelo diretor ou pelo contra-regra após leitura cuidadosa da peça. Serão acrescentadas explicações sobre o uso de cada objeto e, se fôr necessário, pequenos desenhos que tornem claro ao encarregado dessa parte da montagem o que autor e diretor esperam ter em cena.



Será preciso ter cuidado com os acessórios que surjam depois disso. Figurinista e cenarista devem trabalhar juntamente com o diretor para evitar todo o supérfluo ao vestir a peça. Resistir sempre ao desejo de enfeitar personagens e cenário. Se um ator pode uma vez ou outra ser ajudado por uma bengala que lhe ocupe as mãos ou um chapéu que a atriz deva ajeitar enquanto diz uma fala muito longa, o certo é que objetos inúteis nunca tornaram bom um ator medíocre, nem fizeram "passar" um texto sem valor.

O figurinista terá, entretanto, liberdade para completar seus costumes. Chapéus, bengalas, jóias, cintos, guarda-chuvas, sabres, cartucheiras, estojos, bolsas, podem ser absolutamente necessários seja pela natureza do personagem, pela época ou pela ação. Também a silhueta, o efeito plástico de uma figura ou de um grupo, pode levar o figurinista a acrescentar ou retirar objetos de seus modelos.

O cenarista por sua vez precisará de objetos que lhe completem o cenário ou que o localizem no tempo, no lugar ou classe social. Quadros, molduras, espelhos, estatuetas, potes, plantas ou flôres usados com moderação podem vir a dizer muita coisa que auxilie a compreensão do texto. O encarregado dos acessórios também precisará adaptar móveis de um período para outro. Por meio de placas de papelão, tintas, borlas, gesso, êle poderá transformar móveis e acessórios modernos em peças de época.

De todos os objetos, os que dão mais trabalho e exigem mais cuidado na sua confecção são os que devem ser realmente manuseados em cena, usados como o seriam na vida real, e que se opõem àqueles que apenas fazem parte do cenário ou figurino sem participar mesmo da ação. Por isso a lista de acessórios organizada pelo diretor e contra-regra precisa especificar o uso a que estará sujeito cada um deles. Naturalmente o mais difícil nesse terreno é resolver o problema de objetos que devam ser quebrados em cena. Se a peça destina-se a ser representada muitas vezes e o objeto é barato, pode-se comprá-lo na quantidade necessária, mas se isso tornar-se dispendioso demais, outra solução será estudada e talvez possa ser conseguido um objeto que seja reconstituído após cada destruição.

Sejam os acessórios determinados pelo autor, diretor, cenarista, ou figurinista, o importante é que sejam concebidos num só estilo; aquêle que decorre da peça e a esclarece. Embora isso pareça lógico nem sempre é seguida uma regra tão fundamental de montagem e tão necessária ao bom espetáculo como a leitura cuidadosa e interpretação do texto. Quando se arma uma peça — ensaios e montagem — a iniciativa individual isolada não vai conseguir mais que confusão. O espetáculo é um todo onde quem escolhe os acessórios não é mais livre do que o ator, o figurinista ou o electricista. Existe uma hierarquia necessária cujo ponto mais alto é o autor; o diretor será seu intérprete junto aos demais membros do grupo e êle não terá mais direito de alterar a forma ou o espírito da obra do que seus colaboradores de desviar-se das ordens dadas por êle. É lamentável que um diretor se engane, mas que pelo menos tôda a equipe se engane com êle, numa direção única, e que a unidade de estilo seja assegurada.

O cuidado com os detalhes é outro ponto importante para quem seleciona os objetos para uma cena ou uma peça. Por menor que seja o destaque do acessório no palco não se deve pensar que "ninguém vai reparar nêle". Se isso for verdade será melhor tirá-lo de cena, mas nunca colocá-lo na última hora sem o cuidado e a atenção que todos os demais tiveram. O menor objeto real num conjunto de outros estilizados, por exemplo, aparecerá realçado como se estivesse sob um foco de luz especial, prejudicando todo o conjunto cuidado dos demais.

Da mesma forma nunca se subestime o público achando que êle "não vai saber que essa espada não era usada naquêle tempo"... Se não é possível conseguir objetos da época ou estudá-lo para fazer uma reconstituição cuidadosa, antes escolher outra peça sem êsses problemas. Afinal se o público não sabia mesmo nada sôbre aquela espada, não deverá ser o teatro que lhe ensine algo errado a respeito...

Assim, lida a peça e estudado o texto por tôda a equipe, escolhido pelo diretor o sentido e a forma do espetáculo, o encarregado dos acessórios deverá trabalhar com seus companheiros de cenários e figurinos na criação de um ambiente onde os atores se sintam à vontade e onde o público encontre o prolongamento da beleza e da verdade do texto.



# Exercícios para a voz

«Para representar bem, é preciso começar por ler bem.»  
(Sanson, "Art Théâtral")

«O treino da respiração é uma obrigação das mais necessárias; ela é base, não sòmente da formação física, mas também da formação intelectual.»  
(Professor Pouchet)

A partir dêste número publicaremos o resumo das aulas de dicção de D. Lília Nunes, com gráficos e exercícios utilíssimos para quem precisa treinar a voz e a respiração. A propósito da necessidade e do valor de um tal treino damos a seguir algumas notas sôbre o assunto, traduzidas dos "Cadernos de Arte Dramática" de Leon Chancerel.

«**A** PRIMEIRA condição para se fazer entender é saber respirar, é conservar-se mestre, dono de sua respiração. Para conseguir isso, o ator Talbot, da Comédie Française, procurava desenvolver os músculos abdominais de seus alunos fazendo-os deitarem-se de costas e, tendo-lhes pôsto sôbre o ventre a placa de mármore de sua lareira, dizendo: "Agora, respirem e digam seus textos..."

Mas com ou sem mármore de lareira, nós não respiraremos bem se nossos músculos abdominais não funcionarem bem. E para êste funcionamento exemplar os melhores exercícios serão sempre os respiratórios cujo mecanismo damos a seguir.

**Inspiração:** Encher os pulmões de ar. À medida que êles se dilatam com o ar, irão aumentando a caixa torácica e, com isso, empurrando o diafragma para baixo e o ventre para fora.

**Expiração:** O diafragma, que deve ser dócil à nossa vontade, torna a subir e expelle a quantidade de ar necessária para emitir os sons desejados, enquanto a caixa torácica volta a seu ponto de partida. Isso até que os músculos abdominais estejam comprimindo as víceras e que o ventre se torne côncavo. Um curto tempo de parada, um ponto morto, deve ser marcado entre a inspiração e a expiração: um segundo, mais ou menos.

Se a expiração deve ser lenta, marcada, às vêzes interrompida, a inspiração deve ser sempre **profunda**, embora dosada, **silenciosa**, **invisível**.

Enquanto se está utilizando o ar que foi armazenado, o ventre se irá tornando cada vez mais côncavo e se tornará duro, resistente ao toque.

O ritmo das inspirações deve evidentemente se harmonizar com as necessidades do texto, certos períodos precisando uma extensão maior ou menor de expiração. Os parágrafos e a pontuação dentro dêles serão excelentes guias, indicando as pausas e as relações entre essas pausas. Outros elementos, principalmente na leitura dramática, podem intervir e sòmente a experiência lhes dará o conhecimento necessário nesse terreno.»

Em vez de publicarmos os conselhos e os exercícios de Leon Chancerel para articulação e domínio da voz que completavam êste artigo, passamos a publicar as aulas de Lília Nunes que lhes são correspondentes na fonética portuguesa.

## EMISSÃO DA VOGAL «A»

Para a emissão perfeita da vogal **A** a bôca deve estar bem aberta, o maxilar inferior relaxado, a língua estendida, sem contrações, com a parte anterior encostada na arcada dentária inferior.

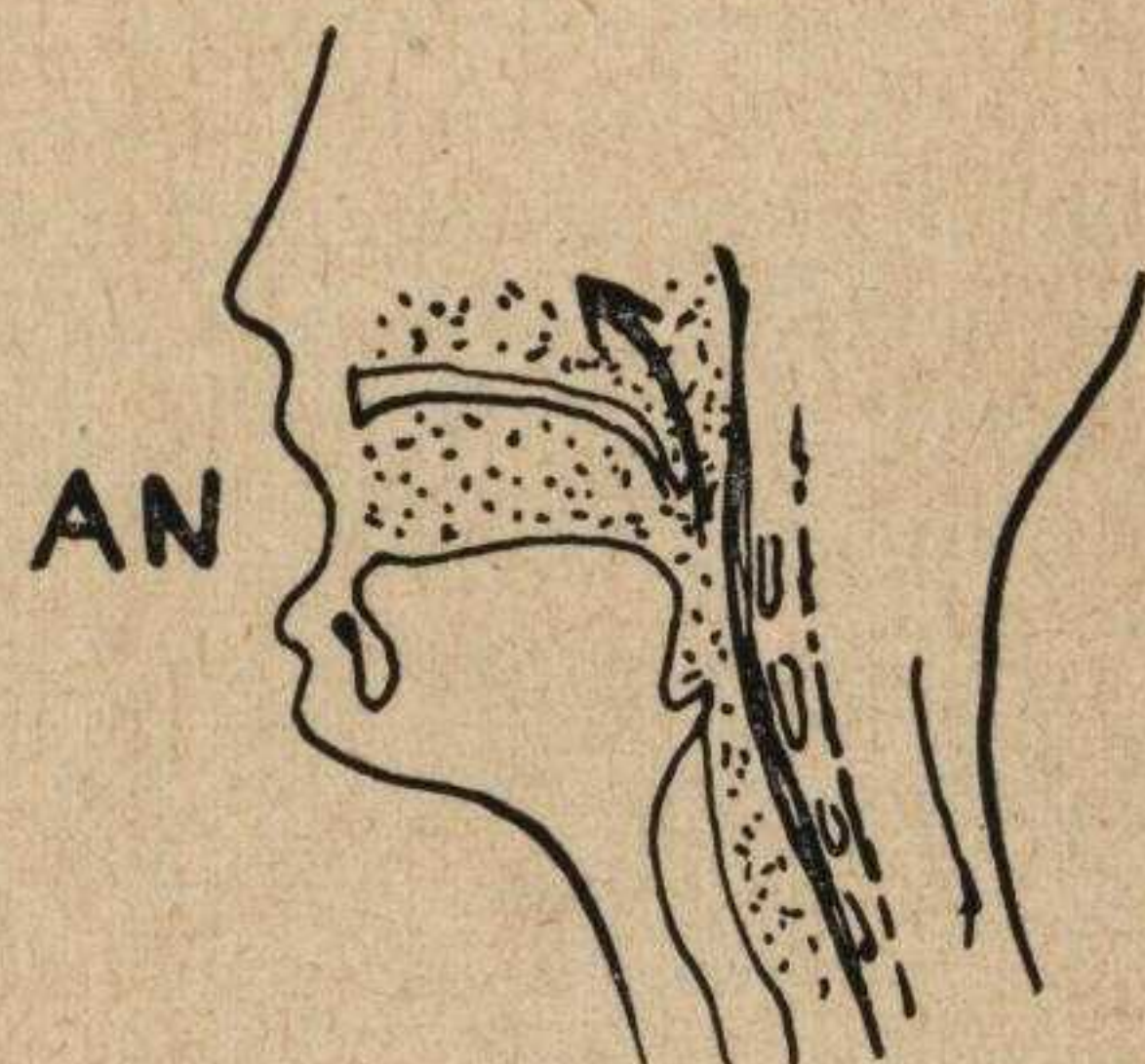
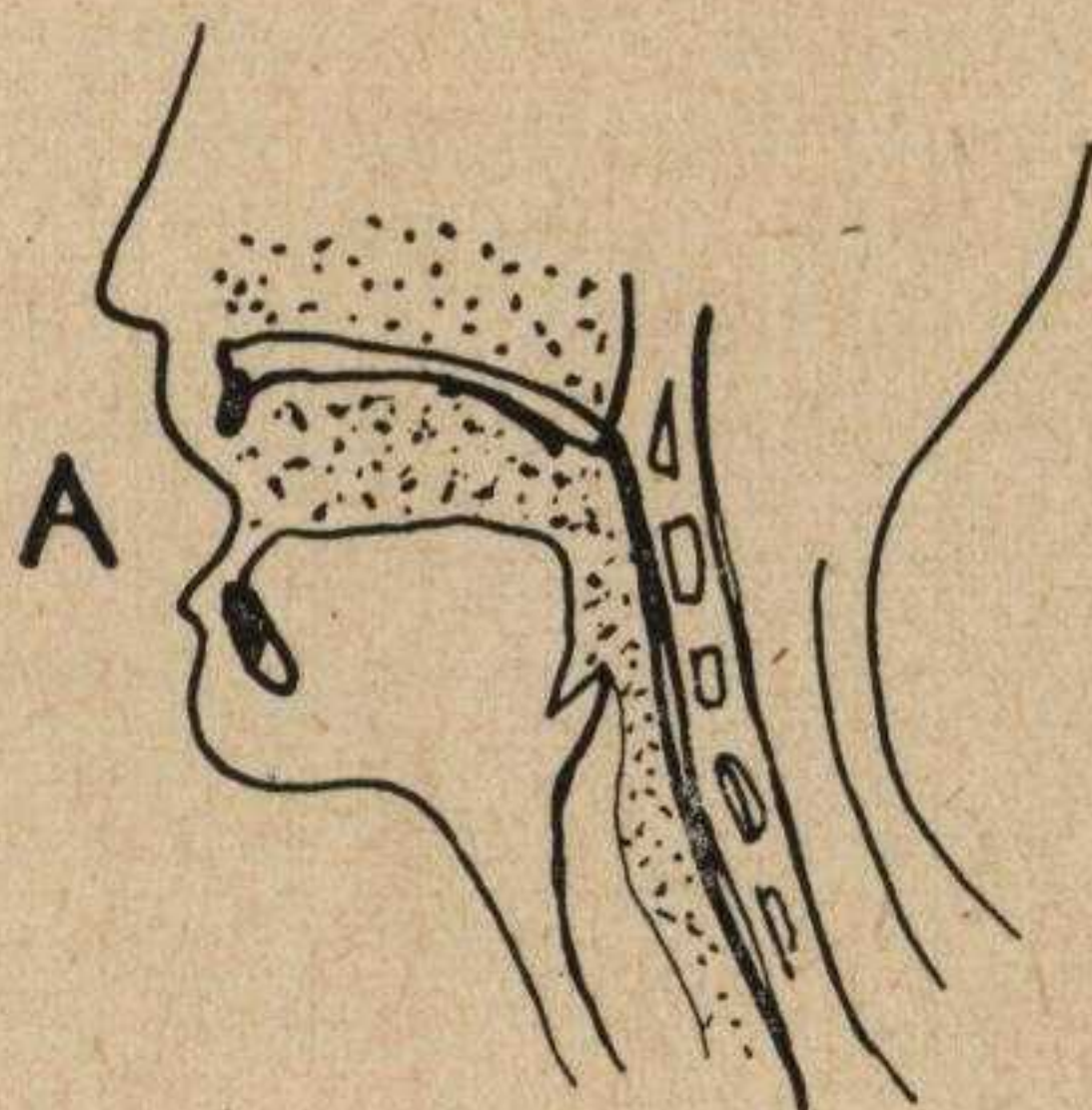


O véu do paladar deve estar levantado e o laringe em posição alta. Colocando-se os órgãos móveis nessa posição, obtem-se a fôrma estática correta para a emissão fisiológica do **A** oral.

Para a emissão do **A** nasal, o véu do paladar abaixa-se, permitindo que parte da coluna sonora passe pelo nariz.

#### Exercícios:

- 1 - Preparar a fôrma estática para a emissão correta da vogal **A**
- 2 - Aspirar pelo nariz e expirar emitindo: **A** - a - a - a
- 3 - Repetir em diversos tons: **A** - **A** - **A**
- 4 - Passar da vogal oral para a vogal nasal: a - an - a - an
- 5 - Emitir **A** antes de **S**: as - mas - das - las
- 6 - Emitir **A** antes de **R**: ar - dar - bar - lar
- 7 - Emitir **A** antes de **L**: al - cal - mal - sal
- 8 - **A** nasal: lâ - pan - fan - rã



#### Exercícios para articulação e para sonorizar a vogal **A**:

Acentuar a tônica das seguintes palavras:

Bata	Abala	Abará	Ágata	Ana	Arar	Ala	Mas
Casa	Alada	Acará	Ácara	Âmbar	Arcar	Alça	Az
Data	Arara	Araçá	Sátrapa	Anda	Arfar	Alba	Jaz
Fada	Batata	Ataná	Chácara	Mana	Armar	Galga	Paz
Gata	Casaca	Ababá	Máscara	Canta	Largar	Palma	Faz
Jaca	Danada	Anacá	Bárbara	Manta	Tarjar	Calma	Gás
Lapa	Fanada	Amapá	Tártara	Janta	Marcar	Malta	Nas
Mata	Caçada	Manacá	Mármara	Zanga	Fartar	Calça	Rapaz
Nada	Jalapa	Marabá	Málaga	Lança	Raspar	Astral	Falaz
Pata	Galhada	Panamá	Gájara	Manca	Rasgar	Alhal	Atrás
Quadra	Macaca	Sabará	Sáfara	Santa	Ralhar	Arval	Carás
Raça	Ramada	Alvará	Bábara	Banca	Arrastar	Zagal	Xarás
Sala	Salada	Macapá	Ágrafa	Pranha	Arranhar	Carnal	Ananás
Taça	Tacada	Bacará	Rábana	Tanga	Arrancar	Varal	Satanás
Vala	Varada	Bafafá	Tâmara	Planta	Arrazar	Ramal	Ararás
Xara	Charada	Xarará	Câmara	Tranca	Atracar	Aval	Xararás

Ler as frases seguintes em retotono. Cantar variando os tons:

A madrasta falava da sacada da casa da Praça.

A abracadabra da gaga na cabala.

A arataca armada na mata apanha tacarajá, arara, aratanha.

Ramadas d'alfavaca banhadas na água da catarata.

A fada da mata cantava baladas na clara cascata para acalmar as gargalhadas das almas danadas.

As largas asas das alvas garças na Barra d'Aragarças.

As vacas malhadas e as cabras mansas pastavam na vala da chácara.

A dança macabra da barca fantasma arrastada nas vagas da catarata.



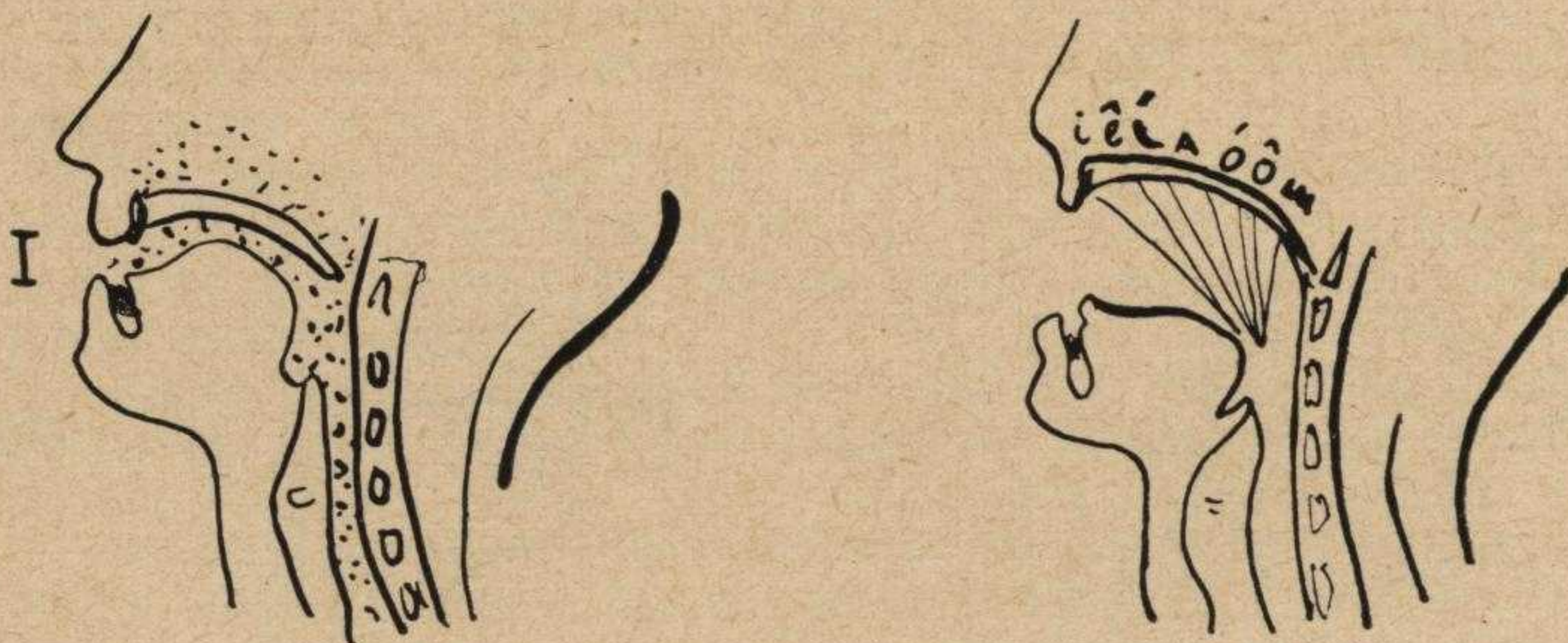
Apanha a faca da Marta, a batata da saca, a garrafa da lata, mas larga a alabarda na arca. A ramalhada das harpas da ramada alarmava a passerada da pacata Araraquara.

### VOGAL «I»

Para a emissão fisiológica da vogal «I», a boca deve estar entreaberta, as comissuras dos lábios afastadas como para um sorriso. Os dentes não devem estar cerrados, porém aproximados. A língua deve apoiar a sua ponta na parte posterior dos dentes incisivos inferiores, as bordas nos molares superiores e o dorso curvo em direção ao palato, formando assim um canal por onde o som passa, em direção aos alvéolos dos dentes incisivos superiores. O laringe eleva-se.

#### Exercícios:

- 1 - Aspirar pelo nariz e expirar emitindo: mi - mi - mi
- 2 - Expirar variando as consoantes: li - li - li - ni - ni - ni etc.
- 3 - Cantar na mesma nota: mi - ni - mi - ni - mi



- 4 - Sim - fim - chim - rim
- 5 - Bis - tris - gis - lis
- 6 - Ir - vir - rir - gir
- 7 - Mil - vil - gil - til

#### Exercícios para articulação e para sonorizar a vogal «I»:

Acentuar a tônica das seguintes palavras:

Bibi	Ipim	Vizir	Lis	Tipiti	Til
Cici	Tintin	Tinir	Vis	Dibixi	Mil
Didi	Pirim	Zinir	Tris	Pitribi	Vil
Fifi	Quindim	Sirzir	Bis	Siriri	Viril
Gigi	Chinfrim	Cingir	Quis	Quiriri	Civil
Lili	Mirim	Ilidir	Skis	Rififi	Quintil
Mimi	Xinxim	Dividir	Bibis	Imbirí	Incivil
Nini	Quirim	Imprimir	Tírcis	Piriquiti	Símil
Riri	Lisim	Incidir	Crísis	Jequiribi	mírtil
Zizi	Quintim	Tintinir	Xíris	Quiriquiri	míssil
Quiqui	Pinguim	Inquirir	Isis	Tintiniti	difícil
Titi	Mucuim	Inibir	Íbis	Piripiti	dissímil
Vivi	Chicrim	Insistir	Mírtis	Timbrimir	Visíbil

Ler e cantar as seguintes frases, em retotono:

Rififi de Piquiribi viril Chicrim e Tinguimirim inimicíssimo de Pirlimpimpim.  
 Imbirí, índio pirim, quis distinguir piriquiti, dibixi, miri, timbri, de dissímil piquiriti.  
 Qui-qui-quis de mil chinchimins, íbis, miquis, miris e ciriris que pipilam no quiriri.  
 Dificílimo cingir pitis, quiquis, indris e miquis na juqui-mirim.  
 Dividir mililitros de mirífico jiripiti.  
 Isis quis ipim, xinxim e quindim.  
 Ví Chim Sim dim.  
 Ir, vir, rir.



Tinir tintins: tirintintim!  
 E chins chinfrins  
 Tinir cricris: quiricricris!

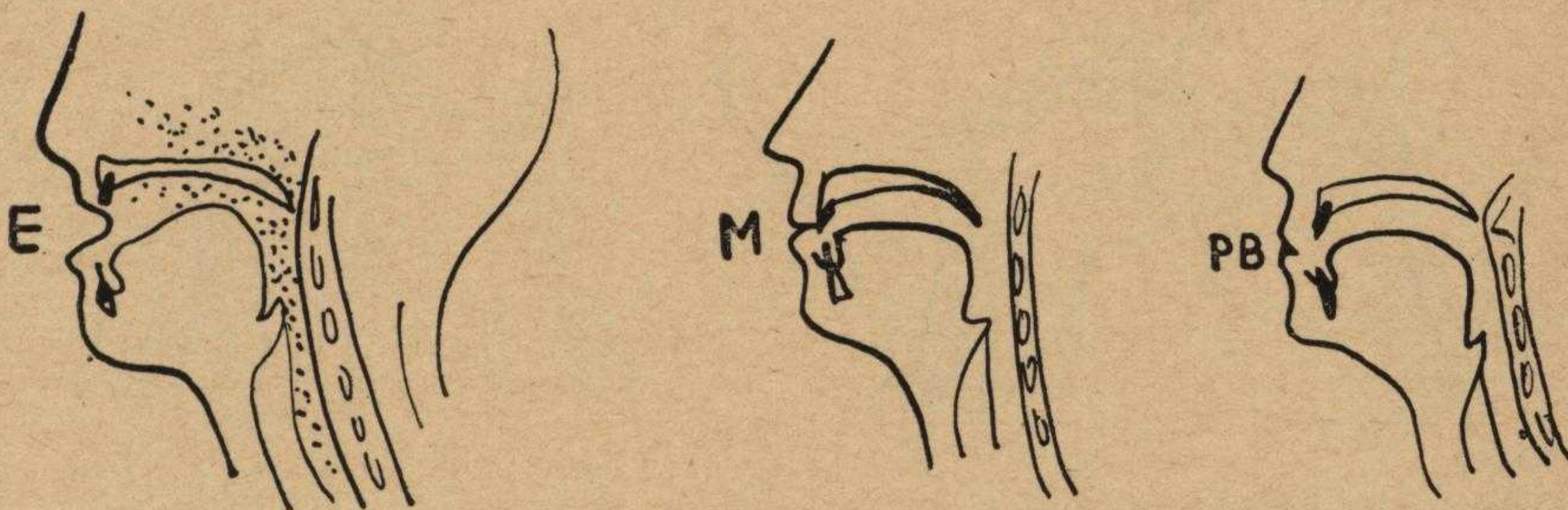
### VOGAIS «Ê» e «É»

Para a emissão da vogal Ê a abertura da bôca é maior que para a emissão do I. A ponta da língua apoiando-se nos dentes incisivos inferiores, eleva-se no centro para abaixar-se novamente na base, arredondando-se.

Para o Ê aberto, o maxilar inferior desce um pouco mais, tornando maior a abertura da bôca.

#### Exercícios:

- 1 - Aspirar e expirar cantando: Bém - bém - bém - bém
- 2 - Dizer: Nem - bem - bem - quem - vem - cem
- 3 - Cantar: Dê - mê - sê - vê - zê - quê
- 4 - Dizer: Ê - fé - pé - cré - lé
- 5 - Dizer: Es - pés - dez - rés
- 6 - Cantar: Fez - vez - mês - três



Ler atentamente acentuando as tônicas das seguintes palavras:

Benze	Êle	Leve	Bebé	Celeste	Erre	Leste
Enche	Sêde	Gele	Gegé	Desfere	Serre	Peste
Dente	Rêde	Neve	Legé	Hereje	Cerne	Mestre
Fende	Verde	Pele	Jessé	Equestre	Perde	Reles
Gente	Êsse	Sete	Bembé	Embebe	Ferve	Ceres
Lente	Nêste	Cheque	Préré	Eleve	Reler	Vestes
Mente	Dêste	Veste	Cré e lé	Benesse	Crescer	Vesper
Pente	-	Frete	-	Estere	Descer	Desde
Quente	Fel	Refle	Belém	Tenente	Dever	Sêres
Rente	Mel	Nestre	Refém	Semente	Querer	Vêzes
Sente	Bedel	Leque	Desdém	Sequente	Derreler	Rés-vés
Tente	Vergel	Plebe	Terêm	Demente	Refecer	Freguês
Vende	Revel	Perde	Recêm	Pertence	Recender	Pedrês
Crente	Dentel	Greve	Xerêm	Fremente	Deterger	Tremês

Ler em retotono e cantar as seguintes frases:

Celebre sempre reverente, perenes mercês celestes.

Bebê fez creme de sementes.

Sem temer Berberes rebeldes, Estevez, célebre tenente Genebrês desfere fremente ferretes e rebenques.

Mercedes teme serpente repelente.

Embebe bem sementes verdes de bem-me-quer que fenecem de sêde.

Excelente pretendente vem receber presente de regente.

Zé perequeté é serelepe mequetrefe, pé de lebre, leve, leve, quer gele e neve mexe e remexe.

Êsse demente tem sêde e pede beberete.

Gente crente teme e benze serpentes.

**16** Clemente enche a sege de mel quente e vende de repente.



# TEATRO AMBULANTE

ADAPTADO POR OLNEY BARROCAS

**A** história do teatro ambulante se resume no seguinte: os antepassados medievais do ator foram ambulantes. Eram o trovador, o jogral e o prestidigitador, que iam de cidade em cidade, de feira em feira, de festas religiosas a castelos, levando consigo apenas uma caixa de mágica.

Apareceram, em seguida, companhias de atores, como a de Molière, que viajavam com bagagens mais pesadas, em que iam o material cênico e os figurinos. Representavam em hospedarias, em praças públicas, armando tablados em qualquer lugar onde o povo pudesse reunir-se.

Nos séculos XVIII e XIX, as municipalidades criaram teatros para os ambulantes; as de maiores recursos mantinham, também, uma companhia que trabalhava em seu teatro. Então, os atores ambulantes levavam apenas o essencial, contentando-se em utilizar os cenários existentes no local.

Acentuou-se êsse movimento no século XIX. As **tournées** reduziram ao mínimo o equipamento a transportar, e aproveitavam ao máximo o de péssima qualidade que encontravam.

No início do século XX o problema passou a ser considerado em novas bases. Houve a vontade de renovação, cuja primeira tentativa foi a de Gémier, na França, em 1912, cuja bagagem já exigia, para o transporte, um trem de trinta vagões. Mas à falta de recursos técnicos e de equipamentos adequados, inexistentes na época, não pôde fazer perdurar a realização desse cometimento.

A "Barraca", de Garcia Lorca, apresentou, na Espanha, melhores resultados, porque era utilizado material concebido com extrema sobriedade. Na França, companhias análogas, tais como "Les Copiaux", "Les Comédiens Routiers" e outras, percorrem o interior e suas representações alcançam grande sucesso. Seu equipamento é de tal modo reduzido que ocupava um único ônibus.

O possível desenvolvimento do teatro ambulante, na era corrente, pode contribuir para o futuro favorável da arte de representar. Condicionado à simplificação e à economia, livra-se êle das limitações impostas por um edifício já construído, permitindo encarar, com toda a liberdade, os problemas da "mise-en-scène".

A procura de dispositivo cênico se justifica somente nessa forma de espetáculo. Quando uma companhia se exhibe agora numa granja, depois num salão, mesmo num teatro ou numa praça pública, o espetáculo se encontra, de cada vez, em situação diversa. É necessário, por isso, manter sempre o mesmo espaço cênico, não alterando as dimensões do palco nem as marcações.

O teatro ambulante pode ser dividido em diversas categorias, consoante seu grau de mobilidade:

- 1 - teatros semi-ambulantes, que permanecem semanas ou meses num lugar fixo;
- 2 - teatros ambulantes que ficam, no máximo, uma semana numa cidade e se transportam para outra cidade pequena;
- 3 - teatros ambulantes, que não percorrem as grandes cidades, mas somente as vilas, onde podem dar, no máximo, dois espetáculos;
- 4 - teatros ambulantes, que representam nos teatros das cidades, levando restrito material cênico; assemelham-se às "tournées" tradicionais;
- 5 - teatros ambulantes, que levam todo o seu material, incluindo palco e praticáveis;
- 6 - os teatros ambulantes que, além do material cênico, levam sua sala de espetáculos, bancos, anfiteatro, tóldo, etc. Pela quantidade de material transportado, êsses teatros se assemelham aos circos.



Para solucionar o problema do teatro ambulante é necessário que haja um equilíbrio entre as condições de transporte, o material a ser conduzido e o repertório.

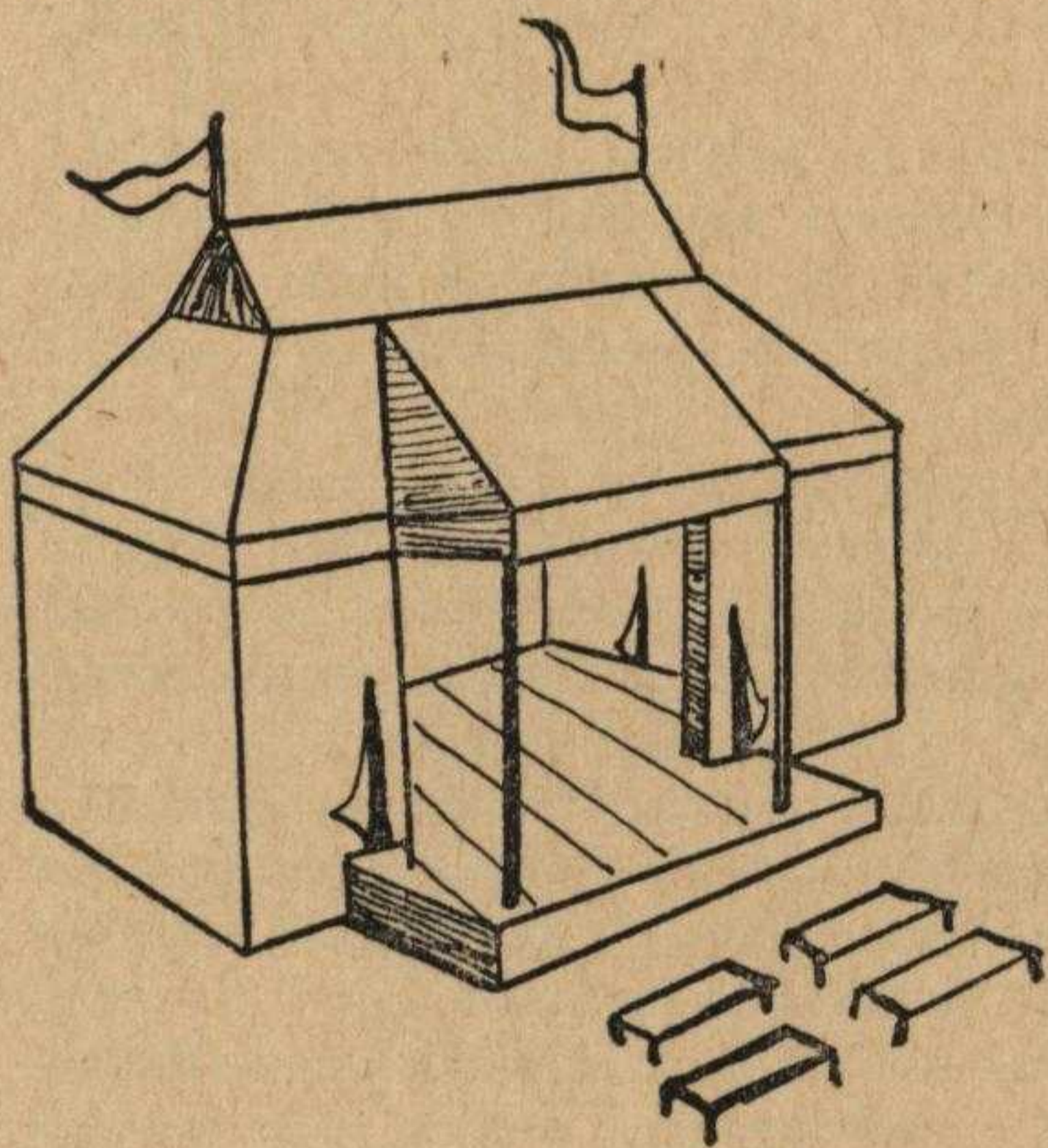
Apesar das facilidades proporcionadas pelos transportes rodoviários (carros, caminhões e ônibus), os maiores sucessos são obtidos pelas companhias menos sobrecarregadas de material.

Se uma companhia leva consigo seu palco, porque faz questão de manter, em seus espetáculos, disposições cênicas constantes, nem por isso é ela obrigada a se instalar fora de um teatro. Apenas é vantajoso ao conforto dos espectadores utilizar o teatro existente.

O equipamento cênico levado pela companhia lhe permitirá instalar-se no palco de um teatro qualquer, sem tomar conhecimento de material velho ou usado, que não lhe seria de utilidade.

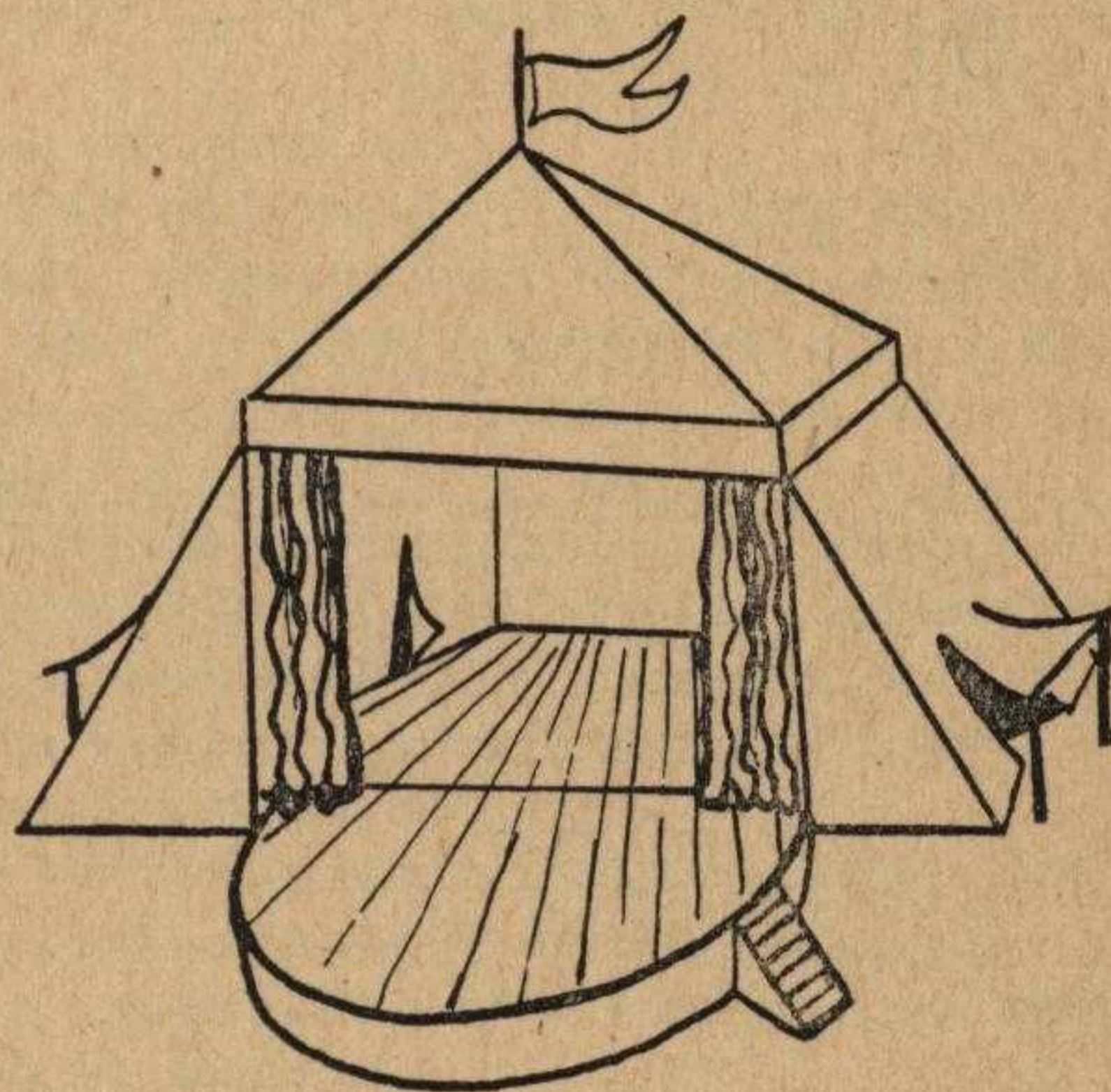
Certos dispositivos são estudados para a montagem em qualquer palco do interior, sem necessidade de alteração substancial, embora ao ar livre proporcionem aos atores o palco a que eles estejam acostumados. Vale salientar, portanto, que a faculdade de adaptação é a própria base do teatro ambulante.

As gravuras que se seguem exemplificam dois tipos de teatros ambulantes, estudados — um, sobre dados de Leon Chancerel, outro, sobre os dados de André Barsacq:



PROJETO DE BARSACQ

O palco é armado entre dois caminhões que asseguram a rigidez da construção em tubos metálicos, e limitado por uma série de vigas que o separam das coxias. Os caminhões são utilizados para camarins.

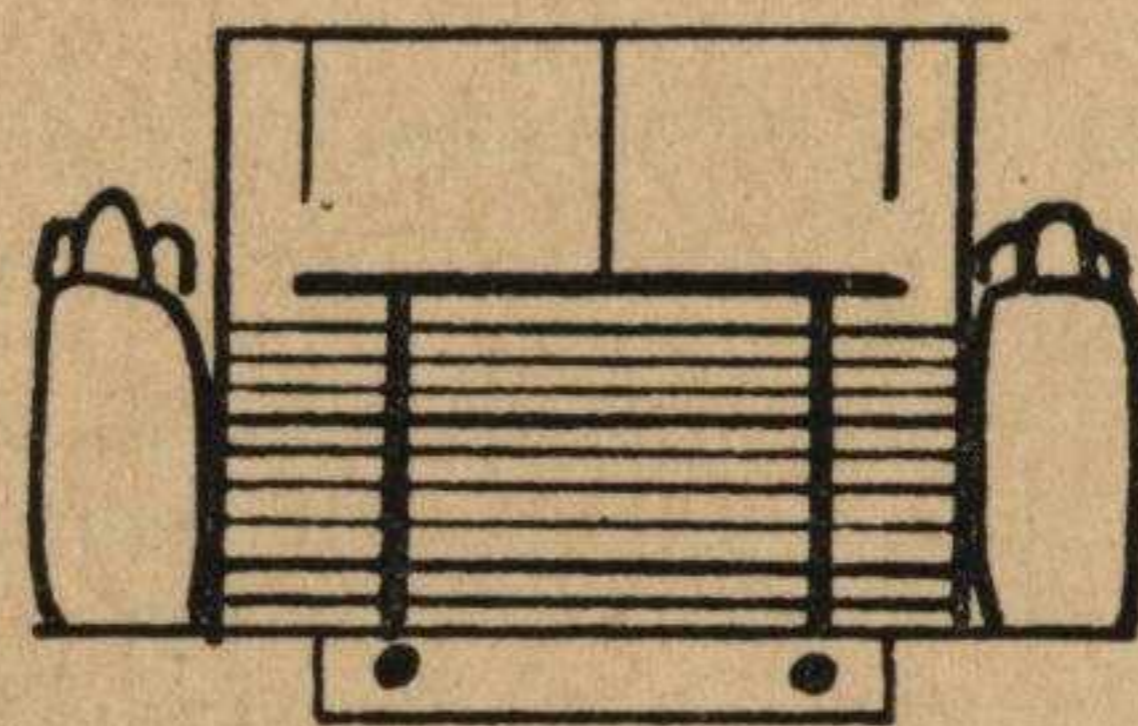
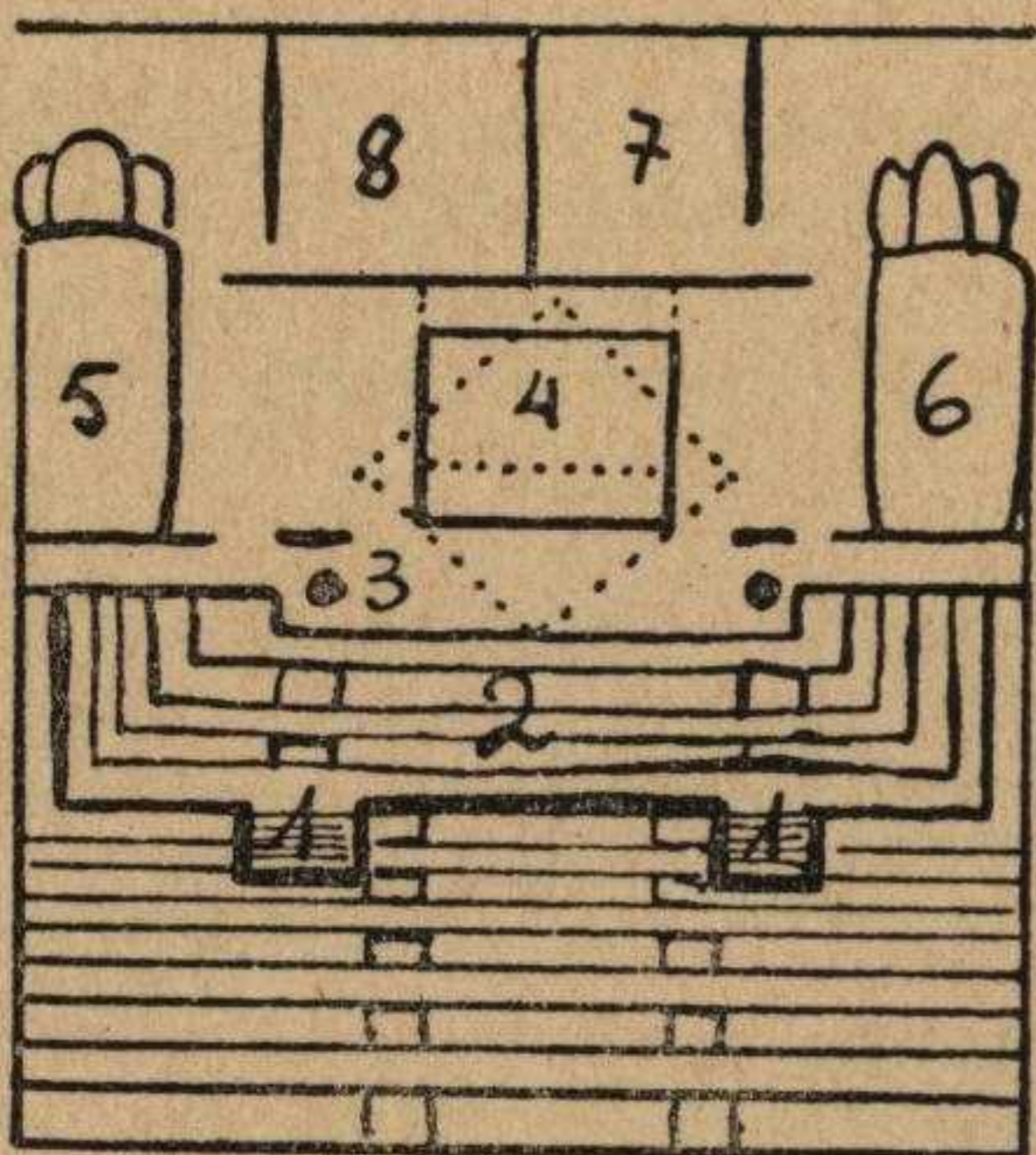
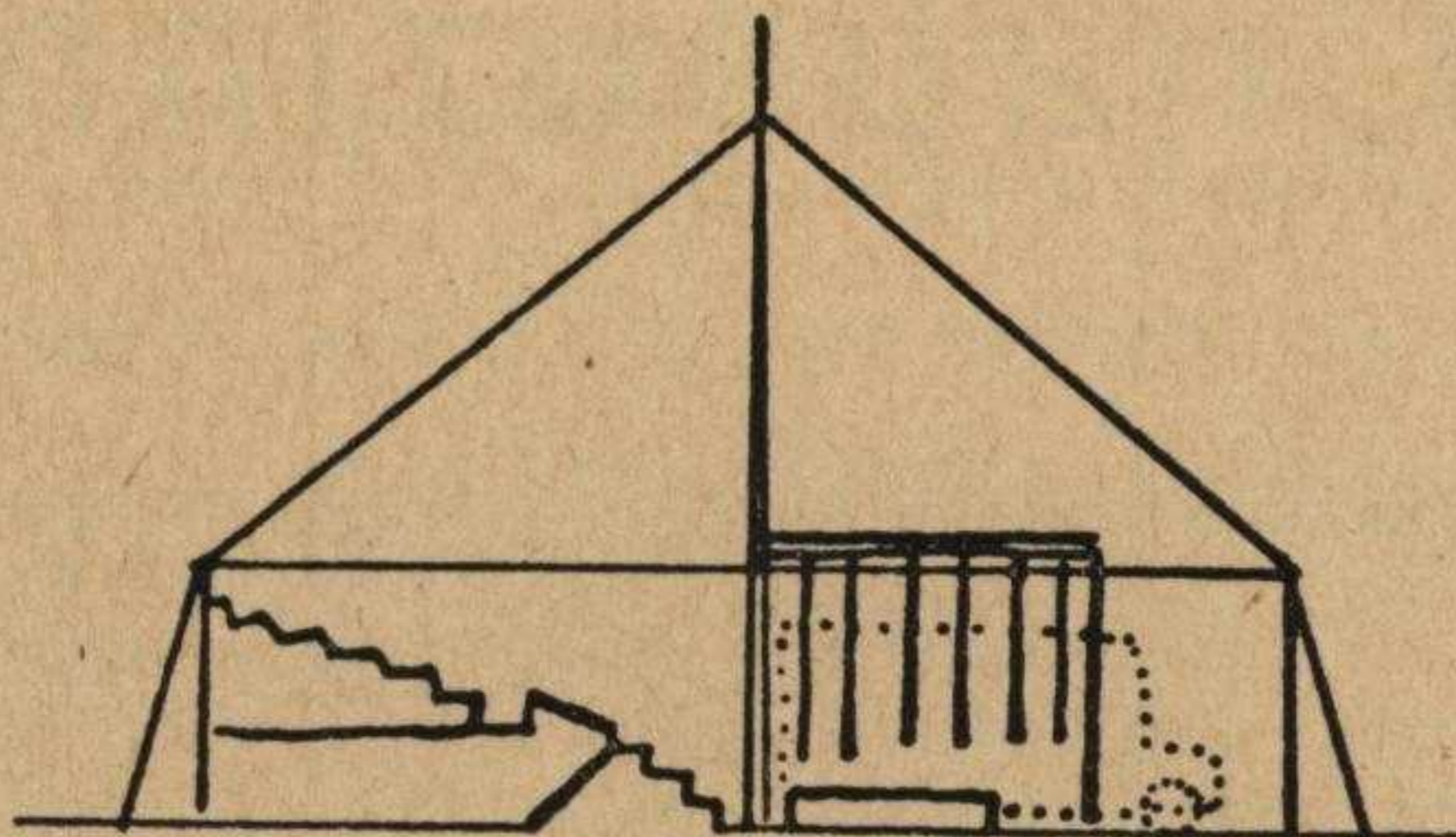
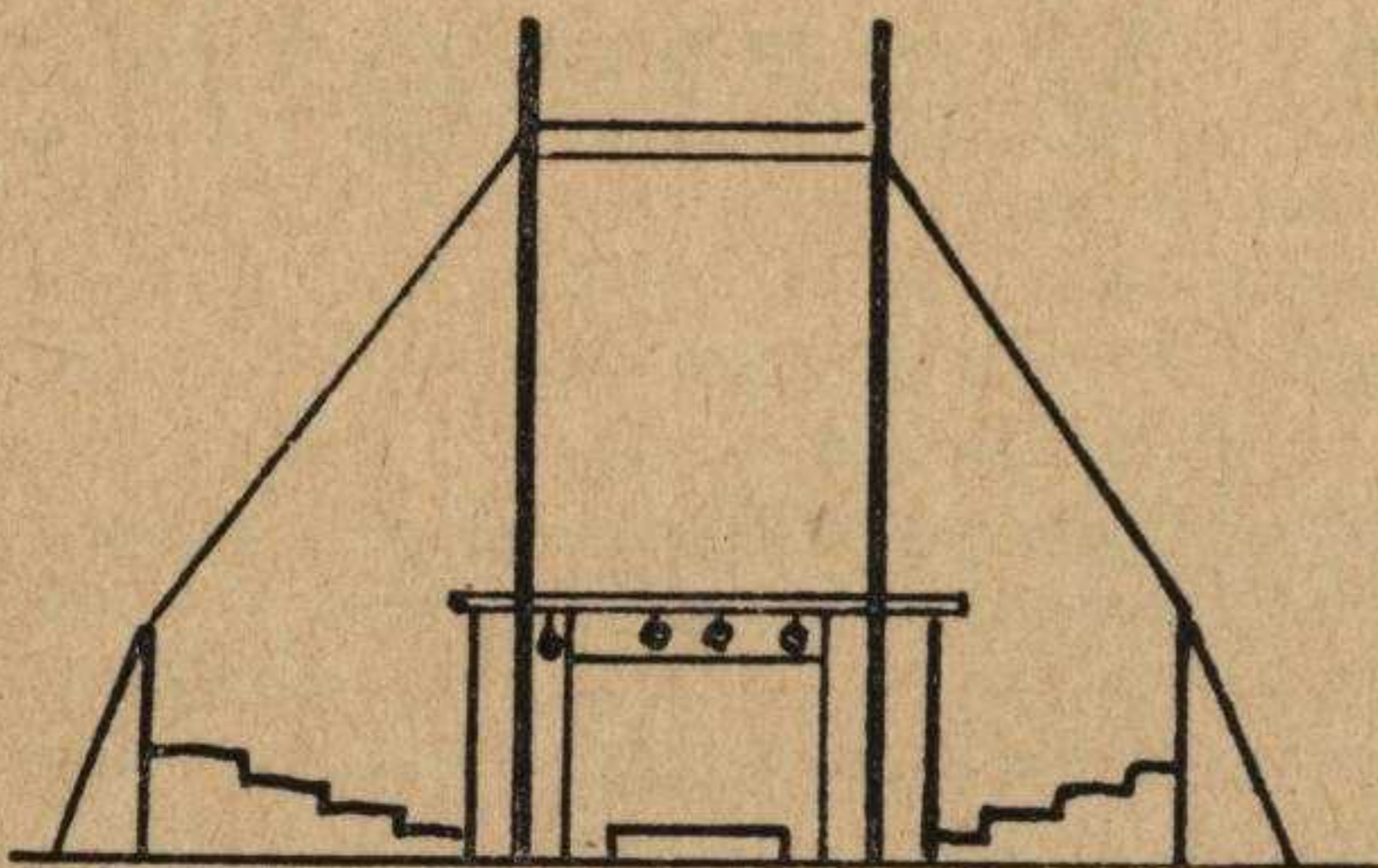
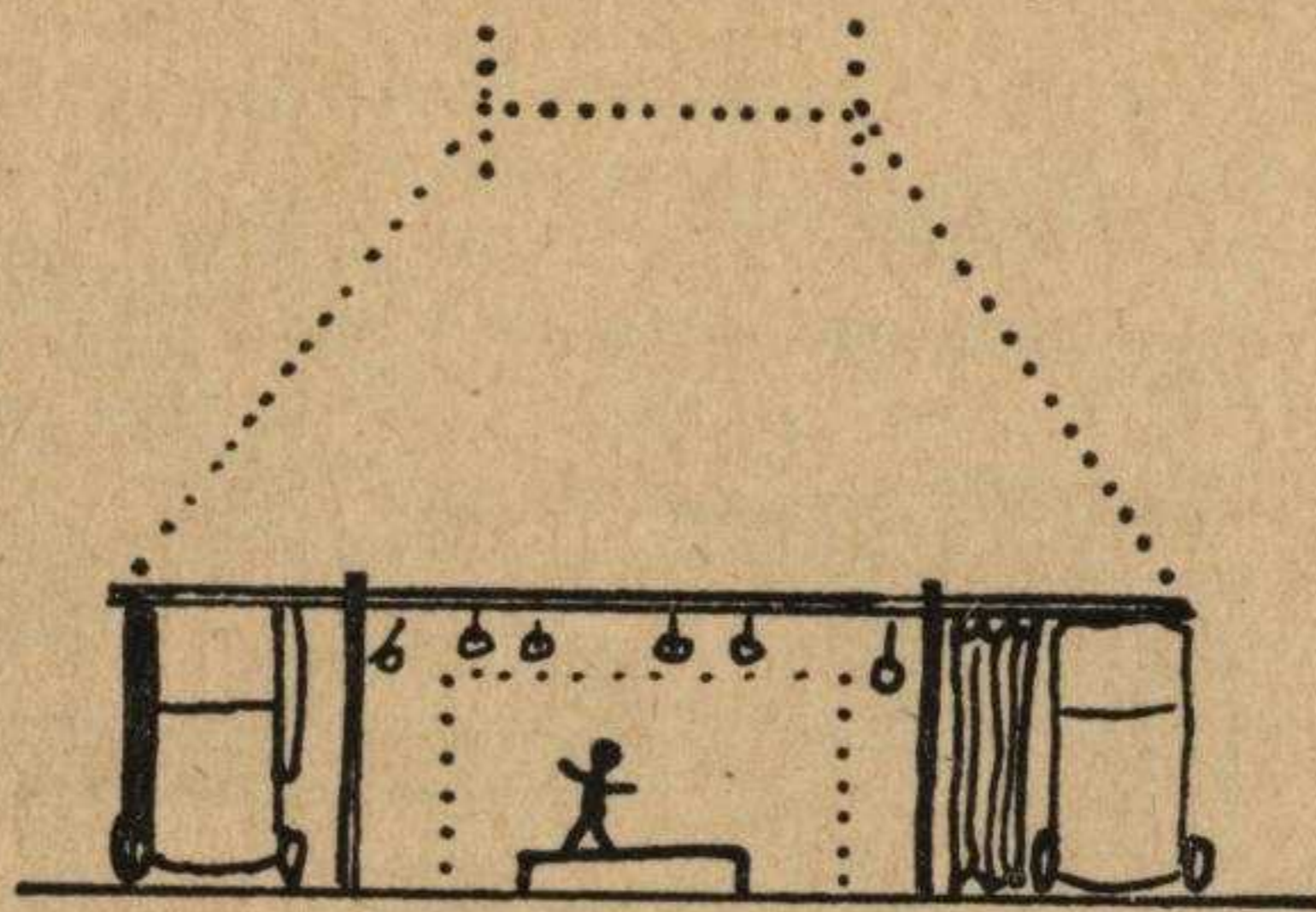
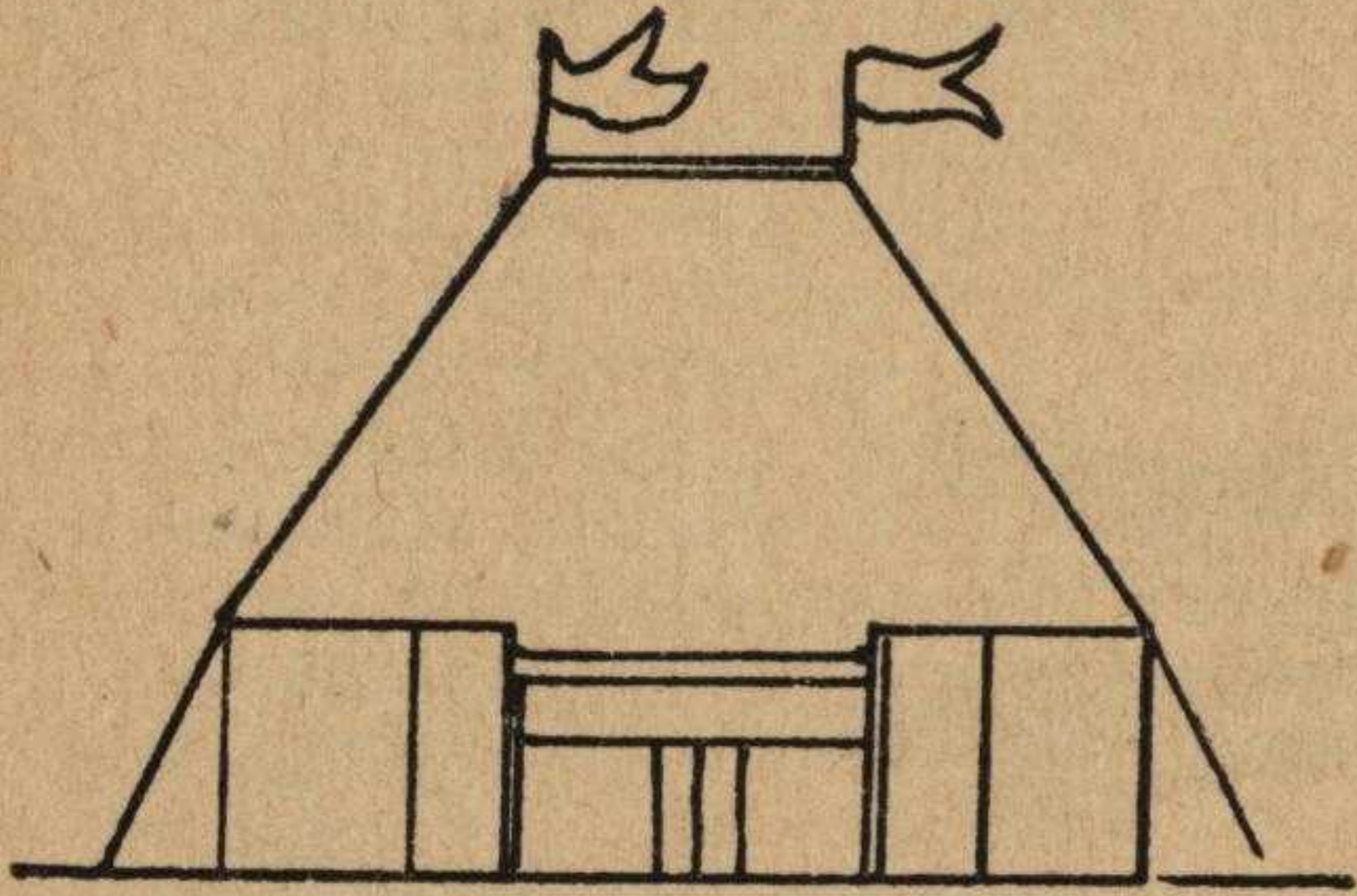


PROJETO DE CHANCEREL

O repertório e a concepção cênica deverão ser muito simples. Algumas cortinas e projetores, um palco coberto, um proscênio arredondado, relativamente importante. A parte posterior da tenda é reservada ao vestiário dos artistas.

Reproduzimos, por fim, um projeto de "teatro volante", de tipo diferente, porque comporta, além do equipamento cênico, um tóldo para abrigar os espectadores e bancos dispostos em anfiteatro. Esse material é, portanto, mais pesado que os dos teatros precedentes. É mais longo o tempo de sua montagem e mais numeroso o pessoal necessário. Sua mobilidade fica diminuída, deverá ser maior o tempo de permanência em cada localidade e, conseqüentemente, mais variado o repertório da companhia.





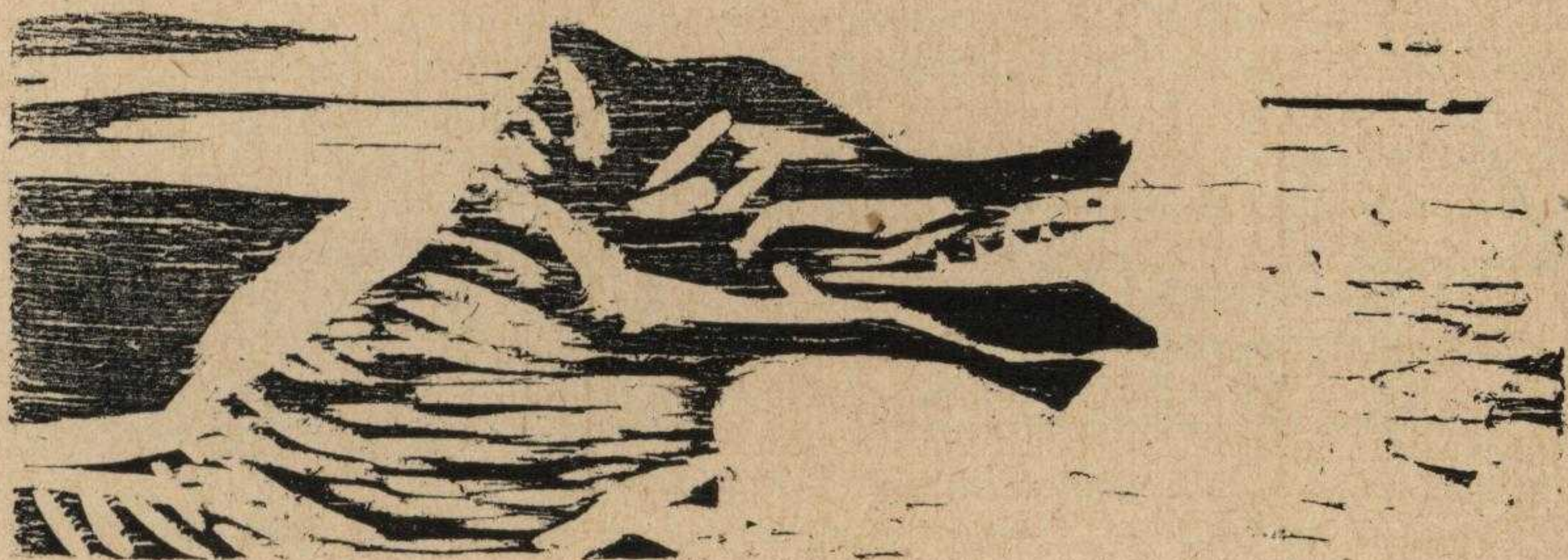
plano do teto do palco  
(urdimento)

- |                               |                           |
|-------------------------------|---------------------------|
| 1 - Entrada do público        | 5 - Caminhão do material  |
| 2 - Anfiteatro de 300 lugares | 6 - Caminhão dos artistas |
| 3 - Mastro de sustentação     | 7 - Camarim dos atores    |
| 4 - Praticável (móvel)        | 8 - Camarim das atrizes   |

**Observação muito importante:** A organização de um teatro ambulante requer previsão bem feita dos gastos gerais, das receitas possíveis, da quantidade de espectadores de cada cidade, do tempo "morto" de viagem e do repertório adequado.



## DUAS HISTÓRIAS PARA TEATRO DE BONECOS



# Chapèuzinho Vermelho

M. C. M.

PERSONAGENS: A MÃE - CHAPÈUZINHO VERMELHO - LÔBO - VOVÓ - CAÇADOR

1.º ATO

CENÁRIO — Uma floresta. (**Aparece a mãe, muito aflita, com uma vassoura na mão.**)

MÃE — Por onde andaré esta menina?! (**Procura por todos os lados, inclusive fora do palco, no público.**) Ela não está por aí, não, meninos? É a minha filha, Chapèuzinho Vermelho. Saiu para apanhar lenha e até agora não voltou! Estou precisando tanto dela... Vocês querem me ajudar a chamá-la? Querem? Então vamos: Chapèuzinho Vermelho... Chapèuzinho Vermelho... (**Silêncio.**) Chapèuzinho Vermelho!...

CHAPÈUZINHO (**mostrando só a cabeça, e com voz medrosa**) — Estou aqui...

MÃE — Ora, menina, onde é que você andava?!

CHAPÈUZINHO (**aparecendo**) — Estava brincando na floresta, mamãe. Está tão bonita a tarde! Tanto solzinho passeando nas fôlhas... E cada borboleta, que só você vendo!

MÃE — Brincando na floresta! Enquanto varro todo o jardim, enquanto apanho água, enquanto faço o jantar, minha filha brinca com o sol na floresta... E logo agora, que a vovó está tão doente...

CHAPÈUZINHO — Vovó está doente? Coitadinha!...

MÃE — E quero que você vá depressa à sua casa levar uns presentinhos.

CHAPÈUZINHO — Vou sim, mamãe, vou agora mesmo. (**Sai.**)

MÃE (**chamando**) — Chapèuzinho! (**Ela volta.**) Não seja tão estabanada, menina... você ia sem levar a cestinha com as coisas...

CHAPÈUZINHO — Ah! É mesmo. Vou buscá-la.

MÃE — Estão em cima da mesa da cozinha. (**Chapèuzinho sai e torna a voltar com a cestinha.**) Está tudo aí? (**Espia dentro da cestinha.**) Os ovos... o queijo... as bananas. Está tudo sim. Agora pode ir, mas tenha muito cuidado quando atravessar a floresta.

CHAPÈUZINHO — Vou ter muito cuidado, mamãe.

MÃE — Vá direitinho sem conversar com ninguém, nem gente, nem bicho. Ouviu?

CHAPÈUZINHO — Não converso, não, mamãe.

MÃE — E não saia do caminho grande. É o mais seguro.

CHAPÈUZINHO — Não saio, não, mamãe. Até logo. (**As duas se abraçam e se beijam.**)

MÃE — Adeus, filhinha. Diga a vovó que lhe mando um abraço. (**A mãe sai e Chapèuzinho começa a andar. O pano se fecha ligeiramente e quando torna a abrir está um pouco mais escuro e Chapèuzinho continua andando.**)

CHAPÈUZINHO — Ih! como está bonita a floresta. Vou parar um pouco para descansar. (**Senta-se à beira do palco.**) Já andei tanto... Não gosto de ficar sòzinha. (**Olhando**



**para o público).** Mas não estou sòzinha, não! Quanta gente! Meninos, vamos cantar qualquer coisa?

**(Jôgo de perguntas e respostas. Se os meninos sugerirem qualquer coisa para cantar, Chapèuzinho acompanha, se não, ela começa a cantar e as crianças seguem. Quando acabam de cantar, Chapèuzinho bate palmas).** Muito bem, meninos. Agora vou tirar um soninho que estou mesmo muito cansada. **(Deita-se e dorme).**

**LÔBO (aparecendo)** — Boa tarde, meninos. Eu sou o lobo mau, e vim para tapear Chapèuzinho Vermelho. Ah... ah... ah... **(Rindo).** Deviam chamar-me o lobo péssimo... Ah... ah... ah... **(Chegando perto do Chapèuzinho).** Ih! que menina bo-ni-ti-nha! Vou fingir que sou bonzinho... ela vai acreditar e então... Ah... ah... ah... Viva o lobo mau! **(Dança).** Viva o lobo péssimo!... **(Aproxima-se de Chapèuzinho chamando).** Menina... menina!...

**CHAPÈUZINHO (acordando)** — Ui... **(Fica em pé e se esconde atrás da cortina).** Que mêdo, meu Deus! Quem é o senhor? Tão feio e tão peludo?!

**LÔBO (com voz sofrida)** — Sou o lobo bom e triste da floresta...

**CHAPÈUZINHO** — Lobo bom?!...

**LÔBO** — Sim, menina, sou o lobo bom e gosto tanto de conversar com crianças... Como é que você se chama, hem, menina?

**CHAPÈUZINHO** — Eu sou Chapèuzinho Vermelho, e vou à casa da vovó que está doente.

**LÔBO** — Coitadinha da vovó. Onde é que ela mora, hem, menininha?

**CHAPÈUZINHO** — Mora do outro lado da floresta. Perto daquela grande mangueira que fica logo depois da curva do mamoeiro.

**LÔBO** — Ah! perto daquela grande mangueira logo depois da curva do mamoeiro... sei... sei... conheço muito a sua vovòzinha.

**CHAPÈUZINHO** — Conhece mesmo, seu lobo?

**LÔBO** — Somos até muito amigos. Estou mesmo para ir até lá.

**CHAPÈUZINHO** — Por que o senhor não vem comigo, hem, senhor lobo?

**LÔBO (para o público)** — Está para mim. A menina caiu como um patinho. **(Para Chapèuzinho).** Boa idéia, menininha! Acho que vou mesmo visitar a sua avó. Ah! tive uma idéia! Vamos apostar uma corrida. Vamos ver quem chega primeiro à casa da sua avòzinha. Como sou o maior, vou pela estrada mais comprida, que é esta aí.

**CHAPÈUZINHO** — Ué... mamãe disse que êste é o caminho mais curto...

**LÔBO** — É porque sua mãe não conhecia ainda o novo caminho...

**CHAPÈUZINHO** — Existe um novo caminho?

**LÔBO** — Está vendo aquêle coqueiro anão? Pois dobre ali e ande mais um pouco e logo você verá os fundos da casa da sua avó.

**CHAPÈUZINHO** — Então, está bem, senhor lobo. Até logo. Vamos ver quem chega primeiro... **(Sai correndo).**

**LÔBO** — Ah... ah... ah... Está para mim! Agora é só andar um pouco e chegarei à casa da avó muito antes da menina... Ah... ah... ah... **(Sai pulando e cantando).**

Pano

## 2.º ATO

**CENÁRIO** — Casa da avó. Uma sala bem clarinha com retratos do avô na parede. **(A avó está sentadinha na beira do palco, queixando-se da sua vida).**

**AVÓ** — Que reumatismo, meu Deus! Até no dedinho do pé! Tomara que minha netinha venha me visitar e me traga bolinhos de fubá... É tão triste ficar velhinha, assim... **(Ouve-se alguém batendo à porta).**

**AVÓ** — Vocês estão ouvindo alguma coisa, meninos? Estão? Ah!... estou meio surda... Deve ser a minha netinha.

**LÔBO** — Vovòzinha...

**AVÓ** — Pode entrar, minha netinha.

**LÔBO** — A porta está fechada, vovòzinha.

**AVÓ** — Mas a chave está debaixo do tapête, como de costume, minha netinha. Você anda esquecida, minha filha, e com uma voz muito esquisita.

**LÔBO** — Gripe, minha vovòzinha. Gripe horrorosa...

**(O lobo entra, segura a vovòzinha e sai com ela. Se o público fôr de crianças muito pequenas, esta cena pode ser mais simples, isto é, sem gritos e correrias, ligeiramente cômica).**



LÔBO (**aparecendo**) — Oba! comi a vovòzinha... que gostosa estava... agora estou com a barriga cheia e vou esperar a sobremesa. Vou me meter na roupa da vovòzinha e quando Chapèuzinho Vermelho aparecer, vai pensar que sou a velha... Ah... ah... ah... mas é preciso me vestir depressa. (**Vai lá dentro e põe a touca da vovòzinha**). Pronto. Agora estou parecido com ela, não estou, meninos? (**Senta-se à beira do palco e põe-se a roncar**).

CHAPÈUZINHO (**pode-se ouvir sua voz de longe, cantando**) — «Pela estrada fora eu vou bem sòzinha, etc...» Vovòzinha...

LÔBO — Pode entrar, minha netinha...

CHAPÈUZINHO (**entrando**) — Que voz tão estranha, minha avó!

LÔBO — Reumatismo na garganta, minha neta.

CHAPÈUZINHO — Trouxe bolinhos de fubá... queijo... ovos... e bananas...

LÔBO — Ponha tudo na cozinha, minha neta. Agora estou com vontade de comer uma outra sobremesa.

CHAPÈUZINHO — Vovó está esquisita. Gostava tanto de bolinhos de fubá e hoje nem quis ver a cestinha... Acho que ela tem reumatismo é na cabeça... Está ficando esquecida...

LÔBO — Chegue aqui para perto, minha netinha. Quero vê-la melhor.

CHAPÈUZINHO (**aproximando-se**) — Ih! Vovó, a senhora hoje não está boa, não!

LÔBO — Por quê, minha netinha?

CHAPÈUZINHO — Por que a senhora tem êste ôlho tão grande?

LÔBO — É para olhar você, minha queridinha.

CHAPÈUZINHO — Por que a senhora tem estas orelhas tão grandes?

LÔBO — É para escutá-la, minha netinha...

CHAPÈUZINHO — Ih! estou meio desconfiada... não está parecendo a vovó! Por que a senhora tem êste nariz tão grande?

LÔBO — É para cheirá-la, minha netinha...

CHAPÈUZINHO — Que esquisito! Por que a senhora tem esta boca tão grande?

LÔBO — É para comê-la, minha netinha...

CHAPÈUZINHO — Que horror, meu Deus do céu, será que é o... (**Vai se afastando de medo**). Por que a senhora tem êstes dentes tão grandes?

LÔBO — Para mordê-la, minha netinha.

(**O lobo sai da cama e se mostra tal como é. A cama pode ser substituída pela beirada do palco**).

CHAPÈUZINHO — Oh! o lobo. O lobo que eu encontrei na floresta... Socorro!... Socorro!!!

(**O lobo persegue-a na cena até que entra o caçador**).

CAÇADOR — Seu bandido! (**Luta entre os dois; enquanto isto, perto da cortina, Chapèuzinho torce pelo caçador**). Pensa que pode vencer o caçador, hem, seu malandro! (**Agarra o lobo**). Pronto, êle foi vencido!

CHAPÈUZINHO — E a vovó? (**Chorando**). Estou desconfiada de que êle comeu a vovòzinha.

CAÇADOR — Não há de ser nada. Vamos à cozinha. Vou abrir imediatamente a barriga dêste malvado e tirar a vovòzinha. (**Saem os dois arrastando o lobo; ouvem-se apenas exclamações**). Oh! pronto, pronto, minha senhora... (**Voltam à cena Chapèuzinho Vermelho e a vovó, muito fraquinha, apoiando-se nêle**).

AVÓ — Minha netinha (**abraçam-se**), que calor, meu Deus, estava fazendo na barriga do lobo... Não quero mais morar sòzinha aqui...

CHAPÈUZINHO — Então, vamos para a minha casa, vovó. Lá tomaremos conta da senhora.

CAÇADOR — Pode ficar descansada, senhora Quinquinhas. Sou o novo guarda da floresta e nenhum lobo mau entrará mais na sua casa.

CHAPÈUZINHO — E eu nunca mais desobedecerei à mamãe. Nunca mais... prometo. Agora vamos... (**Sai cantando**). «Lá se foi o lobo mau... lobo mau... lobo mau...» (**A avó pode voltar e dizer**): E os meus bolinhos de fubá?...

Pano



# A Gata Borralheira

PERSONAGENS: BORRALHEIRA FADA  
MADRASTA PRÍNCIPE  
PAFÚNCIA ARAUTO  
JANUÁRIA UM PAR DANÇANDO

## 1.º ATO

CENÁRIO — Um borralho. Ambiente escuro.

**(Borralheira chora, encostada numa vassoura).**

BORRALHEIRA — Ai... ai... Que triste estou hoje. Minha madrasta e minhas irmãs vão ao baile que o príncipe oferece no seu palácio, e eu... ai... ai... ai... ai de mim... e tenho de ficar aqui sòzinha, limpando o borralho, em companhia desta vassoura... Queria tanto espiar o baile. Dizem que o príncipe é tão bonito.

**(Suspira e senta-se. Entra a madrasta pela esquerda).**

MADRASTA — Borralheira! Ó Borralheira!

BORRALHEIRA **(assustada)** — Que é, minha madrasta?

MADRASTA — Que é que você está fazendo aí sentada?... O quê!?... Ainda não varreu o chão?

BORRALHEIRA — Eu... eu...

MADRASTA — Mas que preguiçosa! Ande daí e venha amarrar o laço do meu sapato... sua inútil.

BORRALHEIRA **(amarrando os sapatos)** — Pronto, pronto, minha madrasta.

MADRASTA — Arrume agora o meu cabelo.

BORRALHEIRA — Sim, madrasta... **(Começa a chorar).**

MADRASTA — Que é isso, menina? Que choro é êsse agora?

BORRALHEIRA — Eu queria que a senhora... que a senhora me deixasse ir ao baile do príncipe.

MADRASTA — O quê!? Ao baile do príncipe? Ah... ah... ah... você? Uma imunda? Que desplante! que desplante... Pafúncia! Januária!... Venham ouvir esta pretensiosa.

**(Chegam Pafúncia e Januária, vestidas com espalhafato).**

PAFÚNCIA — Que é que a senhora quer, mamãe? Está na hora do baile...

MADRASTA — Imaginem só, minhas queridinhas! A Borralheira quer ir ao baile!

PAFÚNCIA — O quê!? **(Ri).** Esta medonha? Ao baile das grã-finhas? Ah... ah... ah...

JANUÁRIA — Que é que você ia fazer no baile com êste vestido tão feio? Deixe de ser bôba e trate mais do seu trabalho. Vamos mamãe, não dê tanta confiança a essa gatinha.

PAFÚNCIA — Estou tão nervosa! Mamãe, eu estou bonita?

MADRASTA — Ora, minhas filhinhas, vocês duas estão lindas. Não é, Borralheira?

BORRALHEIRA **(que não gosta de mentir)** — Bem...

MADRASTA **(enêrgicamente)** — NÃO É, BORRALHEIRA?

BORRALHEIRA — É sim, minha madrasta.

MADRASTA — Na certa o príncipe escolherá uma de vocês para se casar com êle.

PAFÚNCIA — Tomara, mamãe.

JANUÁRIA — Ih... que princesa linda eu seria!

PAFÚNCIA — Ora, Januária, e eu então... seria muito mais bela...

JANUÁRIA — Isto é o que você pensa...

**(Avança para Pafúncia e começam a brigar).**

MADRASTA — Parem com essa briga e vamos logo. O baile já deve ter começado. **(Sai).**

PAFÚNCIA e JANUÁRIA — É mesmo... vamos logo. **(Saem).**

BORRALHEIRA — Pobre de mim! Estou mais triste e sòzinha do que a última estrelinha que brilha no céu. Nem o coelhinho perdido na floresta, nem a plantinha que cresce no alto da montanha, estão tão tristes e tão sòzinhos. **(Suspiros).**



Eu vou ficar a noite inteira, aqui nesta cozinha feia e escura. **(Varre o chão um pouco e começa a chorar. Ouve-se uma música; Marimba).** Estou ouvindo uma música, que será? **(Ao fundo, de cima desce uma luz e em seguida a fada em marionete).** Ah! Uma fada!

FADA — Quem é que está chorando e não chamou pela madrinha?

BORRALHEIRA — Madrinha?

FADA — Sim, sou a madrinha de tôdas as moças tristes e sòzinhas. Sou a Fada Bondade. **(Quando ela alcança a altura da bôca de cena um manipulador por baixo veste-a para facilitar os movimentos).**

BORRALHEIRA — Ah! minha madrinha. **(Ajoelha e beija o vestido da fada).**

FADA — Por que você está chorando, Borrallheira?

BORRALHEIRA — Ah! Porque minha madrastra e minhas irmãs foram ao baile e não me deixaram ir porque sou feia e suja. E há trabalho na cozinha.

FADA — Vou ajudá-la, Borrallheira. Vou transformá-la numa linda princesa de vestido branco e cabelos dourados. Uma linda carruagem, puxada por 12 coelhinhos prateados, irá levá-la até o baile do príncipe...

BORRALHEIRA — Será possível, madrinha?

FADA — Basta que eu toque a sua cabeça com esta varinha de codão. É uma varinha mágica. Agora ajoelhe-se. **(A Gata Borrallheira ajoelha-se, a fada toca-lhe a cabeça com a varinha, as luzes escurecem, o tambor começa a soar, uma luz forte faz aparecer a gatinha transformada numa linda princesa. Outra boneca igual vestida de princesa. A luz se consegue com a mistura de açúcar com um pouco de clorato de potássio, experiência que deve ser ensaiada antes, para evitar qualquer acidente).**

BORRALHEIRA — Oh! Oh! **(Fortes suspiros).** Como estou linda, minha madrinha... **(Para o público).** Vejam meninos... o que a minha madrinha fez...

FADA — E agora, ouça, Borrallheira: quando o relógio do palácio der as 12 badaladas da meia-noite, você deverá deixar o baile, porque o encanto estará terminado e você será de novo a Gata Borrallheira.

BORRALHEIRA — Sim, minha madrinha, sairei antes das 12 badaladas.

FADA — Adeus, então, minha filha... Seja feliz. **(A fada torna a subir, lentamente, e a Gata sai correndo. Neste momento, pode chegar um coelhinho de boné e dizer que a carruagem já está pronta, saindo em seguida a Gata Borrallheira).**

Pano

## 2.º ATO

CENÁRIO — Salão de baile. **(Dois pares estão dançando. Ouve-se o relógio bater 12 badaladas; os dois pares saem ficando em cena a Gata Borrallheira e o príncipe).**

BORRALHEIRA — Oh! Escuto o relógio, tenho de partir...

PRÍNCIPE — Não parta, princesa...

BORRALHEIRA — É preciso...

PRÍNCIPE — Não vá, minha bela...

BORRALHEIRA — Impossível ficar... Retiro-me.

PRÍNCIPE — Não me abandone...

BORRALHEIRA — Não posso.

PRÍNCIPE — Fique.

BORRALHEIRA — Preciso ir! **(Sai depressa).**

PRÍNCIPE — Oh! Fugiu... Quem será ela? Qual o seu nome? Para onde terá ido? Mas... que vejo? Um sapatinho de vidro! É dela. Oh! Juro que só me casarei com a dona desse sapatinho. Hei de correr todo o reino à procura da moça que tenha o pé tão pequeno que caiba nesse sapatinho. E ela será a minha princesa. Chamarei agora mesmo o meu arauto. **(Entram a madrastra, Pafúncia e Januária).**

PAFÚNCIA — Onde estará o príncipe?

JANUÁRIA — É mesmo. Ih!... Mamãe, êle dançou a noite inteira com aquela sirigaita, e nem olhou para mim...

MADRASTA — Olhe, lá vem êle! Façam um sorriso, minhas filhas.

PRÍNCIPE **(cumprimentando solenemente)** — Minhas senhoras...

MADRASTA **(com afetação)** O senhor está sòzinho! Não quer passear com minhas filhas? Já reparou nos lindos cabelos de Pafúncia? Já notou os olhos de Januária?



PRÍNCIPE — Reparei, sim, senhora. **(Sêcamente)**. Mas, minha senhora, prefiro estar sòzinho. Retiro-me aos meus aposentos. **(Sai)**.

MADRASTA — Oh! **(Sai furiosa, acompanhada das filhas)**. Nem parece príncipe!...

Pano

### 3.º ATO

CENÁRIO — Sala da casa da madrasta.

ARAUTO — O príncipe manda experimentar êste sapato em tôdas as moças do reino! Aquela que puder calçar êste sapato será a espôsa do príncipe! Haverá alguma moça nesta casa?

PAFÚNCIA **(chegando rapidamente)** — Ih!... Mamãe... Januária... ouçam isto: quem puder calçar o sapatinho será a princesa. Vou experimentá-lo. Venham logo. **(Entram a madrasta e Januária)**.

PAFÚNCIA — Mas, mamãe, o meu pé é muito grande!

JANUÁRIA — O meu pé é pequeno, mas o meu dedão é enorme!... **(Chora)**.

MADRASTA — Não faz mal, vá lá na cozinha, Pafúncia, e corte um pedaço do seu calcanhar, e você, Januária, arranque o dedão! Dói muito, mas é só na hora, depois passa. **(Pafúncia e Januária saem e voltam chorando)**.

MADRASTA — Depressa... Depressa. Experimentem o sapato, lá no quarto para o arauto não ver o sangue. **(As duas saem)**. Ah... Tomara que caiba. Imaginem eu, sogra do príncipe! **(Grandes suspiros)**.

PAFÚNCIA e JANUÁRIA **(entram chorando)** — Não coube... Não coube...

**(Neste momento aparece o príncipe, furioso)**.

PRÍNCIPE — Não há mais ninguém nesta casa?

MADRASTA — Não, Alteza, isto é, só uma Borracheira imunda e feia.

PRÍNCIPE — Onde está ela?

MADRASTA — Mas, Alteza, ela...

PRÍNCIPE **(com raiva)** — Vá buscá-la, minha senhora...

MADRASTA **(baixinho)** — Não precisa gritar, Alteza. Está bem. **(Chamando)**. Borracheira... Borracheira...

BORRALHEIRA **(aparecendo)** — O que é, madrasta? **(Abaixa a cabeça quando vê o príncipe)**.

MADRASTA — O príncipe quer que você experimente o sapatinho.

BORRALHEIRA — Oh! Eu?!...

PAFÚNCIA e JANUÁRIA — Imaginem só que absurdo! **(Risinhos, cochichos)**.

MADRASTA — Vá experimentando logo, Borracheira.

**(O príncipe ajuda Borracheira e, levantando-se, diz:)**

PRÍNCIPE — Oh... Estou reconhecendo a minha princesa... e o sapatinho coube como uma luva... Então, era você?

BORRALHEIRA **(com humildade)** — Sim, meu príncipe...

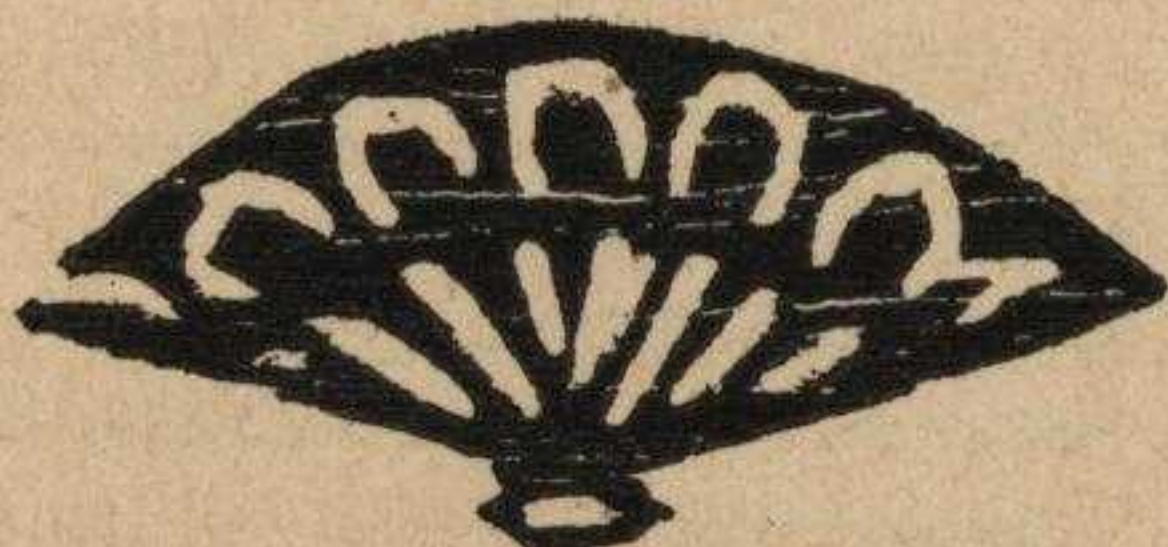
PRÍNCIPE — Princesa!

BORRALHEIRA — Meu príncipe! **(Abraçam-se)**.

**(Neste momento, a madrasta e as duas filhas desmaiam na beira do palco. Ouve-se a marcha nupcial, e o casal sai)**.

Pano

FIM





# Vamos Contar História?

VIRGINIA VALLI

1) DRAMATIZAÇÃO . 2) TEATRO INFANTIL . 3) TEATRO INFANTIL ESCOLAR . 4) RADIOFONIZAÇÃO . 5) NARRAÇÃO

**1) DRAMATIZAR.** Dramatização não é uma novidade, talvez apenas os nomes é que sejam novos: jôgo dramático, dramatização. A dramatização é um **brinquedo** e toda criança que brinca está dramatizando. O brinquedo de casinha, de boneca, de co-midinha é dramatização que a criança faz espontâneamente. Os nossos avós também dramatizavam: o brinquedo **O Gambã e as Galinhas** é um jôgo dramático, isto é, um brinquedo com regras. Dramatizar é dar vida. Dramatizar uma história seria viver essa história. Jôgo dramático é um brinquedo. Sendo assim deve dar prazer e não tristeza.

Recapitulando: **DRAMATIZAÇÃO** é a representação de uma situação ou situações dramáticas que constituem uma história, feita por pessoas (adulto ou criança), com gestos e falas ou sòmente com gestos. **PRESSUPÕE** uma história a ser contada ou transmitida. Dá-se o roteiro da história e a criança faz a história acontecer.

A dramatização abrange um campo ilimitado de exercícios que a criança pode fazer para desenvolver a sua maneira de expressar. Exercícios de respiração que a criança não goste de fazer podem ser enquadrados dentro de uma dramatização, exercícios de marcha de diversos tipos e em diversos ritmos. Exemplo:

**História da boneca** (marcha e movimentos de tronco): 1- Menina entra com a boneca (finge) fazendo movimentos como se embalasse a boneca (ritmo de "berceuse"). 2- Senta e embala a boneca - movimento de tronco para frente e para trás.

**Lúcia vai ao campo ou história da flor:** Lúcia está no campo. Avista uma flor. Abaixa-se para apanhá-la. Cheira a flor. Colhe outras. Nesta história ela realiza movimentos diferentes - movimento de flexão para apanhar a flor. Leva a flor ao nariz - inspiração profunda e expiração (exercício respiratório). Repete o mesmo gesto com outras flôres até fazer um buquê.

**História com mais de um personagem** (exercício vocal também): **Sapos quenteando sol** - Um grupo de sapos está ao sol e canta: BLA BLO BLA BLO BLA BLO (dividir as sílabas conforme o número de crianças) bla blo... (pode-se acompanhar com instrumento qualquer - reco-reco ou matraca).

Entra um grilo pulando ao som de CRI-CRI-CRI.

Cessa o bla blo. Sapos observam o grilo. Grilo sai. Sapos saem atrás cantando bla blo bla blo etc.. O inseto pode ser substituído por um louva-deus que não aparece e cuja entrada e vôo são sugeridos pelo movimento que fazem os sapos, com os olhos e a cabeça, acompanhando o inseto. Sai o louva-deus. Sapos pulam um depois do outro atrás do louva-deus. Não chega a ser uma história, mas é uma situação que pode ser desenvolvida e acrescentada, até formar uma história com enrêdo. O inseto pode ter um ruído (estilizado) próprio, que se inventa, e não precisa ser igual ao ruído do mesmo inseto. Se quisermos dar falas aos sapos ao continuar a história, o primeiro a sair atrás do louva-deus dirá — um louva-deus! Assim:

1.º sapo (pula e diz): um louva-deus!

2.º sapo: é meu!

3.º sapo: é meu!... etc..

Temos finalmente a **teatralização da história.**

Aqui é preciso distinguir:



**2) TEATRO INFANTIL - feito por adulto; feito por criança (escolar):** O teatro infantil feito por adultos, geralmente, é feito por companhias profissionais ou semi-profissionais, com finalidade comercial. Daí resultam as falhas: má orientação na escolha da história, concessão à platéia heterogênea, piadas para gente grande, concessão ao mau-gosto e à vulgaridade. As falhas do teatro infantil feito por profissionais resultam das condições em que trabalham. Geralmente companhias feitas à base do estrelismo, que farão, por exemplo, a Bela Adormecida ou Branca de Neve com Virginia Lane no papel título e assim por diante. Esse teatro, quando realizado por grupos amadores, melhora um pouco de qualidade, mas peca também pela má orientação, na escolha de textos e na execução, resultando tudo em improvisação. Os grupos que fazem bem teatro infantil são exceção.

Platéia de teatro infantil comercial — heterogênea, do que resulta: crianças chorando com medo, outras rindo, outras gritando. Outro defeito é os atores pedirem intervenção da platéia a todo instante, para criar uma animação falsa e dar a idéia de que as crianças gostaram muito, porque gritaram e como gritaram! Como se a criança que estivesse em silêncio não estivesse também apreciando a peça. Solicitar a intervenção da platéia a todo instante cria uma excitação insuportável e prejudicial.

O teatro infantil ideal seria aquêle feito por grupos especialmente preparados para isso, com bom preparo técnico e orientados por pessoas competentes.

**3) TEATRO INFANTIL ESCOLAR:** É o teatro feito nas escolas em festas de fim de ano. É o que existe. O defeito principal é a improvisação e a falta de conhecimento por parte de quem dirige o espetáculo. Resultado — **imitação** do teatro de adulto, **caricatura** de gente grande. O erro começa na escolha da história, que geralmente foi escrita para adulto dizer e entender, e a criança decora absurdos cujo sentido não chega a apreender. Daí resultam pequenos macaquinhos que imitam o que viram na televisão ou no palco. Fazer teatro com crianças não é criar pequenas Dulcinas ou Cacildas.

O caminho do teatro infantil escolar talvez seja o do começo — começar **DRAMATIZANDO**, com roteiros de histórias e pouco texto a decorar, desenvolvendo a expressão infantil, dentro dos seus limites e criando um **REPERTÓRIO** que ela possa usar sem contrafação. Esse caminho é uma **ROTINA** que se deve criar na escola. Fazer durante o ano todo pequenas dramatizações em que a criança exprima coisas simples, ao seu alcance, sem necessidade de decorar. Dramatização de preferência com personagens que não copiem o adulto, para evitar imitações de gente grande. Essas dramatizações, feitas durante o ano, seriam então aproveitadas e preparadas para uma história de fim de ano, aí não mais como dramatização simples, mas como espetáculo **TEATRAL, JÓGO TEATRAL**, com cenários, indumentária, etc. O ponto de partida é sempre a história — o mais importante — um texto especialmente feito para a criança, tendo em vista as suas limitações. Como tôdas as crianças querem entrar na história que se vai fazer no fim do ano, escolhamos então histórias em que possam haver grupos de crianças — as que têm mais dificuldade de expressão, ou menores que fazem o conjunto ou **CÓRO** (com palavras simples, repetidas com acompanhamento ou cantigas), deixando os papéis de mais responsabilidade para as crianças que tenham facilidade de expressão vocal e corporal.

As histórias de folclore são bons temas para dramatização escolar. Por exemplo: Festa no céu (bras.), Conquista do fogo (bras.), As galinhas caíram do céu (malgache), O morabu e a raposa (malgache), A lagoa da onça (bras.) e muitas outras.

**4) RADIOFONIZAÇÃO:** Exemplo - **Diálogo** - Eu sou o lobo mau... Bé! bé! O ouvinte escutou essas duas falas e já pôde identificar os dois personagens — lobo e cabritinho. Mas, o lugar da história? Os gestos e atitudes dos personagens, quem vai indicar? É aí que o **NARRADOR** vai funcionar, explicando quais os personagens em cena, se o diálogo não dá para indicar isso; explicando que a história se passa perto de um rio; que o rio corre e faz um barulho bonito — e é aqui que vai entrar a **MÚSICA** ou o ruído para representar um elemento do cenário que o ouvinte não vê. O personagem **rio** (indispensável na história) vai ser sugerido pela **MÚSICA** ou pelo **RUÍDO**. E os **GESTOS** e **ATITUDES** do lobo e do cabritinho? Como serão sugeridos? Também pela música ou pelo ruído, que são os elementos que posso usar para explicar



a **NARRAÇÃO**: o cabritinho chegou e bebeu da água do rio (**SOM**).

E se introduzirmos um outro personagem que diz — Que água fresquinha! — sem explicar quem falou, o ouvinte escuta mas não identifica. — Era um unicórnio que estava falando! Cabe ao **NARRADOR** dizer então: o lobo e o cabritinho estavam brigando na beira do rio quando chegou o **UNICÓRNIO**. Aí é forçoso explicar que bicho é esse, pois a criança não o vê e talvez nunca tenha ouvido falar num unicórnio. O **NARRADOR** então **EXPLICA** — unicórnio é isso assim assim, para que o ouvinte ignorante saiba o que é. Vê-se portanto que o papel do **NARRADOR** é essencial na história radiofonizada porque:

- 1 - dá nome aos bois, quando a voz e fala dos mesmos não os caracterizam;
- 2 - indica o lugar da ação;
- 3 - explica o personagem quando não é comum;
- 4 - enumera as ações e atitudes dos personagens (o lobo deitou, o cabritinho bebeu).

Qual o papel da **MÚSICA** na história? A música desempenha um papel essencial, se considerarmos que retransmitir diálogos é uma forma muito pobre e cansativa de fazer teatro. A **MÚSICA** pode sugerir o cenário, o clima da história e os gestos dos personagens. A **MÚSICA** principalmente e, secundariamente, o **RUÍDO**. A música tem uma função **ATIVA**, quando indica os gestos, por exemplo:

O cabritinho vinha andando (ouve-se música que indique os passos leves do animal).

A música também tem uma função **evocadora** e **sugestiva**, quando é usada para indicar passagem de tempo ou criar um clima fantástico:

Passaram muitos anos... (música).

O lobo e o cabritinho chegaram no país da lua (música).

**Resumindo**, usamos a música ou ruído em história radiofonizada:

**a)** para indicar movimento — o rio corria...; **b)** nos verbos de ação — o lobo bateu no cabritinho (ruído para indicar e sublinhar a ação); **c)** nas transições de tempo; **d)** nas transições de cena; **e)** em fundo, para sugerir ambiente fantástico (enquanto o bruxo faz as mágicas, podemos acentuar o caráter fantástico do que vai acontecer com música em BG.)

## UMA MESMA HISTÓRIA NARRADA DE TRÊS MANEIRAS

**Fábula**: Era uma vez um lobo mau que morava perto do rio. Um dia apareceu um cabritinho com muita sede e começou a beber. O lobo não gostou e disse para o cabritinho: «Você sujou a água. Agora eu não posso mais beber». O cabritinho respondeu que não, que a água já estava suja: «Não fui eu não.» O lobo teimou que tinha sido ele e bateu no cabritinho. Foi aí que apareceu um unicórnio e deu uma chifrada no lobo. O lobo fugiu com muito medo, nem quis lutar com o unicórnio. Só disse assim: «Que bicho estranho! com um chifre só!» O cabritinho também nunca tinha visto um unicórnio. Mas não teve medo. Viu logo que aquele bicho dum chifre só era amigo dos cabritinhos. «Quem sabe se até é meu parente?» Os dois, unicórnio e cabritinho ficaram muito amigos.

**Para bonecos**: Cenário — floresta com rio.

**CABRITINHO (entra)** — Estou com uma sede! Vou beber nesse rio. (**Começa a beber**).

**LÔBO (aparece)** — Quem sujou a água do rio? Estou com sede e não posso beber que sujaram a água. Foi você!

**CABRITINHO** — Eu não. Quando eu cheguei a água já estava suja.

**LÔBO** — Foi você, sim, seu sujo.

**CABRITINHO** — Eu não sou sujo. Tomo banho todo dia, escovo os dentes...

**LÔBO** — Não quero saber de nada, só que você sujou a água. (**Começa a bater no cabritinho**).

**CABRITINHO** — Ai! Ai!

**UNICÓRNIO (entra e ataca o lobo)**.

**LÔBO (fugindo)** — Que bicho esquisito, com um chifre só! Será o diabo?

(**Final: cabritinho e unicórnio conversam e saem**).



**Para rádio:** NARRADOR — Era uma vez um lobo muito mau.

LÔBO — Eu sou o lobo mau, mau...

NARRADOR — E era uma vez também um cabritinho muito bonzinho.

CABRITINHO — Bé, bé...

NARRADOR — Um dia, o cabritinho estava passeando na floresta e sentiu sede. Aí ele começou a procurar água para beber, quando avistou um rio que corria e fazia assim.

#### MÚSICA

NARRADOR — O cabritinho viu o rio e falou:

CABRITINHO — Que rio bonito! Vou beber água.

NARRADOR — E começou a beber da água do rio.

#### RUÍDO

NARRADOR — Foi então que apareceu o lobo mau e falou:

LÔBO — Quem está sujando a água do rio? É você?

CABRITINHO — Eu não. Não sujei nada.

LÔBO — Sujou sim! Agora eu não posso mais beber.

CABRITINHO — Não sujei não.

LÔBO — Sujou a água e ainda teima que não sujou. Por isso vai apanhar.

NARRADOR — O lobo começou a bater no cabritinho. (**Ruído estilizado**).

CABRITINHO — Ai! ai!

NARRADOR — O unicórnio que estava passeando na floresta ouviu os gritos do cabritinho e correu para salvá-lo. Chegou e deu uma chifrada no lobo.

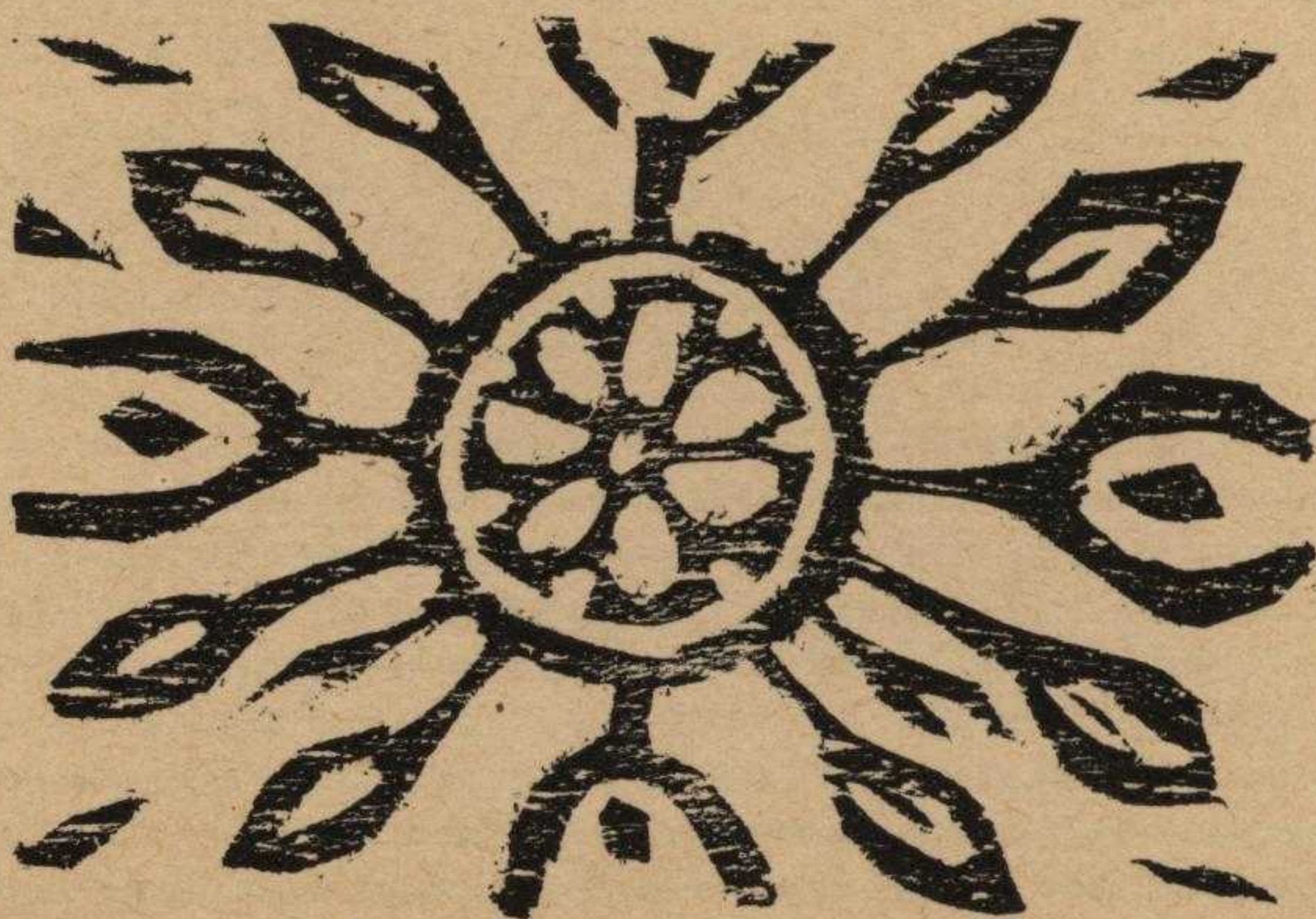
#### RUÍDO

UNICÓRNIO — Toma, seu lobo mau!

NARRADOR — O lobo teve medo quando viu aquele bicho esquisito que só tinha um chifre no meio da testa. Saiu correndo e desapareceu. O unicórnio e o cabritinho ficaram muito amigos. E acabou-se a história.

**5) NARRAÇÃO:** deve ser clara, exata, concisa e curta, interrompida para a ação, ou som que sugere a ação. O **NARRADOR** deve narrar com naturalidade, graça e boa dicção, sem perder de vista o ritmo da história. O narrador não é um intérprete, mas não deve contar a história como locutor comercial, mecanicamente, deve interessar-se pelo que narra, afim de variar o tom e sugerir o clima e o ritmo do diálogo que se segue. O narrador deve ser simples, já os intérpretes podem não ser simples, se fôr o caso.

**RUÍDO:** Dos três elementos da radiofonização, é este o mais pobre e que, por si só, nunca sugere coisa alguma. Mas pode ser bem aproveitado, quando se estiliza esse ruído. Há certos ruídos que devem ser substituídos por música, por exemplo: **chuva, palmas**. É preferível usar um ruído estilizado e não realista, como pancadas intercaladas com notas, pancadas ritmadas, grupos consonantais em câmbio, etc.. Da dosagem desses três elementos — **palavra** (narração e diálogo), **música** e **ruído** — é que resulta a boa história radiofonizada.





## O QUE VAMOS REPRESENTAR?

# Sôbre os males que o fumo produz

ANTON TCHEKOV

Tradução de Maria Julieta Drummond Graña  
(do espanhol - Teatro Completo - Chéjov  
Editorial Sudamericana - Buenos Aires.)

Monólogo em 1 ato

**PERSONAGEM:** Ivan Ivánovich Husmeadórov, marido de sua mulher, a qual, por sua vez, é proprietária de um conservatório de música e de um pensionato para moças.

O cenário representa o palco de um clube de província.

HUSMEADÓROV — **(Costeletas compridas, sem bigodes; usa um fraque puído; entra com ar solene, cumprimenta e ajeita o colete.)** Respeitáveis senhoras e, de certo modo, respeitáveis cavalheiros. **(Alisa as costeletas.)** Minha mulher quis que eu fizesse aqui uma conferência popular, com fins de beneficência... E por que não? Vá lá, uma conferência; para mim tanto faz. Claro que não sou professor e estou afastado das instituições científicas. Mas, contudo e apesar de tudo, e até se poderia dizer que à custa de minha própria saúde, há trinta anos que estou trabalhando sem cessar em problemas de ordem puramente científica, que medito e até mesmo escrevo de vez em quando artigos científicos: quer dizer, não propriamente científicos, mas como se fôssem.

Diga-se de passagem, há dias escrevi um enorme artigo denominado "Sôbre os males ocasionados por alguns insetos". Minhas filhas gostaram muito, especialmente da parte que se referia aos percevejos, mas eu li e rasguei. Pode-se escrever sôbre qualquer coisa, mas é impossível viver sem o pó da Pérsia! Até no piano há percevejos... Para tema de minha conferência de hoje escolhi, se assim me posso expressar, os males causados à humanidade pelo uso do fumo. Eu, pessoalmente, fumo; mas minha mulher me ordenou dissertar hoje sôbre os males que o fumo produz e, então, é inútil discutir. Sôbre o fumo? Vá lá, que seja sôbre o fumo, para mim tanto faz. Mas quanto aos senhores, respeitável público, convido-os a ouvir minha conferência com seriedade, para evitar que alguma coisa desagradável aconteça. Os que recebem cacete com uma palestra árida e científica, podem retirar-se, sem ouvi-la. **(Ajeita o colete.)**

Peço especialmente a atenção dos médicos aqui presentes — eles poderão extrair de minha conferência muitos elementos proveitosos, porque o fumo, além dos efeitos nocivos que tem, é utilizado também na medicina. Por exemplo, se prendermos uma mosca numa bolsa de fumo, ela morrerá, provavelmente pela decomposição do sistema nervoso...

O fumo é principalmente uma planta. Quando faço minhas conferências, pisco geralmente o olho direito, mas é de nervosismo. Sou normalmente um homem muito nervoso, e comecei a piscar em 13 de setembro de 1889, no mesmo dia em que minha mulher deu à luz, digamos assim, a minha quarta filha, Bárbara. Tôdas as minhas filhas nasceram num dia 13. Mas **(consulta o relógio)** por falta de tempo não podemos nos afastar nem nos desviar do tema da conferência. Devo dizer-lhes que minha mulher tem um conservatório de música e um pensionato particular, quer dizer, não exatamente um pensionato, mas qualquer coisa no gênero. Aqui entre nós, minha mulher gosta de queixar-se de falta de dinheiro, mas tem guardados uns quarenta



a cinqüenta mil, ao passo que eu não tenho nem um centavo, nem um vintém. Mas, para que falar disso! Sou o administrador do pensionato, compro os gêneros alimentícios, fiscalizo as empregadas, controlo as despesas, forro os cadernos, mato os percevejos, levo o cachorrinho de minha mulher para passear, caço camundongos... Uma noite dessas fui incumbido de entregar farinha e manteiga à cozinheira, para ela fazer umas panquecas. Pois bem, em uma palavra, quando estas ficaram prontas, minha mulher veio à cozinha avisar que três pensionistas não comeriam panquecas por estarem com as glândulas inflamadas. Sobraram, assim, algumas panquecas. Que fazer com elas? A princípio minha mulher decidiu guardá-las em algum lugar fresco, mas depois pensou, pensou e afinal disse: — «Coma você, palhaço!» Quando está de mau humor ela me chama assim, de palhaço, de víbora, de Satanás. Mas que espécie de Satanás sou eu? Não as comi... enguli-as sem mastigar, porque ando sempre com fome. Ontem, por exemplo, ela não me deu de comer. — «Não vale a pena alimentar você, seu palhaço...»

Entretanto (**consulta o relógio**), já falamos bastante e nos afastamos um pouquinho do tema. Prosseguiremos, apesar de que os senhores, naturalmente, escutariam com mais prazer agora alguma romança, uma ária, uma sinfonia... (**Canta.**) «Não retrocederemos no ardor do combate...» Não me lembro de onde é isto. A propósito, esqueci-me de dizer que no conservatório de minha mulher, além do cargo de administrador, ocupo-me também do ensino da matemática, física, química, geografia, história, solfejo, literatura, etc.. As aulas de dança e de desenho minha mulher cobra separado, apesar de que essas aulas sou eu também quem dá.

Nosso conservatório fica no beco dos Cinco Cachorros, n.º 13. É possível que minha vida seja tão desgraçada porque moramos no n.º 13. Tôdas as minhas filhas nasceram em dias 13 e nossa casa também tem 13 janelas... Mas para que falar nisso? Se precisarem de alguma informação a respeito da escola, os senhores podem procurar minha mulher em casa, a qualquer hora, e o regulamento é vendido na portaria a 30 copeques o exemplar. (**Tira do bôlso vários folhetos.**) Se quiserem, posso distribuir êstes... 30 copeques o exemplar! Quem quer? (**Pausa.**) Ninguém quer? Está bem, 20! (**Pausa.**) Que pena! Ah, casa n.º 13! Tudo sai errado para mim, estou ficando velho e idiota... Aqui estou, fazendo uma conferência. Pareço um sujeito alegre, mas, na realidade, está me dando vontade de soltar um berro com tôda a fôrça dos pulmões, ou de ser engulido pela terra. Não tenho ninguém a quem me queixar. Sinto até vontade de chorar! Os senhores dirão — e as filhas?... Que filhas? Falo com elas e elas riem... Minha mulher tem 7 filhas... Perdão, acho que são 6... (**Vivamente.**) Não, 7!

Ana, a mais velha, tem 27 anos; a caçula, 17. Respeitável público (**depois de olhar para trás**), sou um pobre diabo, transformei-me num idiota, num miserável. Na realidade, porém, está diante dos senhores um dos pais mais felizes do mundo. Se ao menos os senhores soubessem! Vivi com minha mulher 33 anos e posso dizer que foram os melhores anos de minha vida... melhores, não digo, mas qualquer coisa no gênero. Resumindo, êles passaram como um só momento feliz e, para dizer a verdade, êles que vão para o inferno! (**Olha para trás.**) Mas parece que ela ainda não chegou; não está aqui e a gente pode dizer o que quiser... Tenho um mêdo horrível... tenho mêdo quando ela me olha...

Porque fico pensando: se minhas filhas não se casaram até agora, com certeza é porque são umas bobas e porque os rapazes não têm oportunidade de vê-las. Minha mulher não quer dar festas, não convida ninguém para jantar, é uma senhora muito avarenta, sempre zangada, resmungona, e por isto ninguém nos visita, mas... posso dizer-lhes em segrêdo... (**aproxima-se da ribalta**) que as filhas de minha mulher podem ser vistas em dias de grandes festas na casa de minha tia Natália Semi-ónova, aquela senhora que sofre de reumatismo e usa um vestido amarelo com manchas pretas, como se estivesse polvilhado de baratas. Lá também se serve pratos frios e, quando minha mulher não está, pode-se fazer isso (**gesto de beber**). Confesso que me embriago com a primeira dose e me sinto tão bem, e ao mesmo tempo tão triste, que nem posso explicar; não se sabe porque, a gente recorda a juventude e dá vontade de fugir correndo. Ah, se os senhores soubessem que vontade! (**Com entusiasmo.**) Correr, deixar tudo e sair correndo sem olhar para trás! Para onde? Não importa para onde... mas largar esta vida suja, vulgar e barata que me está transformando num miserável, num velho imbecil, num pobre idiota. Fugir desta mulher mesquinha, cretina, avarenta, desta criatura



perversa que há 33 anos me tortura. Abandonar a música, a cozinha, o dinheiro de minha mulher, tôdas essas mesquinhas e vulgaridades... e parar em algum lugar longe, longíssimo no campo, e lá ficar, quieto como uma árvore, como um poste, como um espantalho, sob a vastidão do céu, contemplando a noite inteira a lua nova, clara, boiando lá em cima. E esquecer, esquecer! Ah, como eu gostaria de não me lembrar de nada! Como gostaria de arrancar do meu corpo a porcaria dêste fraque que usei no meu casamento há 30 anos... **(tira bruscamente o fraque)** e com o qual estou sempre fazendo conferências de caridade! Toma, desgraçado! **(Pisa o fraque.)** Toma! Estou velho, pobre, miserável como êste colete todo rasgado nas costas **(mostra as costas)**. Não preciso de nada, estou acima de tudo isto, sou mais puro do que tudo isto; já fui moço, inteligente, estudei na universidade, considerava-me um ser humano, sonhava... Agora não necessito nada, nada... nada mais do que descanso... descanso... **(Olha para trás e põe de novo, rapidamente, o fraque.)** Mas atrás dos bastidores está minha mulher; veio e está me esperando aí. **(Consulta o relógio.)** Terminou a hora... Se ela perguntar, peço por favor, digam que a conferência foi feita... que o palhaço, quer dizer eu, se portou com dignidade... **(Olha de soslaio e limpa a garganta.)** Está olhando para aqui... **(Levanta a voz.)** Partindo do fato de que o fumo contém um veneno terrível, como acabo de demonstrar, a conclusão é que não se deve fumar de maneira alguma, e eu me permito de certo modo alimentar a esperança de que esta conferência sôbre os males produzidos pelo fumo tenha efeitos proveitosos. Nada mais.

Dixi et animam levavi. **(Cumprimenta e sai com ar solene.)**

de ANTON TCHEKOV

# O URSO

Farsa em um ato

Tradução de Tatiana Belinky de Gouveia

**RESUMO:** O criado de Elena, jovem proprietária rural, viúva há sete meses, tenta convencê-la a deixar o luto e sair um pouco do quarto onde se encerrou desde a morte do marido. Ela resiste. Quando fica só, Elena conversa com o retrato do marido e mostra que o que realmente deseja é provar a êle que, num gesto de superioridade, poderá permanecer fiel até a morte, enquanto êle viveu enganando-a.

Chega Smirnov, também proprietário rural, credor do marido de Elena e que vem cobrar dívidas. Ela se recusa a sair para buscar dinheiro por ser o dia de "aniversário" da morte do marido. Só no dia seguinte. Dia seguinte não serve, êle tem pressa. Brigam furiosamente, primeiro por causa do dinheiro, depois sôbre a superioridade de um sôbre outro sexo e a possível fidelidade entre êles. Ela xinga-o de urso e monstro. Ofendido, Smirnov, baseado na igualdade dos sexos, desafia-a para um duelo. Quando ela aceita êle fica entusiasmado com o tipo de mulher que encontrou.

Como ela não sabe atirar êle, naturalmente, vai ensiná-la. A aula acaba com um pedido de casamento, um beijo e o espanto do criado que chega trazendo outros para evitar o duelo.

**MONTAGEM:** O cenário é uma sala sem luxo e os personagens são poucos e vestidos com simplicidade.

**PERSONAGENS:** ELENA — viuvinha com covinhas no rosto. SMIRNOV — homem de meia idade. LUKÁ — criado. Velho.



# O RETÁBULO DAS MARAVILHAS

de MIGUEL DE CERVANTES

Tradução de Heloisa Guimarães Ferreira

## farsa em 1 ato resumo:

O casal de espertalhões, Chanfalla e Quirinos, chega a uma pequena cidade onde vai exhibir um retábulo com características muito especiais: só podem ver seus maravilhosos quadros bíblicos as pessoas que não tiverem qualquer problema de religião ou filiação, isto é, que forem católicos e filhos legítimos... Os outros não vêem nada. O primeiro espetáculo é dado para as principais figuras da cidade: governador, escrivão, alcaide, juiz, e espôsas e filhas de alguns. Todo mundo vê as figuras animadas, é claro, e reagem ao que vêem. Sansão quer botar a casa abaixo, touros e leões perseguem figuras bíblicas e ameaçam o auditório, as águas do rio Jordão invadem a sala, Herodíades dança e seduz os homens presentes que acabam dançando com ela. Entra então em cena um oficial que acaba de chegar e ignora o dom estranho do retábulo. Como não vê nada é ofendido pelos outros e estabelece a maior confusão, querendo matar a todos com sua espada. Chanfalla e Quirinos, contentíssimos, planejam o espetáculo do dia seguinte após tão promissora estréia.

## montagem:

Pano de fundo e algumas cadeiras. A peça ganhará muito se os costumes (Espanha, século XVI) forem coloridos, alegres.

## personagens:

Chanfalla e Quirinos, os espertalhões. Um violinista magro e desengonçado. O governador, o escrivão, o alcaide e o juiz, senhores respeitáveis. Joana e Tereza, jovens senhoras. Um rapaz. O oficial.

## público:

Exclusivamente para adultos. Poderá entretanto ser adaptado para qualquer idade ou tipo de público desde que se mude a razão porque as pessoas vêem o que não existe e se polície o vocabulário de Cervantes que, como era comum na época, usava, às vezes, termos pesados, embora muito expressivos...



# Fábula do segrêdo bem guardado

de ALEJANDRO CASONA

Tradução de Milton José Pinto

**RESUMO:** Juanelo chega em casa tremendo de medo e dissimulando debaixo do braço um pacote. Não encontrando ninguém, procura desesperadamente um lugar seguro para esconder o que traz consigo. Neste instante chega seu velho pai, que fôra caçar e pescar, ostentando satisfeito o produto de seu esforço, uma lebre e uma truta. Notando a confusão do filho, o velho o interroga, e então viemos a saber a causa de tanto medo: Juanelo, ao trabalhar na vinha, achara um tesouro enterrado. Seu medo justifica-se: sua mulher é a pessoa mais bisbilhoteira e faladeira que conhece e, se descobrirem na aldeia que êle achou um tesouro, sua vida se transformará num inferno. O pai o aconselha a fazer calar a mulher pela fôrça de seus músculos, mas Juanelo não se atreve pois a mulher... é mais forte do que êle. Vem chegando Leonela, a mulher, e no desespero ocorre a Juanelo a idéia salvadora. Leonela entra, falando mal de tôda a aldeia e reclamando de haver casado com um homem tão mole; ela que era bem nascida e tivera vários pretendentes ricos, era agora obrigada a lavar roupa para fora. Juanelo diz-lhe que não há razão de queixa, e conta então que se passara um milagre com êle. Jogando a rêde no rio, pescara uma lebre — mostra a lebre na rêde; atirando numa sombra no bosque — matara uma truta; ajoelhou-se então para agradecer o milagre a Deus e descobrira um tesouro — mostra o tesouro. Chegam três vizinhas que trazem roupa para lavar e êles escondem o tesouro. Leonela trata-as muito mal, vangloria-se de haver enriquecido e não hesita em contar o milagre que acontecera ao marido. Fogem as três, julgando-a louca, e Juanelo comenta vitorioso com o pai: Não há segrêdo mais bem guardado do que aquêle em que ninguém acredita.

**TOM:** Trata-se de uma *farsa*, tendo seu autor se baseado num conto popular italiano ao escrevê-la. Ao montar a peça, o diretor deve ter sempre em vista o caráter popularesco dos personagens, procurando criar tipos bem marcados, sem lhes tirar entretanto a humanidade que possuem. Aconselhamos por isso uma linha mais realista de montagem, para que o público sinta que além do riso fácil que a peça deve provocar, existe uma crítica bastante vivaz ao modo de ser das gentes retratadas pelo autor.

**PERSONAGENS:** **Bruno:** velho camponês sem cultura, porém bastante vivido. Nota-se nêle um certo desprêzo pela fraqueza do filho. **Juanelo:** camponês moço, preguiçoso, fraco e medroso, porém astuto e no fundo simpático por sua fraqueza. **Leonela:** camponesa, mulher de Juanelo, tipo de mulher saudável, grande e de muita desenvoltura. Faladeira, bisbilhoteira, invejosa e ferida na sua soberba por ser obrigada a lavar roupa para fora. **Sandra, Assunta e Liseta:** camponesas mais ricas, porém tão rudes quanto Leonela, a quem não prezam muito por ser pobre.

**ÉPOCA:** O conto do qual se origina a peça, deve ter origem muito antiga, provavelmente medieval. Aconselhamos no entanto a colocá-la mesmo em nossos dias, pois não há nela qualquer característica de época.

**LOCAL:** A peça é universal pelo seu conteúdo, mas seriam necessárias pequenas adaptações para colocá-la fora da Espanha. Sendo assim é aconselhável respeitar-se a origem ibérica do autor.

**CENÁRIOS E ROUPAS:** Será necessário realizar uma *pesquisa* cuidadosa a respeito das roupas e interiores camponeses espanhóis. Como já dissemos é preferível adotar uma linha realista para o cenário; o próprio autor sugere uma série de elementos bastante bons para caracterizar o ambiente, uma cozinha pobre de aldeia espanhola.

**QUEM PODE LEVAR:** Grupos amadores em geral.

**PÚBLICO:** Qualquer.



Peças que ainda se acham à disposição dos leitores no

# O T A B L A D O

**O Matrimônio**, de Gogol, dois atos Cr.\$ 75,00 \* **O Jubileu**, de Tchekov, um ato Cr.\$ 35,00 \* **Todomundo**, medieval em um ato, moralidade inglesa Cr.\$ 55,00 \* **A Farsa do Advogado Pathelin**, medieval francês, um ato Cr.\$ 45,00 \* **O chapêu de Palha de Itália**, de Labiche, cinco atos Cr.\$ 85,00 \* **A Volta do Camaleão Alface**, de Maria Clara Machado, dois atos Cr.\$ 40,00 \* **Os Três Corcundas**, farsa em um ato Cr.\$ 20,00 \* **Espalhando Boatos**, de Lady Gregory, um ato Cr.\$ 20,00 \* **Os Grandes Aborrecimentos**, de Georges Courteline Cr.\$ 20,00 \* **A Farsa do Mancebo que Casou com a Mulher Geniosa**, de Casona Cr.\$ 50,00 \* **Quase Ministro**, de Machado de Assis, um ato Cr.\$ 50,00

## PUBLICAÇÕES DA EDITORA AGIR

**Teatro Infantil**, de Maria Clara Machado, Cr.\$ 180,00 \* **O Tempo e os Conways**, de J. B. Priestley Cr.\$ 120,00 \* **D. Rosita a Solteira**, de Garcia Lorca Cr.\$ 120,00 \* **Auto da Compadecida**, de Ariano Suassuna Cr.\$ 120,00 \* **Bodas de Sangue**, de Garcia Lorca Cr.\$ 120,00 \* **A Moratória**, de Jorge Andrade Cr.\$ 120,00 \* **Diálogo das Carmelitas**, de Georges Bernanos Cr.\$ 120,00 \* **Pedreira das Almas e Telescópio**, de Jorge Andrade Cr.\$ 120,00



