

31

cadernos de teatro

A GRAVE RESPONSABILIDADE DO TEATRO INFANTIL

O QUE SE DEVE OFERECER À CRIANÇA?

AS DOENÇAS DO FIGURINO: ROLAND BARTHES

GIL VICENTE: 5.º CENTENÁRIO

O QUE VAMOS REPRESENTAR: MONÓLOGO DO VAQUEIRO

TODO MUNDO E NINGUÉM: GIL VICENTE

A FARÇA DO MANCEBO QUE CASOU COM MULHER GENIOSA: CASÓNA

2 PEÇAS PARA FANTOCHES

Julho-Agosto-Setembro de 1965

Nêste número abordaremos alguns aspectos do teatro para crianças e para a juventude. O problema do teatro para a criança impõe cada vez mais a atenção dos pais, dos educadores, pedagogos, sociólogos e artistas, preocupados de um lado em combater tudo que possa, atingindo a juventude, prejudicá-la e de outro em proporcionar o que há de melhor no domínio das artes.

A verdade é que os artistas pouca atenção ou quase nenhuma dão ao teatro para crianças. Escrever teatro para criança ainda é considerado pela maioria dos artistas uma arte menor, uma atribuição de professores e pedagogos. Um exercício de moral e de civismo, uma maneira de ensinar a criança conceitos e idéias escolares. O teatro que alcança a criança tem sido praticamente ignorado pelos poetas dramáticos. Enquanto a literatura infantil é rica de contribuições, quando a pintura, as artes gráficas, o desenho, a música tem enriquecido o mundo da criança o teatro continua a ser um campo experimental e o que é bem mais perigoso um campo comercial, onde autores medíocres procuram impingir ao público infantil ávido de conhecimentos, pronto para emoções poéticas, espetáculos pobres, acadêmicos, desprovidos do mínimo necessário para a evolução cultural da criança. Pelo contrário êsse tipo de teatro desenvolve a vulgaridade, a tendência ao excitamento coletivo, a dispersão, ao fácil (— para onde correu o bandido?! resposta das crianças gritando: para ali...), ao comercial: (Depois do espetáculo, distribuição de balas). O espetáculo infantil que visa o excitamento coletivo, a gritaria está deseducando, está criando talvez um bom torcedor de futebol, mas nunca um público que pensa e se educa através da arte. Êste excitamento de um público infantil tem sido o coroamento de muito autor que pensa ou finge pensar que sua glória está diretamente ligada aos gritos das crianças. — Gritaram logo a peça é boa. Infelizmente são muito grandes os problemas do teatro infantil. Ê arte difícil e pouco compensadora. Tem que se dar à criança o que há de melhor. Melhor artisticamente, porque somente sendo boa como arte é que a literatura dramática infantil poderá ser boa pedagogicamente.

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

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

DIRETOR-RESPONSÁVEL: João Sergio Marinho Nunes

DIRETOR-EXECUTIVO: Maria Clara Machado

TESOUREIRO: Eddy Rezende Nunes

REDATOR-CHEFE: Déa Soares Leite

SECRETÁRIO: Vania Leão Teixeira

COLABORA NESTE NÚMERO: Pedro Proença

contos ou realidade: "teatro educativo" ou simplesmente teatro

1951

entrevista do Sr. Dezso Szilagyi no colóquio internacional de Bruxelas

"Educativo?" Sem dúvida: "Tôda obra de arte ensina e educa" diz o Sr. Dezso SZILAGYI, diretor do Teatro Nacional de Marionetes de Budapest. "Todo artista, mesmo inconscientemente, é um pedagogo. Por isso, a qualidade da educação proporcionada pelo teatro, seu valor ou sua nocividade, dependem da qualidade do artista. A ética está aqui intimamente ligada à estética, atingindo aquela unidade orgânica que os gregos da antiguidade chamavam Kalokathia. Tôda arte verdadeira dirigida às crianças tende pois a realizar esta harmonia, a expressá-la e salvaguardá-la.

Quanto ao incrível poder de fascinação que o teatro exerce sobre a criança, qualquer ator ou pessoa que tenha trabalhado com marionetes diante de uma platéia infantil sentiu-o profundamente. Nossas responsabilidades são por isso mesmo enormes. E grande é nossa culpa quando não usamos esse poder adequadamente, assim como culpados são os educadores, os pais e os poderes públicos quando não dão atenção ao fato".

Diante do problema sem dúvida complexo da escolha de repertório, o qual deve atender às exigências e aspirações da infância, do pedagogo, do sociólogo e do artista-criador, o Sr. Dezso SZILAGYI adverte dramaturgos e diretores a fim de não resvalarem para o estetismo abstrato e gratuito, sem sentido para uma criança. Não menos perigosas lhe parecem certas idéias de alguns artistas, visando uma espécie de **pedagogia à força**, criada por um desejo respeitável porém excessivo de ser **cultural** e dando primazia à **cultura** sobre a **teatralidade**.

Outro perigo: o temor de que certos assuntos e conflitos dramáticos se constituam num choque demasiado violento para a sensibilidade da criança, provocando uma sensação de medo. A pergunta se tais escrúpulos não poderão levar o artista a um comportamento anti-pedagógico, o Sr. SZILAGYI responde:

"Não se deve exagerar no que diz respeito à fragilidade da criança. Não devemos imitar as pessoas que fazem questão de empregar uma linguagem especial, infantilizada e abobalhada, esquecendo-se da exigência primeira do teatro: uma intriga, apaixonante — nem aqueles que ficam satisfeitos quando as crianças assistem a uma representação aborrecidas e sonolentas".

As crianças muito pequenas precisam sem dúvida de conflitos dramáticos diferentes daqueles destinados à crianças maiores; mas no que diz respeito aos sentimentos de perigo e medo, a angústia, uma angústia que poderíamos chamar de **endêmica**, está infelizmente presente em tôdas as crianças como em todos os homens de hoje. A ação dramática, quando atinge um nível elevado, poderá pois ajudar a criança, permitindo que venham à tona esses núcleos de angústia que a oprimem, libertando-a e orientando a alma infantil para esperanças confortadoras.

E o Sr. SZILAGYI acha que um espetáculo para crianças só poderá atingir tal resultado quando o assunto escolhido pelo autor não for tomado emprestado à realidade quotidiana e sim à atmosfera irreal dos Contos que preenche os critérios da criança sobre o Bom e o Belo. Refuta os argumentos daqueles que consideram nefasto o recurso aos contos tradicionais ou modernos, investindo particularmente contra os Contos de Fadas e acrescenta que as crianças de hoje os reclamam, assim como sempre os reclamaram as crianças do mundo inteiro em todos os tempos. "Não irão perder o senso da realidade pelo fato de verem um mágico surgir numa floresta ou de descobrirem uma bela princesa enfeitada num palácio de cristal submarino. Tudo isso não os impedirá, depois da representação, de tomar o ônibus sem esperar que algum cavalo mágico as leve para casa. É evidente que não há motivo para condenar o recurso a intrigas e personagens da vida moderna que poderiam atender melhor à nossa concepção das funções da obra de arte. Porém, é certo que aventuras numa colônia de férias com varredores, policiais e velhas senhoras nunca poderão fazer concorrência aos velhos Contos".

Já o Sr. Serge Mikhalkoy (URSS), Secretário da União dos Escritores Soviéticos, membro do Colégio do Ministério da Cultura e da arte para a infância, acha que a polêmica **Conto ou Realidade** não tem nenhum sentido hoje em dia: "O fantástico já misturou-se tanto com a realidade que não pode haver peças para crianças que não contenham ambos os elementos. O que importa — acrescenta ele — é que o Teatro para a Infância só apresente obras de real valor artístico, montadas com tanto cuidado quanto as melhores peças para adultos".

Os Sr. Mikhalkov também lembrou certas verdades primeiras que devem ser levadas em consideração: É evidente que, em 1964, uma criança de 10 anos, menino ou menina, é diferente de uma criança que tinha 10 anos em 1954. Se as reacções não mudaram em relação a um Conto de Grimm ou Perrault, é evidente que as concepções relativas à vida atual, contemporânea, de todos os dias, já são completamente diferentes. Hoje em dia, em alguns setores, uma criança de seis anos sabe às vezes muito mais do que sabia um adulto de vinte anos em 1944. A criança-1964 tem diante de si um aparelho de televisão e vê TUDO que o aparelho mostra, por mais que seja indicado que tal programa é para crianças e tal outro para adultos.

Enfim, opondo-se nisso a alguns teóricos do **Teatro Educativo**, o Sr. Serge Mikhalkov acha que a criança espectadora deve esquecer-se de que está no teatro. Deve acreditar naquilo que se passa no palco. E finaliza exemplificando: "Um dia, durante uma representação da peça de Beecher-Stowe, no momento em que os amigos de Tom querem resgatá-lo para arrancá-lo à escravidão mas não conseguem juntar o dinheiro necessário, uma pequena espectadora correu para o palco entregando a um dos atores todo o dinheiro que possuía. Perdera completamente o senso da realidade".

O Sr. Mikhalkov acha que o gesto espontâneo da menina fôra preparado pelas outras peças a que assistira antes e que êste é justamente o dever do repertório destinado às crianças: contribuir para a formação de uma concepção do mundo que torne possíveis tais expansões de fraternidade humana.



no terceiro congresso internacional de teatro para a criança e para a juventude

Representando o Brasil no Terceiro Congresso Internacional de Teatro para a Juventude realizado em junho em Paris, Maria Clara Machado concedeu à "CADERNOS DE TEATRO" suas impressões:

Os trabalhos do congresso em Paris foram divididos em duas partes: um para tratar dos Estudos para a formação de uma ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE TEATRO PARA A JUVENTUDE" e a outra para debater problemas gerais: intercâmbio de peças, traduções, centros dramáticos, etc. O congresso terminou com a apresentação de espetáculos infantis por grupos de França, Bélgica, Itália, Holanda e Espanha.

Sobre a fundação de uma associação internacional para tratar de teatro para crianças sou de opinião que é superfluo a fundação de uma nova associação para tratar do assunto teatro se já existe um INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO, órgão ligado a UNESCO que com muitos anos de vida tem tido as maiores dificuldades para funcionar direito. Se o teatro para crianças sofre das mesmas dificuldades, de todos os problemas do teatro em geral, se possui características idênticas, se necessita do mesmo apoio, por que criar uma associação específica somente porque teatro para a juventude é também domínio da pedagogia e da educação? Não seria mais lógico interessar mais o INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO pelo teatro para a juventude? Não cuida o IIT de educação e de cultura?

O que me pareceu, entretanto, foi que na Europa o teatro infantil ainda é domínio exclusivo da pedagogia e da educação. A maioria quase total dos congressistas era de professores de escolas primárias. Havia raras exceções entre os marionetistas, único ramo do teatro para crianças onde a preocupação artística vem em primeiro plano.

Não é preciso insistir na importância do problema educação no teatro para criança. Mas só existirá teatro de verdade, isto é, manifestação artística autêntica quando o espetáculo for feito por artistas. Só então poderá ser educativo na extensão máxima da palavra. O teatro infantil só é realmente pedagógico se usar a arte teatral como tal, e não como veículo de ensinamentos morais ou cívicos. Civismo e moral podem ser ingredientes do teatro para crianças na medida em que forem apresentados teatralmente, na medida em que **convencerem** em linguagem dramática.

Um artista que se mete a fazer teatro para criança terá que ser forçosamente um educador nato. Mas nem sempre um educador é um artista dramático.

Fechar o assunto "Teatro e Juventude" somente entre os educadores, como me pareceu o caso da recém-fundada

associação, é restringir a arte de produzir para crianças as normas educativas, a discussões de ordem puramente formais. O verdadeiro autor para crianças (e ele pode ser um professor ou um psicólogo) percebe com mais facilidade o que é pedagogicamente certo na liberdade da criação sem regras e sem conceitos psicológicos. É a intuição pedagógica que forma um autor para crianças. Se ele não for artista de nada adiantarão regras e conceitos.

Caberia ao IIT, incentivar com prêmios, com publicações, com exposições e encontros o gosto do dramaturgo pela literatura dramática para a juventude.

Além da enfadonha discussão de estatutos, de atribuições e de conceitos a maioria das comunicações feitas no congresso era na base da estatística. Cada país adiantado fazia uma demonstração numérica dos teatros e centros dramáticos que possuía enquanto os países menores, entre eles o Brasil, ouvia tudo com santa inveja. Eles (RÚSSIA, ESTADOS UNIDOS, INGLATERRA, TCHECOSLOVAQUIA, etc.) já possuem teatros exclusivamente construídos para crianças com espetáculos diários! Claro que isto só poderia acontecer com substancial ajuda dos governos. Só poderá acontecer em países economicamente emancipados, onde o teatro já passa a ter o lugar que merece: atividade cultural obrigatória, protegida e respeitada.

Se, por um lado, as comunicações e discussões durante o congresso deram uma boa impressão por outro lado os espetáculos apresentados pelos grupos principais desses países foram absolutamente despidos de qualquer interesse artístico. Havia completa falta de imaginação nos textos e nas produções.

A melhor parte do congresso foi a troca de idéias, as conversas nos corredores, o verdadeiro intercâmbio de experiências entre os congressistas. Pudemos constatar que todos os problemas de teatro são comuns e tem a mesma origem: falta de textos de real valor para a juventude e nenhum apoio governamental nos países subdesenvolvidos.

Voltamos então ao começo dessas impressões do congresso: de nada adianta associações ou centros dramáticos especializados se a literatura dramática infantil não for descoberta pelos verdadeiros artistas. Se aperecerem bons textos para crianças e adolescentes, não haverá mais nenhum problema específico ao teatro infantil pois todos os outros serão problemas gerais do TEATRO.

a grave responsabilidade do teatro infantil

Bárbara Heliodora

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

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

Para tristeza da Mui Leal Cidade, hoje Mui Sofredor Estado, a segunda categoria ainda é muito mais numerosa do que a primeira.

Que foi que aconteceu com o teatro infantil, para que chegasse ao ponto de loucura a que chega agora? Não é difícil encontrar a explicação: não há por aqui nada o que se fazer com as crianças nos fins-de-semana, a não ser ir à praia (quando não chove) ou ao cinema (quando há algum filme de censura livre que não seja uma das mostruosidades nacionais que deviam ser proibidas por um juizado estético de menores), admitamos que não há pergunta mais angustiante do que aquela "o que é que eu vou fazer?" ilustrada pelo arregalamento de dois olhinhos sequiosos de saber o que é que êste estranho mundo tem para oferecer a uma curiosidade insaciável. O resto do mecanismo é simples: um grupo começou a fazer teatro infantil bom, íntegro, e fez sucesso. Com a descoberta daquela fonte inesgotável de bilheteria, não houve quem não visse o golpe que era fazer teatro infantil e toca a fazê-lo, de qualquer maneira, para aproveitar o filão. Pios do que isto, inventou-se que escrever para teatro infantil é fácil, acessível a quem não consegue escrever para teatro sem limite de idade, e multiplicaram-se os textos que variam do estarrecedor ao inenarrável.

Não estamos a dizer que não foi feito, em meio a esta avalanche, teatro infantil de qualidade, mas o que necessita de reparo, o que deve ser objeto de atenção por parte dos pais, educadores e autoridades ligadas ao teatro é o que se faz impunemente de mau, de péssimo, de comprometedor para a formação da criança.

A mesma ausência de critério que rege os textos rege a realização dos espetáculos. Considerando — lamentavelmente — o fato de que as crianças em geral não têm um julgamento definido de qualidade, aproveitam-se os supostos realizadores de teatro infantil para juntar um espetáculo de qualquer maneira, com péssimos atores, péssimos cenários, péssimos figurinos e sem ninguém saber o texto direito, e lançam-se irresponsavelmente à aventura teatral que, feita dêste modo, sem que nem porque, sem um critério sério por de si, pode ser e é altamente prejudicial à infância.

Senão, vejamos. É sempre muito mais difícil corrigir um mau hábito do que criar hábitos bons onde não os há. No período formativo, se a criança fôr sistematicamente corrompida em seus hábitos estéticos, se não fôr real e cuidado-

samente incultido um critério de gosto, de seleção, se fôr alimentada com máus espetáculos, com más interpretações, máus cenários, máus figurinos, isso vai determinar sua formação de gosto, que a acompanhará pela vida tóda e que, se mal formada, oferecerá obstáculo difícil de ser superado mais tarde. O cultivo do máu gosto já está suficientemente disseminado no País para que não se clame contra esta atual invasão do campo da infância.

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

O teatro pode ser um elemento educador em mais de um sentido, deve desenvolver tanto a capacidade de concentração da criança — pois, se não se concentrar no que acontece no palco, não pode entender o que está vendo e ouvindo, quasi servir como instrumento de cultura, seja por meio do texto, seja por elementos visuais e auditivos. O erro fundamental é o de se dar música de má categoria e mal executada a uma criança cujo ouvido ainda não conhece as possibilidades de boa música (muito pior, é claro, é obrigar uma criança a ouvir boa música com grandes avisos de que “você tem de escutar porque isto é clássico”, o que cria as maiores barreiras contra a musica erudita). Mas não se pode esperar que uma criança sente, fique quieta e preste atenção quando o que se diz no palco não passa de uma reunião mais ou menos desconexa de frases feitas ou gritarias que exigem outras gritarias em resposta e que são, com criminosa ingenuidade, chamadas de “metodos para se obter participação da platéia”. Participação não é, e nem deve ser, intromissão. Os extremos de resultados dessa noção confusa do que seja participar de um espetáculo são os inúmeros casos que se contavam, dantes, de pessoas que chamavam a atenção dos atôres num palco para a presença de algum personagem escondindo. Participação é, no caso do teatro, receptividade, é sintonia, é comunhão de idéias, é apreciação inteligente do que se desenrola no palco, e por isso mesmo são legítimos os casos de falas por intermédio das quais se transmite às crianças a idéia de que os personagens sabem que elas

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

Se devemos esperar disciplina de uma platéia, não é justo que o espetáculo em si não seja disciplinado, e por isso mesmo é ofensivo e cruel, para com um público que vem ao teatro de coração aberto, apresentarem-se espetáculos sem ensaios, em que metade dos atôres não sabe o papel e fica a inventar frases que julga ótimas para “conquistar a criança”, mas que nada têm a ver com o que o espetáculo teria a dizer. Se um texto de teatro infantil é realmente um texto então, de qualquer modo, êle merece tanto respeito quanto um texto dramático de teatro adulto, e os produtores, diretores e atôres que assim não julgarem estão traindo a própria profissão.

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

teatro infantil

Cleber Ribeiro Fernandes

O teatro realizado profissionalmente para o público infantil é, dentre todos os setores do novo Teatro Brasileiro, o que tem seu marco inicial mais bem delimitado. Se algo foi feito nesse âmbito antes da montagem de O CASACO ENCANTADO, de Lúcia Bennedetti, pelos Artista Unidos, não sei. Sua importância, a julgar pela total falta de referências, deve ter sido nenhuma.

Circunstâncias várias deram indutível relêvo ao empreendimento dos Artistas Unidos, das quais mencionarei apenas uma, por ser pertinente aos objetivos deste comentário, a saber: averiguar se há razões para que o teatro infantil seja, como é, encarado como **gênero menor** e, neste caso, tentar encontrar os motivos pelos quais, apesar da incoerência, deva êle ser tratado com os mesmos cuidados com os quais se procuram cercar os espetáculos para adultos. A circunstância a que me referi foi exatamente esta, isto é, o texto de Lúcia Bennedetti foi montado com as mesmas honras dispensadas pelos Artistas Unidos, que ocupavam na época a primeira linha entre as empresas teatrais cariocas, aos seus espetáculos normais. O CASACO ENCANTADO teve como protagonista nada menos que Henriette Morineau, a primeira atriz da companhia. Quanto à produção, foi das mais cuidadas de quantas tenho notícia, entre nós. Os resultados não se fizeram esperar, inclusive do ponto de vista econômico. Se não estou enganado, o O CASACO ENCANTADO chegou a ser representado diariamente, desbancando o espetáculo em cartaz. Curioso é que tal comportamento tenha sido abandonado em seguida pelos cultores do gênero a ponto de êste ter-se tornado, uma determinada época, uma das vias de acesso mais fácil à "picaretagem", que, no teatro como em qualquer outra atividade, ronda o núcleo profissional. O que, entretanto foge à cogitação hipotética é o fato de os autores de peças infantis terem, desde então, "brochado" às dezenas — o que pode ser constatado no registro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Por outro lado, de lá para cá, rara foi a companhia que não apresentou em sua programação, ainda que em caráter excepcional, pelo menos um espetáculo infantil. Quinze anos depois, de que maneira é considerado "de fato" o teatro infantil, entre nós? Apesar de tôdas as aparências em contrário — e, nestas, estou incluindo os concursos de peças e festivais de espetáculos infantis — ninguém pode negar que o teatro infantil em si é tido como "gênero menor". Antes que se formulem os equívocos, de boa ou má fé, devo dizer que participo conscientemente desta opinião, sentindo-me à vontade para fazê-lo porque durante algum tempo advoguei os preceitos às avessas de que o teatro infantil suportaria os cri-

térios desejáveis para a apreciação dos demais gêneros, isto é de toda e qualquer manifestação teatral destituída de bitola quanto à idade do público. Hoje, tal premissa me parece insustentável. O ponto de vista que, agora, pretendo defender embora não seja exatamente o oposto, é a necessidade de ser o teatro infantil encarado dentro de suas inequívocas limitações, para que qualquer trabalho neste sentido possa atingir um objetivo real, pragmático, não se perdendo, nem vindo a se transformar numa mistificação, ainda que inconsciente.

Mas vamos por partes: vejamos quais os lementos implicados na elaboração de um espetáculo infantil e, em seguida, quais as conclusões que o quadro nos oferece. Cada espetáculo infantil que é lançado na praça (estou pensando nas praças do Rio de Janeiro e de São Paulo) significa um empresário, um autor, um diretor, um cenógrafo, m figurinista e um determinado número de atôres. Eventualmente, busca-se a colaboração de um compositor, mas como suas atribuições, guardadas às proporções, são as mesmas do autor, deixarei de mencioná-la daqui em diante. Para facilitar a tarefa, podemos ainda dividir êste elementos, de acôrdo com a natureza da função de cada um, em três grupos distintos: econômico (o empresário ou a associação amadorística responsável pelo espetáculo), criador (autor, cenógrafo e figurinista) e executivo (diretor e atôres).

Do ponto de vista econômico, para o empresário estável e, muito mais ainda, para o empresário esporádico (quase todos os grupos amadores), o teatro infantil é um péssimo negócio. A montagem de uma peça infantil é tão custosa quanto a de qualquer outra, não sendo as diferenças maiores do que as inevitáveis entre uma peça e outra de qualquer gênero. No entanto, um espetáculo infantil só pode ser encenado duas vezes por semana, totalizando em três meses, que é a média de permanência em cartaz de um espetáculo dessa natureza, três semanas de espetáculo diário — o que, em termos de bilheteria, significa fracasso. Trocando-se os termos da equação, temos que **teatro infantil é fracasso**. Para o empresário, estabelece-se então o seguinte dilema: não montar teatro infantil ou evitar o inevitável. É claro que tudo isso pode ser conjurado por um êxito retumbante, mas nem o Teatro Brasileiro, nem qualquer teatro de parte alguma do mundo, pode fazer planos considerando apenas as possibilidades excepcionais. Desta forma, qual o incentivo capaz de decidir um empresário a montar um espetáculo infantil? Do ponto de vista criador, parece-me um erro, e dos mais perigosos, pensar que o teatro infantil é um estágio anterior ao **teatro propriamente dito**. É muito comum, entre nós

pelo menos, a assertiva de que os textos infantis podem servir ao autor como exercício sem maiores conseqüências com vistas a ambições maiores. A meu ver, o criador que se põe a serviço de um público infantil, ainda que hipotético, é obrigado a desistir *a priori* de toda e qualquer experimentação. Experimentar significa ultrapassar sem compromissos os limites dentro dos quais os resultados são previsíveis, e se há um gênero comprometido é justamente o infantil. Se de um lado existe a imperiosa obrigação de *agradar*, obrigação discutível do ponto de vista criador, quando liberto de qualquer compromisso rígido com determinado público, do outro está a observância dos cânones pedagógicos vigentes, que as autoridades competentes não permitiriam fôsem desprezados. Resta pois uma área demasiada estreita dentro da qual o criador terá de formular o seu apêlo de verdade e justiça ao espírito em formação sem, ainda, nada conceder aos princípios bem pensantes indubitavelmente falsos que norteiam as linhas gerais daquela mesma pedagogia. Para o artista plástico (o cenógrafo e o figurinista) existe um terreno mais ou menos neutro, onde pode ser encontrado uma solução que, embora possa não ser a melhor, está ao abrigo das contradições imediatas, e que é o mundo subjetivo das formas e côres, onde os conceitos só chegam a interferir através da coerência com o texto. Mas em se tratando especificamente dêste, o que resulta, no final das contas, é uma tarefa das mais ingratas. Se é verdade que "arte não se faz apenas com talento, mas sobretudo com caráter" (1) — ninguém pode pensar nesta máxima, como em nenhuma outra no ato de criar uma situação dramática. O que ocorre no teatro infantil — como, de resto, em toda a literatura infantil — é justamente o contrário. Não se trata de policiar o possível talento com as reservas de moral individual contidas no subconsciente do criador, mas de sanar com talento (se houver) as omissões impostas pela neutralização da verdade mais íntima do criador, desde que considerada *inconveniente* pela moral convencional. A tensão criada tem assim apenas um objetivo *negativo* (desproporcional ao esforço consumido), o de não colaborar na criação de uma visão subjetiva irreal, que seja aceita com facilidade e sem reservas pela infância indefesa, com o possível beneplácito dos adultos. O que pode determinar uma atitude contrária a esta é sabida por todos: na idade em que a criança se vê obrigada a relacionar os preceitos apreendidos com sua experiência individual, qualquer falsidade anexada aos primeiros significa uma colaboração, ainda que modesta, na elaboração de um processo neurótico. Não creio que a grande maioria dos autores de peças, cenários e figurinos infantis pense em tudo isto. Mas se o fizerem deverão aceitar a responsabilidade de que lhes cabe, por mínima e remota que possa parecer. (2)

Quanto à execução de um espetáculo infantil, surgem novos problemas, talvez menos graves, mas ainda assim de relevância imediata. Um espetáculo normal é preparado para estrear numa determinada data. Vem a reação do público, o espetáculo é ajustado, e desejável será que, então, êle se cristalize. O público infantil não permite que tal aconteça. O espetáculo deverá, por essa razão, estar muito mais

seguramente *amarrado* que qualquer outro. As investidas da plateia virão com toda certeza — e se não vierem, tanto pior, o espetáculo falhou basicamente — e cada dia deverão ser solucionadas de maneiras as mais diversas, sem prejuízo do ritmo básico e da unidade do espetáculo. Considerando-se o esforço que uma constante adaptação de sua interpretação representa para o ator (3), considerando-se a obrigação do diretor de refazer seu trabalho diariamente, no sentido de que cada nova experiência seja assimilada pelo seu ponto de vista global e, por outro lado, levando-se em conta a deficiência econômica do gênero, qual a compensação que poderá motivar os nossos melhores atôres e diretores a se dedicarem a êle?

Se precedentes estas observações, pode-se perguntar-se: por que então os profissionais ainda fazem teatro infantil? For que não o condicionam a uma razoável subvenção oficial ou, mesmo, entregam aos poderes público sua total responsabilidade?

Para todo êste contraditório questionário creio que a resposta é uma só. Por mais paradoxal que possa parecer, acho que cabe ao nosso teatro profissional empenhar todos os esforços no sentido de desenvolver ao máximo, com zelo, empenho e, sobretudo, com regularidade, o teatro infantil. Quando todos são unânimes em afirmar que as dificuldades que entravam o progresso do Teatro Brasileiro derivam da escassez de público, é o caso de perguntar aos nossos profissionais se algum dêles pretende abandonar a profissão, digamos, nos próximos dez anos. A não ser as reconhecíveis exceções que alardeiam sua renúncia quase diariamente, para voltar à atividade meses ou semanas mais tarde, creio que todos responderiam pela negativa. Não precisa ser vidente para afirmar que o provável público de daqui a dez anos — ou menos talvez — é êsse para o qual se fazem no momento os espetáculos infantis. A razão que venho buscando até aqui — possivelmente única mas infofismável — é que qualquer sacrifício feito agora(e quando digo sacrifício, não me refiro exclusivamente a prejuízos, mas a lucros menores ou mesmo a inexistência de lucros) será apenas uma capitalização de esforços e dinheiro a prazo fixo, igual ou menor de que o de um financiamento bancário para construção de uma casa de espetáculos.

- (1) Ignoro quem seja o autor dêste postulado, mas com êle concordo letra por letra.
- (2) Uma advertência neste sentido foi preferida pela Comissão Julgadora do Concurso de Peças Infantis instituído pelas Secretarias da Educação e Cultura do Estado da Guanabara, referente ao ano de 1960, cujo parecer, da autoria de Joraci Camargo, foi publicado integralmente na REVISTA DE TEATRO da SABAT número 320, págs. 13 e 14.
- (3) Entre os atôres que se dedicam ao gênero infantil, existem hoje técnicas subsidiárias perfeitamente definidas e transmissíveis, destinada a solucionar tais impasses.

ô que se deve pois oferecer à criança?

Maria Clara Machado

“Teatro é poesia em movimento no espaço”

“Teatro é poesia em movimento no espaço”, escreveu Antonin Artaud em “Le Théâtre et son Double”. E ainda: “teatro é uma linguagem concreta que se destina aos sentidos”... que “deve satisfazer primeiro aos sentidos”... “há uma poesia para os sentidos como há uma poesia para a linguagem”.

Se esta concepção de teatro revoluciona a velha idéia de que teatro é apenas literatura declamada, no teatro para crianças êste princípio se aplica em toda sua extensão. É pelos sentidos e não pela inteligência que a criança guarda suas primeiras impressões. Na idade em que a inteligência está apenas em desenvolvimento, é principalmente pelos sentidos que a criança chega às coisas. E que melhor meio de cultura e de educação do que o teatro “poesia em movimento no espaço”, para levar a criança aos maravilhosos domínios da realidade e do sonho?

Deixai a criança olhar e transportar-se pelos sentidos para o mundo criado na cena, e tudo está feito. A lógica e os ensinamentos morais explícitos tornam-se irreais. Desaparece tudo diante da cena. Atores e público se fundem. Comunhão mais forte do que a leitura de contos de fadas, porque visual. Mais forte do que o cinema, porque presente, atual. Mais forte do que a lição na escola ou no lar, porque envolvida pela poesia do faz de conta...

Infelizmente, o teatro infantil, não tem ocupado o lugar que merece na literatura dramática. Teatro infantil, geralmente, é sinônimo de infantilismo literário, como se fôsse sobras de arte que se dão às crianças, uma vez que ela nada exige, e nada entendem, como falsamente se crê.

A literatura dramática infantil tem sido geralmente enfadonha, apenas veículo para a pedagogia aplicada. O palco é lugar onde “gente vestida diferente fala igualzinho ao professor”.

A idéia de “é preciso ensinar a criança” prevalece sobre todas as outras e ninguém escapa à fada no meio da cena a dizer aos meninos que eles devem ser bonzinhos, escovar os dentes, obedecer a mamãe, etc. Até os doze anos, a criança aguenta o teatro, depois nunca mais quer saber de teatrinho para crianças ou para adultos e passa de armas e bagagens para o cinema. E o teatro, talvez, tenha perdido para sempre aquêlo pequeno público que levará para a adolescência uma idéia água-com-açúcar e didática do teatro. E, como podemos queixar-nos de que não há mais platéia infantil? É preciso que o teatro volte a ser uma mania como o futebol, ou o cinema, mas para isso é necessário reconquistar as crianças.

Que se deve, pois, oferecer à criança?

escrever para crianças

As leis que regem a maneira de se escrever para crianças são as mesmas para qualquer peça de adultos. A cena é lugar onde se vivem situações, e não sala de aula onde atores dizem coisas para educar a criança. Se quisermos dar alguma lição à criança, esta lição tem de ser vivida em cena e não simplesmente dita. Que a ação não seja apenas um pretexto para a lição, mas que a lição esteja contida na ação. A criança se identifica muito mais com o herói que age, do que com o herói que diz como se deve agir.

Não se admite, geralmente, que numa peça infantil, falte a lição moral explícita. Ora, qualquer lição com aspecto visível de lição é sempre cacete.

A criança deve identificar-se com o herói que representa o bem, o belo ou a verdade, mas se êstes heróis forem apresentados de maneira enfadonha, será contrário ao que se deseja, o efeito produzido. Passar por bonzinho não deixará de ser coisa meio morta, meio cacete; cumprir com o dever, defender os fracos ou fazer o bem, qualquer coisa sem interesse, de morno. Há uma distorção dos valores, uma exaltação às avessas, gerando, posteriormente, o desinteresse das platéias juvenis pelo teatro onde iam buscar emoções fortes e não coisas piegas, sem força de exaltação poética.

Os adultos são inclinados a pensar que as crianças são bobas. Escrevem para criança como se a criança não entendesse nada. Explicam demais. Forque os adultos perderam a infância quando começaram a raciocinar. Ora, a criança vive em permanente estado de poesia; não é necessário que entenda tudo à maneira de um adulto. Para a criança é muito natural que o elefante cante ópera, ou que a cobra se transforme numa bruxa, porque ela vive em estado feérico. Entra no faz-de-conta muito mais facilmente que os adultos. O adulto, geralmente, ante o espetáculo teatral, escuta a peça, entende, vê o vizinho está gostando, se o vizinho fôr pessoa que êle respeita) raciocina, critica, concorda ou não. A criança recebe, gosta e sobretudo, se identifica e assimila. É o público em estado puro. É o público que está sempre pronto a receber, que não raciocina.

Grande risco é o de quem escreve teatro para criança. A ilusão desta arte é tão poderosa quanto a capacidade de uma criança de entrar no jôgo!

Ação, poesia, humor, fantasia, são, a nosso ver, os ingredientes que se devem misturar numa peça para crianças. E tudo isto servindo, naturalmente, a uma história em que sempre o bem seja exaltado.

Não importa que o público infantil não compreenda tôdas as palavras ditas em cena; ou que perca a metade do sentido da ação — o importante é que a poesia do espetáculo desça da cena para a pláteia e fique sôlta no espaço, e que atores e público vivam momentos de identificação completa — de comunhão artística e de exaltação poética.

teatro feito por crianças

Existe um teatro para crianças e existe um teatro feito por crianças. O teatro para crianças, a nosso ver, deve ser feito por adultos desde que tenha como finalidade um espetáculo.

O teatro feito por crianças deve ter por única finalidade educar e distrair as crianças. Deve ser, portanto, uma atividade interna, nunca um espetáculo, uma maneira de pais e professores exibirem seus filhos. Todos nós já passamos por festinhas de fim de ano, onde debaixo de fantasias caríssimas e incômodas as pobres crianças exibem, depois de cansativa espera, gracinhas decoradas, sorrisos falsos e gestos ainda mais falsos.

Enquanto o método de ensinar a somar, a comer, a brincar, a aprender, enfim, tem evoluído tremendamente nestes últimos tempos, as representações escolares continuam com o mesmo mau gosto importado do começo do século; nossas avós, nossas mães, nós e nossos filhos, ainda dizemos as mesmas poesias melosas os mesmo passinhos de ballet vestidos de borboletas, e terminamos a festa com as mesmas apoteoses à mãe ou à Virgem Maria!... É uma pena que depois de um ano de aplicação de métodos modernos de pedagogia o ano escolar termine sempre com uma lição pública de

mau gosto! A criança deixa o primário e vai repetir a mesma coisa no ginásio, incentivada sempre pela completa ignorância dos mestres em assuntos de representações dramáticas. Claro que a culpa não é de ninguém! Aprende-se tudo nas escolas menos a se expressar.

Os professores ficam completamente perdidos quando vem chegando o fim do ano e não podem fazer outra coisa senão repetir o que aprenderam e o público complacente dos pais toma de nôvo borboletas, acordeon e apoteoses às mães...

As festinhas obrigatórias de fim de ano lucrariam muito se os professores praticassem com seus alunos JÓGOS DRAMÁTICOS.

Conte uma história para um grupo de crianças e faça-as representá-la. Exija a maior seriedade para que o jogo não degenera em desordem e verá qua fonte maravilhosa de observação da personalidade infantil, de desenvolvimento das possibilidades de expressão, de espírito de observação e de educação da imaginação. Num jogo dramático a criança expandindo-se e divertindo-se livremente estará ao mesmo tempo, se educando. Pelos jogos de expressão espontânea o professor, seja ensinando geografia, botânica, ritmo ou dicção, estará desenvolvendo no aluno um sentido estético e social, além de estar colaborando na formação do caráter.

Como qualquer jogo, os jogos dramáticos exigem controle, observação, espírito de equipe, equilíbrio e lealdade. Observando as crianças durante o jogo, o professor descobrirá facilmente o tímido, o sensível, o exibicionista, o desordeiro, o "leader", o superficial, o brigão, o vaidoso, etc.

Os jogos da expressão espontânea são tantos quantos os professores puderem imaginar.

Desde as dramatizações de histórias conhecidas até os jogos de expressão vocal, corporal, as marchas ritmadas com tambor, identificações com os animais, com os elementos, etc., etc.

Daremos, a seguir, alguns temas para dramatizações. Todos poderão ser feitos por crianças, por adolescentes, por alunos de teatro, por atores, etc.

Garantimos que quando chegar o fim do ano e o professor tiver que apresentar seus alunos para exibições públicas, haverá muitas idéias novas, e a criança se sentirá muito mais à vontade para representar qualquer coisa criada por ela mesma, com roupas improvisadas, com material simples e de grande efeito. Até o eterno piano, tocado pela especialista, poderá ser substituído por instrumentos de percussão tocados pelos próprias crianças.

o jôgo dramático, meio de cultura humana

Parece que o caráter educativo (digamos melhor, cultural) de uma arte, reside na observância das REGRAS próprias a esta arte. Tentemos então apreciar as diferentes REGRAS do jôgo dramático:

regras de sinceridade:

A necessidade fundamental pertinente ao jôgo dramático não é, de início, o cuidado de objetivar, de MOSTRAR o que se faz sôbre o palco de uma maneira EXPLICATIVA. O primeiro cuidado de um jovem ator deve ser o de EXPERIMENTAR realmente o sentimento ou a sensação pedidos.

regra de domínio:

A sinceridade não deve ser desenfreada e lançada às cegas para o desconhecido. O ator deve permanecer consciente de sua própria existência, mesmo quando adote para o jôgo dramático a forma de ser de um personagem imaginário.

Estas duas REGRAS essenciais necessitam evidentemente uma preparação progressiva que constitue o elemento cultural do jôgo dramático.

Os exercícios preparatórios para o jôgo dramático, indo do simples jôgo muscular e "esportivo" à criação de situações as mais complexas, exigindo à cada etapa sinceridade e domínio de si, obrigam o indivíduo a travar conhecimento consigo próprio. Eles lhe fazer descobrir as riquezas de sua sensibilidade e também as insuficiências de seus meios de expressão ditos "naturais".

O jôgo dramático quando é levado até uma realização completa, obriga o corpo e o espírito a irem até o fim do movimento, até o fim do pensamento. No curso de exercícios praticados em comum no seio de um grupo de jovens, a sensibilidade e a inteligência de cada um entram em contacto com a sensibilidade e a inteligência de todos os companheiros, de uma maneira muito mais aguda do que ao longo de uma conversa ou mesmo de uma discussão apaixonada. É o esforço de cultura não é em princípio um esforço de contacto com o mundo exterior, uma tomada de consciência do lugar que ocupamos no mundo?

alguns jogos dramaticos

exercícios preparatórios

Para a boa execução dos jogos dramáticos é necessário desenvolver:

a) habilidade física (contrôle de movimento e agilidade).
a habilidade vocal (fôlego, boa intonação, pronúncia clara).

a faculdade de observar e reproduzir o que vê.

Daremos alguns exercícios preparatórios, antes de entrarmos em temas mais complexos, pois a criança, o adolescente ou o adulto devem aprender que seu corpo é como um instrumento musical. Precisa ser "afinado" para poder ser tangido.

habilidade física

a) — Marchas: marchas ritmadas com tamborim, marcha ré; marcha a dois com a perna amarrada à do vizinho, etc.

b) — Relaxamento: relaxar o corpo como se fosse derretendo até cair; rodar os braços como um moinho, etc.

c) — Equilíbrio: passar sobre uma tábua, a princípio apoiada no chão, depois um pouco elevada; pular num pé só, em caracol; andar com um péso na cabeça; andar sobre uma reta desenhada no chão.

Todos os exercícios devem ser apresentados de preferência como fazendo parte de uma história. Exemplo: marchar como soldado em desfile; marcha a ré; um filme passado ao contrário, etc. No relaxamento, por exemplo, você é um boneco de neve, o sol brilha, o boneco se derrete; você é a boneca de pano, a Emília, e uma criança vem brincar com você. No equilíbrio, você vai ao campo buscar lenha, atravessa um "mata-burro", apanha lenha e volta com o feixe na cabeça.

habilidade vocal

a) — Fôlego: emitir um som e verificar quem consegue sustentá-lo por mais tempo; imitar vozes de animais; fazer um círculo, sendo que o dirigente fica no centro e diz algumas sílabas que devem ser repetidas por todos, num ritmo certo, primeiro individualmente, depois em conjunto. Exemplo: bla-cra-cra em ritmo de valsa (1 2 3, 1 2 3).

faculdade de observar e reproduzir o que vê:

a) — expressão corporal.

b) — expressão de sentimentos.

Expressão corporal: procurar reproduzir, por uma atitude corporal, a maneira de andar dos animais: um gato, um cachorro, um urso, o vôo de uma gaivota, etc.; os vários tipos humanos: um velho, uma criança, um atleta, uma mocinha, etc.; ou então, os tipos de rua: o inspetor de veículos, o mendigo, o garçom, os "cosme e damião", o trocador de ônibus, etc.; as profissões: o lenhador, o pescador, a lavadeira, a costureira, etc. Num jogo coletivo, pode-se fazer cantando o "Passa-passa gavião" (procurar a síntese do gesto próprio de cada profissão).

observação vocal: barulhos da rua, nas diferentes horas do dia; barulhos de campo; ruídos dos elementos; vozes de animais; os pregões; caracterizar uma personagem pelo som da voz, servindo-se apenas de um resmungo e não de palavras com sentido (inflexões), por exemplo: locutor de jogo de futebol, um pregador, um discurso de campanha política.

observação da reproduzir com o corpo a impressão de uma árvore, uma planta, a maneira pela qual nasce e cresce, o efeito que lhe causa o vento, a chuva, o sol; características de várias plantas: o jacarandá, a mangueira, a roseira, etc. Procurar representar o mar, os ventos, a chuva, o fogo, a água, a floresta, as estações.

objetos de uso: cadeira, poltrona, mesa, etc. Fazer exercícios que reproduzam, sem acessórios, gestos que na vida quotidiana são motivados por estes: calçar um sapato, luvas, enfiar uma agulha, tirar dinheiro da carteira, jogar uma bola (diferenciar seu volume, péso, elasticidade, etc.); fazer uma cadeira para passar baldes, jogar tijolos, colher flôres, apanhar borboletas, caçar um mosquito, atravessar um riacho sobre pedras, andar em areia quente, andar na lama, na água, etc.; ser um avião, um navio, um trem, etc.

Expressão de sentimentos: marchas em grupos; devem ser ritmadas com um tamborim, exprimindo sentimentos simples: sob a chuva, o sol, o vento; revelando consaço, alegria, calor, frio, etc.

Individualmente e sem ritmo: dar como tema um sentimento, deixando que a pessoa o desenvolva, mas procurando obtê-lo desde o momento que surge até que atinja ao máximo; escolher os sentimentos mais simples(os mais violentos são mais fáceis). Exemplo: alegria, tristeza, piedade, nojo, medo, dor, dissimulação, ansiedade.

Nos exercícios com crianças, êstes sentimentos serão apresentados com exemplos concretos: "você está só numa sala. Ouve um barulho atrás da porta, vai lá para ver o que há": medo — "Você é vadio, em vez de ir à escola, vai ao quintal do vizinho roubar laranjas, sem querer ser visto": dissimulação — "Você é esposa de um pescador. Seu marido saiu num barco. Está ameaçando temporal. Você vai até à praia ver se o barco está chegando, espreita ansiosamente": ansiedade.

Por meio da mímica, representar um defeito que os outros possam identificar.

jogos de escultura

Três ou quatro alunos são separados do grupo. Escolhem um sentimento (o mesmo para todos); cada um faz uma pose representando o sentimento; os outros devem tentar adivinhar qual é e escolher a melhor estátua.

jogos de reflexos

Por meio de atitudes corporais, exprimir o que sugerem certas palavras. Alinhar uns seis ou oito alunos. Dizer uma palavra, em seguida dar um sinal (bater num pandeiro, tamborim, etc.). Os alunos devem tomar imediatamente uma atitude, expressando a idéia, o sentimento, o ato, a personagem ou o objeto designado. Outro sinal e voltam todos à posição inicial. Terceiro sinal: outra interpretação; quarto sinal, volta à primeira posição e assim por diante. Êste jogo deve ser executado em ritmo rápido e certo, sem hesitação. Tôdas as palavras servem, mas é preferível preparar de antemão a seqüência para que não haja incerteza ou hesitação. Podem-se escolher palavras que se relacionem com uma mesma idéia. Exemplo: mar, navio, farol, ondas, remar, marinheiro, peixe, pescador, concha. Ou então escolher um verbo e dar várias interpretações: eu escuto (o murmúrio da fonte, os

conselhos de meu pai, canto dos pássaros, uma anedota, um grito de socorro); eu recebo(uma carta, uma visita, uma dentada, uma palmada, um presente).

(Adaptado por "Gaivota" do livro "Jeaux Dramatiques pour la Jeunesse", de Léon Chancerel).

outros jogos dramaticos

1) **PARA O DIA DA ARVORE:** O professor conta a história de umas sementinhas que foram plantadas num campo. Com o calor do sol, a seiva da terra e a água que o jardineiro regou ou a chuva que Deus mandou, a sementinha vai-se desenvolvendo devagarinho, tão devagarinho como o andar de um ponteiro de relógio. Depois, já crescida a árvore dá frutos, dá sombra, dá lenha. Os homens vêm colher frutos, tomar sombra e levar lenha para os seus fogões. Cumprida a sua missão de árvore, ela vai murchando de novo, até voltar à posição de sementinha. Esta história simples pode ser desenvolvida ao máximo. Os personagens podem ser tantos quantos forem preciso para ocupar as crianças. Uma ou mais árvores, o sol, o jardineiro, os lenhadores, as moças que colhem frutos, os trabalhadores que vieram buscar sombra etc... Êste jogo deve ser feito sem palavras, somente a ação sendo desenvolvida num ritmo lento para a árvore e mais acelerado para a passagem dos outros. O sol deve permanecer o tempo todo.

2) **RITMO:** Fazer as crianças andarem num determinado ritmo interior. Com a ajuda de um tambor pedir que elas andem alegres, tristes, com medo, com despreocupação, atrasadas para a escola, sentindo determinada dor, sentindo-se perseguidas, indo ao encontro de qualquer coisa agradável, etc.

Dar um ritmo determinado no tambor e fazer as crianças comporem uma ação que se enquadre naquele ritmo. Por exemplo, o ritmo de um jogo de ping-pong é bem definido. São batidas sempre iguais. O ritmo de uma pessoa escrevendo à máquina já tem uma parada mais alongada que é quando o dactilógrafo empurra o braço da máquina. O ritmo de um homem lavando arroz numa batéia poderia ser feito com três batidas iguais, uma alongada (que é quando êle joga o arroz) e outra rápida (quando volta o arroz). Podem ser criados também, passos abstratos de dança, conforme a imaginação dos alunos. O jogo deve ser feito por equipes. Depois de dado o ritmo cada grupo vai para um canto compôr sua ação.

Cena para estudo:

O conselho de Polonio

Shakespeare

(Hamlet — Ato I, Cena III)

Tradução de AURÉLIO DE LACERDA

Guarda teu pensamento, a êle não dês língua
Nem dês ação a tudo em que à toa pensares.
Sê simples, mas jamais de modo algum, vulgar.
Aos amigos que tens, longamente provados,
Prendem forte à tu'alma uns vínculos de ferro,
Mas não te abras demais com novos camaradas,
Mal saídos da casca e ainda implumes. Cuida
De em brigas não entrar, mas, se caso o fizeres,
Seja o que te enfrentar quem deva acautelar-se.
A todos dá o ouvido, a poucos a palavra.
Ouve o que diz cada um, mas guarda teu juízo
Veste-te qual puder tua bôlsa pagar,
Sem excessos, porém: rico, mas não faustoso,
Que o traje, muita vez, proclama o que é o homem.
.....
.....
Não emprestes jamais, nem peças emprestado,
Pois quem empresta perde o dinheiro e o amigo,
E embota a economia o que vem por empréstimo.
Isto acima do mais: sê leal a ti mesmo,
Donde se seguirá, qual segue a noite ao dia,
Que nunca poderás ser falso com ninguém.

as doenças do figurino no teatro

Roland Barthes

Gostaria de esboçar aqui, não uma história ou uma estética, mas uma patologia, ou melhor uma moral do figurino no teatro. Proporia algumas regras muito simples que permitirão talvez, julgar se um figurino é bom ou ruim, são ou doente. (Conferência realizada para "Les Amis du Théâtre Populaire" — As amigos do teatro popular — no dia 8 de maio de 1954 em Paris, e no dia 11 de fevereiro de 1955 em Amiens).

Em nome de que julgar os figurinos de uma peça? Pode-se responder o seguinte, (épocas inteiras o fizeram): a verdade histórica ou o bom gosto, a fidelidade do detalhe ou o prazer dos olhos. Proponho um outro horizonte à nossa moral: a moral da própria peça. Toda obra dramática pode e deve se reduzir ao que Brecht chama de "gestus" social, ou seja a expressão exterior, material dos conflitos da sociedade que a peça testemunha. Naturalmente compete ao diretor descobrir e a manifestar este "gestus", este esquema histórico particular, que se encontra no fundo de todo espetáculo. Ele tem à sua disposição o conjunto da técnica teatral: o trabalho do ator, a marcação, a movimentação, o cenário, a iluminação e os figurinos.

Construiremos a moral do figurino sobre a necessidade do manifestar em cada ocasião o "gestus" social da peça. Isto quer dizer que atribuiremos ao figurino um papel puramente funcional, e que esta função será mais de ordem intelectual do que de ordem plástica ou emocional. O figurino não é nada mais do que a segunda razão de uma proporção que deve, a todo momento, juntar o sentido da obra ao que ela tem de exterior.

Todo o figurino pois, que atrapalha a clareza dessa proporção, contradiz, obscurece ou falsifica o "gestus" social da peça, é um mau figurino. Tudo o que, ao contrário, nas formas, nas cores, nas substâncias e em seu agenciamento, ajuda na leitura do "gestus", tudo isto é bom.

Como em toda moral, comecemos com as regras negativas. Vejamos o que o figurino não deve ser, (admitidas as premissas de nossa moral).

De uma maneira geral, o figurino não deve ser de maneira alguma um alibi, ou seja uma justificação: o figurino não deve constituir um ponto visual brilhante e denso, ponto

para o qual se desviaria a atenção, fugindo da realidade essencial do espetáculo, ou do que se poderia se chamar a sua responsabilidade; o figurino não deve também ser uma espécie de desculpa, de elemento de compensação cujo sucesso redimiria por exemplo o silêncio ou a pobreza da peça. O figurino deve sempre guardar seu valor de pura função, sem estrangular nem "encher linguiça", não deve nunca substituir a significação do ato teatral, por valores independentes. Quando o figurino torna-se um fim e não um meio, começa então a ser condenável. O figurino deve à peça um certo número de serviços: se um desses serviços é exageradamente prestado, se o servidor se torna mais importante do que o amo, então o figurino está doente, sofre de hipertrofia.

Vejo mui comumente três doenças, erros ou alibis nos figurinos teatrais.

hipertrofia da função histórica

A doença básica é a hipertrofia da função histórica. Podemos chamar a isto de verismo arqueológico. Devemos nos recordar que há duas espécies de histórias. Uma história inteligente que recompõem as tensões profundas e os conflitos específicos do passado; e uma história superficial que reconstitue mecânicamente certos detalhes insignificantes; o figurino foi por muito tempo o campo predileto para o exercício desta última.

Conhece-se os danos epidêmicos do mal verista na arte burguesa: o figurino, concebido como um acúmulo de deta-

lhes verdadeiros, absorve e depois atomisa tóda a atenção do espectador, que se dispersa longe do espetáculo, na região do infinitamente pequenos. O bom figurino, mesmo o histórico, é ao contrário um fato visual global; há uma certa escala da verdade, que não deve ser menosprezada, pois do contrário ela é destruída. O figurino verista que ainda pode ser visto em certos espetáculos de ópera ou operetas, atinge o cúmulo do absurdo: a verdade do conjunto é apagado pela exatidão do detalhe, o ator desaparece sob botões, dobras e sob cabelos falsos (devo dizer que no teatro francês, mesmo o mais evoluido, fico amiudé chocado pela "arqueologia" grosseira das perucas). O figurino verista produz invariavelmente o seguinte efeito: vê-se perfeitamente que é verdadeiro, e não se acredita nêlo.

Em espetáculos recentes, darei como exemplo de uma boa vitória sôbre o verismo, os figurinos de "Le Prince de Hombourg" de Gischia. O "gestus" social da peça repousa sôbre uma certa concepção de militarismo, e é êsse militarismo que Gischia submeteu seus figurinos: todos os seus atributos foram encarregados de sustentar uma semântica do soldado, muito mais do que uma semântica do XVII século; as formas nítidas, as côres severas e francas e a substância principalmente, elemento muito mais importante do que o resto, (nêste caso, a sensação de couro e de pano grosseiro), tóda a superfície ótica do espetáculo, tomou a responsabilidade do argumento da obra. O mesmo acontece em "Mother Courage", montado pelo Berliner Ensemble; não é absolutamente a História-data que comandou a verdade dos figurinos; foi a noção de guerra, de guerra nômade, interminável o "leit motiv"; êsse "leit motive" é sempre explicado não pela verdade arqueológica de uma forma o de um certo objeto, mas pelo cinza fôsc, pelos panos usados, pela opbreza densa e obstinada dos vimes, e das madeiras usadas.

A História a mais profunda é encontrada sempre nas substâncias e não nas formas e nas côres. Um bom figurinista deve saber dar ao público o sentido táctil da coisa que é vista, mesmo de longe. Não há nada de bom num figurinista que refina as formas e as côres sem escolher com cuidado o material empregado; pois é na contestura dos objetos (e não em sua representação plana) que se encontra a verdadeira História dos homens.

doença estética

Uma segunda doença, também freqüente, é a doença da estética, a hipertrofia de uma beleza formal sem relação com a peça. Naturalmente, seria sem nexa deixar de lado no figurino os valores prôpriamente plásticos: o gôsto, a felicidade, o equilíbrio, a ausência de vulgaridade, a procura da própria originalidade. Mas muitas vêzes, êsses valores se tornam um fim e não um meio. De nôvo, a atenção do espectador é distraída longe do teatro, artificialmente concentrado

numa função parasita; têm-se então um admirável teatro estético e não um teatro humano. Mesmo sendo um pouco puritano demais, considero um sinal inquietante os aplausos a figurinos. A cortina se abre, a vista é conquistada, extasia-se e aplaude-se; mas o que se sabe da verdade, senão que um tal vermelho é bonito, um outro drapejado bem feito? Sabe-se se êsse esplendor êsses "raffinements", êsses achados astuciosos estarão de acôrdo com a peça, se a servem, se concorrem para a sua expressão?

Êsse tipo de desvio é o que chamo de estética Bérard, usada amiude. Sustentado pelo esnobismo e pelo mundanismo, o gôsto estético do figurino acarreta a independência condenável de cada elemento de um espetáculo: aplaudir os figurinos é acentuar o divórcio dos creadores, é reduzir a obra a uma conjuntura cega de "Performances" e de responsabilidades. O figurino não deve seduzir a vista, mas convencê-la.

O figurinista deve pois evitar de ser pintor e costureiro; êle desconfiará dos valores planos da pintura, e evitará as relações de espaço, próprias desta arte, porque a definição mesmo da pintura é que estas relações são necessárias e suficientes; sua riqueza, sua densidade, a tensão mesmo de sua existência excedem em muito a função argumentativa do figurino; e se o figurinista é pintor profissional êle deve esquecer sua condição quando êle se torna criador de figurinos; deve muito mais do que submeter sua arte à peça; êle deve destruí-la, esquecer o espaço pictural e reinventar da estaca zero o espaço lãoso ou sedoso do corpo humano. Êle deve também abster-se do estilo "grande costureiro", que reina hoje nos teatros vulgares. O "chic" do figurino, a desinvoltura requintada de um drapejado à antiga que parece do atelier de Dior, uma crinolina elegantíssima são alibis nefastos que atrapalham a clareza do argumento, fazem do figurino uma forma eterna e "eternamente jovem", destituído das vulgares contingências da História, e isso tudo é contrário às regras que enumeramos no princípio desta palestra

Há um fenômeno aliás, que resume esta hipertrofia do estético; é o fetichismo da maquete, (exposições, reproduções). A maquete não mostra nada do figurino, porque lhe falta o essencial, a matéria. Ver em cena figurinos-maquetes não é bom sinal. Não digo que a maquete não seja necessária; mas é uma operação preparatória que só interessa ao figurinista e à costureira; a maquete deveria ser destruída na cena, salvo para alguns raros espetáculos onde a arte de afresco deve ser procurado. A maquete deveria ser um instrumento e não tornar-se um estilo.

hipertrofia do suntuoso: dinheiro

Enfim, a terceira doença do figurino teatral, é o Dinheiro, a hipertrofia do suntuoso, ou ao menos de sua aparência. Trata-se de uma doença muito freqüente em nossa sociedade, onde o teatro é sempre o objeto de um contrato entre o

espectador que paga, e o diretor que deve devolver-lhe o dinheiro na forma mais visível; sob este ponto de vista é lógico que a suntuosidade ilusória dos figurinos constitui uma devolução espetacular; vulgarmente, o figurino é mais compensador do que uma emoção ou do que a compreensão intelectual, dificilmente considerados como mercadoria. Desta maneira quando um teatro vulgarisa-se, os seus figurinos tornam-se cada vez mais caros; o espectador vai ver figurinos e é só. Onde está o teatro em tudo isto? Em lugar nenhum; o câncer pavoroso da riqueza devorou-o.

Por um mecanismo diabólico, o figurino luxuoso adiciona a mentira à baixeza; já longe vai-se o tempo (sob Shakespeare por exemplo), onde os atores usavam as roupas ricas, porém autênticas dos senhores e dos nobres; hoje a riqueza custa caro demais, contentamo-nos com imitações, isto é a mentira. Desta maneira nem é o luxo mas simplesmente o falso que é hipertrofiado. Sombart indicou a origem burguesa da imitação; é certo são os teatros "pequenos-burgueses" que caem na devassidão do luxo, (Folies-Bergère, Comédie Française, Teatros líricos). Isto supõe um estado infantil no espectador, ao qual é denegado todo o espírito crítico e imaginação criadora. Naturalmente não se pode banir completamente a imitação nos figurinos; mas se recorreremos à ela, devemos ao menos recusar de dar crédito à mentira; no teatro nada deve ser escondido. Isto provém de uma regra que sempre produziu, creio eu, o grande teatro; deve-se ter confiança no espectador, e dar-lhe com resolução o poder de criar êle mesmo a riqueza, de transformar o rayon em sêda e a mentira em ilusão.

qual e bom figurino?

Agora, a pergunta: qual o bom figurino? Já que êle tem uma natureza funcional vamos tentar definir o gênero de serviços que tem que prestar. Pessoalmente vejo dois, essenciais.

Primeiro, o figurino deve ser um argumento. Esta função intelectual do figurino está a maior parte do tempo enterrada debaixo das funções parasitas, (verismo, estética, dinheiro). Portanto, em tôdas as grandes épocas do teatro, o figurino teve um forte valor de semântica; o figurino estava em cena para ser não só visto mas também para ser lido, comunicando idéias, conhecimentos ou sentimentos.

A célula intelectual, ou o de conhecimento do figurino, seu elemento de base é o **signo**. Temos na narrativa das "Mil e Uma Noites" um magnífico exemplo de signo; cada vez que o Califa Harun Al Rachid estava irado, usava uma roupa vermelha. Pois bem, o vermelho do Califa é um signo, o **signo** espetacular de sua ira; êsse vermelho está encarregado de transmitir visualmente aos súditos do Califa um dado de ordem de conhecimento: o estado de espírito do monarca e suas conseqüências.

Os teatros fortes, os populares, os cívicos, sempre utilizaram um código de vestimenta preciso, praticaram largamente uma política do signo; lembro simplesmente que no teatro grego, a máscara e a côr das roupas indicavam de antemão a condição social ou sentimental do personagem; que no adrio medieval e na cena elisabetana, as côres das roupas, em certos casos simbólicos, permitiam uma leitura diacrítica do estado dos atores; e que enfim na Commedia dell'Arte, cada tipo psicológico tinha sua própria roupa convencional. Foi o romantismo burguês que, não tendo confiança no poder intelectual do público, dissolveu o signo numa espécie de verdade arqueológica do figurino; o signo degradou-se em detalhes, e começou-se a desenhar figurinos verificados e não mais significantes; esta orgia da imitação atingiu seu ponto culminante no barrôco de 1900, verdadeiro pandemônio do figurino teatral.

doença de signo

Já que esboçamos uma patologia do figurino, vamos assinalar algumas doenças do signo. São mais ou menos doenças de nutrição; o signo está doente cada vez que está mal, pouco ou demais alimentado de significação.

Citarei as doenças as mais comuns: a indigência do signo (heroínas wagnerianas vestidas de comissolas de dormir), a literalidade do signo (Bacantes vestidas de cachos de uvas), a superindicação (as penas e plumas em Chanteclair; resultado, algumas centenas de quilos de plumas), a inadequação (figurinos "históricos", usados em épocas vagas), e enfim a multiplicação e o desequilíbrio interno dos signos (por exemplo os figurinos das Folies Bergère, notáveis por sua audácia e pela clareza de sua estilização histórica, são complicados, cheios de signos acessórios, fantasiosos e suntuosos; todos os signos estão postos no mesmo plano).

Pode-se definir uma "saúde" do signo? Temos que nos acautelar quanto ao formalismo; o signo é um sucesso quando é funcional; não se pode dar uma definição abstrata; tudo depende do conteúdo real do espetáculo; a saúde é sobre-

tudo uma ausência de doença; o figurino é são quando êle deixa de transmitir sua significação profunda, quando êle não sobrecarrega o espetáculo e permite ao ator de transmitir o que tem que transmitir. Pode-se dizer que um código vestimentário, servidor eficaz do "gestus" da peça, exclui o naturalismo. Brecht explicou isto de uma maneira notável com os seus figurinos de "AMãe"; cênicamente não se "significa" (significar: assinalar e impor) o fasto de uma roupa pondo no palco uma roupa realmente usada e gasta. Para se manifestar, o usado e gasto devem ser "majorados" (o que no cinema se chama de fotogenia), providos de uma espécie de dimensão épica; o bom signo deve sempre ser o fruto de uma escolha e de uma acentuação; Brecht deu o detalhe das operações necessárias à construção de "signo" do gasto; a inteligência, a minúcia e a paciência são absolutamente necessários (tratamento do figurino com cloro, queima das tintas, raspagem com navalha, manchas feitas com cêra, iacac, ácidos gordurosos, buracos, remendos); em nossos teatros, hipnotizados que somos pela finalidade estética das roupas, estamos ainda longe de submeter radicalmente o "signo" dos figurinos a tratamentos tão minuciosos, e principalmente tão "pensados" (sabe-se que em França, a arte é suspeita se é "pensada"); não vejo a Sra. Léonor Fini queimar com maçarico os seus vermelhos que extasiam o "Tout-Paris".

o figurino deve ser uma humanidade

Outra função positiva do figurino: **deve ser uma humanidade**, deve privilegiar a estatura humana do ator, tornar as formas de seu corpo sensíveis, nítidas e se possível atormentadas. O figurino deve servir às proporções humanas e de certa maneira esculpir o ator, tornar a sua silhueta natural, deixar imaginar que a forma do figurino, mesmo muito excêntrica, é perfeitamente consubstancial ao ator, e a sua vida quotidiana; nunca devemos sentir o corpo humano achincalhado por uma fantasia.

Este humanismo do figurino é largamente tributário de seu ambiente, do meio substancial onde o ator se desloca. O acôrdo pensado entre o figurino e seu fundo é talvez a primeira lei do teatro; sabemos que certas "mises en scène" de óperas com sua confusão de cenários pintados, com seu vai e vem incessante de coristas de tôdas as côres, com tôdas suas áreas ecessivamente carregadas, fazem do homem uma silhueta grotesca, sem emoção e sem clareza. O teatro exige abertamente de seus atores uma certa expressão corporal; o que quer que se diga do teatro, êle é um sentido uma festa de corpo humano e é preciso que o figurino e o fundo respeitem êste corpo, exprimindo tôda a sua quali-

dade humana. Quanto mais há união entre o figurino e seu ambiente, mais é justificado. Um teste infalível é comparar um figurino com substâncias naturais como a pedra, a noite, as folhagens; se o figurino tem um dos vícios que indicamos, vê-se imediatamente que êle suja a paisagem, fica parecendo mesquinho diante dela, apagado e ridículo (como é no caso no cinema, dos figurinos de "Si Versailles m'était conté", que insultavam as pedras e os horizontes do castelo); se o figurino é são, o ar livre deve assimilá-lo, e mesmo exaltá-lo.

Uma outra união difícil a obter, mas indispensável, é a união do figurino e do rosto. Quantos anacronismos morfológicos! quantos rostos modernos pousados ingênuamente sôber golas elisabetanas ou sôbre drapeados! E um dos problemas mais agudos do filme histórico (senadores romanos com caras de sherifes). No teatro é o mesmo problema: o figurino deve absorver o rosto, deve-se sentir que um mesmo epitélio histórico cobre os dois.

Em suma, o bom figurino teatral deve ser bastante material para significar e bastante transparente para não fazer de seus signos, parasitas. O costume é uma escritura, e tem a mesma ambiguidade: a escritura é um instrumento a serviço de uma proposição que a excede; mas se a escritura é muito pobre ou muito rica, muito bela ou muito feia, ela não permite mais a leitura, e falha na sua função. O figurino deve encontrar esta espécie de equilíbrio raro que permite a leitura do ato teatral, sem sobrecarregá-lo de valores parasitas: deve renunciar a todo egoísmo e a todo excesso de boas intenções; deve passar despercebido, mas deve também existir; os atores de qualquer modo não podem representar nus! Deve ser material e transparente; deve ser visto e não olhado. Isto não é talvez senão que uma aparência de paradoxo; o exemplo decente de Brecht nos convida a compreender que é na acentuação mesmo de sua materialidade que o figurino tem a maior chance de atingir sua necessária submissão aos fins críticos de espetáculo.



Gil Vicente ficou sozinho

Antonio Callado

Gil Vicente representa, na história da literatura, o sun-tuoso e alegre preparo de um grande Teatro de Língua Portuguesa, o qual não veio. Gil fez o seu lindo castelo dramático, até hoje sólido, e lançou ao redor os planos de uma cidade que não foi feita. Desapareceram os enrocamentos, entupiram-se as fontes, deu tiririca nos jardins.

Foi preciso que se chegasse à altura dos 1940, na colônia do Brasil, descoberta exatamente quando Gil rascunhava seu primeiro espetáculo (Monólogo do Vaqueiro, 1502, festejando o "parto da muito esclarecida Rainha Dona Maria"), para que uns bisnetos do dramaturgo, de nome Rodrigues, Suassuna, Dias Gomes, Andrade, Guarnieri, comessem a cultivar de novo a propriedade.

A incapacidade portuguesa de produzir bom teatro merece um estudo elucidativo. Um país de veia lírica poderosa e de uma história nacional tão heróica até Dom Sebastião, e depois tão triste e atribulada, podia e devia ter encontrado no teatro um esplêndido meio de expressão. Não aconteceu.

Viva, portanto, o nosso Gil Vicente, que, segundo os cálculos do inglês Aubrey Bell, deve ter nascido em 1465. Como é bem em relação aos grandes poetas do passada, não se sabe ao certo onde terá nascido, se em Lisboa, Guimarães ou Barcelos. Dentro, também, da boa tradição daqueles tempos de poucas anotações e preocupações com o indivíduo, não se sabe o que terá feito Gil até que aparece aos 37 anos no parto de Dona Maria. Aquele foi o auto de Natal de Gil Vicente, do seu Natal de fino poeta mas robusto autor popular, que no texto indaga de Dona Maria:

"es verdad
que parió Vuestra Nobleza?"

No seu segundo trabalho, o Auto Pastoril Castelhana (das 44 peças de Gil Vicente, 11 foram escritas em espanhol, que era a língua elegante da Corte, 14 em português e o resto nas duas línguas), já dá um grande passo rumo à caracterização de personagens.

Seguir, a partir de 1502, a ascensão literária de Gil Vicente, na excelente edição das suas Obras Completas publicadas pela Livraria Sá da Costa, é um verdadeiro banquete. Não serve mais argumento. Provem e vejam. A gente ouve falarem os escudeiros, os campônios, as alcoviteiras, os guerreiros e fidalgos. Todo um enorme momento da Europa des-pindo o burel medieval e entrando na idade moderna ali ficou vivo e fresco na mágica redoma de um artista de raça. Como não era homem de muitos livros e sim de muito gênio e de experiência da vida, Gil Vicente conservou para sempre sua comunicabilidade. Quando, no Auto da Barca do Purgatório, um pastor, que se defende de haver desencaminhado moças, ouve, do Anjo:

"Purga ao longo do rio
em gran fogo, merecendo",

replica, como qualquer malandro brasileiro:

"Senhor, se eu não tenho frio
para que hei de estar ardendo?"

Dos alegres autos do tipo de Quem Tem Farelos? à beleza sobrenatural das Barcas do Inferno, do Purgatório e da Glória, Gil Vicente, como quem não quer, cria toda uma ética do trabalho e do esforço próprio. Por isso é de uma compassiva ternura para com os pequenos e de grande sarcasmo para com os fidalgos que não pagam as contas e fogem das guerras, mas saúda com religiosa emoção os que se faezm heróis. Os primeiros, os que dão beijo nos outros para manter a prosápia, só sabem justificar com insolência:

"Todo fidalgo de raça
em que a renda seja curta
é por força que isso faça".

Os segundos, os que temem os combates e ficam em Lisboa trocando pernas, Gil Vicente os esporeia:

"Oh, deixai de edificar
tantas câmaras dobradas,
mui pintadas e douradas,
que é gastar sem prestar.
Alabardas, alabardas!
espingardas, espingardas!"

Quanto aos terceiros, os heróis, os nobres daquela nobreza que Ortega y Gasset iria definir mais tarde como a nobreza do esforço, dos que sempre exigem mais de si mesmos, êsses tratam com desdém o próprio demônio e entram na glória do céu por direito de conquista.

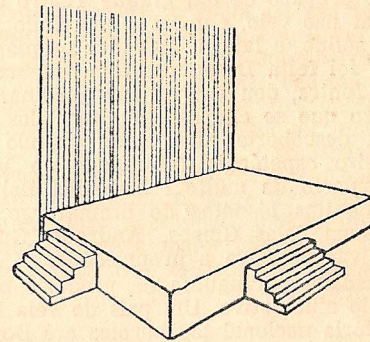
No Auto da Barca do Inferno, depois de trocar e de ameaçar todo o mundo, o diabo vê surgir “quatro fidalgos, cavaleiros da Ordem de Cristo, que morreram nas partes da África”. Chegam sem medo ao “temeroso cais”. Sabem e dizem, na sua canção espectral, que só “na vida perdida se perde a barca da vida”. O Diabo arrogante quer detê-los e vem o diálogo:

“DIABO: Cavaleiros, vós passais,
e não me dizeis pra ond’is?
1.º CAVALEIRO: E vós, Satan, presumis?...
Atentai com quem falais.
2.º CAVALEIRO: E vós que nos demandais?
Sequer conhecei-nos bem:
Morremos nas partes d’alem
e não queirais saber mais”.

Na farsa intitulada Auto da Lusitânia, há uma deliciosa conversa entre Belzebu, seu secretário Dinato e duas personagens intituladas Ninguém e Todo-o-Mundo. Apresentam-se: “Eu hei nome Todo-o-Mundo, e meu tempo todo inteiro sempre é buscar dinheiro”. “Eu hei nome Ninguém, e busco a consciência”. Comenta Belzebu: “Esta é boa experiência, Dinato, escreve isto bem”. “Que escreverei, companheiro?”, quer saber Dinato. E Belzebu: “Que Ninguém busca consciência e Todo-o-Mundo dinheiro” E com tôdas as graças incluídas no diálogo vai-se acumulando a lição que Belzebu dita e Dinato anota: “Que busca honra Todo-o-Mundo e Ninguém busca virtude”. “Todo-o-Mundo busca a vida e Ninguém conhece a morte”. “Todo-o-Mundo quer paraíso e Ninguém paga o que deve”.

Mas Gil Vicente só lendo. Nos poeminhas de amor e nos religiosos nunca se sabe se êle se namorou das santas ou se entronizou a namorada: “Os vossos olhos, senhora, senhora de formosura, por cada momento de hora, dão mil anos de tristura”.

Uma chave para a compreensão do gênio vário de Gil Vicente é ter em mente que, além de poeta e de músico (como prova o auto da Sibila Cassandra, onde há cantiga “feita e ensoada” pelo autor), foi ourives, artesão. Os que tentaram continuar o esplêndido teatro que Gil Vicente iniciou foram apenas ourives das palavras.



O que vamos representar?

Gil Vicente

Este ano estamos comemorando o 5.º Centenário de Gil Vicente.

Seu teatro provém das tradicionais representações religiosas medievais e da leitura das moralidades e mistérios franceses. No dia 6 de junho de 1502 fez representar sua primeira obra em homenagem ao nascimento do futuro rei D. João III, havia escrito para essa ocasião o saboroso "Monólogo do Vaqueiro" que êle próprio representou em espanhol (por ser a língua falada pela rainha d. Maria), para a côrte reunida no palácio, logrando pleno sucesso. Essa data é considerada como a do nascimento de teatro português. Escreveu várias outras obras entre as quais pequenos cenas cômicas que narram atribulações e alegrias da gente simples ("Farça do Velho da Horta", "Comédia do Viúvo", "Farça de Inês Ferreira"); estas cenas criaram um gênero mais tarde desenvolvido e imortalizado por Cervantes, sob o nome de "Entremez".



Seus famosos autos continuam sendo representados; ainda hoje o público se delicia com seus demônios, santos, anjos e suas falas com a gente do povo.

Como esqueceria êste público momento de tão peculiar graça e espiritualidade como no diálogo entre a alma e o demônio no "Auto da Alma"?! Como aquêle vaqueiro trazendo para o palácio e para o teatro português o cheiro e as côres do campo, a espontaneidade e o espírito de Gil Vicente? "Ou todo mundo e ninguém" do Auto da Luzitana que transcrevemos também por ser de fácil representação por escolas e grupo de amadores.

monólogo do vaqueiro

(Ouve-se fora de cena, o vozeio dos guardas do paço, e entra logo, vestido de briche e ceifões de pele, manta de Alentejo ao ombro, e cajado de azambujeiro na mão, o..)

VAQUEIRO

Arre! que sete empurrões
num de aqueles figurões,
me barraram a entrada,
mas eu dei uma punhada
Porém, se de tal soubera,
não viera;
e, vindo, não entraria;
e se entrasse, eu olharia
de maneira
que nenhum me chegaria.
Mas, está feito, está feito;
e, se se fôr a apurar,
já que entrei neste lugar
tudo me sai em proveito.
Té me regala ver coisas
tão formosas,
que se fica parvo a vê-las!
Eu remiro-as, poré, elas,
de lustrosas,
a nós outros não são dano-

[sas.

“fala à rainha”:

Meu caminho não errou?
Deus queira que seja aqui,
que eu já pouco sei de mi,
nem deslinho aonde estou.
Nunca vi cabana tal
em especial
tão notável de memória:
esta deve ser a glória
principal
do paraíso terrial!
Seja que não seja, embora,
quero dizer a que venho
não diga que me detenho.
A nossa aldeia já agora.
Por ela vim saber cá
se certo é
qua pariu vossa Nobreza,
Crei' que sim, que Vossa Al-

[teza

tal está
que de isto mesma dá fé.
Mui alegre e prazenteira,
mui ufana e esclarecida,
mui perfeita e mui luzida,
muito mais que de antes era.

Oh! que bem tão principal,
universal!
Nunca se viu prazer tal!
Por minha fé — vou saltar!
Eh! zagal,
diz hé, diz lá: — saltei mal?
Quem queres que não re-

[bente

de alegria e garalhado!
De todos tão desejado,
êstê príncipe excelente.
oh! que rei terá de ser!
A meu ver,
devíamos por em gritos
a alegria e a esperança,
que até os nossos cabritos
desde ontem, có'a folgança,
não cuidam já de pascer.
E todo o gado retouça,
tôda a tristeza se quita;
com esta nova bendita
todo o mundo se alvorça.
oh!, que alegria tamanha,
a montanha
e os prados refloriram,
porque agorra se cumpri-

[ram

cá nesta mesma cabana
tôdas as glórias de Espanha?
Que gão prazer se sentirá
a grão côrte castelhana!
Quão alegre e quão ufana
a vossa mãe não estará,
e, à uma, tôda a nação,
Com razão
que de tal rei procedeu
o mais nobre que nasceu:
seu pendão

(Ouve-se ao longe, uma gaita de foles. Entram certas
figuras de pastores e oferecem ao príncipe os ditos presen-

tes).

NOTA: “Monólogo do Vaqueiro” ou “da Visitação”; vertido
e adaptado por Affonso Lopes Vieira.

Outros personagens (que não falam): rainha D. Ma-
ria, rainha D. Beatriz, Duqueza de Bragança, El-Rei
D. Manuel, damas, cortesãos, pagens, pastores.

Que pai, que filho, e que
não sofre comparação.

[mãe!

Oh! que avó, que avós os
[seus!

E suas tias, também!
Bendito o Senhor dos céus
porque ell'tal família tem!
Viva o príncipe logrado
que é o bem aparentado!
Se agora vagar tivera
e depressa não viera,
maldito seja eu então
se aqui a conta não dera
de esta sua geração.

Será rei Dom João Tercei-

[ro,

o herdeiro
da fama que nos deixaram,
nos tempos em que reina-

[ram

o Segundo e o Primeiro
Mas ficaram-me lá fora
e ind'outros que passaram!
uns trinta ou mais compa-

[nheiros

pastores, zagaes, porqueiros,
elles trazem p'ra o nascido
e vou chamá-los agora;
esclarecido,
ovos e leite fresquinhos,
e um cento de bolinhos;
mais trouxeram
queijos, mel — o que pude-

[ram...

E ora os quero ir chamar,
mas por via dos puxões,
agarre mos figurões
p'ra gente poder entrar.

todo mundo e ninguém

do auto da Luzitania de Gil Vicente

ANÁLISE: Um homem rico e outro pobre encontram-se no meio de um caminho e indagam-se mutuamente sobre o que buscam nesta existência; em torno de suas respostas, dois demônios tecem comentários irônicos e trocadilhos, pois o homem pobre chama-se Ninguém e busca tudo que há de bom e honrado, enquanto o rico Todo Mundo procura satisfazer apenas sua vaidade; o que leva os demônios a concluir que "Ninguém busca consciência e Todo Mundo dinheiro".

IDEIA: A vaidade e cobiça da humanidade sobrepujando a virtude, a honra e a verdade.

MECANISMO: Este diálogo vive de graça, ritmo e malícia dos intérpretes.

PERSONAGENS: Todo Mundo (rico mercador); Ninguém (pobre); Belzebu e Dinato (dois demônios).

ASPECTO: FORMA — auto (é uma cena do "Auto da Luzitânia").

CENÁRIOS — cortina de fundo, preta, praticáveis.

COSTUMES 7 ROUPAS — medievais.

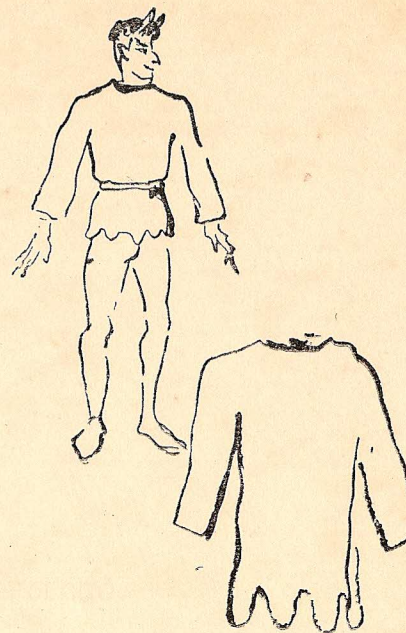
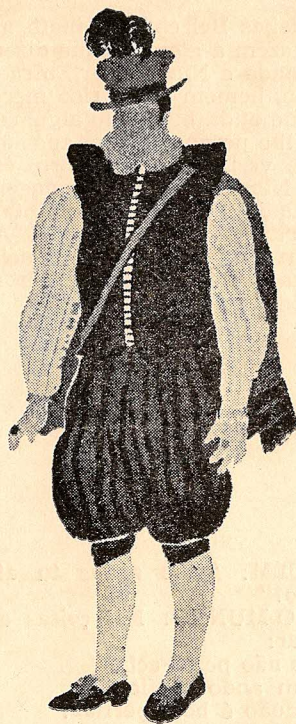
QUEM PODE MONTAR?

Grupos de amadores, colégios, clubes

COMO MONTAR? Pode-se fazer uma adaptação do linguajar da época, facilitando a compreensão; a peça tem muita plasticidade e a música da época (existem muitas gravações) nos parece imprescindível.

PÚBLICO: Todos os públicos.

Ver no "Cadernos" n.º 20 o Auto de Ires Pereira — e Mofira Mendes.



Os diabos Belzebú e Dinato moralizam e fazem a glosa do que dizem Todo-o-Mundo e Ninguém. “Entra Todo-o-Mundo, homem como rico mercador, e faz que anda buscando alguma coisa que se lhe perdeu; e logo após êle um homem, vestido como pobre, êste se chama Ninguém”. A personagem Todo-o-Mundo representa a totalidade dos portugueses dessa época. A personagem Ninguém — sentenciosa e moralizadora — representa a ironia da inteligência.

NINGUÉM: “Que andas tu aí buscando?”

TODO-O-MUNDO: Mil coisas ando a buscar:
delas não posso achar,
porém ando perfiando,
por quão é bom perfiar.

NINGUÉM: Como hás nome cavaleiro?

TODO-O-MUNDO: Eu hei nome Todo-o-Mundo,
e meu tempo todo inteiro
sempre é buscar dinheiro.
E sempre nisto me fundo.

NINGUÉM: Eu hei nome Ninguém,
e busco a consciência.

BERZEBÚ: Esta é boa experiência:
Dinato, escreve isto bem.

DINATO: Que escreverei, companheiro?

BERZEBÚ: Que Ninguém busca consciência,
E Todo-o-Mundo dinheiro.

NINGUÉM: E agora que buscas lá?

TODO-O-MUNDO: Busco honra muito grande.

NINGUÉM: E eu virtude, que Deus mande,
que tope com ela já.

BERZEBÚ: Outra adição nos acude:
escreve logo aí a fundo.
Que busca honra Todo-o-Mundo

E Ninguém busca virtude.

NINGUÉM: Buscas outro mor bem qu’êsse?

TODO-O-MUNDO: Busco mais que me louvasse

Tudo quanto eu fizesse.

NINGUÉM: Eneu quem me repreendesse

Em cada coisa que errasse.

BERZEBÚ: Escreve mais.

DINATO: Que tens sabido?

BERZEBÚ: Que quer em extremo grado

Todo-o-Mundo ser louvado

E Ninguém ser repreendido.

NINGUÉM: Buscas mais, amigo meu?

TODO-O-MUNDO: Busco a vida e quem ma dê.

NINGUÉM: A vida não sei que é,
a morte conheço eu.

BERZEBÚ: Escreve lá outra sorte.

DINATO: Que sorte?

BERZEBÚ: Mui garrida:

Todo-o-Mundo busca a vida,
e Ninguém conhece a morte.

TODO-O-MUNDO: E mais qu’eria o paraíso,
sem mo ninguém estorvar.

NINGUÉM: E eu ponho-me a pagar,
quanto devo para isso.

BERZEBÚ: Escreve com muito aviso.

DINATO: Que escreverei?

BERZEBÚ: Escreve
que Todo-o-Mundo quer paraíso,
e Ninguém paga o que deve.

TODO-O-MUNDO: Folgo muito de enganar,
e mentir nasceu comigo.

NINGUÉM: Eu sempre verdade digo,
sem nunca me desviar.

BERZEBÚ: Ora escreve lá, compadre,
não sejas tu preguiçoso.

DINATO: Que?

BERZEBÚ: Que Todo-o-Mundo é mentiroso,
e Ninguém fala verdade,

NINGUÉM: Que mais buscas?

TODO-O-MUNDO: Lisonjear.

NINGUÉM: Eu sou todo desengano.

BERZEBÚ: Escreve, ande la mano.

DINATO: Que me mandas assentar

BERZEBÚ: Poi aí mui declarado,
não te fique no tinteiro:
Todo-o-Mundo é lisonjeiro,
e Ninguém desenganado.”

farsa do mancebo que casou com mulher geniosa

de **Alejandro Casona**

tradução de **Walmir Ayala**

PERSONAGENS

Patrônio
O mancebo
O Pai do Mancebo
A Môça
O Pai da Môça
A Mãe da Môça
Músicos e Dançarinos

PRÓLOGO

(Patrônio, diante da cortina, fala ao povo)

PATRÔNIO

Minhas senhoras, meus senhores, um momento de atenção. Quereis divertir-vos com uma antiga história? Apresento-me: sou Patrônio, criado e conselheiro do muito ilustre Conde Luconor, o qual costuma consultar-me toda vez que uma dúvida o assalta. A dúvida desta vez é que a um seu criado prepararam casamento com uma môça muito mais rica do que êle, e de alta linhagem. É um bom negócio, direis. Mas meu amo não se atreve a levá-lo adiante, por um receio que tem. Acontece que a tal môça é a mais violenta e geniosa coisa que há no mundo. De tão mau gênio que certamente não haverá marido que possa com ela. Por isso eu, Patrônio, conselheiro fiel, quero levar à cena hoje, neste palco, esta história, para que sirva de exemplo a vós todos e a meu prezado amo.

Esta é, pois, a "história do mancebo que casou com mulher geniosa" e das artimanhas que usou para dominá-la desde o dia em que se casaram.

Escutai a história que está escrita num famoso livro, primeiro dos livros de contos que em terras de Espanha se escreveram.

E contribua o prazer e a reflexão que vos cause, para a maior glória de seu autor, o infante Dom João Manuel, que há 600 anos foi em Castela cortesão discreto, poeta de "cantares" e autor de livros de caçada e de sabedoria.

(Retira-se Patrônio e sobem ao tablado o Mancebo e o Pai do Mancebo.)

PAI

Aconselho-te, meu filho, que penses melhor antes de bater nesta porta. A tal donzela que pretendes é muito mais rica do que nós e da mais alta linhagem. Não é bom que a mulher supere em dotes e fortuna a seu marido.

MANCEBO

Sei disso. Mas pensai também, meu pai, que sois pobre e nada tendes para me dar que me possibilite viver honradamente. Assim sendo, se não colaborais para que este casamento se realize, serei forçado a viver com privações ou a ir-me desta terra em busca de melhor sorte.

PAI

Fico espantado de teu intento e ousadia. Sois tão diferentes um do outro. Tu és pobre e ela é rica e tem mais terras do que poderias percorrer a cavalo num dia e andando a trote.

MANCEBO

Não deis tanta importância a isto. Se ela tem fortuna eu a aumentarei com meu esforço. Se tem tantas terras que não se pode percorrer num dia andando a trote, andarei a galope.

PAI

Não é só isto. O quanto tens tu de boas maneiras tem essa moça de más e arrevesadas.

MANCEBO

Eu vos asseguro, pai, que não há mula falsa onde fôr bom o cavaleiro. E que saberei manter firme a rédea desde o princípio.

PAI

Olha, rapaz, que seu pai nunca pôde dominá-la. E tem tal gênio que não há homem no mundo, a não ser tu, que queira casar com tal demônio.

MANCEBO

Podeis bater na porta, pai. A moça é brava? Seja! Mas com braveza e tudo é de meu gosto. Se o seu pai consentir no casamento eu saberei como se passarão as coisas em minha casa desde o primeiro dia. Batei sem medo.

PAI

Já que insistes. Não digas depois que não te avisei em tempo. Peçamos a mão da moça e queira Deus que não no-la concedam. (Bate com o cajado) Ó de casa!

(Descerra-se a cortina aparecendo a casa da moça. O pai da pretendida, que está só, levanta-se a ver os vizinhos).

CENA II

PAI RICO

Olá senhor vizinho! Bons ventos o trazem! Em que lhe posso ser útil?

PAI POBRE

É um pedido que vos venho fazer para este meu filho...

PAI RICO

Posso saber de que se trata?

PAI POBRE

Amigo e senhor, tendes uma filha única...

PAI RICO

Uma única, é certo, mas que me preocupa como se fôssem duzentas.

PAI POBRE

E eu só tenho este filho. Em outros tempos, quando éramos pobres os dois, unimos nossa amizade. Hoje venho pedir-vos, se fôr de vosso gosto, que unamos também nossos filhos.

PAI RICO

PAI RICO

Será que estou ouvindo bem, vizinho? É de casamento que me falais?

PAI POBRE

Já adverti ao rapaz da vossa riqueza e da nossa humildade. Mas ele insiste...

(Avançando, cheio de assombro, para o mancebo) Então este moço quer casar com minha filha?

MANCEBO

(humilde) Se fôr de vosso gosto...

PAI RICO

É inteiramente de meu gosto. Deus te abençoe, meu filho. Que pêso me tiras das costas.

PAI POBRE

Então, está concedida a noiva?

PAI RICO

Já está entregue. Mas nunca aconteceu que homem algum quisesse carregar com ela de minha casa. Antes porém, por Deus, eu seria um falso amigo, se não vos avisasse do que pode acarretar essa decisão. Somos amigos e tendes um ótimo filho, seria grande maldade consentir em sua desgraça. Certamente sabeis que minha filha é áspere e geniosa como uma megera, e se o rapaz chegar a casar com ela mais lhe valeria uma boa hora de de morte do que tão difícil vida.

PAI POBRE

Tranquelize-se Senhor. Quanto a isso podeis ficar descansado. O rapaz bem sabe do temperamento da noiva e mesmo assim deseja casar-se. Não foi enganado.

PAI RICO

Então não se fala mais. Se assim é eu a entrego de bom grado, meu filho. E que o céu te auxilie nesta emprêsa. (Ouve-se de dentro da casa grande ruído de gritos e pratos quebrados). Não se espantem: é a môça que discute amigavelmente com sua mãe. (chama) Olá, menina! Senhora minha mulher! Vinde aqui! Temos grandes novidades! (Saem mãe e filha, muito furiosas, em grande discussão, disputando-se um pano que ambas puxam cada uma para si).

Mas que é isso, senhora! Filha indomável! Assim apareceis? Não vêdes que temos visitas?

MÔÇA

(Atrevida, olhando-os de alto a baixo) E que visitas são estas?

PAI RICO

Este rapaz, minha filha é teu futuro marido.

MÔÇA

Meu marido? Êste? (O Mancebo faz uma reverência. A môça ri às gargalhadas) Não me pudeste encontrar coisa melhor na feira, meu pai?

MÃE

Muito me espantaria eu, marido, se fizesses alguma coisa usando a cabeça. Então, com o mais esfarrapado da cidade haveria de arruinar-se nossa filha?

PAI RICO

Calai, senhora, e não retruqueis mais. É de minha vontade e está decidido. Amanhã será o casamento.

MÃE

Vossa vontade! E que vontade é a vossa, seu frouxo? Ai, minha filha, minha pobre filha...

PAI RICO

(Confidencialmente para o vizinho) A mãe não é menos tirana, amigo. Mas esta já não há quem me tire de casa.

(Fecha a cortina e volta a aparecer Patrônio).

CENA III

PATRÔNIO

Assim começa a nossa história. Logo veremos como prossegue e termina. Forte é a môça e bem decidido o mancebo. O que resultou desta união logo sabereis. Eu me retiro, que o cortejo está por chegar, e só vim aqui para vos avisar que o casamento se fêz e já trazem a noiva à casa de seu marido. (Saúda o cortejo que vem pelo meio da praça e sai. O cortejo desfila diante do público e sobe ao tablado. Vem gaitas, tambores e pandeiros. Em seguida o Pai Rico e a Mãe. Atrás os noivos e pares de moços e môças coroadas de grinaldas em flor. Cantam e dançam no cenário um "Romance de Bodas").

CORTEJO

Maio em flor vos traz
gentis atavios
os alegres campos,
as fontes e os rios.

Erguem a cabeça
salgueiros bravios,
e as verdes espadas
de onde apontam lírios.
(Dançam e repetem cantando a primeira estrofe).

PAI RICO

(Chamando a môça à parte) Estás casada minha filha, ouve agora meu conselho: obedece e serve a teu marido, que há mais sossêgo em obedecer do que em mandar.

MÃE

(*Tomando a môça pela mão e levando-a para o outro lado). Estás casada, minha filha, ouve agora um conselho: não te deixes abrandar nem por bem nem por mal; que ao que lambe as mãos, a êste dão pancadas.

PAI RICO

Ei, senhores. Retire-se agora o cortejo. Que fiquem sós os noivos até outro dia.

(Despedem-se entre risos e abraços e saem todos cantando. O mancebo

descerra a cortina e entra com a noiva em sua casa. Está posta a mesa e sobre ela um candelabro aceso. Ao fundo, por uma janela, vê-se a cabeça do cavalo ruminando no curral. Enquanto a noiva retira a grinalda e os enfeites ouve-se cantar o cortejo, distante).

CENA V

MANCEBO

Digo-te, mulher, que não se cumpre conosco o costume desta terra, de servir a ceia dos noivos sem que lhes falte nada.

MÔÇA

Mas não vêes aí tudo?

MANCEBO

Não vejo onde está a bacia da água para lavar as mãos.

MÔÇA

Água para lavar as mãos! Essa é boa, marido. Contenta-te em comer e calar que em tua casa certamente não te davas ao luxo dos lavabos.

MANCEBO

Te enganas. Sempre fui pobre, porém limpo. E quero me lavar. (Pausa. Ela não liga importância. Êle dá um sôco na mesa, erguendo o tom de voz) Quero me lavar, ouviste? (Olhando em volta de si) Ei, tu, don cachorro, dá-me água para as mãos! (Outra pausa. Espera) Como! Não ouviste? cão traidor? Eu te ordenei que me trouxesses água para as mãos. Ah, calas! Não me obedeces? Não perdes por esperar. (Sai furioso para trás das cortinas e dá punhaldadas no cachorro que late espantado).

MÔÇA

O que fizeste marido? Mataste o pobre cão. Olhem que tipo de homem é êsse...

MANCEBO

Mandei que trouxesse água e não

me obedeceu... (Limpa o punhal na toalha da mesa e torna a olhar ao redor de si, contrariado. Dirige-se a um suposto gato do outro lado da cortina) E tu, don gato, me traz água para as mãos!

MÔÇA

Falas com o gato, marido?

MANCEBO

(Sem dar atenção à mulher) Como? Tu também calas? Traidor! Não viste o que aconteceu ao cão por não me obedecer? Aviso que se insistes em teimar comigo terás o mesmo fim. Da-me água para as mãos agora mesmo!

MÔÇA

Mas marido, como queres que o pobre gato entenda de bacias d'água?

MANCEBO

(Impõe silêncio com um gesto, sêcamente) Quê? Nem te mexes apesar de zudo? Ah, gato traidor... Espera, espera e já verás! (Sai entre as cortinas. Ouve-se um miado estridente. Volta a entrar com um gato espetado na espada. Joga-o ao pé da môça).

MÔÇA

Ai, pobre gatinho! (Ergue o bichano tristemente pelo rabo comprovando que está morto).

MANCEBO

E agora tu, don cavalo. Traz-me água para as mãos! Vamos!

MÔÇA

Isso não! Pensa marido que cachorros e gatos há muitos, mas cavalos tens apenas êste.

MANCEBO

Ora mulher, pensas que por que não tenho outro cavalo êste vai se livrar de mim se não me atender? Que cuide de não me aborrecer do contrário terá tão negra morte quanto os outros. (Voltando-se para ela que retrocede assustada) E não haverá viva alma nesta casa a quem não faça o mesmo. (Para fora) Ei, don cavalo! Ouviste? Dá-me água para as mãos!

MÔÇA

(Perturbada) Enlouqueceu! (O mancebo puxa da pistola e dispara em direção ao cavalo. O animal cai pesadamente).

MÔÇA

Deus nos valha, marido! Mataste o cavalo!

MANCEBO

E daí? Pensas que admitirei dar uma ordem em minha casa e não ser obedecido? (Dá um ponta-pé na cadeira. Volta a olhar para os lados com fúria. Fixa o olhar nela e se aproxima. Fala calculada e lentamente) Mulher, dá-me água para as mãos.

MÔÇA

(Tremendo) Água? Agora mesmo! Por que não pediste antes, marido?

(Corre para dentro e volta com uma pequena bacia d'água e uma toalha) Espera! Não te canses! Eu mesma te lavarei!

MANCEBO

Menos mal. Agora serve a ceia.

MÔÇA

Sim, sim... agora mesmo. É só mandar, marido. (Serve, prodigalizando-lhe sorrisos. Fica em pé enquanto êle come).

MANCEBO

Ah, como agradeço aos céus por te-res obedecido prontamente. Caso contrário, com o tédio que tenho, faria contigo o mesmo que fiz com o cavalo.

MÔÇA

E como não te haveria de obedecer, marido? Sei muito bem que não há qualidade que assente tão bem numa mulher como a de servir e honrar ao senhor de sua casa. Mande-me o quanto quiser. Eu juro...

MANCEBO

(Interrompendo) Cala-te! Chega!

MÔÇA

Sim, sim... Perdão.

MANCEBO

A ceia não estêve satisfatória. Que isso não torne a acontecer.

MÔÇA

Não te preocupes. Amanhã eu mesma a prepararei...

MANCEBO

Bem, agora vou ao leite. Cuidado mulher, que nada me perturbe o sono, com a raiva que tive esta noite nem sei se poderei dormir. Esta cadeira...

MÔÇA

Sim, sim (apressa-se em pôr a cadeira no lugar).

MANCEBO

Ilumina o caminho!

MÔÇA

Sim, sim... (Acompanha-o com o candelabro, cedendo-lhe a dianteira com uma reverência. Sai o mancebo. Fora recomeça o romance de bodas. A môça volta e corre até a janela) Loucos! Que fazeis? Psiu... Não perturbeis meu marido senão seremos todos mortos! (Cessa a música. Ela impõe silêncio ao público, nas pontas dos pés) Silêncio, silêncio todos, por Deus. Meu amo está dormindo... (Fecha as cortinas levando um dedo ao lábio. Mudança de luzes. Sai o pai da môça. Escuta levando a mão à orelha).

CENA V

(Diante da cortina)

PAI RICO

Não se ouve nada... Que se terá passado aqui? (Chama) Meu genro! Oh, meu genro! (Sai o mancebo) Então?...

MANCEBO

Já está mansa...

PAI RICO

Mansa? minha filha?

MANCEBO

Mansa como uma ovelha.

PAI RICO

Mas isto é maravilhoso. Conta-me como te arranxaste para conseguir tal milagre?

MANCEBO

Puxando forte a rédea desde o princípio. Mandei o cão trazer água, como não obedeceu, matei-o a punhaladas diante dela. Fiz o mesmo com o gato e depois com o cavalo. Assim que quando ordenei-lhe que me trouxesse água, obedeceu voando por medo de sofrer igual castigo. Eu vos garanto que de hoje em diante vossa filha será a mulher mais bem mandada do mundo. E juntos teremos uma vida muito feliz...

PAI RICO

Por todos os diabos, rapaz... Que grande idéia me estás dando... Se eu puder fazer o mesmo com a mãe, que também é tirana!

MANCEBO

Não sei o que dizer, meu sogro. Mas penso que nunca os segundos tempos foram bons. Lembrai-vos daqueles versos de Lucano:

“Se no início não mostras que és
[capaz,
não poderás mostrá-lo nunca mais...”

Cuidado, aí vem vossa mulher...

PAI

Por tua alma, rapaz! Deixa comigo esta espada.

MANCEBO

Aqui está. Que o céu vos ajude. Adeus, meu sogro.

(Sai o mancebo. Descerra-se a cortina outra vez e entra a mãe).

ÚLTIMA CENA

MÃE

Que fazeis aqui, marido, tão cedo e com uma espada na mão?

PAI

E quem sois para perguntar-me alguma coisa, senhora?

MÃE

Heim? Perguntais quem sou?

PAI

Falai quando fordes mandada, e muito cuidado para não me aborrecer. (Ouve-se de dentro o canto de um galo).

MÃE

Com que então essa é a nova fala vossa, heim marido?

PAI

E antes de replicar mais uma palavra, olhai bem o que vou fazer. Ei, tu, don galo, traz-me água para lavar as mãos!

MÃE

Mas o que fazeis, don fulano? É com o galo esta conversa?

PAI

Silêncio! E fique de olho no que se vai passar aqui. (Para o suposto galo) Não ouviste que te pedi água para as mãos? (Passa) Quê? Não me obedeces? Espera, espera! (Sai furioso).

MÃE

Pelo que vejo hoje a festa é completa... (Arremanga os braços. Volta o pai trazendo o galo morto pelo pescoço).

PAI

Vistes o que aconteceu com este galo por não me obedecer?

MAE

Vejo muito bem, marido. Porém tarde demais vos lembrastes de tal providência. Isto deveria ter começado há trinta anos. Agora tão bem já nos conhecemos que nada disso me convenceria, ainda que matásseis cem cavalos.

(Arrebatando o galo da mão do marido e agredindo-o com êle).

Vamos! Vamos! Para dentro toleirão! Já, não há galo morto que te salve!

Vamos!... Vamos!

PANO

Carlinhos Pescador

Otto Freitas

Tradução de Marta Rosman

Personagens

Juca — Carlinhos, Apresentador
e Tubarão

CENA

Nas margens de um rio

Apresentador — Respeitável público. Vou contar-lhes uma história. A história de Juca Pescador. Escutem-me. Escutem-me. (abre o segundo pano e aparece as margens de um rio). Escutem-me. (cumprimenta e se retira. Continua falando de dentro). Respeitável público. Havia uma vez, no rio Tinton, perto de uma cidade, um enorme e desalmado tubarão (aparece o tubarão). Comia os garotos e os meninos, comia as senhoras e as senhoritas (o tubarão sai). Respeitável público, para pegá-los punha uma moeda de ouro junto a margem do rio (aparece o tubarão com uma grande moeda na boca) e esperava, a bocona aberta debaixo d'água (o tubarão deixa a moeda na margem e afunda). Escutem-me. Escutem-me. Certo dia chegou a este lugar um menino. Chamava-se Carlinhos o menino que Juca encontrara abandonado na porta de sua casa. (aparece Carlinhos e vê a moeda).

Carlinhos — Oh!

Apresentador — Carlinhos viu a moeda amarelinha, aí pertinho, ao alcance de sua mão... (Carlinhos vai pegar a moeda, o tubarão aparece e o come). Maldito tubarão do rio Tinton,

outra vítima inocente caiu na sua panga insaciável. Respeitável público, escutem-me, escutem-me. Por perto, Juca pescava. Pescava com infinita paciência e muito pouca sorte. (aparece Juca assobiando, com uma vara de pescar).

Carlinhos lançou a vara e esperou um dia. Esperou dois dias. E ao terceiro dia...! como por milagre, está beliscando. (Juca faz contorsões com a vara). Que peixe enorme caiu no anzol de Juca... Juca puxa e o peixe puxa... Puxa o peixe e puxa Juca! (pescava uma sereia). Ó decepção!... é uma sereia! Juca só podia comer meio peixe!... (devolve a sereia ao rio). Juca voltou a lançar a vara e esperou. Esperou um dia. Esperou dois dias. E ao terceiro dia sentiu a vara mergulhar no rio. Juca puxou a vara, mas o peixe era forte e grande. Puxava Juca e puxava o peixe!... Puxava o peixe e puxava Juca... (imediatamente salta o tubarão sobre Juca. Este foge. O peixe desaparece) Mas não, Juca não fugirá, Juca é um valente!... (reaparece Juca. Espantadíssimo e com um certo medo entra no rio). Juca quer lutar com o tubarão e entra no rio... e nada... nada! (aparece o tubarão e lutam os dois) Ora Juca mergulha, ora o peixe mergulha!... As vezes vence Carlinhos! (Juca esmurra-o) As vezes vence o tubarão (o tubarão segura-o pela cabeça. Juca se safava. Brigam. Bate-lhe fortemente. Juca arrasta o peixe para as margens.)

Carlinhos — Juca, salva-me!... (Carlinhos o procura nas árvores e detrás da cortina).

2 peças para fantoches

Carlinhos — Juca! (Juca se aproxima do tubarão. Bota o ouvido em cima dêle e escuta. Dá-lhe umas sacudidelas e escuta).

Carlinhos — Juca, salva-me!... (Juca mete a mão na boca do tubarão e tira um peixe. Coloca-o na margem. Dá-lhe outras sacudidelas e escuta supondo que Carlinhos está dentro do peixe que estava dentro do tubarão. Como não ouve nada vira-se para o tubarão e lhe dá mais sacudidelas. Escuta).

Carlinhos — Juca!...

(Juca mete a cabeça na boca do tubarão. Tira uma réstea de linguça. Bota na margem, e coloca o ouvido na linguça. Dá-lhe umas sacudidelas).

Carlinhos: Juca!

(Juca entra dentro do tubarão e tira Carlinhos. Faz-lhe massagens e o põe de pé. Beijam-se).

Apresentador — Juca abraçou seu querido Carlinhos e Carlinhos abraçou seu salvador Juca. Imediatamente Juca apanhou o tubarão e o colocou nos ombros... Carlinhos pegou a réstea de linguça... E neste dia e durante toda a semana... e durante todo o mês...

Juca e Carlinhos comeram deliciosos pratos de tubarão... com linguça... (Desaparece Juca e Carlinhos. Aparece o Apresentador. Fecha a 2.ª cortina).

Responsável público: assim terminou a história do feroz tubarão que comia os garotos e os menininhos, os homens e os homenzinhos, as senhoras e as senhoritas, no rio Tinton, perto da cidade.

PANO

Bons Vizinhos

Personagens: Sapateiro, Relojoeiro, Galerão a Galerona.

Cena: Uma relojoaria e uma sapataria. Na frente desta, dependurada uma grande bota de propaganda e na relojoaria um relógio imenso. Entra Galerão. Olha os letreiros e fala ao público:

Galerão — Apresento aqui dois grandes amigos. O senhor sapateiro e o senhor relojoeiro. Tolos! E aqui estou eu. Galerão. Dono absoluto das duas esquinas. Agora verão. *(Tira o relógio dependurado e troca com a bota; imediatamente se esconde. Aparece o relojoeiro).*

Relojoeiro — Puxa! Caramba! Meu relógio na casa do sapateiro! É incrível!

Sapateiro! Vizinho! *(aparece o sapateiro)*. Queira estimado mestre explicar-me esta curiosa troca *(riem os dois)*.

Sapateiro — Minha bota na sua relojoaria! que gozado!

Relojoeiro — Porque eu sou o relojoeiro, não?

Sapateiro — E eu o sapateiro, não é?

Relojoeiro — Mas é lógico. Meu bom vizinho, estou muito confuso.

Sapateiro — O mesmo digo eu, amigo Relojoeiro.

R — Troquemos as placas e tudo voltará a ser como antes.

S — É, mudemos as placas *(troca as placas)*. Mas que engraçado!

R — Engraçadíssimo! Boa tarde, vizinho.

S — Muito boas tardes, senhor vizinho. *(Entram os dois e sai Galerão)*.

Galerão — Que pena, Galerão! Paciência! Tudo chegará a seu tempo!

ainda será minha a relojoaria e também a sapataria! E aí farei meu magnífico palácio! *(volta a mudar as placas. Imediatamente se esconde. Aparece o Sapateiro)*.

S — Como! Outra vez a bota na relojoaria! *(agritando)* Relojoeiro! Vizinho! Ó vizinho! *(aparece o relojoeiro)*.

R — Mas não é possível! Outra vez? meu relógio na sapataria. Isto já está começando a me aborrecer, senhor vizinho!

S — Ó, não vale a pena amigo. Não fica bem entre velhos vizinhos!

R — É muito esquisito! Meu relógio pela segunda vez na sua porta. Isto está me amolando, vizinho.

S — O senhor não está pensando que eu... Ora, eu lhe juro que sou um bom vizinho!

R — Eu também. No entretanto...

S — Que coisa esquisita... muito esquisita... de qualquer maneira não estou gostando destas brincadeiras: *(trocam outra vez as placas)*

R — Boa tarde.

S — Boa tarde. *(entram os dois, aparece Galerão e muda de nôvo as placas)*

Galerão — Malditos vizinhos! Eu estou danado, morrendo de raiva e êles, "boa tarde, senhor vizinho!" Paciência Galerão! Já estraguei amizades mais fortes que esta... Ó! está chegando minha espôsa!

Galerão — Até que enfim te acho! Puxa, te procurei tôda a tarde! Comprando, comprando, comprando! Preciso de mais dinheiro.

Galerão — Não.

Galerão — Tens coragem de me recusar uns cruzeiros para comprar uma coberta para a cachorrinha! serias tão desumano? Anda, me dá mais dinheiro.

Galeão — Não tenho.

Galerão — Não tens vergonha? Vives passeando, gozando a vida e tua mulherzinha fazendo compras nas lojas, armazéns, quitandas! Comprando, comprando. Preciso de dinheiro!

Galerão — Assim não posso fazer mais palácios! Toma e some.

Galerão — Sim, mas chega de folga. Eu trabalhando todo o dia e o senhor passeando. Venha para casa *(segura-o pelo braço e leva-o. Aparece o relojoeiro e o sapateiro)*.

R — Maldição! Meu relógio outra vez na sapataria. Este vizinho está me saindo esperto de mais! Mas não tanto quanto eu! Sapateiro, sapateiro!

S — Minha bota na sua relojoaria! Isto é demais! Relojoeiro você é um mau vizinho!

R — Não se faça de inocente. Há muito tempo que desejava dizer-lhe umas verdades. Você é um sapateiro de meia tigela.

S — E ainda me insulta. Fique sabendo que eu sou o primeiro sapateiro da cidade. Você sim que não dá mais no couro como relojoeiro.

R — Nem tanto. Ainda tenho olhos bem bons para ver quando mudam de lugar meu relógio. Intrigante!

S — Eu? intrigante? Você é um grande linguarudo.

R — Linguarudo? eu? cuidado com o que diz.

S — Sim, linguarudo, e ainda por

- cima, intrigante. Toma! Toma! (começam a se estapear).
- R — Toma! Toma! (entre os dois aparece Galeroa).
- Galeroa — Como estou cansada. Tôda a tarde fazendo compras. Agora só me falta levar para concertar o relógio e os sapatos de Galerão (chega perto da sapataria onde brilha o relógio do vizinho). Que boba que eu sou. Juraria que est aera a sapataria (entra e deixa o relógio. Reaparece e entra na relojoaria que tem o sapato dependurado. Deixa o sapato e sai. Momentos depois sai o relojoeiro com um sapato e começa a concertá-lo. Chega o sapateiro com o relógio. Martela-o).
- R — Não posso... parecia tão fácil concertar.
- S — Se eu fôsse relojoeiro... Como se concerta um relógio?
- R — Como?
- S — Nada... digo que êste relógio não tem consêrto.
- R — (*segura o relógio*) Não tem consêrto, e o que é que você acha dêste sapato?
- S — (*olhando o sapato*). Como diz o ditado "sapateiro a teus sapatos"... se o senhor vizinho me permite, eu poderei concertá-lo.
- R — Está certo. Mas com uma condição. Que não me tire mais o relógio da minha porta.
- S — Juro vizinho que nunca fiz esta baixeza. Mas você, relojoeiro, sempre tão educado... tão bom vizinho que era...
- R — Eu estou inocente, te asseguro. E mesmo que eu quisesse tirar o sapato da tua porta, não poderia. Não alcanço. Percebeu?
- S — Então quem poderia ser?
- R — Vamos nos esconder e logo sabermos.
- S — Boa idéia vizinho. Vamos nos esconder. (escondem-se e chega Galerão).
- Galerão — Que desagradável. Minha senhora vai chegar para buscar os sapatos e o relógio... vou colocar os placas nos seus lugares. (muda de lugar as placas. Sai. Saem de seus esconderijos o sapateiro e o relojoeiro).
- R — Estimado vizinho, peço-lhe que perdoe minhas palavras ofensivas.
- S — Com muito gôsto se você me ajudar a buscar um pedaço de pau no porão. (entram na sapataria. Saem logo cada um com seu pau e tornam a entrar nas suas respectivas lojas. Chega Galerona).
- Galerona — Como sou distraída. Estava certa que a sapataria era a da frente. (entra na sapataria e sai vociferando) Miseráveis. Arrebrantar assim um relógio formidável. (entra na relojoaria e sai gritando) Bandidos. Estragaram meus sapatos. Galerão, Galerão. (sai e aparecem o sapateiro e o relojoeiro. Cochicham. Se escondem dos lados com seus paus. Aparece Galerão).
- Galerão — Roubo, fraude, ladrões. Agora sim que os enxotarei de suas casas. Para a rua, para a rua. (saem sapateiro e relojoeiro e o moem de pancada).
- R — Boa tarde meu bom vizinho.
- S — Passe bem, amigo vizinho.

recitação coral

NÃO HÁ EXPERIÊNCIA ALHEIA OU TEORIA QUE VALHA O TRABALHO VIVO, O ÚNICO MESTRE REALMENTE SEGURO.

A RECITAÇÃO CORAL é um gênero difícil. Dê-lo não se deve abusar. Há, no entanto, respostas àqueles que o condenam sem apelação, acusando-o de artificial. Com efeito, o fato de dez pessoas enunciarem a um mesmo tempo uma mesma coisa, não deixa de ser artificial, mas não o é mais do que o monólogo de uma única pessoa diante do público. E o teatro em si, não é artifício? Não seria possível tocar vozes humanas como se fôsem instrumentos, e com elas organizar uma orquestra do mesmo modo como se forma uma orquestra de violinos? A voz humana não existe apenas para a expressão individual — pode servir para que, num cantar comum, choremos, lamentamos ou possamos rir sobre o nosso destino.

Para que não pareça artificial, é preciso que a leitura coral não seja inócua, isto é, a leitura de muitas vozes deve acrescentar sentimentos novos, deve produzir um efeito estético diverso — o efeito da orquestra, como contratado com o do solo — já que o sentimento comunicado ao público é a expressão não do indivíduo mas da comunidade.

Os antigos diziam e cantavam em côro, adestrados por escolas profissionais e coriféus. O côro era preciso e belo, uma arte que atingira a perfeição e que possuía, no teatro, seu lugar reservado.

Há no século vinte, um novo movimento dirigido no sentido de retomar as antigas tradições corais. A estética moderna permite e renova esta tradição — lembrem-se das cinco mulheres de “Crime na Catedral”, que falam em côro, representando uma experiência legítima e uma busca de renovação e enriquecimento das formas teatrais.

O fato de se ter abusado — e como! — do gênero, não é razão para que o não usemos mais abordar. A lembrança de recitações insípidas e grotescas deverá emprestar-nos mais prudência na busca dos efeitos, que devem ser simples, embora intensos.

O ritmo deve ser perfeitamente igual, as sílabas lançadas como notas iguais de uma frase musical, as pausas devem ser pouco numerosas, pois, do contrário, o ritmo ficaria demasiado cortado. Para evitar este efeito, pode-se mesmo, encadear vários versos, um após o outro, sempre de modo igual, sem atropelos e sem precipitações seguidas de pausas lentas, sem retardamentos nem silêncio. Quando se mostrar adequada uma aceleração, deve-se cuidar que não rompa o ritmo geral. Depois de escolhido, entre os vários possíveis, o feito deve ser realizado simplesmente sem afetações. Pode-se utilizar, por exemplo, subidas bruscas de tom, aqui e ali, articulações mais marcadas, uma recitação apenas murmurada e lançada num sopro, uma única palavra gritada no meio do verso, etc.

Quanto à parte técnica, eis alguns conselhos úteis:

1 — Trabalhar em grupo estreitamente fechado, tendo à frente o chefe do côro.

2 — Exigir de todos a máxima concentração no texto, procedida de um relaxamento geral de todo ser. Antes de começar os trabalhos, cada um dos membros do côro deve deixar de lado as preocupações, as distrações ou devaneios pessoais. Deve manter-se concentrado, sem olhar para os lados, nem perder-se em divagações, sem desviar os olhos do texto ou do corifeu.

3 — Trabalhar em silêncio, sem discutir entre as frases do texto se se deve parar aqui ou acentuar acolá. Estas discussões podem ser feitas antes da leitura, ou depois dela. Em todo caso, é preferível ler e reler muitas vezes o texto, em conjunto, para se sentir as nuances adequadas, que só poderão ser encontradas assim.

Uma vez obtido êste primeiro resultado — o “sentimento”, a captação em conjunto do sentido do texto, deve-se chegar aos aperfeiçoamentos técnicos mais detalhados.

1 — Dicção. Depois da quarta ou quinta leitura, sem interrupção, o corifeu parará afim de indicar os principais defeitos materiais, como sejam: ataque sem precisão, finais cantados, letras ou sílabas sumprimidas, ou demasiado marcadas, sílabas longas transformadas em breve, e vice-versa, precipitação de sílabas, etc....

Recomeça-se, então, corrigindo, um a um, os defeitos apontados. É sabido que a leitura a muitas vozes exige dicção perfeita de cada membro do côro.

Do contrário, o público nada compreenderá.

2 — Interpretação. É um esforço nôvo, cujo resultado é obtido aos poucos, a medida que se vai conhecendo melhor o texto, sem contudo ser arbitrário. É preciso principalmente sentir, sem deixar-se penetrar pelo sentido, deixa-se ser levado por êle. Pode-se parar, entre os exercícios e ensaios para discutir, fazer com o texto seja lido por uns enquanto outros ouvem, ou que seja lido individualmente. Deve-se experimentar em conjunto, diversas interpretações, até que esteja de acôrdo quanto aos efeitos a serem utilizados.

Fixados êstes pontos, deve-se ensaiar exaustivamente para se chegar ao maior apuro possível, à maior limpeza e cristalinidade.

É preciso não esquecer que nêste gênero de teatro, como em tantas coisas da vida, não há experiência alheia ou teoria que valha o trabalho vivo, único mestre realmente seguro.

poemas dramatizados

Os sinos do Brasil colonial

(corifeu)

A hora da ladainha
na torre da capelinha
o sino bate, cantando:

(agudo)

Eu quero um vintém
eu quero um vintém
eu quero um vintém
 um vintém
 um vintém
 um vintém...

(corifeu)

Mas no ar dourado e branco,
enche de sons os caminhos
a voz sonora dos sinos
da igreja dos Capuchinhos:

(grave)

Capuchinho não tem
capuchinho não tem
capuchinho não tem
 não tem
 não tem
 não tem...

A voz da capelinha
tem (agudo)

A voz dos capuchinhos
não tem... (grave)

E dentro da tarde linda
numa teima que não finda
lá vão os sinos cantando. (corifeu)

tem... (agudo)
não tem... (grave)
tem... (agudo)
não tem... (grave)
tem... (agudo)
(grave)

Trem de Ferro Manuel Bandeira

Café com pão
Café com pão
Café com pão
(Carifeu)
Virgem Maria que foi isso maquinista?

(agudo)
Aí seu foguista
Bota fogo na fornalha
Que eu preciso

(grave)
Muita força
Muita força
Muita força
Muita força

(agudo)
Agora sim
Café com pão
Agora sim
Voa, fumaça
Corre, cêrca

(Todos)
Ôo...
Foge, bicho
Foge, povo
Passa ponte
Passa poste
Passa pasto
Passa boi
Passa boiada
Passa galho
De ingazeiro
Debruçada
No riacho
Que vontade
De cantar!
De cantar!

(Corifeu)
Vou depressa
Vou correndo
Vou na tôda
Que só levo

(Todos)
Pouca gente
Pouca gente
Pouca gente...

romaria

CARLOS DRUMOND DE ANDRADE

NARRADOR

Os romeiros sobem a ladeira
cheia de espinhos, cheia de pedras,

sobem a ladeira que leva a Deus
e vão deixando culpas no caminho.

CÓRO

Os sinos tocam, chamam os romeiros:
Vinde levar os vossos pecados.

ROMEIROS

Já estamos puros, sino, obrigados,
mas trazemos flôres, prendas e rezas.

NARRADOR

No alto do morro chega a procissão.
Um leproso de opa empunha o estandarte.
As coxas das romeiras brincam com o vento
Os homens cantam, cantam sem parar.

Jesus no lenho expirava magoado.
Faz tanto calor, há tanta algazarra,
Nos olhos do Santo há sangue que
escorre.
Ninguém não percebe, o dia é de festa.

No adro da igreja há pinga, café,
imagens, fenômenos, baralhos, cigarros
e um sol imenso que lambuza de ouro
o pó das feridas e o pó das muletas.

1.º ROMEIRO

Meu bom Jesus que tudo podeis,
humildemente te peço uma graça.
Sarai-me, Senhor, não desta lepra
mas do amor que eu tenho e que ninguém
me tem.

2.º ROMEIRO

Senhor, meu amo, dai-me dinheiro
muito dinheiro para eu comprar
aquilo que é caro mas é gostoso
e na minha terra ninguém possui.

3.º ROMEIRO

Jesus meu Deus pregado na cruz,
me dá coragem p'ra eu matar
um que me amole de dia e de noite
e na minha terra ninguém possui.

4.º ROMEIRO

Jesus Jesus piedade de mim.
Ladrão eu sou mas não sou ruim, não.
Porque me perseguem não posso dizer.
Não quero ser prêso, Jesus é meu
santo.

NARRADOR

Os romeiros pedem com os olhos,
pedem com a boca, pedem com as
mãos.
Jesus já cansado de tanto pedido
dorme sonhando com outra humani-
dade.

dos jornais

novos autores: um problema

LEO VITOR

novos problemas

Leio em um jornal o debate do velho tema sobre técnicos de ficção onde o colunista defende a idéia de convencer bons romancistas e poetas a escreverem para o teatro.

Oferece sua coluna a um poeta, que presta seu depoimento e acaba por concluir que a chamada linguagem teatral vive muito mais na cabeça do diretor e não tem a importância que lhe se quer dar.

É verdade que Copeau, crítico e diretor do teatro francês do princípio do século, foi o reformulador do teatro em seu país, como acentua o colunista.

Naquela ocasião, Copeau trouxe novelistas para o teatro, pois os textos teatrais eram escritos por sub-literatos e os bons ficcionistas que se aventuraram, não conhecendo a linguagem teatral, fracassaram.

Meio século depois, segundo o colunista, a situação no Brasil é a mesma.

Aparentemente, tem razão. Entretanto, a mim me parece que o problema não foi colocado em seus devidos termos.

Um escritor, seja ele contista, romancista, ou poeta, lida com palavras.

Pode, na solidão de seu quarto, melhorar sua técnica e escrever uma obra atrás da outra.

Se tem algo a contar, conta, necessitando apenas de papel e lápis.

O manuscrito, mesmo rasurado, dentro de uma gaveta, é uma coisa completa e acabada. O problema da publicação atende apenas a um aspecto comercial, que nada tem a ver com a integridade da obra.

Sthendal e Kafka, para citar apenas dois exemplos, morreram sem publi-

car um livro, quase diria, sem querer publicar um livro.

Nem por isso "O Vermelho e o Negro", ou "O Processo" deixam de ser dois excelentes livros, e já o eram, mesmo em manuscrito, pois sua publicação não veio acrescentar nada à sua essência.

O escritor, que mexe apenas com palavras, lida com uma matéria de natureza passiva e seu trabalho consiste em ajuntá-las de modo a que elas possam exprimir sua vivência, sua posição diante dos problemas do homem, enfim, seu comentário à vida.

Sua qualidade como contador de histórias está na razão direta em que sua vivência seja ampla, sua compreensão profunda, e seu meio de expressão — a clareza em juntar as palavras — seja perfeito.

Em nenhum momento êle precisa, ou pelo menos deveria, se preocupar com o hipotético leitor.

Os problemas de um escritor de teatro, embora pareçam semelhantes, são inteiramente diversos.

Inicialmente, tem que se convencer que é um ficcionista menor e está fazendo uma coisa menor, limitada ao tempo e ao espaço.

Os gregos e os autores da renascença são exceções, porque a verdade é que se uma peça não tem a transitoriedade de um artigo de jornal, não possui aquêle tom de eternidade de um livro.

Não pode ter o solitário orgulho de um autor de prosa ou poesia, que faz a obra sozinho e pode exercitar-se sozinho.

Precisa intimidade com o palco. Só progride na medida em que tem a oportunidade de ver seus textos encenados. O ideal seria que fôsse também diretor o ator, para sentir a dificulda-

de de uma marcação, ou a fluência de uma inflexão, de modo a evitar uma e explorar a outra.

Não necessita apenas de papel e lápis mas de assistir ensaios, discutir com atôres, figurinistas, observar as reações do público e, sobretudo, tem que ter uma humildade de coração, que o faça reescrever uma fala, que se torna difícil para determinado ator dizer, ou uma marcação impossível, segundo a concepção do diretor, ou ainda um cenário, que julga indispensável, mas é tecnicamente irrealizável.

Não pode ter o feroz orgulho de que fez tudo, pois seu texto é apenas um elemento do espetáculo.

No momento em que acaba de escrever a última palavra, o escritor de teatro está de mãos vazias, pois aquilo que é todo o seu trabalho ainda não é. Só passará a viver no gesto e voz do ator, segundo a concepção do diretor. Só é quando êste homem se mover, limitado por um cenário feito por outro e iluminado por um técnico.

Um grande romance pode estar escrito em fôlhas amarelecidas, abandonado no fundo de um baú, mas uma peça só será grande se fôr encenada e aplaudida. Ela só é se fechar o ciclo, que começa na cabeça do autor, passa pela visão do diretor, continua na sensibilidade do ator e termina na emoção do público.

O texto do dramaturgo não é só feito de palavras, pois êle escreve também com pausas, marcações luzes, figurinos e expressões fisionômicas e gestos.

A matéria de sua expressão não é passiva; é palavra em parte, mas é sobretudo gente.

No próprio ato da criação, êle deve pensar no público, não em um sentido inferior, comercial. Mas pensar no

público porque tem a consciência que, sem o público, sua palavra não chega a ser.

E deve pensar que não dispõe de letra de fôrma para se expressar, mas do gesto e palavra do homem.

A dificuldade reside nisto.

De uma máquina, atendidas as suas necessidades, é possível prever um comportamento. A máquina tem caráter.

Quando se lida com gente, entra-se em terreno escorregadio, inteiramente imprevisível.

O homem pode receber o que precisa e funcionar ou não. Pode receber mais do que precisa e funcionar ou não. Pode receber menos do que precisa e funcionar ou não.

Talvez nisto resida tôda a grandeza e miséria do homem. E talvez por isso o teatro seja tão fascinante.

Em nossa civilização industrial, o teatro é uma das últimas atividades artesanais. Tôdas as noites. Cada noite um pouco diferente da outra, a cortina se abre para um pequeno público e a história é.

E tôdas as noites recomeça, com as imperfeições, a humildade, e aquela grandeza cheia de calor humano que só a mão do artesão é capaz de criar.

(Da revista de Teatro).

teatro infantil

Cleber Ribeiro Fernandes

O teatro Infantil continua aguardando, dos profissionais de teatro e, principalmente, dos poderes públicos, a atenção que merece. Enquanto esta não vem, o remédio é continuar "malhando em ferro frio", insistindo junto

a um público cético e desinteressado que o procura quase por acaso, dispensando para sua escolha qualquer critério seletivo.

Além dos problemas econômicos que sufocam o gênero, e que seriam bem menores se as companhias profissionais mais ou menos estáveis criassem um departamento infantil sem a obrigação de uma contabilidade própria, existem ainda os de ordem técnica e pedagógica que, ao serem relegados para o segundo plano, contribuem para que o gênero em vez de se firmar, mereça cada vez mais o desprestígio que o cerca.

Quando feito em bases profissionais autônomas, o teatro infantil é sempre deficitário. Acarretando despesas de montagem, elenco, aluguel de teatro e publicidade equivalentes às de um espetáculo para adultos, uma peça infantil é tradicionalmente apresentada ao público apenas nos fins de semana. Desta maneira, como escapar ao estreito esquema que tais circunstâncias impõem? Esta é a razão pela qual nossos melhores espetáculos infantis são feitos, não por profissionais, mas por amadores que, dada sua condição, esbarram na indiferença do público e da imprensa especializada que se recusa sistematicamente a considerá-los. Trata-se, evidentemente, de um beco sem saída, de um círculo vicioso que só poderia ser rompido com o apoio de grandes capitais ou de uma subvenção oficial que, mesmo modesta, teria de ser constante, a fim de possibilitar ao profissional consciencioso um mínimo de tranquilidade para que pudesse se dedicar, sem sobressaltos, à busca de soluções para os problemas que o contato permanente com o público infantil impõe.

Desde que se deseje da criança algo mais que a gritaria inconseqüente a título de "reação", cumpre atender às exigências pedagógicas e, por vêzes, terapêuticas, que se propõem quando menos se espera. Um espetáculo adulto tem o direito de "desafiar" êste ou aquêlo tipo de público, capaz de defender-se quando atingido pelo tédio, pelo hermetismo ou, simplesmente,

pela má qualidade. O público infantil, muito mais sincero em suas reações é, no entanto, dócil; desde que tenha o seu interesse despertado, presta-se a tôdas as influências, das mais às menos perigosas. Eis porque, numa época como a nossa, em que os valores se substituem com incrível velocidade, a tentação de "ensinar" ou transmitir "moralidades" deve ser evitada a qualquer preço. Que o mundo infantil seja captado através de símbolos teatrais, compreensíveis e atraentes — eis, em nossa opinião, a tarefa primordial.

Por outro lado, se um adulto, presumivelmente, "escolhe" o seu espetáculo, com a criança já não acontece o mesmo. Um título sugestivo no caso das que sabem ler ou um boneco engraçado para as outras são mais do que o suficiente para atraí-las. O seu interesse, na base de um temperamento ainda em embrião, será pôsto à prova quando o irremediável já aconteceu, isto é, quando o espetáculo já corre pela metade. E já que o público infantil é restrito e não pode ser rigorosamente selecionado quanto às suas várias idades, a solução mais razoável parece ser o encontro de um denominador comum para interesses quase opostos, quais sejam os de um menino de cinco anos e os de uma menina de seis.

Êstes são apenas alguns dos problemas — formulados de maneira superficial — que se apresentam aos cultores de um gênero que persiste graças apenas à sua teimosia, já que gasta ram os melhores anos de suas vidas num aprendizado que se recusam a renegar. E, no entanto, bastaria atentar para um raciocínio dos mais simples: uma criança que se acostuma hoje a ir ao teatro, será um espectador garantido daqui há dez anos; tratando-se portanto de um investimento seguro a muito curto prazo quer para os profissionais, quer para os órgãos governamentais que, ao distribuírem subvenção indiscriminadas, têm a consciência de que nada estão construindo para o futuro.

movimento teatral

Jacqueline Laurence

Os teatros cariocas continuam sofrendo os efeitos da grande retração de público que se tornou uma constante nos últimos meses e os donos de teatros, premidos por graves dificuldades financeiras, já não sabem que tipo de peças encenar pois ainda são obrigados a levar em consideração a Censura que, ultimamente, tem estado bastante agressiva, chegando a vetar totalmente peça de Dias Gomes, O BERÇO DO HERÓI, na véspera de sua estréia no Teatro Princesa Isabel, acarretando para os produtores um prejuízo de muitos milhões.

Diante de tantas dificuldades, muitos produtores têm optado pela fórmula dos pequenos shows musicados, os quais obtêm, via de regra, grande sucesso, sem que seja preciso empatar muito capital.

Não é de estranhar, pois, que o único texto sério que o teatro carioca apresenta atualmente seja da responsabilidade de um grupo de jovens que fundou recentemente o Teatro de Repertório, grupo este liderado por três jovens diretores, P.A. Grisolli, Tite de Lemos e Luiz Carlos Maciel. A peça escolhida para a estréia do grupo no Teatro de Arena da Guanabara é MORTOS SEM SEPULTURA, de Jaen-Paul Sartre, em tradução de Jorge Amado. Apesar de salientar a inexperiência de alguns intérpretes, a crítica recebeu bastante bem o espetáculo, elogiando a evidente seriedade do empreendimento e o trabalho de P.A. Grisolli que, mais uma vez, deu provas do seu talento na direção do espetáculo. Também foi muito elogiada a cenografia de Marcos Flaksman, estreando no profissionalismo. Elenco: Maria Tereza Medina, Ary Coslov, Aldo de Maio, Roberto de Cleto, Nelson Mariani, Paulo César Peréio, entre outros. O espetáculo está tendo muito boa aceitação por parte do público, interessado sobretudo pela temática da peça.

Grande e incontestável sucesso de público nestes últimos meses é A DAMA DO MAXIM'S de Feydeau, em tradução de Barbara Heliodora e Milor Fernandes, pelo elenco encabeçado por Tônia Carrero e Paulo Autran no Teatro Maison de France. Dirigido por Gianni Ratto, com cenários do mesmo e figurinos de Kalma Murinho, cuja ausência já se fazia notar há alguns anos nos palcos cariocas, o espetáculo ainda conta com excelentes desempenhos de Milton Carneiro, Bertan Lorán e Benedito Corsi, este último irresistível no papel do jovem duque. No elenco, que apresenta vinte e dois atôres, ainda se destacam: Susana Negri, Monah Delacy, John Herbert, Sérgio Mamberti, Maria Regina, entre outros. Produção de Tônia Carrero.

Oscar Ornstein tem atualmente duas produções em cartaz: uma é FLOR DE CACTUS, de Barillet & Grédy, um dos grandes sucessos da temporada passada em Paris onde ainda se mantém em cartaz. O espetáculo carioca também tem agradado bastante ao público do Teatro Copacabana que pode ver nos principais papéis Nathália Timberg e Sérgio Britto, coadjuvados por Claudia Martins, Silva Filho, Claudio Cavalcanti, entre outros. Tradução de Henrique Pongetti. Direção de Geraldo Queiroz.

A outra produção de O.O. está em cartaz no Teatro Carlos Gomes: MÚSICA DIVINA MÚSICA (*The Sound of Music*), versão musical da história da Família Trapp, conta com a participação de Tereza Christina no papel da Noviça Maria, Carlos Alberto como o Capitão von Trapp, além de Maria Henriques, Renato Consorte, Ana Maria Nabuco, Djenane Machado, João Paulo Adour e um grande elenco de crianças que tem feito as delícias do público das matinées. O espetáculo, como as outras produções musicais de O.O., foi ensaiado por Harry Wolever e Sergio de Oliveira, de acordo com a direção original da Broadway.

Outros espetáculos:

AMORESQUE (*Lov*) do excelente autor norte-americano Murray Shisgal, de quem o Teatro Santa Rosa já encenara recentemente O TIGRE com muita felicidade, decepcionou bastante, não tanto pela peça em si mas pela encenação, tendo a crítica salientado a infeliz escolha do elenco em que foram reunidos atôres de escolas tão diferentes quanto Oscarito, Miriam Mehler e Lafaiete Galvão. Direção de Léo Jusi. Cenário de Claudio Moura.

NA PONTA DA CORDA, comédia policial de Alfonso Paso repetindo os mesmos truques de VOCE PODE SER UM ASSASSINO, apresentada alguns anos atrás no Teatro Copacabana, não repetiu o sucesso daquela encenação. No elenco: Iracema de Alencar, Renata Fronzi, Sueli Franco, Jorge Chermes, Ivan Cândido, Ganzarolli e outros. Direção de José Maria Monteiro. Produção de Fábio Sabag no Teatro Dulcina.

AS INOCENTES DO LEBLON, adaptação de Sergio Viotti do original francês *Les Chouttes* de Barillet & Grédy, produção de Antonio de Cabo no pequeno Teatro Carioca, reúne um elenco de atôres predominantemente jovens, que dão ao espetáculo a sua característica de simpatia e alegria: Terezinha Amayo, Leina Krespi, Margot Baird, Yolanda Cardoso, Dorival Carper, Paulo Lima e Paulo Serrado. Direção de Sergio Viotti.

GLÁUCIO GIL

Faleceu no dia 13 de agosto o jovem autor Gláucio Gil, personalidade muito querida nos meios teatrais cariocas e um dos diretores do Teatro Santa Rosa, cuja responsabilidade dividia com Léo Jusi e Hélio Bloch. Autor de diversas peças, entre outras de TÔDA DONZELA TEM UM PAI QUE É UMA FERA, grande sucesso no Teatro Santa Rosa e em São Paulo, Gláucio Gil desapareceu, antes de ter podido amadurecer o inegável talento que suas obras demonstravam.

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

da Editôra Agir:	Cr\$
Auto da Compadecida, de Suassuna	1.500
Bôdas de Sangue, de G. Lorca	1.500
D. Rosita, a Solteira, de F. Garcia Lorca	1.500
A Harpa de Erva, de Truman Capote	1.500
Joana D'Arc entre as Chamas, de Claudel	1.500
O Living-room, de Graham Greene	1.500
Natal na Praça, de H. Ghéon	1.500
Oração para uma Negra, de W. Faulkner	1.500
O Rinoceronte, de Ionesco	1.500
Pedreira das Almas — O Telescópio, de J. Andrade	1.500
Teatro (O Cavalinho Azul — A Volta de Cameleão Alface — Embarque de Noé) de M. C. Machado	1.000
A Visita da Velha Senhora, de Duerenmatt	1.500
Yerma, de Garcia Lorca	1.500

da Editôra Letras e Artes:	Cr\$
O Anjo de Pedra, de T. Williams	2.000
Como Fazer Teatro, de H. Nelms	4.500
Lisbela e o Prisioneiro, de O. Lins	1.100
A Megera Domada, de W. Shakespeare	2.000
Método ou Loucura, de R. Lewis	1.500
Teatro, de Stark Young	1.500

Textos publicados pelos CADERNOS DE TEATRO:

	CAD. N.º
Os Cegos, 1 ato de M. Ghelderode	24
Uma Consulta, 1 ato de A. Azevedo	25
O Intérprete, 1 ato de T. Bernard	20
Auto da Mofina Mendes, 1 cena de Gil Vicente	20
O Môço Bom e Obediente, de Barr Stevens	28
O Pastelão e a Torta, 1 ato	23
O Jôgo de S. Nicolau, de Chancerel	26
2 Farsas Tabarinicas	25
Todo Mundo e Ninguém, Gil Vicente	31
O Homem que casou com Mulher Geniosa, de Cassona	31

CADERNOS DE TEATRO, número avulso	Cr\$ 400
Assinatura (4 números)	Cr\$ 1.600

Livros

Publicado pela Editôra Vozes Ltda.:
Para a Noite de Natal, de D. Marcos
Barbosa OSB, com cenas, autos e diá-
logos alusivos ao natal.

Lisbela e o Prisioneiro, de Orman
Lins, publicado pela Editôra Letras e
Artes, Rio.

Qualquer das publicações acima poderá ser pedida a O
TABLADO, Av. Lineu de Paula Machado, 795 — Jardim Bo-
tânico, Rio de Janeiro, GB. Pagamento: cheque visado em
nome de Eddy Rezende Nunes.