

**46**

# **cadernos de teatro**

**A LANTERNA MÁGICA**

**A CRIANÇA: CRIADORA E ANIMADORA DE TÍTERE**

**O QUE VAMOS REPRESENTAR: O JUBILEU, DE CHECOV**

**INSTITUTO NACIONAL DE TEATRO EM DEBATE**

**MOVIMENTO TEATRAL**

**DOS JORNAIS**



**Cadernos de teatro n. — 46**

**julho - agosto - setembro - 1970**

**publicação d'O TABLADO**

**patrocinada**

**pelo Serviço Nacional de Teatro (MEC)**

**Redação — O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795**

**Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil**

**Diretor responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES**

**Diretor executivo — MARIA CLARA MACHADO**

**Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES**

**Redator-chefe — VIRGINIA VALLI**

**Secretário — BETTY COIMBRA**



Em vista do interesse despertado pela visita ao Brasil do grupo tcheco da **Lanterna Mágica** recapitulamos para nossos leitores os princípios que deram origem à criação da Lanterna por Svoboda e seus colaboradores.

## Josef Svoboda:

Aprendemos na história da arte, que um bom artista criador deve conhecer perfeitamente o material com o qual cria, isto é, o escultor deve "sentir" a pedra, o arquiteto, a pedra, a madeira etc.

Isso é tanto mais importante quando se trata do cenógrafo, que trabalha com grande variedade de materiais. Ele tem que aprender a conhecer as propriedades do material e

Depende do que se faz dessas técnicas: com a cor-  
rente elétrica, posso matar um homem ou curá-lo.  
Do mesmo modo, a técnica pode, o comprometer  
o espetáculo, ou com seu concurso, preparar para o  
público uma obra artística magistral.

A técnica contemporânea chegou a transformar  
nossa maneira de ver a natureza. Hoje, vemos uma  
paisagem de maneira diferente de como a via um  
pintor do século XIX - não mais pouco a pouco,  
com pausas, mas numa rápida sucessão de imagens  
de modo que a sua recepção é semelhante à das  
imagens de um filme.

Por essa arte que buscamos na Lanterna Mágica,  
suas exigências. E não se trata apenas da  
madeira, do ferro, etc. Trata-se da luz, da  
ótica, de física, de química, etc. Deve conhe-  
cer pelo menos seus princípios fundamentais.  
Precisa estudar os diversos ramos técnicos,  
compreendê-los e ser capaz de discutir com  
os técnicos especializados nessas disciplinas,  
afim de poder colaborar com êles. A técnica  
é necessária, devemos conhecê-la perfeita-  
mente e fazê-la invisível em cena.



# Há lugar no palco para a técnica?

## Josef Svoboda (\*) responde

Depende do que se faz dessa técnica: com a corrente elétrica, posso matar um homem ou curá-lo. Do mesmo modo, a técnica pode, ou comprometer o espetáculo, ou com seu concurso, preparar para o público uma obra artística magistral.

A técnica contemporânea chegou a transformar nossa maneira de ver a natureza. Hoje, vemos uma paisagem de maneira diferente de como a via um pintor do século XIX - não mais pouco a pouco, com pausas, mas numa rápida sucessão de imagens de modo que a sua recepção é semelhante à das imagens de um filme.

Foi essa arte que buscamos na **Lanterna Mágica**: cinema e teatro, projeção de imagem e cena no palco; intérpretes em carne e osso e projeção de quadros sobre uma superfície plana estão aí unidos num princípio único, fundado tecnicamente em dois elementos: projeção e cena mecanizada. Podemos realizar uma projeção perfeita por meio de blocos técnicos de projeção, distribuídos atrás dos espectadores, nas laterais e atrás da cena. Eles são providos de máquinas especiais sincronicamente ligadas sobre um eixo elétrico comum. Além disso, são munidos de um mecanismo de desvio do eixo de projeção, de modo a permitir a projeção da imagem em qualquer lugar. Temos, assim, a possibilidade de seguir pela imagem mesmo a tela em movimento no palco.

O segundo elemento técnico da Lanterna é a

cena: deve contar com uma instalação mecânica perfeita' a fim de permitir uma completa elasticidade no espaço cênico e equilibrar, tecnicamente, as possibilidades do filme, a fim de que, a um corte cinemático brusco, corresponda uma mudança imediata em cena, para de que no momento de passagem de uma imagem a outra, mudem imediatamente com o filme e as indicações cênicas. O princípio da Lanterna Mágica e do **polyécran** nos levou a um exame cuidadoso das telas, suas qualidades e possibilidades técnicas para a difusão ou a direção dos reflexos de luz, e de suas instalações mecânicas. Aqui, chegamos a diversas "cortinas de fixação".

Infelizmente todas essas pesquisas só foram feitas em teatros que mal correspondiam à possibilidade de utilização do princípio. É necessário criar para ele, especialmente, uma platéia e um palco, a fim de poder desenvolvê-lo em toda a sua extensão.

A árvore e a natureza têm seu ritmo próprio. A árvore vibra, é um organismo dinâmico. É por isso que não se pode fazer a cena naturalista, porque justamente os pormenores da natureza não podem ser imitados servilmente.

O teatro deveria permanecer um espaço artístico. Nisso, diferencia-se do cinema e da televisão, cuja arte se desenvolve sobre uma tela. Assim, o teatro não pode voltar à planitude, mas deve buscar seu desabrochar no espaço cênico.



Enquanto o cinema nada mais faz que copiar, nós, no teatro, temos a impressão de espaço que podemos aumentar por numerosos meios. E mesmo com o auxílio do cinema; é por isso que o teatro é a arte mais sintética.

JAN GROSSMAN

(\*) No nº 22 dos CADERNOS, publicamos a palestra proferida por Svoboda n' O TABLADO, quando de sua visita ao Brasil, para receber o prêmio que lhe foi conferido pela Bienal de São Paulo.

## Alfredo Radok responde:

Não podemos exigir do ator e do público que eles saibam como Beethoven compunha ou como foi criado o foguete interplanetário, mas devemos considerar como evidente que eles conhecem a existência de Beethoven tanto quanto a dos satélites artificiais — por que se trata de homens do século XX. O ritmo da vida acelerou-se e se aceleraram, do mesmo modo, o movimento e o ritmo com os quais o artista e o público percebem a atualidade. Nosso público não viaja mais de diligência e não pode parar em qualquer lugar e instalar-se aí para o seu **Dejeuner sur l'herbe**. É um público que viaja em carro-restaurant de expresso internacional ou em avião a jato. Por isso, precisamente: uma cena espaçosa com todo o dinamismo dos tempos contemporâneos! Ora, os recursos técnicos nos ajudam a criar uma **mise en scène** contemporânea. Falemos, entretanto, do próprio trabalho do artista. Voltemos ao cinema: o filme desenvolveu-se a partir da impressão de diferentes épocas do século atual.

Eisenstein sentiu claramente seu valor e seu ritmo. Nisso, nós nos uniremos a êle pelos processos cênicos regulares que exprimirão as impressões comuns dos homens diante do fato real, verdade que é possível poetisar, sem que para isso abandonemos o domínio da realidade. Não sou um teórico - busco idéias - é possível que eu não me expresse com exatidão. Mas isso em que vivemos é a realidade da vida. Na cena, entretanto, não trabalhamos com a vida real, mas com uma realidade artística, como o trabalho artístico dos atôres e todo o meio cênico.



# A Lanterna

Alfredo Rasbok responde:

Josef Svoboda

Se queremos chegar ao objetivo, é preciso que com nossos meios artísticos, possamos expressar a veracidade das realidades da vida. Atingiremos a esse objetivo submetendo as possibilidades artísticas a um certo ritmo, sem o qual a arte moderna não pode existir. Isso acontece no teatro, no desenho, no cinema, na literatura e na música. As épocas anteriores se contentavam unicamente com a realidade, que reproduziam fielmente no teatro; tal "método" de trabalho artístico não nos satisfaz.

Temos que alcançar o ritmo do pensamento humano e de trabalho humano...

Não temos que fotografar uma floresta, mas que "fabricá-la". Do mesmo modo, temos que achar um estilo para o jôgo dos atôres, que não terá o aspecto "civil", mas a concisão do real, e para êle também, achar uma técnica artística.

Foi nessa tentativa que chegamos à criação da Lanterna mágica. Essa forma cênica nasceu do fato de querermos transpor certos limites conhecidos da arte cênica e da **mise-en-scène**. Trabalhando com o arquiteto Svoboda, há uma quinzena de anos, penso, tentamos, diversas vêzes avançar na combinação do teatro e do cinema, e direi até, de uma maneira acentuada e lógica, até que chegamos, nessas condições, à Lanterna mágica. Graças às experiências anteriores nêsse modo de **mise-en-scène** e àquelas que, combinando teatro e cinema, nos precederam, conseguimos mostrar até que ponto é possível sincronizá-los, dar-lhes um ritmo preciso pelas relações do objeto e da forma e de seus contrastes

# A Lanterna

Enquanto o cinema trata mais a realidade que o teatro, temos a impressão de espaço que podemos aumentar por numerosos meios. É mesmo com o auxílio do cinema; é por isso que o teatro é a arte mais sintética e cênica.

aparentes - tela, manifestação do ator, do dançarino ou do cantor em cena, diante da tela - e criar correspondências dramáticas novas. Receio empregar a noção de relações "poéticas". Penso, contudo que, entre essas realidades, relação do ator em cena e da tela, duma tela a outra, onde o filme se desenrola sincronicamente, se forma uma espécie de poema de realidades diversas. E resta ainda uma possibilidade que espero utilizar inteiramente nos próximos programas da Lanterna mágica: a junção e disjunção de diversos eixos de tempo. Permitam-me uma rápida explicação: enquanto a cena se passa na tela num tempo dramático e num lugar bem definido, a cena no palco - expressa ou verbalmente, ou pela dança e pelo canto - se desenvolve simultâneamente, mas em outro tempo. Em seguida é possível combinar, unir o passado ao futuro e ao presente. Em resumo: ultrapassar a lógica em nome de outras lógicas e chegar, por essa realidade cênica artística, ao que há de mais verdadeiro, de mais emocionante e de mais exato na realidade da vida quotidiana.



# A Lanterna

## JAN GROSSMAN

O desejo de conquista de profundidade e de afastamento que não cessava de preocupar Svoboda, era na realidade uma questão de horizonte: Svoboda resolveu sempre esse problema diferentemente, com outros meios — fundo de cena prêto, fundo prêto recoberto de panejamentos transparentes e iluminados diferentemente, projeções. Finalmente, há alguns anos, êle conseguiu um efeito inteiramente original quando, sôbre o fundo de uma grande cena, reuniu em ângulo dois grandes planos e cobriu cada um dêles com uma projeção; entre os limites aproximados dos dois planos inclinados, apareceu uma difusão luminosa, uma atmosfera brumosa, sugerindo com grande intensidade a idéia do horizonte. Foi uma descoberta. E ainda mais tarde, Svoboda obteve efeitos similares com refletores a diafragmas que, no alto da cena, eram inclinados para a platéia ou lançavam seus reflexos sôbre as matérias brilhantes dos cenários.

Não nos deteremos inútilmente nesses efeitos de luz: a luz e tôdas as suas possibilidades de utilização no palco sendo um dos problemas mais resol-

# A Lanterna

vidos por Svoboda; êle iniciou, assim, continuando à sua maneira o **teatro de luz**, cuja cenografia de teatro de vanguarda, dirigida por Burian, logrou antes da guerra (evidentemente nas condições técnicas da época) logrou alcançar brilhantes resultados. Sem dúvida, Josef Svoboda não desenvolveu o teatro de luz sômente no sentido da ilusão, por exemplo, pela obtenção da impressão de profundidade do horizonte. Foi mesmo o contrário: a tendência que o separou dela com mais originalidade levou-o a outra parte. É compreensível que, mesmo nas **mise-en-scènes** que buscam o dinamismo e rápidas transformações de cena, a luz representasse um papel essencial; iluminação, projeção luminosa e filmes em breve serviram apenas para criar uma atmosfera e não eram mais capazes de substituir os cenários pintados ou plásticos, mas se tornaram o suporte da ação fazendo parte dela diretamente. Depois de muitas tentativas, Svoboda preparou, em 1950, com o diretor Alfred Radok, uma **mise-en-scène** excepcional para as antigas farsas tchecas: **O 11.º Mandamento**. A cena compunha-se de um interior estável, cujo fundo, conforme as necessidades, se transformava em tela sôbre a qual se projetavam, filmados, os acontecimentos vividos pelos personagens antes da entrada em cena; parecendo que os atôres passavam diretamente da tela para a cena onde representavam no palco em perfeita sincronização com o que se passava na tela.

Essa farsa foi realmente a ancestral das formas cênicas que Svoboda criou e desenvolveu tecnicamente oito anos mais tarde, e cujo principal cenógrafo e diretor foi novamente Radok. O público a acolheu com entusiasmo, na Exposição de Bruxelas, onde foi apresentada com o nome de Lanterna Mágica. Sua primitiva missão era ser uma série de pequenas cenas que, intencionalmente, pela palavra, a imagem, a música e a dança, informariam sôbre a vida cultural na Tchecoslováquia. Mas logo



se percebeu que a Lanterna significava mais alguma coisa. Sua substância repousava sôbre uma combinação perfeita do teatro e do filme, em que um dos componentes não servirá apenas de complemento ao outro. Eram parceiros equivalentes, e de seu diálogo nasceu mais alguma coisa, uma terceira: a formação cênica que, com auxílio das mais modernas técnicas de som e da projeção, podia operar com o tempo e o espaço, ver a realidade sob diversos aspectos simultaneamente e, pela combinação de atôres com a ação filmada, obter efeitos que não eram possíveis nem com as montagens de filme, nem sômente com o teatro.

Do ponto de vista de cenografia, a Lanterna Mágica marcou nessa época o ponto culminante dos esforços de Svoboda a respeito do espaço policênico e, o mais possível, mutável. As perspectivas dramáticas e cênicas da Lanterna mágica tiveram na Tchecoslováquia uma única conclusão: a Lanterna tornou-se um centro de estudos experimentais independente, com palco e platéia especialmente construídos para tal fim.

O interêsse trazido por Svoboda ao teatro de luz em geral e à projeção de filmes em particular foi tão longe que sua influência se tornou fecunda mesmo fora do teatro. Svoboda é um artista criador, autor de um sistema de projeção (**Polyécran**) que foi igualmente apresentado pela primeira vez em Bruxelas; seu autor e diretor, dessa vez, foi Emil Radok.

A tela múltipla (**polyécran**) é um sistema de telas de diversas formas, colocadas em diferentes pontos do espaço cênico e sôbre as quais se projetam algumas sequências de filmes, eventualmente imagens fixas em côres ou em prêto: tôdas essas projeções são sincronizadas com precisão, permitindo a formação de uma composição especial de diversas ações projetadas no espaço cênico e combinadas diferentemente.

Consequentemente, o **polyécran** faz também pesquisas com as formas e as dimensões das telas, mas em princípio, êle se distingue de tôdas as últimas pesquisas feitas ultimamente nesse sentido. A evolução das telas panorâmicas e do circorama

esforçou-se, essencialmente, no alargamento das superfícies de projeção e tentou também fazer que o espectador não as note absolutamente, mas que tenha a impressão de se encontrar de fato no centro da realidade fielmente reproduzida. O **polyécran**, ao contrário, sublinha inteiramente as superfícies de projeção e trabalha com elas. Êle não copia o naturalismo da realidade, mas seleciona pormenores, decompõe-os em muitas telas e de diversas maneiras - semelhantes a metáforas - e reformula-os em novos conjuntos livremente dispostos.

À primeira vista, é evidente que a tela múltipla está mais próxima da poesia que a música ou o teatro. Seu primeiro diretor diz que ela é, prôpriamente falando, uma determinada espécie de arte plástica animada ou uma síntese de arquitetura e de filme. Justamente por isso foi possível aplicar o **polyécran** no teatro como processo cenográfico muito pessoal, e desde seu primeiro ensaio feito por Svoboda no Teatro Nacional, êle demonstrou tôdas as possibilidades cênicas do sistema, ainda que não tenha sido explorado até sua última consequência. A montagem em **polyécran**, contraponto de muitas correntes-ações em imagens, a aptidão de ver a realidade ao mesmo tempo em todo e em pormenor, do exterior e do interior, de deixar a ação se desenvolver numa tela e retê-la na outra, e em seguida confrontar as duas telas face a face - tudo isso descortina novas perspectivas de uma cenografia variável, edificada em estreita relação com a situação dramática.

(Le Theatre en Tchecoslovaquie, Boletim do Instituto de Teatro de Praga)



# CONGRESSO DA UNIMA

No Congresso da UNIMA (União Internacional da Marioneta), realizado em Praga (Tchecoslováquia) em junho de 1969, ao qual compareceram diversos países, o tema principal dos debates foi: "O Papel do Boneco na formação ética e estética da criança". Dos trabalhos apresentados pelos diversos delegados, destacamos o Relatório do prof. **RAOUL CARRAT**, diretor do **Théâtre Toulousain pour l'Enfant**, delegado da seção francesa àquele Congresso, que abordou o tema **A criança como criador e animador do teatro de bonecos** - salientando o **enriquecimento** que proporciona à criança o trabalho de criar e animar seus próprios bonecos, em seu círculo familiar, na escola ou em casa.



## A CRIANÇA E O BONECO



# A CRIANÇA como CRIADOR

## Raoul Cerrat

O papel do boneco deve ser examinado de dois pontos de vista: 1) a criança (ou o jovem) é um **espectador**, que **recebe**: percepções, sensações que reproduzirão emoções e reflexões; 2) a criança (ou o jovem) é um **criador** e **animador**, que se exprime através do boneco: inteligência conciente e subconciente.

Criança-espectador - Neste caso, aquêle que apresenta um espetáculo de bonecos para crianças, deve observar a idade de seus espectadores quanto à escolha do tema, a moral contida no mesmo, a clareza do enredo, a psicologia dos personagens, a forma dos bonecos, o aspecto do cenário, a concisão do texto, a progressão até o desfêcho (risos, excitação, tensão nervosa, volta à calma) e, finalmente, a duração do espetáculo.

**O Criador e O Animador** — Criar e animar são duas atividades bem distintas, mas provisoriamente, gruparei os dois na categoria daqueles que se **exprimem**: seja pelo gesto e pela palavra (manipuladores), seja pelo desenho e modelagem.

As fontes da criação seriam os **Temas** ou **Textos** impostos pelo professor, segundo sua própria idéia; ou um **texto escrito** (fábula, canção, conto, episódio histórico, ciências de observação).

Os temas são sugeridos: 1) a partir de uma **forma**: bola (cabeça), tubo (serpente); 2) a partir duma **côr**: verde (primavera, juventude, esperança, alegria); 3) a partir de um **ritmo**: ritmo de balanço (mar, barco, viagem, exotismo); ritmo escandido

(soldado, guerra, noiva, mãe); tempo longo-tempo curto (manco, pato, dragão); 4) a partir de uma música (berceuse, barcarola, valsa, etc.); 5) a partir de um desenho preexistente (imagem de livro escolar a ser animada, quadro de determinado pintor).

### Criação espontânea individual

Na verdade, ela não parte de coisa alguma. Há sempre reminiscências. A idéia, como uma planta, procede de uma lenta germinação oculta (elementos quantitativos), depois, por uma espécie de explosão quantitativa, se transforma em qualitativa. É o **salto** e o crescimento, alimentando-se do solo e de suas próprias reservas: o eu profundo, o subconciente, hereditariedade e memória. Mas a **construção do imaginário** (segundo o psicólogo Mabrieu) não toma, na criança, os caminhos racionais do adulto. A **experiência** infantil é muito pequena para que ela estabeleça relações de causalidade que a ajudariam a avançar no caminho do racional, como o concebe o adulto.

### Criação imediata coletiva

Há neste caso um enriquecimento da história, pelo acréscimo de idéias diversas, pelo seu **choque**, o borbulhar resultante da fermentação do grupo-excitação. Essa criação coletiva, entretanto, que parece a princípio uma experiência pedagógica in-



# E ANIMADOR DE TÍTERE

interessante (mais interessante para os próprios criadores) apresenta defeitos: dispersão de idéias, muito divergentes para que possam dar um enrêdo bem construído. A história parecerá sem pé nem cabeça se se conservam tôdas as idéias apresentadas. Há necessidade, então, de sacrificar algumas, segundo uma lógica adulta, e os autores, em sua lógica infantil, se sentirão lesados. Por outro lado, no debate de grupo, dominam os mais afoitos, os mais tagarela,s .O tímido se cala. Todavia, êle talvez guarde magníficas flôres de ouro em seu sonho interior. Em segundo lugar, uma pobreza de vocabulário, da elocução e mesmo das imagens. A arte continua sendo "uma longa paciência".

## A concretização do imaginário

Uma vez encontrada a história, segue-se a realização:

1) desenho dos personagens (a lápis, pincel ou dedo).

2) desenho do cenário. É um trabalho sôbre grandes superfícies, inabituais à criança. Há necessidade de recuo para uma visão global que a criança não tem: ela justapõe pormenores e não sabe sintetizar.

3) realização plástica do boneco: a) utilização de similitudes naturais (legumes, frutos); b) simbólico dos objetos familiares (objetos que se transmutam (surrealismo) (vassoura-cabeça de índio); c) **pesquisa manual** das formas. "O homem pensa porque tem mãos", dizia Anaxágora.

Na pesquisa de formas de bonecos, por ordem de dificuldade, citamos: cartão recortado plano (aproximação com o desenho), cartão em relêvo (pelo recorte, dobradura, colagem e grampeagem).

Esta se aproxima da técnica do papel recortado, velha tradição folclórica polonêsa e chinêsa. Seguem-se: modelagem (pasta de papel, etc.), madeira esculpida e outros materiais; pano ou malha cheios; metais.

Nesta fase é que se formam as noções de **estética** (além da criação artística pròpriamente dita): descoberta de uma harmonia de **formas**, de **côres** da **matéria**.

4) Realização do cenário (naturalismo, verismo-trompe-l'oeil, sugestão, poesia, extrapolação, burlesco e abstração). Uma descoberta, portanto, de caminhos diferentes na tradução de uma idéia (para si próprio e para os outros). É a polivalência dos meios de criação artística.

5) Acôrdo, concordância dos **bonecos** e do cenário:

- a) colorido das roupas e dos diversos cenários;
- b) formas: harmonia das formas em conjunto;
- c) concordância dos coloridos e formas reunidos.
- d) diferença entre a visão próxima (ex.: miniatura, ilustração de livro) e a visão à distância (5 metros, 20 metros).

**Perda do pormenor à distância.** Daí a pesquisa do pormenor dominante, característico; daí a simbolização.

e) perda de visibilidade do boneco num **cenário muito complicado**;



- f) o boneco bonito morto por um cenário de **côres** muito agressivas; a descoberta, pela experiência necessária, das regras e leis da decoração.

### A Criança diante do Material

Há a considerar: a resistência da matéria à **idéia** (como fazer com o ferro, o vidro...) e a resistência da matéria à **vontade de criar**. Não só a resistência do próprio corpo da criança (falta de jeito, necessidade de educar o gesto) mas também a oposição do material - temos tudo isso a considerar. Exemplos: a argila sêca que esfarinha, a madeira que se fende e entorta, a côr que empalidece depois de sêca, a pintura que sai (pouca cola ou que se descasca (muita cola), o papel que franze ou enruga, etc. Revela-se assim à criança tôda uma **vida** da matéria, vida secreta e hostil, segundo lhe parece, como no conto "L'Enfant et les Sortilèges" ou no **Pássaro Azul**.

O papel do professor, aqui, é ajudar a criança a descobrir as leis indispensáveis. É o seu aprendizado.

### Ocorrência de noções de ética

- A) agir em função de um **fim** (perspectivas).
- B) noção de **duração**, que se impõe.
- C) escola de **vontade**: saber querer até o fim e recommear, se necessário, (perseverança pertinácia.)
- D) necessidade de **limpeza** e de **ordem** no trabalho.
- E) gosto pelo **acabado**, a **obra** bem feita. Neste ponto, há grande trabalho a fazer, uma reeducação. Na vida cotidiana, os objetos usuais são feios, mal acabados (objetos de plástico) e a arte popular (folclórica) perdida e substituída pelo produto industrial sem passado, mercantil, muitas vezes feio (objetos, móveis). Essa má educação pode nascer da escola.

Em certas pedagogias há um excesso de admiração pela obra infantil: espontaneidade, inge-

nuidade, etc. Educadores e pais criam uma confusão entre o exprimir-se espontaneamente e a exibição da obra ou exibicionismo. Para a criança é preferível, parece-me, ensinar-lhe o gosto do trabalho bem feito, da limpeza artesanal, que denota o amor do ofício.

- F) Outras noções de ética ocorrentes: 1) harmonia de formas e côres como expressão da alma dum personagem - a beleza e candura ou bondade (posição e côr dos olhos) e a beleza má (rainha cruel), a tristeza (porte de cabeça, olhos e bôca); 2) o papel das côres: côres alegres - côres quentes; côres tristes - côres frias e a tradução da moralidade pelas côres. O mesmo cenário (forma e matéria) pode ser alegre ou angustiado conforme as côres e luzes. 3) papel das formas: doces ou ásperas, deformação graciosa (Modigliani), deformação angustiadada (El Greco), deformação feia (J. Bosch e Gruenewald); e o humor burlesco (o dragão da lenda pode ter um corpo horrível ou um corpo divertido e bonito (escamas escuras, ou escamas floridas), 4) papel da roupa: o tecido, sua aspereza, aspecto, a matéria, os coloridos, a costura (paciência, asseio, gosto) e a solidez (noção de duração).

### A ANIMAÇÃO

Fabricado o boneco, seja de fio (marioneta), de vara, de luva (fantoche) ou um boneco improvisado qualquer (como acontece ser o caso com crianças), êsse boneco não é uma peça de museu. Deve animar-se, exprimir idéias e sentimentos através do movimento. Aqui, nova dificuldade, a da Matéria diante da Idéia, não mais na criação mas na animação.

O boneco será manejável? (pêso, solidez) Servirá? Poderá viver? Seu jôgo corresponderá à alma do personagem? Expressará o porte nobre do velho rei, o vôo gracioso da borboleta ou da fada, a turbulência do cãozinho ou do bobo do rei?



A **construção** do boneco é que comandará, em grande parte, as suas expressões. Feito o trabalho da melhor maneira, será necessário, para atingir o resultado desejado, uma **educação do contrôle do gesto** infantil. À parte a fadiga do braço erguido (fantoche), é preciso ensinar à criança a:

a) lutar contra a falta de jeito pelo contrôle do gesto;

b) concentrar-se numa personalidade estranha, definida;

c) isso conduzirá a uma afirmação da confiança em si. Resultado: seu valor terapêutico.

### A Expressão Verbal

Muitas vezes, na linguagem falada das pessoas simples, um olhar, o gesto de cabeça, um muchocho, um tique qualquer substituem uma frase articulada que traduziria os meandros do pensamento. A mesma coisa acontece com a criança e o jovem. Manipulando o boneco, a criança não poderá se limitar a êsses gestos, olhares ou tiques. Ela será obrigada a utilizar palavras e a formar frases. Assim, aquilo que lhe parecerá um jogo, porque há **transferência**, ajudará a enriquecer seu vocabulário e a melhorar a elocução. Daí:

- 1) importância da linguagem **precisa**;
- 2) busca da **imagem sugestiva** (metáfora);
- 3) magia das palavras que fazem a imagem, que tomam vida na imaginação infantil;
- 4) música das frases;
- 5) beleza da linguagem (estética).

### A Intriga ou Enredo

Temos que considerar o desenvolvimento **harmonioso** (noções de estética). Também a intriga imaginada, criada pela criança como identificação dos conflitos e inibições fornece ao pedagogo que gosta de seu trabalho, preciosas informações sobre cada aluno. A informação de um personagem, a

transferência que se dá no caso, são úteis à criança como elementos de cura mental (psicanálise e psicodrama).

### Música e Sonoplastia

A música deve ser escolhida em função do fim (intriga), da **atmosfera** da cena, da alma dos protagonistas. Pode ser doce ou marcial; uma **berceuse**, uma marcha ou dança. A marcha pode ser nupcial e também de suplício.

Aproveita à criança no aprendizado de ritmo, sons, timbres e tonalidade.

Também o canto aplicado aqui tem seu valor educativo.

Na utilização dos ruídos, deve-se educar a observação: aprender a ouvir e aprender a ver. Neste campo, faz-se a **pesquisa dos ruídos**: vento, mar, gôtas d'água, ruídos e gritos de animais, de pássaros e de atividades humanas (profissões), ruídos da cidade (carrilhões, trem, barcos, multidão).

Há em seguida a **reprodução naturalista** dos ruídos e gritos e a **transposição** (poética ou burlesca) dos ruídos e sons.

Como indicação: **Carnaval dos Animais**, de Saint-Saens, **Coucou**, de Daquin, **Lendas da Floresta Vienense**, Debussy, etc. etc.

### A Iluminação

Deve-se observar que a **alma** do cenário, do boneco, muda conforme o ângulo de luz. Quanto à potência da luz é preciso observar: a luz que achata, que suprime a profundidade dos planos, disposição (de frente ou lateral), a sombra projetada (alcançe) ou destruída, e a Sombra Chinesa.

As côres também são importantes na iluminação porque criam a atmosfera. Não esquecer a noção de estética: os excessos (music-hall de mau gosto e efeitos fáceis). Não tentar o **bonito**, mas ter em vista a finalidade.



## ÉTICA

Temos dois aspectos a considerar: a moral individual e a moral social. **Moral individual** - Dissemos como a criança, na realização material da idéia, adquire muitas noções morais: vontade, paciência, asseio, gosto pelo acabado. Consequência: lealdade, respeito ao próximo.

Outras noções morais: a bondade - observada nos outros e a ser traduzida materialmente (forma e voz). A criança, além disso, se identifica com seu personagem e aprende como agir para ser bom. No fundo, é a aquisição da fé **pelos atos**, como recomendava Pascal. Os personagens representados pelos bonecos, por suas formas despojadas são símbolos mais facilmente compreensíveis que os atôres, cujos sentimentos são mais nuançados. Ajudarão a criança, pelo exemplo resultante do enredo, a adquirir **noções morais** básicas. Representa uma terapêutica, interna e externa, porque pela transferência, ela é o boneco e porque a criança vê o boneco agir e o julga. Além disso, o jogo e a expressão falada a ajudam a se livrar das inibições.

Um educador atento e um pouco psicólogo poderá descobrir a causa dessas inibições (sentimento de inferioridade e fraqueza, cupabilidade, castração, violência paterna, amor despótico da mãe, complexos etc.). Ao usar a marioneta (**medium**) a criança perde a timidez, porque não é ela que fala, não é a ela que olham, ela está protegida, oculta como se usasse máscara. Como consequência: a criança se apaga em benefício do boneco e o seu egocentrismo diminui. Finalmente, tôdas as noções de moral trazidas pelo enredo e a sua conclusão ou **moralidade**.

### MORAL SOCIAL

Falamos do recuo do egocentrismo pela submissão ao títere, considerando a criança **isolada**. Mas ela vai representar dentro de um grupo. Haverá também o recuo do egocentrismo pela submissão à **disciplina de grupo**. Na classe, a disciplina é

imposta **de fora**. Na preparação do espetáculo, a criança sentirá **de dentro** que ela é necessária, daí a **auto-disciplina**.

**Distribuição de papéis e tarefas materiais** — O papel, por menor que seja, pode adquirir importância para seu jogo, sua vida. No teatro de Molière e de Goldoni, se o final, a moral da comédia é o casamento dos namorados, êstes personagens são de fato apagados. São os criados e as criadas que dominam a intriga. Nos títeres, a mósca pode vencer o leão. Isso encoraja o **pequeno**: sentimento de utilidade. Assim, aquêle que faz a contra-regra é muito útil, se bem que não represente. Além disso, com os bonecos, o jogo é um jogo de equipe. Os atôres não são vistos, são anônimos. O perigo do cabotinismo infantil é mínimo.

### A CRIANÇA E SEU MEIO FAMILIAR

Já abordei certos aspectos da resolução, por transferência, dos conflitos, complexos, etc. Mas a boneca pode ser utilizada como elemento primordial na educação ou reeducação de crianças retardadas (QI inferior a 70) ou de crianças com distúrbios motores ou defeitos físicos. Do ponto de vista psíquico, através do boneco ela pode tomar ou retomar seu lugar na sociedade, com a consciência de se inserir normalmente na coletividade.

### FORMAÇÃO ÉTICA PELA INTRIGA

Aqui, reunimos a criança-animador à criança-espectador. Um e outro são sensibilizados pela história, pelo enredo, pela **moralidade**.

Mentira, preguiça, grosseria, brutalidade, maldade, inveja, gula, avareza, etc. Poderíamos enumerar os sete pecados capitais, com exceção da luxúria. Ao falar em moralidade, não esquecemos os autos medievais intitulados moralidades. É pela intriga, antes de tudo, que se forma moralmente a criança. Devemos examiná-la detidamente, em função da idade dos espectadores.



## A) Moralidade da história e a Criança:

Qualidades e defeitos

O bem e o mal.

1) Como o mal pode prejudicar a si mesmo (moral com fim egocêntrico: medo do guarda, medo do inferno).

2) Como o mal pode prejudicar a coletividade das crianças ou dos adultos.

Este último é mais complicado para o entendimento da criança. Contudo, deve-se ter cuidado para não atingir um resultado inverso, quando o espírito crítico começa a despertar em algumas crianças de 10 anos (a "literatura edificante" é repelida pelos "grandes").

B) Com os **maiores de 10 anos**, a moral é difícil de ser abordada. É a idade da recusa, das oposições. Em outro trabalho sobre o comportamento do pré-adolescente (13-16 anos), apresentei as três idéias sobre as linhas de força do comportamento nessa idade:

1) necessidade do grupo;

2) desejo de aventura;

3) formação da puberdade, primeiros sinais conscientes de sexualidade.

## C) No Adolescente (17-20/23 anos)

1) Ele vê os problemas morais de um ponto de vista mais elevado, mais idealista que a criança. É a **idade das teorias**.

2) Ele sabe analisar, e ter, em seguida, uma **Visão Sintética**.

3) É obrigado, sobretudo, a abordar os problemas da vida, de sua vida, que se torna cada vez mais independente, autônoma. Neste caso, são os problemas morais mais elevados (profissão, estudos, contingências econômicas e os grandes problemas — capitalismo, guerras, liberdade, racismo, paz, conflitos sociais) do que o taxativo "Não ponha o dedo no nariz" dirigido à criança — é que são abordados. Além dos problemas psicológicos pessoais (camaradagem, amizade, amor, sexualidade e luta contra os tabus, etc.) Além desses temas, a doença, a morte, a solidariedade, as religiões, o ateísmo, filosofias; a arte e suas formas e a ciência — podem ser apresentados aos jovens através de bonecos. Os símbolos adquirem aí sua grandeza.

## Conclusão

Se compararmos o boneco com outras formas de expressão artística (desenho, pintura, escultura, música, canto, dança, comédia) constatamos que o boneco é uma arte mais completa. Um **mobile** de Calder não tem alma. Ele pode ser belo, curioso, estranho, mas nada mais é que um catavento mais bem mecanizado. Ele se insere muito bem, talvez, num universo cada vez mais automatizado, mas cada vez mais frio, longe do coração. O títere é a matéria-prima mais simples até chegar à obra de arte, isto é a interpretação de uma idéia de acordo com o sentimento. Escultura, pintura, costura e, após, anima-se (dar alma) o boneco. Movimento, ritmo e dança, e o boneco evolui nas três dimensões do espaço, enquanto o ator mediante representa sobretudo nas duas dimensões do palco. Qual a terceira dimensão do ator? subir uma escada, dar saltos - o seu peso interfere. Ele não pode ser um pássaro que plana com desembaraço. Já o boneco pode fazê-lo. Ele tem, portanto, possibilidades em diversos domínios superiores às de outras artes, entendendo-se que às suas possibilidades específicas se acrescentam os elementos habituais comuns aos outros espetáculos: música, ruído, luz. Há mais: é a **autonomia total da forma**, enquanto o ator impõe seu corpo. Podemos realizar uma pulga, ou uma cobra. O ator, certamente, pode sugerir uma pulga, ou uma cobra, por meio de convenções teatrais, graças à grande complacência do espectador.

Após tratar da formação ética e estética da criança quando fabrica e anima o boneco, quero assinalar as dificuldades que o educador encontrará:



1) para a criança que cria, o resultado será sempre inferior à criação do profissional. A criança, porém, não cria em vista de um espetáculo a ser apresentado a um público desconhecido. Ela representa para sua classe, amigos e parentes. O importante é a sua criação. Fora disso, arrisca-se a cair no exibicionismo do próprio educador.

2) para o pré-adolescente, a dificuldade é interessá-lo no boneco, o qual tendo lhe interessado durante a infância, êle o repele agora, porque não quer que o tomem por uma criança.

3) para o adolescente, pode ter nôvo interêsse, em dois sentidos: ou êle representa para crianças ou êle cria e representa para expressar seus próprios problemas morais ou ordenar sua fantasia. Pela sua esquematização, seu símbolo, o boneco ser-lhe-á de grande ajuda.



(A) Moralidade da história e a Criança:  
Qualidades e defeitos  
O bem e o mal  
1) Como o mal pode prejudicar e si mesmo  
(moral com fim egocêntrico: medo de perder, me-  
do do inferno) a criança e a idade de egocêntrici-  
dade  
2) Como o mal pode prejudicar a coletividade  
das crianças ou dos adultos, e a idade de egocên-  
trici-  
dade última é mais complicada para o enten-  
dimento da criança. Contudo, deve-se ter cuidado  
para não atingir um resultado inverso, quando o  
espírito crítico começa a despertar em algumas  
crianças de 10 anos (a "literatura edificante" é  
rejeitada pelos "grandes").  
B) Com os maiores de 10 anos a moral é difícil de  
ser abordada. É a idade da recusa, das oposições.  
Em certo trabalho sobre o comportamento do pré-  
adolescente (13-16 anos), apresentei as três idades  
sobre as linhas de força do comportamento nessas  
idades:  
1) necessidade do grupo;  
2) desejo de aventura;  
3) formação da personalidade, primeiro simas  
por acontecimentos de sexualidade, e depois a  
C) No Adolescente (17-20-23 anos)  
1) Ele vê os problemas morais de um ponto  
de vista mais elevado, mais idealista que a criança.  
É a idade das teorias.  
2) Ele sabe analisar, e tem em seguida, uma  
visão sintética, abstrata, análoga ao que se vê  
3) É obrigado, sobretudo, a abordar os proble-  
mas da vida, de sua vida, que se torna cada vez  
mais independente, autônoma. Neste caso, são os  
problemas morais mais elevados (profissão, estu-  
dos, contingências econômicas e os grandes pro-  
blemas — capitalismo, guerras, liberdade, racismo,  
por conflitos sociais) de que o taxativo "Não po-  
rta o deo no nariz" dirigido à criança — é que  
são abordados. Além dos problemas psicológicos  
pessoais (cama, amor, amizade, amor, sexualida-  
de e luta contra os tabus, etc.). Além desses temas,  
a doença, a morte, a solidão, as religiões, o  
ateísmo, filosofia, a arte e suas formas e a cien-  
cia — podem ser apresentadas aos jovens através  
de bonecos. Os símbolos adquirem si sua grandeza  
e importância sob o olhar dos espectadores.



# TEATRO NAS OFICINAS

## Virginia Valli

Na exposição e explicação do trabalho realizado nas Oficinas Pedagógicas da Sociedade Pestalozzi do Brasil em matéria de teatro, a maior dificuldade resulta da falta de método ou de sua existência na aplicação de técnicas dramáticas na educação do excepcional, pois poucas pessoas e, esporadicamente, têm tentado esse tipo de atividade. Afim de ordenarmos mais claramente a matéria, exporemos nossa experiência cronologicamente, tentando, em conclusão, deduzir algumas regras ou dicas que possam esclarecer o professor ou aquele que se achar tentado a percorrer esse obscuro caminho, num campo de atividade deveras fascinante.

### 1 — Bonecos

Tudo começou com os bonecos. Terminado o Curso de Bonecos promovido pela SPB, em 1947, sob a orientação de Helena Antipoff, com a colaboração de outros mestres eminentes, como Olga Obry, Cecília Meireles, Martim Gonçalves, Pascoal Carlos Magno, Edna Gama e outros, algum tempo após começamos o teatro de bonecos nas Oficinas. A idéia inicial era, de fato, fazer um teatrinho com os aprendizes. Não logramos contudo passar da ingrata fase de confecção da cabeça, pelas inúmeras dificuldades ocorrentes. A técnica tentada da primeira vez — cabeça de **papier maché**, uma das mais trabalhosas, e as diversas fases e tarefas que constituem essa técnica, fez que os alunos se desinteressassem e poucos chegaram a concluir a cabeça. Talvez se dê, com o excepcional, o mesmo que acon-

tece com crianças, quando se procura fazer um tipo de boneco que demanda mais de uma sessão de trabalho. O espaço de tempo que medeia entre a motivação, a idéia ou plano de criar um teatrinho de bonecos até sua concretização última — boneco pronto e espetáculo montado — é demasiado longo para a criança ou o excepcional poder acompanhá-lo sem perder a motivação inicial.

### 2 — Máscaras

Passamos depois às máscaras, pois outro professor das Oficinas (Hilton Araújo) apresentara, anteriormente, um teatro de máscaras com algum rendimento. A máscara abriu grande perspectiva para nós. Constatamos o interesse do excepcional pelo brinquedo com máscaras (ainda que êle, afinal, prefira tirá-la durante a função, seja para observar melhor a platéia, seja para exhibir-se à família e aos conhecidos, como quem diz: "estou com esta máscara, mas sou eu mesmo").

A máscara foi uma fase importante, pois aprendemos a interpretar-lhe o símbolo ou o significado que teria não só para o excepcional como para os povos de cultura pré-letrada. A máscara objetivou ou concretizou aquilo que a mente primitiva não podia traduzir em gestos ou palavras, pelo seu próprio nível mental ou pela falta de linguagem apropriada para tal. Trabalhando, então, com esse necessário, pudemos situar-nos no nível daquilo que êle pensa, sente ou imagina ao realizar ou representar uma ação. Esse aprendizado e conhecimen-



to final de como utilizar a máscara na rotina de trabalho das Oficinas, ou nas festividades da Escola, foi muito lento, e não sei se seríamos capazes de lembrar e recontar essa fase labiríntica do trabalho com a máscara. Com a Máscara e com o Ritmo, aconteceu aquilo de importante — que talvez tivéssemos encontrado o elo de ligação entre o primitivo ou arcaico que cada um tem em si e o moderno ou civilizados que somos, ou queremos ser.

### 3 — Jôgo Mimado

Veio, a seguir, o trabalho visando diretamente ao espetáculo (de fim de ano, por exemplo). Que temas ensaiar, usando ou não máscaras? Que tema ensaiar sem dar falas para decorar? Aí começou aquê **fundir-de-cuca** sem o qual nada se faz. Para pesquisar o trabalho realizado durante êsses dez anos, que temos? Contamos apenas com roteiros feitos para orientar a montagem. Um dos primeiros (1961), foi aquilo que denominamos

#### Jôgo Mimado Apresentando Atividades das Oficinas e Classes, com:

- 1) narração
- 2) canto
- 3) mímica
- 4) bonecos
- 5) máscaras.

Utilizando a estória de Andersen — **A Roupã Nova do Rei**, adaptada para **O Rei-Manequim** — como um roteiro-enrêdo, contamos a história de um rei muito vaidoso que só pensa em roupas e enfeites. A vida dêsse personagem é contada por um Narrador (professor), que faz a ligação dos quadros ou cenas, em que o Rei dá grande trabalho aos seus súditos e artesãos (Aprendizes), que lhe confeccionam roupas, espadas, coroas, bordados, etc. Aí, pudemos mimar tôdas as atividades das Oficinas (alfaiataria, tecelagem, bordado, costura, fio-e-fôlha, carpintaria e outras), ao fabricar os objetos reais, introduzindo um côro de poucas palavras e gestos,

marcados pelo ritmo da música de Lola Guterman, ou então usando apenas percussão. Tudo se desenvolve até o clímax de — “o rei está nu” — gritado por uma criança. O rei, vendo-se nu, fica envergonhado e chora. Todos, então, se lembram de alegrá-lo com qualquer coisa, um teatro de máscaras ou de bonecos. Êsse espetáculo, em que tomaram parte os rapazes das Oficinas e as crianças das Classes Especiais, já foi um comêço de sucesso — podemos afirmá-lo — não só pela reação da plateia, como pela satisfação dos participantes. Houve apenas um senão: o rei de maneira alguma quis ficar nu, ou o que se convencionou como nu, isto é, o torso nu, ou vestir uma camiseta para fingir que estava. “Não posso” — disse êle-rei, “é festa, tenho que vir de terno”. De modo que o rei-nu estava demasiado vestido.

Neste ponto já podíamos tirar algumas conclusões ou regras de trabalho, que seriam:

- 1) tema-enrêdo muito simples
- 2) nenhum diálogo
- 3) pouca narração
- 4) música ou ritmo durante tôda ação.

### 4 — Folclore

Lendas do folclore indígena também tiveram sua vez, e entre restrições e desaprovação por diversos motivos (“fogo de verdade não pode”, “as músicas são muito tristes”, etc.), conseguimos fazer coisas bem aceitáveis e até bonitas plásticamente. É que, no caso, o defeito seria mais dos temas do que de seus aplicadores, por que estória de índio é o que há de mais cruel, triste, bárbaro e até **chato**, além de o verdadeiro ritmo indígena não ajudar nada. Contudo, apresentamos o **Casamento dos Índios com as Filhas do Sol**, com máscara de sol belíssima (e que não era nenhum sol como êsse que os figurativos não excepcionais o imaginam) e a estória do **Rapto do Fogo**, na qual o fogo entrou de verdade, e ninguém se queimou.



Dando um pequeno salto para não nos alongarmos demasiado, pois deixaremos de falar da pesquisa de gestos e expressão, que era a rotina de trabalho nas aulas, passamos ao **Bumba-Meu Boi**, um dos grandes sucessos nas Oficinas Pedagógicas da SPB, numa participação coletiva de professores-aprendizes-pais, bisado mais de uma vez. A direção da SPB tanto se entusiasmou que, na repetição, mandou confeccionar programas, como se fôsse teatro de verdade, dando nome ao Boi e aos boizinhos que participaram do brinquedo. Nesse programa, lê-se o seguinte:

O Boi Brejeiro, também boi-aligria, boi-coração, boi-feiticeiro, pelo entusiasmo dos participantes, espectadores, professores e curiosos desde a sua primeira apresentação (1964), representa a conclusão e coroamento de uma fase cansativa de trabalho, na busca de uma forma de expressão dramática adequada ao excepcional, desde as tentativas de diversas técnicas, pesquisas de gesto e expressão, experiências não concluídas com teatrinho de bonecas, autos-de-natal e lendas folclóricas apoiadas em música, narração segundo roteiro-enrêdo estilizando atividades do excepcional, até a última fase, quando fomos levados a eliminar pouco a pouco não só o diálogo como a narração e solos, esquematizando os gestos e o texto numa forma de cântico falado e mimado em que todos procuram sentir o tema e transmití-lo dentro de suas possibilidades. Ao usar essa forma mais conveniente a tal tipo de intérprete, a Máscara constituiu um elemento importante na combinação do espetáculo, substituindo com vantagem a figura humana, por livrá-la da crítica às vezes negativa que o próprio excepcional tende a fazer do colega que se exhibe, projetando, além disso, não mais um simples personagem, mas ampliando-o como uma simbolização aos olhos dos participantes. A música deu apoio à riqueza rítmica do excepcional, dando coesão e unidade entre os diversos tipos participantes. Os elementos exigidos dos intérpretes — rítmico, plástico ou de emoção — o excepcional pode oferecê-los com exuberância. Acontece, então, o milagre de expressão dramática pelo excepcional que, em seu esforço de compreender e exprimir, se integra no enrêdo e dá vida ao

tema. Os ritmos do boi bumbá, o colorido e as figuras-máscaras vibram neste conto de bumba, em que as palavras, ditas ou cantadas, são um esforço-experiência de cada um e de todos; o passo inventado por um e aplaudido por todos, é repetido em conjunto, a roupa (de um guarda-roupa inexistente) criada de trapos e de papel, mas trabalhada com carinho (recorte, aplique, colagem, pintura, costura), é vestida como roupa-de-rei, com convicção. O aprendiz excepcional consegue, assim, o que um ator talvez não conseguisse: transmitir ao espectador, através de uma pesada armação-máscara de arame-pano-papel, a essência do Boi, êsse tanto de paciência-doçura-encanto que tem um boizinho de verdade. Eis o nosso Boi Coração.

## 6 — Autos-de-Natal

Os autos-de-natal foram uma constante em nosso trabalho. Se o primeiro não resultou muito bom, os seguintes começaram a fazer sucesso:

1) Um aproveitamento reduzido de **O Boi e o Burro a Caminho de Belém**, de M. Clara Machado, com músicas de folclore.

2) Roteiros de Natal, como convenciamos chamá-los, exclusivamente com músicas de pastoris, reis com enormes máscaras, bichos-máscaras e um presépio convencional.

3) Nesses Roteiros, começamos a misturar Figuras, Máscaras e Bichos-Objetos (o boi e o burro, por ex. vinham para o presepe puxados por um menino).

4) Finalmente (1968), misturamos Figuras (gente sem falar) com Bonecos, em dois planos: as figuras dos pastoris eram os Aprendizes; as figuras do presépio — bonecos, incluindo bichos (galo-borboleta-boi-burro, etc.) e Objetos (estrêlas e anjos).

Em todos êsses espetáculos, o elemento importante, talvez o de maior importância, foi a Música, que ligava todos os quadros e dava unidade e ritmo ao todo. Não teríamos feito grande coisa se não fôssem essas maravilhosas músicas do folclore bra-



sileiro (pesquisadas por Leida Felix de Souza e ensaiadas por Doris de Carvalho), e também se não fossem bem nossas, pois é importante para o excepcional sentir a autenticidade do ritmo para poder expressá-lo.

## 8 — Tema Inventado pelo Excepcional

A última experiência realizada nas Oficinas já é uma tentativa mais arrojada: o próprio excepcional cria o tema que vai representar. Ao pedirmos sugestão de um tema para trabalhar, um dos aprendizes sugeriu que fizéssemos uma estória inteiramente nova, “que ninguém nunca fêz, **“diferente de tudo”**”, conforme suas palavras. Daí esse mesmo aprendiz (A. D.) começou a inventar sua estória. Aos poucos, em conversas e ensaios, começou a tomar corpo a seguinte estória **diferente**, cujos personagens eram um rei, uma princesa, um bruxo, príncipes e outros ingredientes mais que manjados de um conto-de-fada convencional, com um final feliz, ao ritmo de marcha nupcial. Nas diversas sessões de tentativa de desenvolver o tema, a vitalidade do velho conto foi despontando, e parecia apenas aguardar a criatividade do excepcional para dar-lhe nova expressão. Foi o que aconteceu. A espontaneidade e a graça de uma estória singela sobressaíram nas marcações medidas (sempre ritmadas), cantigas, uma macumba para sustentar a bruxaria do Bruxo, que enfeitiça a princesa para raptá-la, com um verdadeiro jôgo de capoeira, introduzido no enrêdo, ao lado da briga-de-galo, que substituíram as lutas de capa-e-espada entre os príncipes. O enrêdo teve seu convencionalismo disfarçado pela forma de apresentação do espetáculo, a simplificação das marcações e a beleza dos trapos e acessórios **bolados** pelos próprios Aprendizes.

### Conclusão

Pelo que vimos, as regras para esse tipo de trabalho seriam, em primeiro lugar, a pesquisa isolada de gestos (habituais e profissionais, e gestos expressando sensações, ou de atitudes (animais, ob-

jetos, etc.) e de expressão, em sessões trabalhadas não como exercícios, pròpriamente, mas como dramatizações (para isso se escolhe uma situação ou pequeno enrêdo simples); a pesquisa do gesto dentro de um ritmo, deixando ao aprendiz a liberdade de improvisar o que quiser, como quiser, deixando-o falar, se quiser; em seguida, aproveitar aquilo que foi melhor como criatividade espontânea do excepcional para usar dentro do tema a ser ensaiado; ao trabalhar o tema sempre será necessário dar todo o fio do enrêdo do princípio até o final, ainda que a estória pareça desligada, no comêço. Teríamos, então:

1 — O Tema (enrêdo simples, objetivo) deve ser contado através de gestos ritmados, bem marcados, que dêem idéia daquilo que se quer expressar e não de outra coisa. Diálogo — nenhum; Narração — nenhuma ou mínima, pois o enrêdo simples e ação bem marcada dispensam a narração por não haver o quê explicar, se o tema se explica pelo próprio acontecer; em substituição ao diálogo, deve-se usar o Côro falado ou cantado.

2 — Personagens e Marcações devem obedecer a convenções rígidas através do Ritmo e da Música.

O espetáculo se transforma, então, num brinquedo dramático com estrutura rígida, dentro de um ritmo medido. A espontaneidade, onde fica? Perguntarão. Ela resiste, mesmo dentro dessa rigidez. Por que o brinquedo não foi imposto aos participantes. Debatidos os temas e escolhido um deles, vem a distribuição dos papéis ou personagens, em que todos dão palpite; vem a escolha das roupas e acessórios, que eles próprios **bolam**, fazendo os **croquis** antes de fabricá-los. A espontaneidade resiste, por que todos aceitam o espetáculo como um jôgo em que as regras são conhecidas de todos e impostas por eles próprios. Os ensaios não a prejudicam. Conforme acontece no brinquedo infantil, a repetição do jôgo não prejudica a espontaneidade. Ao contrário, a atividade se enriquece cada vez que é repetida, dentro das regras impostas e aceitas pelos brincantes, pelo prazer que proporciona ao brincante. É a liberdade de criação e de expressão dentro das regras do jôgo.



# TRÊS JOGOS DRAMÁTICOS

## 1 — A Recordação

O espaço cênico é uma velha casa. Uma cadeira no centro. Ali viveu uma pessoa muito querida: uma velha avó, por exemplo. O personagem chega após dez anos de ausência e, ao ver a cadeira, começa a recordar e a sentir saudades: sentimentos de alegria e tristeza que as lembranças do passado lhe trazem.

## 2 — A Planta Milagrosa

Duas pessoas recebem um vaso de planta, onde só há terra. Curiosos e intrigados com tão estranho presente, observam o vaso.

Repentinamente, do meio da terra nasce o brôto de uma planta desconhecida. Susto (marcado ao tambor, pelo professor ou monitor). A planta começa a crescer aos olhos dos dois, que vão se afastando, amedrontados diante de fenômeno tão insólito. A planta continua a crescer, crescer, os galhos atingem o teto, horríveis, num movimento

que tenta envolver os personagens como tentáculos de polvo. Apavorados, como num pesadelo, não entendem o que se passa, tentam se desvencilhar dos galhos, lutando desesperadamente. A uma segunda batida do tambor, a planta começa a regredir, diminuir, tornando-se uma pequena planta, de cuja haste sai uma linda rosa vermelha. Os personagens, num clima de pesadelo e sonho, se aproximam cuidadosamente do vaso e, ainda no mesmo clima de sonho, observam a flor.

## 3 — A Fuga

- O prisioneiro está só em cena, sentado num banquinho, à esquerda.
- Levanta-se e começa a andar na cela.
- Desanimado, volta ao banco.
- Encolerizado, dirige-se para a porta, e tenta abrí-la, esmurrando-a.
- Acalma-se.
- O guarda aparece à direita e caminha em tôdas as direções.
- Depois avança em direção da cela, passa pela frente e continua o caminho.
- O prisioneiro ouve os passos do guarda, e fica imóvel.
- O guarda volta ao ponto de partida e começa a ler o jornal.
- Durante algum tempo os dois permanecem cada um em sua posição, o guarda se mostra tranqüilo e satisfeito, o prisioneiro desanimado.
- Aparece ao fundo da cena, no centro, um terceiro personagem.
- Está na rua, ao lado do muro da prisão.
- Olha, cautelosamente, em volta, depois se decide a subir o muro.



- Subida e escalada do muro.
- No interior da prisão, avança com precaução.
- Percorre corredores e escadas, aproximando-se da cela.
- De repente vê o guarda.
- Recua lentamente, a fim de evitar o guarda, mas faz barulho e o guarda se volta.
- Um tempo. Os dois se medem com o olhar.
- Engalfinham-se. Lutam.
- O guarda é morto.
- O outro apanha as chaves e corre para a cela, percorrendo corredores, escadas, etc.
- O prisioneiro, que estêve imóvel durante êsse tempo, ouve os passos de seu salvador. Levanta e escuta.
- O outro pára diante da porta, põe a chave na fechadura e abre.
- Grande alegria.
- Os dois fogem.

(Do livro, a sair: **Cem Jogos Dramáticos**, de M. Clara Machado e Marta Rosman)



# TEXTO PARA ESTUDO

**VOLPONE, de BEN JONSON**

**Tradução de NEWTON BELLEZA**

**Cena 3 (II Ato)**

**Um aposento na casa de Corvino**

**(Entra Corvino, com uma espada na mão, arrastando Célia)**

**CORVINO** — Destruir a minha honra com êsse bufão de rua! Um tagarela saltimbanco, um tira-dentes, um escamoteador! E públicamente à janela! Enquanto, com os seus forçados trejeitos e a miséria de seus esgares, êle entretém a comichão de teus ouvidos com o sermão de sua droga, uma multidão de velhos celibatários, libertinos notórios, te crivava de furtivos olhares de sátiros! E tu sorrindo mui graciosamente, dando asas à expectativa de teus favores, para satisfação dos fogosos espectadores! Era então o saltimbanco a isca dêles? e o assobio convencional! Ou estavas enamorada de seus anéis de cobre, suas jóias de açafião encastoadas de pedra-de-sapo, de sua fatiota feita de pano grosseiro, sob a carapuça de malha? ou a sua cediça guedelha encedrada? ou a sua barba engomada? Ora, ainda o terás, certamente! Êle aqui virá e te ministrará fricções para ser mãe. Vejamos. Quem sabe se não preferirias as exhibições, acompanhá-lo nas exhibições? Ora, se quiseres, podes dar espetáculos, sem dúvida que o podes: dessa forma mostrarás as pernas. Toma de uma cítara, Senhora Vaidade, e associa-te a êsse homem virtuoso. Farei

o reconhecimento público de meus chifres e guardarei o dote. Sou eu um holandês, eu? Pois se te passasse pela cabeça que sou italiano, tu te condenarias a qualquer outra sorte antes de fazer uma coisa desta, sua safada! Tu tremes ao imaginar que a morte de pai, mãe, irmãos, tôda a tua raça, se seguirá à tua, na minha sêde de justiça.

**CÉLIA** — Tenha paciência, meu bom senhor.

**CORVINO** — Que poderias esperar de menos para ti, no auge de minha indignação? Aguilhoadado pela desonra, seria capaz de atravessar-te tantas vezes êste aço que ficarias de olhos esgazeados como um caprino.

**CÉLIA** — Oh! Senhor, acalme-se! Não poderia imaginar que por permanecer à janela excitaria a sua impaciência mais agora do que de costume.

**CORVINO** — Não! Nunca procuraste antes entreter conversas fiadas com um bandido notório, perante a multidão! Foi um gesto teatral aquêle, de atirar o teu lenço, que êle acolheu com ternos beijos e, com certeza, te devolveu com uma carta marcando encontros alternados em casa de tua irmã, de tua mãe, de tua tia.

**CÉLIA** — Oh! Caro senhor, quando poderia eu servir-me de desculpas de visitas, se apenas saio, e isso mesmo muito raramente, para ir à igreja?

**CORVINO** — Pois muito menos sairás. As restrições anteriores eram liberda-

de em relação ao que determino doravante. Toma nota. Primeiro eu te privarei da obscenidade da luz, fechando a janela. Até que isso se execute, marcarei a giz uma linha de duas a três jardas que não poderás de forma alguma ultrapassar, sob pena de desabar sobre ti um inferno maior, mais horrores e mais cóleras selvagens e sem remorso, do que sôbre um esconjurado que se afaste do seu círculo de segurança, antes que o demônio lhe tenha sido exorcizado. Eis aqui um cadeado com que te prenderei. E, pensando melhor, eu te distanciarei da frente da casa. Eu te levarei para um quarto dos fundos, sô nos fundos te moverás, tôdas as tuas perspectivas se reduzirão a êsses fundos, e sômente nesses fundos terás daqui por diante algum prazer. Vê só a que obrigas uma natureza bondosa, como é a minha. São os teus modos sem freios. reconhece-o pois, que me fazem assim proceder, uma vez que não podes conter as tuas sutis narinas na suavidade de um aposento e tens de aspirar suarentos transpantes no cio. **(Batem à porta)** Sai, e que não sejas vista, sob pena de te cortar a vida. E não olhes pela janela senão... Um momento, ainda, escuta aqui. Que a fortuna não me bafeje, sua safada, senão faço a anatomia de teu corpo, não dou ensanchas a meu próprio eu, e não faço uma conferência pública na cidade sôbre ti. Vai-te!



(Sai Célia. Entra um criado)

Quem está aí?

CRIADO — É o senhor Mosca, senhor.

CORVINO — Mande-o entrar. (Sai o criado) Foi o seu patrão que morreu. Sempre chegam boas notícias para compensação das más...

(Entra Mosca)

Ora, viva Mosca! Adivinho o que te traz aqui!

MOSCA — Receio que não, senhor.

CORVINO — Não é a morte dêle?

MOSCA — Pelo contrário.

CORVINO — Não é o seu restabelecimento?

MOSCA — É, sim, senhor.

CORVINO — Uma maldição, um enfeitamento pesa sobre mim. As desgraças se juntam para oprimir-me. Como? Como? Como?

MOSCA — Ora, senhor, com o óleo de Escoto, Corbaccio e Voltore lho levaram e, enquanto eu estava ocupado num aposento interior...

CORVINO — Raios! Aquêlê amaldiçoado saltimbanco! eu mataria êsse canalha, se não fôsse a lei. Não pode ser; seu óleo não teria essa virtude. Não o conheci como um velhaco vulgar, tocando violão num albergue, com uma prostituta a fazer cambalhotas, e, depois de seus números forçados, contentar-se com uma pobre colherada de vinho fermentado com mosca dentro? Não pode ser. Todos os seus ingredientes são fel de carneiro, medula de cadela torrada, lagartas pisadas, unto de capão nôvo e saliva em jejum. Conheço-os muito bem.

MOSCA — Nada sei, senhor. Mas algumas gotas aplicadas lá no ouvido dêle e algumas no nariz foram a conta para restabelecê-lo. Talvez a fricção...

CORVINO — Diabos levem a fricção!

MOSCA — E, desde então, cada qual mais solícito e atencioso com a sua saúde tem-se esmerado em assisti-lo. À custa de altos honorários, obtiveram consulta dos doutôres da faculdade, para ver como poderia ser êle restabelecido. Um aconselhou cataplasma de especiarias, outro um macaco esfolado sobre o peito, um terceiro — um cachorro,

um quarto — um óleo sobre pêlo de gato selvagem. Finalmente, decidiram todos que a única indicação certa para a sua saúde seria deitar-se com êle uma jovem sensual e extraordinariamente vigorosa. Infelizmente, e muito involuntariamente estou eu encarregado de conseguir êste remédio, do que lhe dou conhecimento antecipado, esperando também o seu conselho, uma vez que é o senhor a pessoa mais intimamente ligada a êle. De minha parte, como seu dependente, senhor, não quero tomar resoluções sem ouvi-lo, sem interferir nos seus direitos. Contudo se eu relaxar poderão delatar-me ao meu amo, fazendo-me perder a sua confiança, e então, tôdas as suas esperanças, venturas, ou o que quer que seja, irão de águas abaixo! Cabe-me apenas informá-lo, senhor. Acontece que estão todos êles disputando quem será o escolhido para a prestação dêsse favor, e portanto... Sem rodeios, penso aconselhá-lo bem lembrando-lhe que não deixe que passem à sua frente.

CORVINO — Fim de minha esperança! Vejam só a minha má fortuna! É melhor assalariar uma meretriz qualquer.

MOSCA — Pensei também nisso, senhor. Mas são elas tão malignas e astuciosas... A velhice é tonta e maleável. Entrevejo o risco de se lançar mão de uma que acabe enganando a nós todos.

CORVINO — Tens razão.

MOSCA — Não e não. Deve ser uma sem malícia, senhor. Um sêr ingênuo é talhado para isso. Alguém sobre quem o senhor tenha autoridade. O senhor não possui nenhuma parenta? Pense, pense, pense e pense, senhor. Um dos médicos ofereceu uma de suas filhas.

CORVINO — Como assim?

MOSCA — Sim, o senhor Lupo, o médico.

CORVINO — Sua filha?

MOSCA — É uma virgem, senhor. Ora essa, êle conhece o estado de seu corpo, como está êle, que somente uma febre pode aquecer-lhe o seu sangue, e nenhum encantamento lhe faria subir a cabeça. Um prolongado desuso fêz tudo adormecer. Além disso, senhor, será is-

so do conhecimento apenas de uma ou duas pessoas...

CORVINO — Rogo-te que me deixe um momento. (Caminha de um lado para outro) Qualquer outro homem que tivesse a minha sorte desta oportunidade... A coisa em si, sei-o muito bem, nada significa. Onde estou que não tenho o domínio de meu sangue e de minhas afeições como o idiota dêsse médico? Sob o ponto de vista de honra, tanto faz uma filha como uma espôsa.

MOSCA — (À parte) — Oiço-lhe os passos.

CORVINO — Será ela. É isto. Se êsse médico que nada tem que ver com êle, a não ser como assistente, o que é muito pouco, lhe oferece a sua filha porque não o faria eu, que sou realmente uma pessoa sua? Passarei à sua frente. Marreco! Ambicioso marreco! (alto) Tomei uma decisão, Mosca.

MOSCA — Como, senhor?

CORVINO — Agiremos no seguro. A mulher para o caso será a minha própria mulher, Mosca.

MOSCA — Foi a primeira coisa em que pensei, senhor, conquanto não ousasse dizê-lo. E veja bem que o senhor ôs decapitou a todos. Isso é que se chama assegurar uma posse! E, na sua próxima crise, nós o deixaremos ir embora. Basta tirar-lhe o travesseiro de sob a sua cabeça para êle sufocar. Isso teria já sido feito se não fôsem os seus estranhos escrúpulos.

CORVINO — Peste! Como a minha consciência perturba a minha razão! Bem, não me demorarei, e espero que assim o farás também, sob o risco de que os outros apareçam antes de nós. Vai para casa, predispõe-o para isso, dizê-lhe com que zêlo e com que vontade corro a seu serviço.

Jura-lhe, como tens a habilidade de o fazer, que não tive um momento de hesitação e tudo resolvi no primeiro impulso.

MOSCA — Garanto-lhe, senhor que o convencerei de tal forma que todos os outros serão evacuados, e somente o senhor recebido. Mas não venha, senhor, antes que dê aviso pois tenho mais alguma coisa que providenciar em seu benefício, uma coisa que não lhe posso ainda dizer.



CORVINO — Mas não se esqueça de mim.

MOSCA — Nada receie. (Sai Mosca)

CORVINO — Onde estas tu, minha Célia! Minha mulher! (Volta Célia)

Oh! de olho inchados, Anda, enxuga tuas lágrimas. Estou vendo que me tomaste a sério mesmo. Pela luz que me ilumina eu só falei para te experimentar. Pensei que a futilidade do motivo bastasse para te esclarecer. Vem, não estou com ciumes.

CÉLIA — Não?

CORVINO — Sinceramente que não estou, nem nunca realmente estive. É um vício que para nada serve. Então não sei eu que, se as mulheres têm um desejo, elas o satisfarão contra tôdas as vigilâncias do mundo, e que os mais feroces espíões em pouco serão escamoteados pelo dinheiro? Ei, tenho confiança em ti ainda o verás. Para que o creias, oferecer-te-ei a ocasião. Anda, beija-me. Vai aprontar-te agora mesmo, com os teus melhores adornos, as tuas jóias seletas, usa-os todos e, com êles, os teus melhores atrativos pessoais. Estamos convidados para uma festa solene na casa do velho Volpone, onde verificarás por ti mesma como estou longe de qualquer ciume ou receio.

#### FIM DO II ATO

(Volpone, de Ben Jonson — Ed. do Serviço Nacional de Teatro — MEC)

## FARSA-MELODRAMA

A farsa e o melodrama são estilos altamente teatrais daquela espécie que Checov deplora como inaturais; não obstante, usa-os secretamente, tanto quanto qualquer de seus contemporâneos, embora estejam cuidadosamente disfarçados, na generalidade dos casos.

David Magarshaci e Eric Bentley chamaram a nossa atenção para o elemento burlesco no drama de Checov, geralmente ignorado por Stanislavski, ao encená-lo, e menosprezado por leitores inatentos, demasiado absorvidos no patético checoviano. Um vaudevilliano soberbo, Checov usa a farsa, livre e francamente, em seus episódios em 1 ato:

“Nas coisas em 1 ato”, aconselha êle a Suvorin, “devem-se escrever tolices absolutas — aí reside a fôrça delas”.

Na sua obra de dimensões ortodoxas, porém, a farsa funciona menos pelo valor como tolice do que pelo efeito irônico. As peças de Checov, evidentemente, estão repletas de bufões. De fato, com exceção de suas inocentes e jovens heroínas (Nina, Sônia, Irina, Ania), quase tôdas as personagens de Checov têm seu lado burlesco. A confusão gaguejante de Treplev, após suas discussões com a mãe; as irremediavelmente fracassadas tentativas de assassinato, por Vânia; o trambolhão de Trofimov, rolando escada abaixo, após sua colérica despedida de madame Ranevsky — são apenas alguns exemplos de como Checov esvazia suas personagens a fim de que sôbre elas se formule juízo cômico. Na realidade, Checov usa a farsa como um recurso satírico, para nos distânciar de uma personagem de maneira que não haja um envolvimento excessivamente simpático em face de suas pretensas poses de autocomiseração ou melancolia.

(O Teatro de Protesto, de Robert Brustein, Zahar Editôres — Rio)



# O QUE VAMOS REPRESENTAR:

## brincadeira em 1 ato de ANTON CHECOV

Tradução de Brutus Pedreira e Eugênio Kusnet

**Personagens:** ANDREI ANDREIEVITCH CHIPUTCHIN, presidente da Sociedade de Crédito Mútuo de N. . . . . Homem de certa idade. Usa monóculo.

TATIANA, sua mulher 25 anos  
KUSMÁ NICOLAIEVITCH HIRIN, contador do Banco. Velho.

NASTÁSSIA MERTCHUTKINA, velha.  
MEMBROS DA DELEGAÇÃO DOS ACIONISTAS DO BANCO

Gabinete do Presidente do Banco à esquerda, uma porta que abre para os escritórios. O gabinete está mobiliado com pretensões de luxo requintado: móveis de veludo, flôres, quadros, estatuetas tapêtes, cortinas, etc. Duas escrivaninhas. Telefone.

É meio-dia. Hirin está só. Calça chinelos.

HIRIN — (à porta, gritando) — Mandar buscar, na farmácia, quinze kopeks de valeriana. Mande trazer, também, um pouco de água fresca ao gabinete do diretor. É preciso repetir cem vezes! (Vai à escrivaninha). Estou completamente esgotado. Faz quatro dias que escrevo, sem sequer fechar os olhos; de manhã à noite, aqui; durante à noite, até de manhã, em casa. (Tosse) E ainda por cima, esta erupção no corpo inteiro! Ora sinto frio, ora calor; tosse, dor nas pernas, e na vista uma espécie de... risquinhos... (Senta-se) O nosso macaco, êsse patife do presidente, vai ler hoje, na assembléia geral, o relatório: "Nosso Banco no presente e no futuro". Vejam só que grande orador, que Gambetta!... (Escreve) Dois... um... um... seis... sete... zero... Depois, seis... zero... um... seis... Quer botar poeira nos olhos da diretoria, e eu tenho que trabalhar para êle, como um condenado a trabalhos forçados... Só vai meter poesia neste relatório, mas eu é que tenho de fazer cálculos o dia inteirinho... Que o diabo carregue a alma dêle! Não suporte! (Escreve) Um... três sete... dois... um... zero... Diz que vai gratificar-me pelo trabalho. Se hoje tudo correr bem e êle conseguir tapear o público, prometeu que me daria uma medalha de ouro para a corrente do meu relógio, e trezentos rublos de gratificação... Vamos ver. (Escreve) Mas se meu trabalho fôr perdido, então, irmãozinho, não se queixe! Sou um homem violento. Estouro por qualquer coisa! Eu, irmão, quando me esquento, sou capaz até de cometer um crime! É!

(Ouvem-se vozes e aplausos. A voz de Chiputchin! "Obrigado! Obrigado! Agradeço comovido!")

CHIPUTCHIN — (Entra. Está de casa. Traz, na mão, o álbum que seus colaboradores acabam de oferecer-lhe. Fica na porta, falando para o interior dos escritórios.) Este presente de vocês, meus caros colaboradores, hei de conservá-lo até a minha morte, como recordação de um dos dias mais felizes da minha vida! Sim, meus senhores, hei de conservá-lo! Mais uma vez: obrigado! (Aplausos. Envia um beijo com a mão e vai à escrivaninha de Hirin.) Meu caro, meu prezadíssimo senhor Kusmá Nicolaievitch.

HIRIN — (levantando-se) — Tenho a honra de felicitá-lo, senhor Andrei Andreievitch, pelo décimo-quinto aniversário do nosso banco, e desejo que...

CHIPUTCHIN — (Com um forte apêto de mão) Obrigado, meu caro, obrigado! Num dia glorioso como o de hoje, o dia do jubileu, suponho que podemos abarçar-nos! (Abraçam-se) Estou muito, muito contente! Obrigado pelo serviço... por tudo... por tudo, obrigado! Se, durante o tempo em que tenho tido a honra de ser presidente dêste banco, alguma coisa de útil se fêz, devo isso aos meus colaboradores. (Suspira) É, meu velho, quinze anos, quinze anos... como me chamo Chiputchin. (Vivamente) Então, como vai o meu relatório? Adiantado?

HIRIN — Sim. Faltam umas cinco páginas.



# O JUBILEU

(\*)

CHIPUTCHIN — Esplêndido! Quer dizer que fica pronto para as três horas?

HIRIN — Se ninguém me atrapalhar, fica. Falta pouca coisa.

CHIPUTCHIN — Excelente! Excelente! Como me chamo Chiputchin! A assembléia geral começa às quatro. Por favor, meu caro, dê-me a primeira parte, assim vou estudando... Dê-me, depressa... (Abre o relatório) Depósito neste relatório enormes esperanças... É a minha **profession de foi**, ou melhor o meu fogo de artifício... É isso mesmo! Meu fogo de artifício, como me chamo Chiputchin! (Senta-se e lê o relatório) Estou, entretanto, infernalmente cansado... A noite passada, tive um ataque de gôta... A manhã inteira passei atarefado, numa correria doida. Depois, essa excitação, tantas ovações, tôda essa agitação... Estou cansado, mesmo, cansado!

HIRIN — (escrevendo) — Dois... zero... zero... três... três... nove... dois... zero... Estou enxergando verde, por causa destas cifars... três... um... seis... quatro... um... cinco...

CHIPUTCHIN — Houve, também, outra coisa desagradável... hoje de manhã, apareceu sua espôsa, lá em casa, e queixou-se de nôvo do senhor. Disse-me que, ontem à noite, o senhor correu atrás dela e de sua cunhada, com uma faca na mão. Que é isso, senhor Kusmá? Quê modos são êsses? Ai, ai, ai!

HIRIN — (carrancudo) — Atrevo-me, senhor Andrei Andreievitch, por causa do jubileu, a fazer-lhe um pedido. Peço-lhe, ao menos em consideração a meu trabalho de forçado, que não se meta na vida de minha família. Peço-lhe, encarecidamente!

CHIPUTCHIN — (suspirando) — Seu gênio é impossível, senhor Kusmá Nicolaievitch. O senhor é uma boa pessoa... respeitável... mas, com as mulheres, comporta-se como se fôsse Jack, o Es-

tripador! Palavra! Não compreendo porque é que o senhor as odeia tanto!

HIRIN — E eu não compreendo, senhor Andrei Andreievitch, porque é que o senhor gosta tanto delas! (Pausa)

CHIPUTCHIN — Os empregados ofereceram-me agora êste album, e os membros do conselho — conforme ouvi falar — desejam oferecer-me outro album e uma taça de prata... (Brincando com o monóculo) Ótimo, como me chamo Chiputchin. Nunca é demais... para a reputação do Banco é necessário que haja uma certa pompa, com os diabos! O senhor é de casa e sabe, naturalmente, de tudo... O discurso, fui eu mesmo que o escrevi... A taça, também a comprei... Bom, a encadernação dos álbuns custou-me 45 rublos... mas não se pode evitar isso. Eles, sôzinhos, não conseguiriam fazer tudo. (Olhando em redor). Veja que ambiente! Que ambiente! Dizem que sou mesquinho, minucioso, que só quero que as maçanetas das portas brilhem... que os empregados usem gavetas modernas e que, na entrada haja um porteiro gordo... Mas não, meus caros senhores; as maçanetas e o porteiro gordo não são minúcias! Em casa, posso ser burguês, comer e dormir como um porco, beber como um...

HIRIN — Nada de alusões, por favor

CHIPUTCHIN — Mas ninguém está aludindo a coisa nenhuma! Que gênio impossível! Bem... como estava dizendo, em casa posso ser burguês, **parvenu**, e entregar-me a meus hábitos, mas aqui tudo deve ser **en grand**. É um banco, qualquer detalhe aqui deve, por assim dizer, impor-se e ter um aspecto majestoso! (Levanta do chão um pedacinho de papel e atira-o à lareira).

O meu mérito consiste exatamente no fato de ter elevado muito a reputação do Banco. O tom é uma grande coisa! uma grande coisa, como me chamo Chiputchin! (Examina Hirin) Meu caro, a qualquer instante pode entrar

aqui a delegação dos membros do Conselho, e o senhor está de chinelos... com êsse **cache-col** com êsse paletó de uma côr absurda... Poderia muito bem vestir uma casaca ou pelo menos um terno prêto.

HIRIN — Mais me importa a minha saúde do que os membros do Conselho. Estou com erupção no corpo inteiro.

CHIPUTCHIN — (Nervoso) — Mas tem de concordar que isto não é possível, que é uma desordem! O senhor está destruindo o **ensemble**!

HIRIN — Quando a delegação chegar, posso esconder-me... Não tem muita importância. (Escrevendo) Sete... um/ sete... dois... um... cinco... zero... Eu também não gosto de desordem! O senhor faria muito bem se não convidasse senhoras para o jantar do jubileu... CHIPUTCHIN — Que idéia

HIRIN — Eu sei... O senhor, para ser **chic**, vai encher o salão de damas... Mas veja bem, elas podem pôr tudo a perder. Delas é que vem todo o estrago e desordem.

CHIPUTCHIN — Ao contrário; a presença de senhoras enobrece qualquer recinto!

HIRIN — É... A sua senhora parece que é instruída, mas na segunda-feira deu uma rata que fiquei dois dias de braços abertos, de tão espantado... De repente, na presença de gente estranha, perguntou: "É verdade que meu marido deu ordem, no Banco, de comprar uma porção de ações do Banco de Driajsk e que a cotação delas na Bolsa caiu muito? Ah, meu marido anda agora tão preocupado!" E isto, na presença de gente estranha! Não compreendo porque o senhor é tão franco com elas! Porque lhes fala de coisas importantes? Diga-me: quer que elas o levem ao tribunal um dia?

CHIPUTCHIN — Chega, chega! Para um dia de jubileu, tudo isso é muito sombrio. E por falar nisso, o senhor me fêz lembrar... (Olhando o relógio)



A minha cara metade deve estar chegando. Eu devia ter ido à estação para esperá-la mas não dá mais tempo e... estou cansado. Confesso que não me sinto muito satisfeito com a sua vinda... Quer dizer, estou contente, mas ficaria ainda mais se ela resolvesse demorar-se mais dois ou três dias na casa de sua mãe. Vai querer que passe a noite com ela, e nós tínhamos organizado, entre amigos, uma pequena escapada para depois do jantar... (Estremece) Ora essa! Está começando outra vez o meu tremor nervoso. Tenho os nervos tão esticados que bastaria uma coisinha qualquer para dar-me vontade de chorar... Mas não, é preciso ser forte, como me chamo Chiputchin!

(Entra Tatiana, em traje de viagem, com uma grande bolsa)

CHIPUTCHIN — Veja só! Cá está ela!

TATIANA — (correndo ao encontro de Chiputchin) Querido! (Longo beijo)

CHIPUTCHIN — Estávamos falando de você (Olha o relógio).

TATIANA (ainda ofegante) Teve saudades de mim? Passou bem, de saúde? Ainda não estive em casa... da estação, vim diretamente para cá. Tenho tanta, tanta coisa para contar-lhe! Não pude aguentar... Não vou tirar a capa, fico só um minutinho. (A Hirin) Bom dia, senhor Kusmá Nicolaievitch. (Ao marido) Em casa, está tudo bem?

CHIPUTCHIN — Tudo. Você engordou, nessa semana, ficou mais bonita... Então, como foi a viagem?

TATIANA — Ótimamente bem. A mamãe e Kátia lhe mandam lembranças. Vassili manda-lhe um beijo (Beija-o) Ah! se você soubesse o que aconteceu. A titia mandou-lhe um pote de doce e está muito zangada porque você não lhe escreve. Zino manda-lhe um beijo. (Beija-o) Ah! se você soubesse o que aconteceu! O que aconteceu... Tenho até medo de contar... Ah, que coisa! Mas estou vendo, nos seus olhos, que você não está contente de ver-me!...

CHIPUTCHIN — Ao contrário, querida... (Beija-a)

HIRIN (tosse, aborrecido).

TATIANA (suspirando) Ah! coitadinha da Kátia! Coitadinha da Kátia... Tenho tanta pena dela... tanta pena...

CHIPUTCHIN — Querida, hoje é o dia do nosso jubileu. A qualquer momento pode aparecer a delegação dos membros do Conselho, e você não está vestida...

TATIANA — É verdade - o jubileu! Meus parabéns... desejo-lhes... Quer dizer que vamos ter reunião, jantar... Gosto disso! E o discurso dos membros do Conselho, que você levou tanto tempo escrevendo? Eles o vão ler para você, hoje?

HIRIN (tosse, aborrecido).

CHIPUTCHIN — Meu bem, essas coisas não se contam... Olhe, é melhor você ir para casa...

TATIANA — Já vou, já. Num minuto conto tudo e vou-me embora. Vou contar tudo do princípio. Bem... Quando me levou à estação - você se lembra? Eu me sentei ao lado daquela senhora gorda e comecei a ler. Não gosto de conversar no vagão. Passamos três estações; eu estava lendo e nem uma palavra, com ninguém. Bom... Chegou a noite e - sabe - vieram-me à cabeça umas idéias tão lúgubres! Na minha frente estava sentado um rapaz... assim, assim, bonitinho, moreno. Bem... começamos a conversar... Apareceu um oficial de marinha e, depois, um estudante de não sei o quê. (Ri) Eu lhes disse que não era casada... Como me fizeram a côrte! Batemos papo até meia-noite. O moreno contou umas pidades engraçadíssimas, e o oficial de marinha cantou. O peito doía-me, de tanto rir... E quando o oficial - ah! êsses oficiais de marinha! quando soube, por acaso, que meu nome era Tatiana, sabe o que foi que êle cantou? (Canta, em voz baixa):

Onieguin, o coração não me engana,  
A minha vida é Tatiana! (Ri)

HIRIN (tosse, aborrecido).

CHIPUTCHIN — Olhe, Tanhucha, estamos atrapalhando o senhor Kusmá. Vá para casa, queridinha. Depois...

TATIANA — Qual nada! Êle pode ouvir também, é muito interessante... Já vou terminar. Na chegada, o Sérgio estava me esperando. Aí, surgiu um outro môço qualquer... parece-me que era o inspetor do imposto de renda - assim, assim, bonitinho, principalmente os olhos... O Sérgio apresentou-nos e fomos, os três juntos... O tempo estava maravilhoso...

(Ouvem-se vozes: Não pode! Não pode! O que é que deseja?)

MERTCHUTKINA (Entra. Na porta, debatendo-se) Não me agarre! Deixe-me! Ora essa! Quero ver o homem! (Entra. A Chiputchin) Tenho a honra, Vossa Excelência... Espôsa de escriturário, Nastásia Mertchukina.

CHIPUTCHIN — Que é que a senhora deseja?

MERTCHUTKINA — Digne-se ver, Vossa Excelência: o meu marido, o escriturário Martchutkin, ficou doente cinco meses, e quando estava de cama, em tratamento, em casa, foi despedido, sem razão nenhuma, Vossa Excelência, e quando eu fui buscar o ordenado dêle — digne-se ver! Eles descontaram do ordenado 24 rublos e 36 kopek! "Por que"? - perguntei. E eles dizem "Êle pediu emprestado, da caixa do auxílio mútuo, e os outros prestaram fiança por êle". Foi o que responderam. Como é isso? Como é que êle podia pedir emprestado, sem o meu consentimento? Assim não é possível, Vossa Excelência, não está certo! Sou uma mulher pobre, só me aguento porque tenho uns inquilinos... Sou fraca, indefesa... Sofro ofensas de todo o mundo, e de ninguém ouço uma boa palavra...

CHIPUTCHIN — Com licença... (Recebe o requerimento, pondo-se de pé, e lê)

TATIANA (a Hirin) É preciso contar do começo... Na semana passada, recebo, de repente, uma carta de mamãe. Ela escreveu que um tal Grendilevski pediu minha irmã Kátia em casamento. Um belo môço, modesto, mas sem meios e sem nenhuma situação sólida. E por desgraça - imagine o senhor - Kátia apaixonou-se por êle! Que fazer? Mamãe pedia que eu fôsse lá e procurasse convencer Kátia...

HIRIN (carrancudo) Espere, por favor! A senhora me atrapalhou... Fica aí, às voltas com "mamãe" e com "Kátia"... e eu me atrapalhei todo. Não entendo mais nada...

TATIANA — Mas que tem isso? Mas o senhor escute direito, quando uma dama lhe fala! Porque é que o senhor está tão nervoso, hoje? Apaixonado? (Ri)



CHIPUTCHIN (A MERTCHUTKINA) Espere, como é isso? Não estou entendendo nada!

TATIANA — Apaixonado? Ah! Ficou vermelho!

CHIPUTCHIN (A Tatiana) Tanhucha, vá, querida, para o escritório ao lado. Eu já vou lá.

TATIANA — Está bem. (Sai)

CHIPUTCHIN — Não estou compreendendo nada. Evidentemente, a senhora enganou-se de endereço. O seu requerimento, na realidade não tem nada que ver conosco. Queira dirigir-se à repartição onde seu marido trabalhou.

MERTCHUTKINA — Vossa Excelência, já estive em cinco lugares, e ninguém quer receber o requerimento. Já tinha perdido a cabeça, mas graças a Deus o meu genro Boris me disse que viesse ver o senhor. "Vá, mãezinha", disse êle, "dirija-se ao senhor Chiputchin. Êle é um homem de influência, pode tudo"... Ajude-me, Vossa Excelência!

CHIPUTCHIN Nós, dona Nastássia, nada podemos fazer para a senhora. Compreenda bem: o seu marido, conforme posso julgar, serviu no Serviço Médico Militar, e o nosso estabelecimento é absolutamente particular, comercial, é um banco! A senhora não compreende?

MERTCHUTKINA — Vossa Excelência, que o meu marido estava doente, disso eu tenho atestado médico. Olhe, aqui está, digne-se ver.

CHIPUTCHIN (irritado) Muito bem, acredito, mas torno a dizer que nós não temos nada que ver com isso. (Ouve-se a risada de Tatiana e depois uma gargalhada de homens. Chiputchin olha para a porta) Ela está atrapalhando o serviço... (A MERTCHUTKINA) É estranho... e mesmo ridículo. Será que o seu marido não sabe aonde deve dirigir-se?

MERTCHUTKINA — Êle, Vossa Excelência, não sabe nada. Só sabe dizer: "Não é da sua conta! Vá embora." e nada mais...

CHIPUTCHIN — Repito, minha senhora: o seu marido trabalhou no

Serviço Médico Militar e aqui é um banco, um estabelecimento particular, comercial.

MERTCHUTKINA — Pois não, pois não... Compreendo perfeitamente. Neste caso mande pagar-me pelo menos quinze rublos! Concordo que não me paguem tudo de uma vez.

CHIPUTCHIN (Num suspiro) Uf!

HIRIN — Senhor Andrei, dêste jeito nunca acabarei o relatório.

CHIPUTCHIN — Espere... (A MERTCHUTKINA) Não há meio de explicarlhe! Trate de compreender que dirigir-nos um pedido dessa espécie é tão absurdo como encaminhar um requerimento de divórcio, por exemplo a uma farmácia ou ao Ministério da Agricultura. (Batem à porta. Voz de Tatiana: "Andrei, posso entrar?")

CHIPUTCHIN — Espere, querida. Um momento. (A MERTCHUTKINA) Não lhe pagaram, mas que é que nós temos com isso? E, além do mais, minha senhora hoje é dia do nosso jubileu, estamos ocupados... e a qualquer momento podem entrar aqui... Desculpe...

MERTCHUTKINA — Vossa Excelência! Tenha piedade duma órfã! Sou uma mulher fraca indefesa, completamente esgotada... Encrencas com os inquilinos, até no tribunal; encrencas com os negócios do marido... e as tarefas da casa... e ainda por cima, o genro perdeu o emprego...

CHIPUTCHIN — D. Natássia, eu... Não, desculpe, não posso falar com a senhora! Acho até que vou ter uma vertigem... A senhora está nos atrapalhando e perdendo o seu tempo inutilmente. (Suspira. À parte): Que cabeça de mula, como me chamo Chiputchin! (A HIRIN) senhor Kusmá, explique por favor a dona Nastássia que... (Faz um gesto desesperado e sai).

HIRIN, aproximando-se de MERTCHUTKINA, severo — Que deseja?

MERTCHUTKINA — Sou uma mulher fraca, indefesa. De aparência talvez pareço forte, mas se quiser verificar, não tenho nem um só pedacinho em bom estado. Mal me aguento em pé e perdi o apetite. Hoje tomei o café sem prazer nenhum...

HIRIN — Estou perguntando: que deseja?

MERTCHUTKINA — Meu senhor, mande pagar-me 15 rublos, e o restante mesmo que seja daqui a um mês...

HIRIN — Parece-me que já lhe foi dito bem claramente: isto aqui é um banco!

MERTCHUTKINA — Pois não, pois não... Compreendo muito bem... Mas se é preciso posso apresentar o certificado médico da própria repartição.

HIRIN — Isso que a senhora tem aí, em cima dos ombros, é cabeça ou que é que é?

MERTCHUTKINA — Queridinho, eu estou pedindo pela lei. Não quero o que não é meu.

HIRIN — Eu estou lhe perguntando, madame: isso aí é cabeça ou que é que é? Mas que o diabo me carregue - não tenho tempo para falar com a senhora! (Mostrando a porta) Faça o favor!

MERTCHUTKINA — E o dinheiro, como é?

HIRIN — Numa palavra: isso, em cima de seus ombros, não é cabeça, mas isto... (Bate com o dedo na mesa e depois na própria testa).

MERTCHUTKINA (Ofendida) O que? Olhe lá! Bata na cabeça da sua mulher... Sou espôsa de um escrivão... Que está pensando? Comigo não!

HIRIN (Irritado ao extremo, mas a meia voz) Fora daqui!

MERTCHUTKINA — Não, não e não! Comigo, não?

HIRIN (a meia voz) Se você não sair neste instante, vou chamar o porteiro! Fora! (Bate com os pés no chão).

MERTCHUTKINA — Não, não, não! Já vi piores, caco velho!

HIRIN — Nunca enxerguei, na minha vida, coisa mais nojenta! Uf! O sangue até me bate na cabeça... (Respira com dificuldade) Estou dizendo a você mais uma vez, ouviu? Se você, bruxa velha, não sair já daqui, transformarei você em pó! Com o meu gênio, sou capaz até de deixar você aleijada para toda a vida... Sou capaz até de cometer um crime!



MERTCHUTKINA — Cão que ladra, não morde... Não me assuste! Já vi piores!

HIRIN — (Em desespero) Não posso vê-la! Sinto-me mal! Não posso... (Vai à escrivaniana e senta-se) Encheram o banco com mulherio... Não posso escrever o relatório! Não posso!

MERTCHUTKINA — Não quero o que é dos outros... estou pedindo o que é meu... pela lei! Veja que sem-vergonha! Num lugar público - de chinelos! Caipira!

(Entram Tatiana e Chiputchin)

TATIANA — Então, fomos ao baile, em casa dos Berejnitsky. Kátia vestiu um vestidinho azulzinho, de Chiffon, um tanto decotado... O penteado alto ia-lhe muito bem. Eu mesma a pentei... Vestida e penteada, era um encanto!

CHIPUTCHIN (Já com enxaqueca) Sim, sim... um encanto... A delegação já vai chegar...

MERTCHUTKINA — Vossa Excelência...

CHIPUTCHIN (abatido) Que mais? Que é que a senhora quer?

MERTCHUTKINA — Vossa Excelência... (Indicando Hirin) Este aqui... este mesmo... este aqui, bateu com o dedo na testa dele e depois na mesa... O senhor mandou que ele resolvesse o meu assunto, mas ele fez troça de mim, com várias palavras... Eu sou uma mulher fraca, indefesa...

CHIPUTCHIN (sonâmbulo) Está bem, minha senhora, eu vou resolver... tomarei providências... Vá embora... depois! (À parte) Está começando o ataque de gôta!

HIRIN (aproximando-se de Chiputchin, em voz baixa) Senhor Andrei Andreivitch, mande chamar o porteiro... que ele a jogue na rua! Que negócio é este?

CHIPUTCHIN (assustado) Não, não! Ela vai gritar, e neste prédio há muitos apartamentos!

MERTCHUTKINA — Vossa Excelência...

HIRIN (com voz chorosa) Mas eu tenho que acabar o relatório! Não terei tempo! (Volta à escrivaniana) Eu não posso!

MERTCHUTKINA — Vossa Excelência, quando posso receber? Preciso do dinheiro.

CHIPUTCHIN — (À parte, com indignação) — Mulher ex-ces-siva-mente suja! (A ela, gentilmente) — Minha senhora, eu já lhe disse... Aqui é um banco, um estabelecimento particular, comercial...

MERTCHUTKINA — Tenha piedade, Vossa Excelência, seja o pai da gente... Se o atestado médico não chega, posso apresentar certidão da polícia. Mande pagar-me o dinheiro!

CHIPUTCHIN — Uf!

TATIANA — (A Mertchutkina) — Vovòzinha, estão dizendo-lhe que a senhora atrapalha. Como é? A senhora não compreende?

MERTCHUTKINA — Minha beleza, minha senhorazinha, se eu não faço, ninguém faz por mim... Parece que eu como e bebo, mas é só impressão... Tomei hoje o café sem prazer nenhum...

CHIPUTCHIN — (esgotado, a Mertchutkina) — Quanto é que a senhora quer receber?

MERTCHUTKINA — Vinte e quatro rublos e trinta e seis kopeks.

CHIPUTCHIN — Está bem... (Tira da carteira uma nota de 25 rublos e lhe entrega) Tome 25 rublos... Tome e vá embora.

HIRIN (tosse, zangado).

MERTCHUTKINA — Profundamente agradecida, Vossa Excelência! (guarda o dinheiro).

TATIANA (sentando-se ao lado do marido) Já vou para casa. (Olha o relógio) Mas ainda não terminei... Termina, num minuto, e vou... O que aconteceu... Ah! o que aconteceu! Então fomos ao baile, em casa dos Berejnitsky... Não estava mal, quase animado, mas não muito... Naturalmente, lá estava o admirador de Kátia, o Grandilevsky... Bem, falei com Kátia, chorei um pouquinho, tratei de convencê-la e, lá mesmo, ela se explicou com Grandilevsky e não aceitou seu pedido de casamento. Bem — pensei eu — arranjei tudo, não podia ser melhor: acalmei mamãe, salvei Kátia, e agora posso ficar sossegada... Mas — ima-

gine você o que aconteceu? Uns minutos antes da ceia, íamos com Kátia por uma alameda do parque e, de repente... (agitada) e, de repente, ouvimos um tiro... Não, não posso falar nisso com calma. (Abanando-se com o lenço) Não, não posso!

CHIPUTCHIN (suspira) Uf!

TATIANA (chorando) Corremos ao pavilhão e lá... lá estava, deitado, o pobre Grandilevsky, com uma pistola na mão...

CHIPUTCHIN — Não, eu não aguento! Não aguento! (A Mertchutkina) que mais a senhora quer?

MERTCHUTKINA, Vossa Excelência, o meu marido não poderia voltar ao serviço?

TATIANA (chorando) Deu um tiro diretamente no coração aqui... Kátia desmaiou, coitadinha... Ele mesmo ficou terrivelmente assustado... olha... e pede que chamem um médico... Logo chegou o médico e... salvou o infeliz...

MERTCHUTKINA — Vossa Excelência, não poderia o meu marido voltar ao serviço?

CHIPUTCHIN — Não, eu não aguento! (chora) Não aguento (Estendendo as duas mãos, em desespero, na direção de Hirin) Expulse-a! Expulse-a! Suplico-te!

HIRIN (aproximando-se de Tatiana) Fora daqui!

CHIPUTCHIN — Não é ela! É aquela lá... aquela horrível... (indicando Mertchutkina) Aquela lá!

TATIANA — O que? Que é isto? Está louco?

CHIPUTCHIN — É horrível! Sou um desgraçado! Enxote-a! Enxote-a!

HIRIN (A Tatiana) Para fora! Vou aleijá-la, esmagá-la! Vou cometer um crime!

TATIANA (fugindo dele, que a persegue) Como se atreve? É um bruto! (Grita) Andrei! Salve-me, Andrei!

CHIPUTCHIN (correndo atrás deles) Parem, por favor! Tenham piedade de mim!

HIRIN (perseguido Mertchutkina) Fora daqui! Peguem-na. Batam nela! Es-trangulem-na!



CHIPUTCHIN (gritando) **Parem, por favor! Suplico, pelo amor de Deus!**

CHIPUTCHIN (gritando) **Parem, por favor! Suplico, pelo amor de Deus!**

MERTCHUTKINA — **Socorro! Socorro! Socorro! (guinchando) Socorro!**

TATIANA — **Socorro! Socorro! Ai! Ai! estou desmaiando... desmaiando...**

**(Sobe numa cadeira e depois cai no divã, gemendo como quem vai desmaiar).**

HIRIN (perseguido Mertchutkina) **Batam nela, batam! Matem! Tirem-lhe o couro!**

MERTCHUTKINA — **Ai! Ai! Socorro! Não estou enxergando nada Ai...**

**(Cai desmaiada nos braços de Chiputchin)**

**(Alguém bate à porta e ouve-se uma voz dizer: Delegação)**

CHIPUTCHIN — **Delegação... reputação... ocupação...**

HIRIN (batendo com os pés no chão) **Fora! Que o diabo me carregue! (Arregaçando as mangas) Passe-a para cá. Vou cometer um crime! Desta vez não escapa! Está frita! (Entra a delegação composta de cinco cavalheiros, todos de casaca. Um dêles segura, nas mãos, o discurso, numa encadernação de luxo; outro, a taça. Tatiana está deitada do divã; Mertchutkina, nos braços de Chiputchin; ambas gemem baixinho).**

PRIMEIRO DELEGADO — **Mui prezado e caro senhor Chiputchin! Lançando um olhar retrospectivo sobre o passado do nosso estabelecimento financeiro e percorrendo, com os olhos do espírito, o seu desenvolvimento gradativo, chegamos a conclusões altamente favoráveis e satisfatórias. É verdade que no primeiro período de sua existência, o volume insignificante de capital básico, a ausência de operadores consideráveis, assim como a impressão dos alvos colimados, implicam a pergunta hamletiana: "ser ou não ser?" e numa determinada época, chegou a ouvir-se rumor de vozes a favor do fechamento do nosso prezado banco. Mas naquele momento surgiu Vossa Senhoria na chefia do estabelecimento. Seu saber, sua energia e seu tato incomum foram as causas do invulgar êxito e do florescimento raro da nossa empresa. A reputação do Banco... (tosse) reputação do Banco...**

MERTCHUTKINA gemendo) **Oh! oh!**

TATIANA (gemendo) **Água água...**

PRIMEIRO DELEGADO (continuando) **A reputação (tosse)... a reputação do Banco foi elevada por V. S. a tão considerável estatura que hoje o nosso estabelecimento pode concorrer com os melhores similares estrangeiros...**

CHIPUTCHIN — **Delegação... reputação... ocupação... Recita dois versos de qualquer tradução portuguesa, bem conhecida, de clássico europeu. Pausa. Recita dois versos, de preferência, de outro clássico).**

PRIMEIRO DELEGADO (continua mas com grande timidez) **Em seguida, lançando um olhar objetivo sobre o presente, nós, muito prezado e caro senhor Chiputchin... (baixando a voz) Nesse caso, é melhor continuar depois... É melhor, depois... sim... melhor...**

CHIPUTCHIN — **Delegação... reputação... ocupação...**

(\*) Esta peça foi apresentado n'O TABLADO, a partir de agosto de 1958, juntamente com **O Matrimônio**, de Gogol, com o seguinte elenco: Germano Filho (Hirim), Ivan Albuquerque (Chiputchin), Jacqueline Laurence (Tatiana), Maria Miranda (Mertchutkina), e Carlos Sagrilo, Ugo Barbieri, Paulo Mathias, Fernando José, João Sérgio Nunes, Sérgio Belmonte Karl Studart e Rui Pereira (membros do Conselho). Direção de Rubens Correia, Cenário de Joel de Carvalho e Figurinos de Kalma Murtinho. Iluminação, contra-regra, sonoplastia e caracterização de: Carlos Nem, Ana Maria Magnus, Edelvira Fernandes e Fred Amaral.

CADERNOS DE TEATRO publicaram, do mesmo autor, as seguintes peças em 1 ato: **O Urso** (CT N° 29) e **O Pedido de Casamento** (CT N° 38).



# Titere — imagem de uma perfeição

Quem movimenta bonecos diante de um público infantil e lhes empresta sua voz, não deve esquecer que cada resposta e cada movimento devem ser apresentados dramaticamente, isto é, como titiriteiro e ator é necessário que se identifique com o personagem e a situação momentânea do espetáculo, participando ao máximo com o sentimento e a imaginação. Para fazer ver e sentir com vigor e clareza, é necessário decisão e prazer pessoal, é preciso estar interessado naquilo que se diz e faz, pôr de fato a alma naquilo que realiza, sem esquecer que o títere é a imagem de uma perfeição e algo concebido verdadeiramente para um texto ou para um tema. Nada mais contrário ao prazer do espectador — qualquer que seja sua idade — do que a falta de participação de quem pretenda divertí-lo, ainda mais em um espetáculo de bonecos, pois para realizá-lo é necessário um verdadeiro e, diria quase, amor maternal pelo mundo infantil.

(El Niño y El Teatro, Maria Sgnorelli — Ed. Universitária de B. Aires)



# MARIQUITA DOS GIRASSÓIS

## texto para titeres de MARIA MAZZETTI

**Cenário:** Uma casinha com telhado e chaminé. Luzes: românticas.

**Ao abrir a Cortina, aparece Mariquita espanando a casa, cortina, palco ao compasso da música. Mariquita apanha sementes e plantas.**

**MARIQUITA** — Eu planto planta. Planto planta. Planto planta. Planto e replanto planta! (Apanha regador e rega) Rego planta! Rego planta, rego planta, rego planta e rego planta. (Sai. Nascem flôres. Aparece na cortina cara de bandido).

**BANDIDO** — Detesto planta, detesto planta, detesto planta côr de planta. Detesto e detesto. Mariquita vai ver só uma coisa! (Sai)

**MARIQUITA** (volta) Hum! (Contentíssima) Que perfume! (Radiante surpresa) Minhas flôres nasceram tôdas! Adoro planta azul, adoro planta rosa, adoro planta vermelha como tomate. Adoro e requete-adoro! (Sai cantarolando. Aparece Bandido)

**BANDIDO** — Detesto planta azul. Detesto planta rosa. Detesto planta vermelha como tomate. Detesto, requete-detesto! Mariquita vai ver só o que vou fazer com tanta coisa bonita. Detesto coisa bonita! Adoro tudo feio. (Para o público) vocês também adoram feiura. (Bandido se esconde atrás das flôres).

**MARIQUITA** (Volta com espanador) Ah! Que beleza! Já nasceram minhas flôres! Ah! Que beleza! Adoro tudo bonito! (para o público) vocês também adoram beleza, que eu sei! (Tom) Hum! Que perfume! São cheirosas como botão de paletó. (Aspira e suspira. Começa a cantarolar e espanar as flôres. Ruido de besouro. Corre atrás com o espanador). Sai besouro! Vai comer minhas flôres! (Bate com o espanador no Bandido que desmaia). Que besouro. (Levanta o bandido) Não parece besouro! Hum! Bandido legítimooo!!! (Larga o Bandido, que bate com a cabeça e desmaia OUTRA VEZ) Acho que é o bandido Cristóvão Carambola! Sinto um frio na espinha só de pensar. Carambola é um bandido terrível! (Lembra) O rádio é que sabe de tudo. (Chama) Rádio! Vem me contar! (Entra o Rádio).

**RÁDIO** — Alô! Alô! Atenção! Estamos atrás do bandido Cristóvão Carambola, destruidor de jardins, plantas, flôres canteiros e sementes.

[\*]

**MARIQUITA** — Parece Tremendamente terrível. Trem. Bandido (sorridente e fofo).  
**RÁDIO** — É ele, dona Mariquita? Parece...  
**MARIQUITA** — Espie direitinho.  
**MARIQUITA** — Já espiei.  
**RÁDIO** — É ou não é o Carambola?  
**MARIQUITA** — Como é que eu vou saber?  
**RÁDIO** — Está de máscara.  
**MARIQUITA** — Vou olhar. (Mariquita procura). Cadê ele? Ah! Vai ver que não era o Carambola. Tinha uns bigodes tão simpáticos! (Luzes. Relâmpagos e Ruído de chuva). Tenho que ir para casa senão fico ensopada. Que tempestade! Aqui dentro está chovendo. Vou ficar ensopada. Tenho que botar uma lata debaixo da coteira. (Sai. Apanha a lata. Barulho de coteira; a janela, põe a mão para fora). Parou de chover aí fora? Até que enfim. Vou sair antes que eu fique ensopada aqui dentro. (Sai e chama para pastidores) Telefone! TELEFONE (aparece) Alô  
**MARIQUITA** — Quem fala?  
**TELEFONE** — Conselheiro de telhado! MARIQUITA — "Seu conselheiro..."  
**MARIQUITA** — Ai! Que horror! Meu lindo jardimzinho! E o Carambola por aí...  
**RÁDIO** — Carambola é um bandido de cara enjoada... (Mariquita, olha o bandido desmaiado e volta)  
**MARIQUITA** — Parece enjoado...  
**RÁDIO** — É mal-humorado e ranzinza... (Mesmo jôgo)  
**MARIQUITA** — Parece ranzinza.  
**RÁDIO** — Carambola sofre da cachola... (Mesmo jôgo. Sacode-lhe a cabeça. Contra-regra: de chocalho)  
**MARIQUITA** — Sofre da cachola.  
**RÁDIO** — É pálido e triste... (Mesmo jôgo)  
**MARIQUITA** — Ele está pálido e triste. Acho que foi por causa da surra.  
**RÁDIO** — Tem uma pipoca na ponta do nariz... (Mesmo jôgo)  
**MARIQUITA** — Tem uma pipoca na ponta do nariz.  
**RÁDIO** — E é tremendamente terrível. (idem).



MARIQUITA — Parece Tremendamente terrível. **Treme. Bandido levanta sorrateiro e foge.**

RÁDIO — É êle, dona Mariquita?

MARIQUITA — Parece...

RÁDIO — Espie direitinho.

MARIQUITA — Já espiei.

RÁDIO — É ou não é o Carambola?

MARIQUITA — Como é que eu vou saber?

RÁDIO — Está de máscara.

MARIQUITA — Vou olhar. (Mariquita procura). Cadê êle? Ah! Vai ver que não era o Carambola. Tinha uns bigodes tão simpáticos! (Luzes, Relâmpagos e Ruido de chuva). Tenho que ir para casa senão fico ensopada. Que temporal! Aqui dentro está chovendo. Vou ficar ensopada. Tenho que botar uma lata debaixo da goteira. (Sai. Apanha a lata. Barulho de goteira; à janela, põe a mão para fora). Parou de chover aí fora? Até que enfim. Vou sair antes que eu fique ensopada aqui dentro. (Sai e chama para bastidores) Telefone!

TELEFONE (aparece) Alô

MARIQUITA — Quem fala?

TELEFONE — Consertador de telhado! MARIQUITA — "Seu consertador de telhados, quero consertar o telhado! Quase fico ensopada com a chuva que choveu dentro de casa.

TELEFONE — Enderêço, por favor.

MARIQUITA — Rua das Orquídeas, esquina da avenida das Rosas com Marechal das Flôres, Travessa Florianópolis, Beco Florípedes.

TELEFONE — Seu nome, por favor?

MARIQUITA — Mariquita.

TELEFONE — Favor repetir.

MARIQUITA — Ma de...

TELEFONE — Ma de Xarope.

MARIQUITA — Ri de...

TELEFONE — Ri de Rabanada.

MARIQUITA — Mariqui...

TELEFONE — Qui de Fogareiro.

MARIQUITA — E ta...

TELEFONE — Tá de... Quitanda!

Muito bem! Maricota!

MARIQUITA — Mariquita!

TELEFONE — Entendi: Maricota.

MARIQUITA — Mariquita dos Girassóis.

TELEFONE — Maricota dos Lá-Bemóis. Estaremos aí em um minuto. (Mariquita desliga. Sai telefone. Sai ela cantarolando. Chega bandido sem máscara, com mala)

BANDIDO — Ah! Ah! Ela pensa que telefonou para o consertador de telhados, mas telefonou foi para mim, o Bandido Cristóvão Carambola. É agora! (Entra Mariquita espanando. Bandido se assusta, Cortês). Não a vi, Madame. Mil desculpas. Vim consertar o telhado.

MARIQUITA — Pode começar.

BANDIDO — Hum... Falta escada (Tira, sorrateiro, a tesoura da mala e esconde nas costas).

MARIQUITA (para o público) Parece que vi êsses bigodes em outro lado... (Para o bandido) Comece, vamos!

BANDIDO — Madame, a escada...

MARIQUITA (para o público) Já vi êsses bigodes. Não me são estranhos... (Bandido mostra a tesoura ameaçador e esconde-a) Comece, Vamos.

BANDIDO (Hipócrita) Senhora, a escada!

MARIQUITA — Ah, sim, a escada! (Para o público) Que escada, quanta escada! (Para Carambola) Quero o serviço pronto em dez minutos!

BANDIDO — Em cinco segundos, minha senhora! (Mariquita sai. Escada entra e bate na cabeça do Bandido, que desmaia. Mariquita entra).

MARIQUITA — Ah! Dormindo, em vez de acabar o serviço! Vai ver só. (Apanha a lata dentro de casa e derrama água no bandido) Tome! Água de goteira faz bem para vadiação. (Bandido desperta) Trabalha, anda! (BANDIDO trepa nos degraus. Degraus somem. Bandido escala duas vezes sem subir nunca)

BANDIDO (desistindo e voltando às flôres) Corto e recorto tôdas estas flôres) Corto e recorto tôdas estas flôres agora mesmo (Escada observa o bandido. Bandido se assusta com a escada, que ameaça e bate nêle. Bandido foge)

MARIQUITA (entrando) Cadê o consertador de telhado? Tem uma cara muito esquisita. Acho bom chamar um consertador, mas é de goteiras. A gente tem que procurar muito bem no catálogo de telefone. (Apanha o catálogo de

telefone e lê) Consertador de galogema-gemada-gôrrro-gorra-gogó. Consertador de gogó... Ah não! É goteira! (Aparece Bandido com máscara e um lenço na mão) Consertador de gôlfo-goiaba - goiabal - goiabada - goiaba-deira-goela... Consertador de goela... Não! É goteira!

BANDIDO — Peguei-a!!!

MARIQUITA — Socorro! (Bandido amarra Mariquita com o lenço. Corta as flôres. Luzes se apagam conforme as flôres vão sendo cortadas. No escuro, Bandido arrasta Mariquita. Fecha-se a cortina)

Abre-se a Cortina. As luzes continuam apagadas. Entra o Guarda-vidas. Anda um pouco, se inclina na ribalta. Levanta o rosto. Acende-se a ribalta.

GUARDA-VIDAS — Fui eu que salvei dona Mariquita dos Girassóis. Ela estava lá na praia dos Peixes Podres, se afogando nos peixes podres. Dei um mergulho sensacional e salvei dona Mariquita!!! (Sobe a cena e bate na porta. Acende-se a luz)

MARIQUITA — Já vou, seu Guarda-Vidas. Estou tirando os peixes podres dos ouvidos!

GUARDA-VIDAS (vem ao procênio) Eu queria saber quem foi que jogou dona Mariquita - plaft! - na água. (Sobe a cena e bate na porta. Contra-regra: batida.)

MARIQUITA — Já vou aí contar! GUARDA-VIDAS — Ah! Mas eu vou castigar êsse malvado que maltratou D. Mariquita! Vocês vão ver!

MARIQUITA (entra) Ah! Seu Guarda-Vidas! O Bandido Cristóvão Carambola!!! Me atirou lá na Praia dos Peixes Podres. Êle arrancou tôdas as flôres do jardim!!! (Chora)

GUARDA-VIDAS — Não chore! Se o Bandido voltar, a senhora chame a Polícia! Polícia prende bandido. Entendeu? E pode me chamar. Eu ajudo a castigar o bandido, Entendeu?

MARIQUITA — Entendi. E o senhor entendeu o que eu entendi?

GUARDA-VIDAS (saindo) Entendi!!!... Adeus! Mariquita sai. Apagam-se as luzes. Entra o Bandido, cauteloso.



BANDIDO — Ah! Ah! Ah! Cortei as plantas tôdas. Ficou tudo feio, horrível, pavoroso, medonho! Queria ver a cara daquela Maricota das Goteiras.

MARIQUITA (escondida) Me chamou Maricota das Goteiras!

BANDIDO — E se ela escapar dos peixes podres, vai ver! Vou pegar ela e jogar lá na Praia da Lama Estragada!

MARIQUITA — Que bandido desafortado!

BANDIDO — As flôres que arranquei estão aqui dentro desta mala. Agora vou lá no Mar Morto despejar tudo isso. Ah! Ah! Ah! (Sai)

MARIQUITA (entra) Malvado! O Guarda-Vidas falou que se aparecesse o Carambola... Ih... O que êle falou mesmo ein? Me esqueci... Ih... O que foi? Me esqueci! (Grita) Ah! Já sei! (Chama) Guarda-Vidas!

GUARDA-VIDAS (entra) O que foi?

MARIQUITA — O Carambola, outra vez!

GUARDA-VIDAS — O Carambola? (Vem ao procênio) Vou castigar o bandido! Vocês vão ver! Ouvem-se gargalhadas ao longe.

MARIQUITA — Está voltando...

GUARDA-VIDAS — Vamos nos esconder. Entre a senhora.

MARIQUITA — O senhor.

GUARDA-VIDAS — A senhora.

(Entram em casa) Chega o Bandido, cauteloso. Guarda-Vidas desaparece da janela da casa. Bandido sai. Guarda-Vidas assoma à janela. Bandido entra. GUARDA VIDAS desaparece.

BANDIDO (cauteloso) Que silêncio silencioso! Estou estranhando isso por aqui!...

GUARDA-VIDAS (sai com um pau na mão, luta com o bandido e vence) Dona Mariquita, chame a Polícia! (Guarda-Vidas entra em casa)

MARIQUITA — Polícia! (Contra-regra de sirene. Apagam-se as luzes. Entra o carro da polícia. Pára no Bandido. Acendem-se as luzes)

CARRO-DE-POLÍCIA — Mãos ao alto!

Contra-regra de sirene. Apagam-se as luzes. Carro sai. Acendem-se as luzes. Mariquita e Guarda-Vidas dançam. Cortina fecha e dança com a música do início.



\* Texto premiado no 1º Concurso Nacional de Textos de Teatro de Fantoques, promovido pela Secretaria de Educação do Estado do Paraná, em 1966; e apresentada pela equipe do Teatro Gibi (Setor de Teatro Infantil do DEP da Secretaria de Educação da GB) para uma platéia de cerca de 15.000 crianças.

(Correio da Manhã, 10-6-70)



# DOS JORNAIS

## AVANÇAR ATÉ AGAMEMNON

### Amir Haddad

O meu trabalho atual é o resultado de uma soma de insatisfações e inquietações, que fui resolvendo muito aos poucos, muito devegar mesmo. Num espetáculo aparecia uma coisinha, noutra outra, havia então vários incidentes nos espetáculos, que eram puramente casuais e que mais tarde vim a descobrir que era minha tendência básica do espetáculo, o que, até ali, eu não percebia. Eu achava que o importante era o resto, a cópia que eu estava fazendo dos outros. Daí comecei a ver as coisas que eram pequenas e fui aprofundando. Em cima dessa prática é que eu fui tirando determinados comportamentos teóricos. Não foi estalo porque veio muito junto com o meu amadurecimento pessoal, com minha abertura de visão do mundo, veio muito junto com minhas dificuldades e com a solução delas, muito junto com uma prática de teatro, com o contato humano. Com o teatro que se faz quotidianamente no Brasil. Não pode ter sido estalo porque está ligado muito dialéticamente a essas coisas que se apóiam, se chocam, se somam. Não foi estalo porque veio muito lentamente e veio muito tarde. Eu acho que poderia ter atingido isso se tivesse tido um pouco mais de orientação, um pouco mais de apoio no começo de carreira, o que nunca acontece no Brasil. Perdi muito tempo agradando os outros e não agradava nem a eles nem a mim. De repente resolvi fazer o que eu queria, daí quando eu vi a minha verdade.

As pessoas precisam de referências para julgar um trabalho. Ninguém é capaz de olhar um trabalho e julgá-lo em si: está aí o trabalho na tua frente e julga — ficam confusas e caotizadas, principalmente quando não é um trabalho que entra no quotidiano de quem faz teatro, vêem um trabalho diferente e em vez de dizer: diante disso senti tal coisa — não o fazem, procuram antes catalogar e como vivemos num país subdesenvolvido tudo fica mais complicado, ainda porque não vão



buscár referências nem dentro do país e nem dentro do Continente onde vivem, vão buscar num país de coisa já aceita pelo mundo para poder aceitar o que está acontecendo debaixo das vistas de todos. E começam a falar: "Isto é diferente, isto é Grotowski, li muito pouco de Grotowski de propósito, quando comecei a ler eu parei para não me condicionar. Êle diz coisas maravilhosas que coincidem muito com minha maneira de ver. Parei porque achava que eu poderia partir para uma elaboração de um enunciado teórico de outra pessoa que não sou eu, distante portanto da minha experiência, vivendo num outro país, em condições inteiramente diferentes. Daí eu poderia me condicionar a isto e tentar executar o trabalho dêle e então disse a mim mesmo: paro e vou partir para a minha experiência, da minha experiência é que vai nascer um teatro meu. Se coincidir, se algém achar parecido, é problema de quem está olhando. Eu estou fazendo o que eu quero fazer, o que sinto vontade de fazer hoje, vivendo da forma que vivo, morando onde moro, tendo os amigos que tenho, ganhando o que eu ganho por mês e participando de um teatro que é êsse teatro brasileiro que eu vejo e tiro conclusões sôbre êle. É a minha necessidade diante do mundo que eu vivo e que eu ponho para fora. Eu tenho certeza que o espetáculo de Grotowski não tem nada a ver com os meus. Existe uma coisa básica, eu procuro um teatro em que a única medida seja o ator Grotowski também procura isto: Eu procuro trabalhar dentro das minhas limitações, Grotowski também trabalha pobremente, mas veja-se a diferença: trabalha pobremente num país onde, se quiser, tem 80 refletores para um palco de dois metros da melhor qualidade, tem um teatro onde, se êle quiser, tem todos os recursos técnicos de um palco, onde, se quiser, tem cenógrafos e figurinistas da melhor qualidade para fazerem roupas e cenários riquíssimos e tem dinheiro para isto, onde tem tempo e disponibilidade para errar; êle faz um teatro estatal, subvencionado e êste homem foi escolher a pobreza. Eu faço teatro num lugar onde, se eu quiser 10 refletores não tenho, dez atôres excepcionais eu não tenho, cenários riquíssimos, eu não tenho, um teatro para fazer meus espetáculos, eu

não tenho. Eu sou pobre, faço um teatro em que não procuro esconder essa minha realidade; as minhas condições de trabalho são estas, vou me resolver dentro delas. Imaginemos a situação de um mendigo que é pobre, não tendo onde cair morto, como êle pede uma esmola ou como mostra sua pobreza, e a de um milionário que escolheu a pobreza, tendo nascido em berço de ouro, muito rico, alimentado, insatisfeito, que escolheu a pobreza; uma atitude blasé, de decadência, de tédio e uma outra que é a de assumir sua própria realidade. Através de caminhos diferentes nós estamos forçando a mesma coisa, que é restituir ao teatro o que êle tem de básico — o sêr humano sem nenhum subterfúgio, sem nenhum enfeite — voltar ao ator e ver o que êle tem para dar, que é o sêr humano, que é a base do teatro. Não enfeitar, mostrar o que é. Chega-se à mesma coisa. Tenho certeza que a forma de expressão de Grotowski deve ser diferente da minha. Êle não tem a angústia de ser muito pobre, de não poder fazer nada e ter de resolver meus problemas. Isto dá completamente diferente, eu não tenho a menor dúvida. Não vi nunca nada de Grotowski, mas sei que só pode ser diferente. A burrice faz com que as pessoas precisem enquadrar tudo em coisas que estejam sendo feitas no mundo inteiro. São pessoas que ainda não acreditam neste terceiro mundo, que não enfrentam uma cultura subdesenvolvida e assumem essa cultura, pessoas formadas em colégios cuja língua básica era o francês.

(Correio da Manhã, 10-6-70)



# TEATRO 70: XEQUE-MATE NO AUTOR?

Oscar Araripe

Estamos, hoje, diante de uma concepção anacrônica da dramaturgia? A pergunta encerra uma das mais importantes discussões sobre teatro contemporâneo — chega a ser mesmo uma espécie de melopéia necessária ao esclarecimento dos rumos do teatro. Até hoje, o espetáculo começava pelo texto; agora parece que várias formas de improvisação tomaram o seu lugar. Em Firenze, na Itália, acaba de terminar um seminário — **O Trabalho do Dramaturgo** — onde participaram Klaus Volker (da **Schauspielhaus**, de Zurique), Karl Kraus (do **Tea-Za Branov**, de Praga), Ludvick Flaszen (do **Teatro Laboratório**, de Grotowski), Charles Marowitz (do **Open Space Theatre**) e Jean Jourdheuil (do **Volksbuhne Theater**) — na pauta, **o nôvo dramaturgo** diante do nôvo teatro.

Peter Brook, na Inglaterra, com **US**; Megan Terry, nos EEUA, com **Viet-Rock**: o **Living Theatre** e o **Bread & Puppet**, auto exilados na Europa — respectivamente com os espetáculos **Paradise Now** e **The Cry of the People for Meat** — assim como o grupo do **Teatro Laboratório** de Jerzi Grotowski — citados entre muitos outros apenas numa intenção de ampliar geograficamente uma afirmação — são autores e grupos que fazem o espetáculo de um texto nascido **com** o espetáculo, pela repetição, pela prova.

Esta tendência — largamente observada — induz-nos a crer numa ascensão do diretor, pela crise na dramaturgia. Excetuando Genêt, Beckett e grupos que fazem o espetáculo de um texto nascido **com** o espetáculo, pela repetição, pela prova.

Esta tendência — largamente observada — induz-nos a crer numa ascensão do diretor, pela crise na dramaturgia. Excetuando Genêt, Beckett e Grombowicz (os dois primeiros já quase deixaram de escrever e o último morreu em 69), é bastante

raro encontrar um autor com capacidade de escrever um espetáculo. Muitas vezes não é nem mesmo um problema de capacidade. A dramaturgia contemporânea, e parte da moderna, optou por texto roteirístico, numa posição radicalmente contrária, por exemplo, à assumida por Shakespeare, Sófocles, Molière ou Goethe, embora saiba-se que os espetáculos **sem texto e a improvisação** eram formas de se fazer teatro desde os tempos de Nero e da Renascença italiana, respectivamente. Por outro lado, observa-se também uma diminuição da chamada dramaturgia de **rôle**, i. é., um tipo de peça onde pontificam os primeiros papéis — Frederich Dürrenmat talvez tenha sido o último dos dramaturgos de **divas** de nosso tempo. Com a queda da diva e a ascensão do diretor, o espetáculo teatral ainda anda às voltas com a crise de dramaturgia — parece mesmo inclinado a transformar-se num ato de criação coletiva, como é o caso de **US e Viet-Rock** que, mesmo mantendo uma só assinatura, foram criados pelo grupo.

Um outro aspecto que desafia a dramaturgia contemporânea é o que diz respeito ao **lugar teatral**. Até mesmo o termo **teatro** é, hoje, bastante caduco quando se deseja caracterizar um espetáculo teatral de vanguarda. Um fato é incontestável: com o **happening** teatral, as várias formas de **manifestação, a atividade, os atos teatrais pela rua, teatro espontâneo, teatro-residência, espetáculo-comunitário**, as montagens de ruptura formal — como **O Balcão**, de Genêt-Garcia, em SP — e outras direções de teatro contemporâneo não mais aceitam termos como teatro, atriz, ator, dramaturgo, peça, texto, diretor, etc.

Como nas ciências, o teatro carece de palavras e busca neologismos que atendam à sua evolução e transformação. É interessante observar que a arte



do espetáculo se autoconfesta, sempre e num ritmo cada vez maior, com uma energia à altura da crise que o motiva. O dramaturgo — como, enfim, todo o **entourage** da realização teatral — mantém-se quase no que poderíamos chamar de expectativa participante, isto é, jogado na crise, o artista não procura ignorá-la mas sim, analisando-a, apresentar suas alternativas — quando as tem, obviamente. O próprio aparecimento de palavreados ambíguos, neologismos, distorções de conceitos tradicionais e a reavaliação que cada um deve assumir na realização teatral é, por si só, um sintoma da terapêutica de saída da crise, de renovação de valores — meio milímetro de otimismo, enfim.

## Batalha Vencida

Moli Ferreira

Oswaldo Loureiro, enquanto ensaia **O Balcão**, sob a direção de Martim Gonçalves, não se descuida dos problemas do Sindicato. Ainda agora acaba de ter uma de suas maiores vitórias como presidente desta associação: o Tribunal Superior do Trabalho decidiu pela unificação dos artistas num único Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos. Claro que a união dos artistas de teatro, cinema, rádio e televisão num órgão único dará maior força à entidade; a divisão dos atôres não poderia ser bem definida, pois não existe o ator de TV, de cinema ou de teatro. O trabalho de todos êsses setores se interpenetra, restando, ao final, uma só classificação: artista. É o óbvio ululante que o Sindicato dos Radialistas teimava em não ver e por causa dessa teimosia atrasou de anos a união da classe. A persistência e a boa argumentação de Oswaldo Loureiro, presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos, acabaram prevalecendo em tôdas as instâncias.



# A Nova Forma Dramática

Otto Lara Resende

Albert Camus falou uma vez sobre a sua experiência como ator de teatro e jogador de futebol, na Argélia, ao tempo da sua mocidade. Vi-o num esplêndido **show**, em 1958, na TV Francesa, a discorrer, com a inteligência penetrante que lhe era peculiar, sobre o fascínio do teatro e do futebol. Em ambos, o espírito de equipe é essencial. Em ambos, o sentimento de solidariedade há de ser dominante. Em ambos, digo eu agora, há uma dramaticidade de cunho profundamente catártico. Por isso não estou longe de supor — ou de pelo menos propor esta hipótese que o futebol, tal como foi disputado agora no México, realiza uma fome de dramaticidade que, na Antiguidade, encontrou expressão no teatro. Não creio que, com o nosso futebol, nos aproximamos de uma experiência cultural admirável como eram os Jogos Olímpicos na Grécia, os quais tinham uma parte intelectual e uma parte física - a famosa máxima de Juvenal: **mens sana in corpore sano**. As nossas condições são outras. É outro o mundo. É outra a cultura atual. As Olimpíadas estavam muito mais assentadas numa valorização individualista e até erótica do cidadão, num culto ao corpo do atleta que até, Deus que me perdoe, talvez se relacione com certa fatalidade homossexual da época. O nosso futebol é uma forma de jogo solidário, coletivo portanto e a sua carga dramática tanto se exprime no campo como fora do campo. É fácil compreender como chegamos à criação dos **mitos** do futebol, os quais só dificilmente encontram correspondência em outros países. Talvez no que ocorreu com o cinema nos EE Unidos, nos tempos gloriosos dos **monstros sagrados de Hollywood**.

O tema para uma conversa desatada como esta, é inesgotável. Poderia remontar ao significado da própria bola, que é a representação do objeto perfeito. Sabemos que a esfera é um círculo, com a vantagem de concretizar-se, de perder a sua condição geométrica para vivificar-se numa coisa dinâmica, de extrema mobilidade. A magia da esfera explica até posturas religiosas primitivas, que estarão na origem da adoração do Sol e da Lua. No caso brasileiro, é possível que a conquista da vitória com a bola corresponda à conquista da Lua pelos americanos.

O pé de Pelé iguala o pé de Armstrong. Mas não tenho dúvida de que há muito mais emoção no futebol do que na chegada à Lua — e aliás a audiência da televisão, em todo o mundo, parece ter demonstrado a primazia da Copa do Mundo, agora no México, sobre qualquer outro espetáculo transmitido pelo pequeno **écran**.



# Morreu Adamov

Lucien Attoun

Domingo, dia 15 de março, Arthur Adamov, nascido no Caucaso em 1908, sucumbiu a uma moléstia que o devorava. E com êle, tôda uma geração de espectadores que está se extinguindo: aquela que, nos anos cinquenta, não podendo, ou não querendo, dominar suas contradições internas, reconheciam-se mais ou menos ao mesmo tempo no teatro do materialismo histórico e no trágico. Brecht está morto. Beckett é prêmio Nobel e Ionesco, acadêmico; Adamov, êste, Professor Taranne até a ponta dos pés que o martirizavam cada vez mais, recusou-se até morrer a representar **A Paródia** da falsa má consciência, mesmo sentindo-se ferido por “**não ser mais que o conferencista, o autor convidado no estrangeiro, ignorado na França**”.

Contudo, êle inventara antes de todos, mas sem dizê-lo a ninguém, o **teatro do absurdo**, desmontando **La Grande et la Petite Manoeuvre** da condição humana, confrontara a vida no teatro, sob nossos olhos de espectadores ingênuos e desconcertados, ligando-nos **Todos contra Todos** para puxar os fios de uma comédia em que cada um de nós queria ser o **deus ex-machina**, quando tínhamos apenas nossa força humana, enfraquecida pela alma da criança que nunca deveríamos deixar de ser.

Adamov, durante tôda a vida, êle que gritava: “**Não quero crescer**” e que “teve tanta dificuldade em se comportar como homem na idade do homem”, terá sido concientemente, com força e tristeza, **O Homem e a Criança**. Talvez porque êle tenha sido órfão e que seu pai o **envergonhava**. Êle matara seu pai mais de uma vez (em sonho, é certo, êsse sonho sem o qual êle provavelmente não teria escrito para o teatro) mas êle não conseguia ocultar-se nos braços da mãe, e como para fazer-lhe mal por tê-lo desmamado, êle descansava a cabeça no peito de uma prostituta.

Ninguém melhor que o próprio Adamov soube recontar o seu teatro: “**enquanto uma jovem americana se divertia torturando um gato, uma jovem inglesa tomava-o nos braços, mimava-o, consolava-o.**

**Êsse jôgo durava horas inteiras. Eu me identificava com o gato**”.

Adamov viveu contraditoriamente. O fio que liga a vida e a morte é bem frágil. Êle era marxista convicto, porque acreditava “**no maior grau de felicidade numa sociedade comunista**”.

Jamais pertenceu ao partido comunista, mas, tornado seu companheiro de jornada, renegou tudo ou quase de seu teatro à primeira maneira, considerado demasiado nihilista, e que permanece entretanto como uma dos momentos importantes do teatro contemporâneo. Depois do admirável **Ping-Pong**, que aparece como uma feliz síntese de suas preocupações, com **Paolo Paoli, Primavera 71, Santa-Europa, A Política do Restos**, Adamov, descobrindo Brecht, quer pôr-se em regra consigo mesmo: até então êle rendera homenagem da maneira mais estridente a Strindberg “**o maior dramaturgo do século XIX**”. Sem êle, me dizia há três semanas, “**eu não existiria como autor**”.

Alguns de seus amigos, e os outros, “**os críticos burgueses**” — mas na verdade não eram os únicos — deploravam essa reconversão. Adamov sofria com isso. Ostensivamente, reaprendia Freud e Marx; outrora, traduzira Kafka, reconhecia-se em O'Neill e se lembrava do fantasma de Artaud, que êle não cessava de recolocar em seu lugar. E depois de **M. le Moderé, Off-limits**, conciliando pela primeira vez Brecht e Artaud, reaproximando com felicidade o homem-coletivo e o homem-indivíduo, dava sua última peça **Si l'Été Revenait**; e ainda “**perde aí sucessivamente todos os seus membros por ter obedecido ao apêlo**”.

Adamov morreu sem ter podido saber realmente — mas devia pressenti-lo — que êle era grande entre os maiores de hoje, e que somente sua excessiva generosidade o impedira de fazê-lo proclamar em todos os palcos da França. Morreu quando renascia para a vida e para o teatro. Sua mulher, o Bison, que soubera, com abnegação, devolver-lhe sua coragem de homem e seu coração de criança, permanece com êle em sua última mensagem: “**Uma certeza impõe-se: a de existir**”. Mas como, Monsieur Adamov?

(De Les Nouvelles Littéraires, 19-3-70)



## Reabre-se um Teatro

O Teatro de Sabará, construído em 1818, vai reabrir suas portas. A restauração do prédio, que depois de ter vivido anos de glória entrou em decadência no início deste século, custou ao governo do Estado Cr\$ 316.000,00 e levou dois anos de trabalho. O teatro mantém suas velhas proporções de 16 metros de largura por 34 de comprimento, 62 camarotes e a platéia em bôca de sino. Para restaurá-lo, o arquiteto Luciano Peret pesquisou no Arquivo Mineiro a arquitetura da época, buscou fontes de referências em obras antigas, examinou documentos. Não satisfeito, foi mais longe. Resolveu usar as técnicas dos maiores restauradores do mundo em mansões, palácios e castelos, reunidas em teses nos documentos da Unesco. Admite que para isto a tarefa não foi fácil, porque tinha dois objetivos: primeiro manter absoluta fidelidade à construção primitiva, segundo, ser funcional. O Teatro de Sabará não seria reconstruído para servir de Museu ou simplesmente tombar em Patrimônio, como uma testemunha da época, mas ser uma casa de diversões como qualquer outra, capaz de encenar espetáculos atuais com suas técnicas modernas. Suas luzes e sons. Seus camarins para atôres e confortáveis cadeiras para o público. Logo, o quebra-cabeças montado.

Depois da pesquisa local, Luciano Peret colocou em funcionamento uma técnica de construção rudimentar para fabricar o material a ser usado na construção. Descobriu, por exemplo, que a parede do teatro era de adobe, uma mistura de terra e capim, sêca com o tempo. Fêz o mesmo. Transferiu os operários para as margens de um rio e fabricou a mesma mistura para completar as paredes. Segundo sua opinião, êsse tipo de parede era responsável pela boa acústica do teatro.

Apresentando uma forma ogival, o prédio mostra que também sofreu influência italiana, não só pela dimensão e pela forma, como também pela proximidade do palco com a platéia. Infelizmente o velho pano-de-bôca pintado à mão não foi recuperado. Seus restos foram fotografados pelo Serviço

de Fotodocumentação da Escola de Arquitetura e em seu lugar deverá ser colocado um outro que, pelo menos, se aproxime da criação primitiva. Mas o arquiteto garante que todos os enfeites, por mais insignificantes, como as rosetas de papel que emolduram os camarotes são fiês às originais.

Assim como Sabará conheceu muito de perto a história do Brasil, o próprio teatro também abrigou confusões. O Imperador Pedro I teve uma boa demonstração do descontentamento do povo, quando a 10 de fevereiro de 1831, ocupando o camarote imperial, ouviu depois do clássico "Viva o Imperador D. Pedro I" a frase nada oficial: "Enquanto fôr constitucional".

Embora as opiniões variem, nem todo mundo está de acôrdo que êle foi inaugurado em 1818; a história conta que foi ali que se realizou a primeira festividade do século. Na época, Sabará tinha 77 prédios, sem contar a Câmara Municipal e os templos. O Teatro ainda não tinha um nome certo. Era mais conhecido como o prédio da Ópera ou Casa da Ópera pelo povo, mas no registro da cidade era chamado Teatro. Ninguém sabe quem o fundou; atribui-se a um coronel e a um padre. Sua grande época foi entre 1840 e 1870, quando grandes espetáculos dramáticos lotavam o teatro quase tôdas as noites.

(Do Correio da Manhã, 30-6-70)



# GROTOWSKI

Tadeusz Kudlinski

Da mesma forma que até hoje falta a monografia completa do teatro **Reduta**, de Juliusz Osterwa, constata-se a ausência de uma obra de síntese sobre a experiência de Grotowski, e isso apesar do interesse suscitado por ele no mundo teatral.

Diferentemente dos outros heréticos do teatro, Grotowski jamais apresentou uma exposição completa de seu credo, além de considerações isoladas recolhidas em um volume publicado em inglês. Um livro editado em Lausanne em 1968 preenche de alguma forma essa lacuna. Trata-se de uma monografia escrita por Raymunde Temkine, autora de numerosos estudos de estética teatral contemporânea. O autor, realiza aí uma comparação sutil do método de G com aquele da Grande Reforma ou da vanguarda teatral contemporânea. Distingue-se também pela precisão da crítica e pelo objetivismo. Temkine não esconde seu entusiasmo pela obra de G., mas recusa-se a fundar suas reflexões em suas próprias impressões, seja dos espetáculos, seja dos contatos pessoais com o mestre. Cita opiniões dos outros, sobretudo críticos, em lugar de subestimá-los, faz delas um dos polos de suas próprias considerações.

Dêsse livro se depreende um quadro completo e objetivo das reações do mundo ocidental ao fenômeno surpreendente que é, incontestavelmente, o teatro de G.

Além das realizações incontestáveis de G., é preciso notar sua tática, que consiste em cercar-se de uma atmosfera de exclusividade, de mistério e de discreção, além da grande preocupação, rara entre nós, de tudo que possa constituir documentação de suas aquisições. Por outro lado, entretanto, essa tática compreende um devotamento total, quase ascético, e digno de um reformador, no teatro, a perseverança, a paciência e a honestidade de execução.

Convém observar que se se verificou esse despertar do interesse pelo teatro de G. no mundo, isso se deve unicamente à intensificação dos intercâmbios internacionais no domínio teatral, cujos principais promotores têm sido o ITI e o Teatro das Nações.

Os últimos capítulos do livro de R T, confrontando os métodos de G. e Stanislawski com o efeito de distanciamento de Brecht, com Artaud e com o Living Theatre, colocam em destaque a particularidade da experiência polonesa. Em *Stanislawski*, viu-se há pouco, o padrinho do método de Osterwa. Mas RT não se deixa enredar em filiações tão fáceis. Ela desvenda os laços de parentesco que marcam a grande família teatral, isto é, os que não se escolhem, mas que se estabelecem por si próprios. RT verifica a afinidade entre certos elementos que não são de empréstimo, mas que simplesmente traduz o espírito da época que se manifesta de maneiras múltiplas.

Nesse esforço de confrontação, encontram-se entre as diversas correntes da vanguarda mundial, as idéias estéticas de nosso Witcacy, o que demonstra o interesse aprofundado do autor pelo teatro polonês. Contudo pela deficiência de nossa propaganda, dificilmente seu conhecimento do teatro polonês será completo ou que ele trate por exemplo da filiação pela qual o método teatral de Grotowski descenda do Juliusz Osterwa e de seu teatro **Reduta**, filiação que o próprio G. evocou nitidamente.

Seria interessante comparar o método de G. com o esforço de renovação do jôgo dramático tentado por A. Fersen ao expor suas concepções aos estudantes da Universidade do Teatro das Nações. Trata-se mais geralmente de uma reação ao racionalismo excessivo na vida e na arte, que ameaça com o estiolamento progressivo a sensibilidade dos dois lados da rampa.

RT dá uma característica exaustiva do teatro G., cujo itinerário ela não considera concluído, em vista de sua constante evolução decorrente do princípio claramente exposto pelo próprio diretor, e segundo o qual uma forma já usada não deve ser repetida.

G. partiu da oposição ao teatro literário discursivo e retórico, estabelecendo como princípio um teatro liberto de elementos **parasitas**, isto é, daqueles que não são específicos de outras disciplinas



artísticas. Ele restitue ao teatro suas funções primitivas, daí sua marcada oposição com relação às tendências naturais e racionalistas. O problema crucial é estimular uma participação ativa do público pelo recurso a um modo antigo, vizinho da catarse, transposta em termos de fascinação leiga e de arrebatamento da sub-consciência coletiva, um arrebatamento calculado pelo artista teatral. O que será decisivo nisso é o método, e uma maneira de fazê-lo seria colocando o jogo dramático nos extremos da espontaneidade e da disciplina, um modo de formação do ator e o trabalho pessoal dêste visando a atingir a autenticidade na representação. Ora, isto é o que em G, parece um valor e uma aquisição inteiramente excepcionais num país em que a improvisação e a fé na geração espontânea dos talentos são moeda corrente.

Os temas do repertório de G. concentram-se exclusivamente em diferentes situações cujo eixo comum é o homem ameaçado pelos outros e pelo destino. RT vislumbra aí uma nota de otimismo, uma tentativa de salvar a dignidade humana. Parece, contudo, que aquilo de que se trata seja antes de mais nada a oposição dialética da crueldade e da inflexibilidade que conduzem à catástrofe individual. É significativo que, para a conhecida tragédia de Calderon, não tivesse mantido o título usual de **Príncipe Constante**, mas tenha adotado outro: **O Príncipe Inflexível**. A diferença é visível e característica. "**Nada é mais belo, afinal, que a fôrça humana esmagada pela estupidez do destino**". Esse aforismo de Barbey d'Aurevilly resume bem os grandes temas do teatro de G.

Êsses temas, G. busca principalmente no repertório romântico polonês, transpondo as obras originais, como um tema musical modificado através diversas variações. Seus roteiros se prendem ao texto original, mas põem em relêvo somente alguns dos motivos e isso dentro de um nôvo arranjo, de modo que parecem nada ter de comum com o original. G. também declara lealmente no cartaz a sua qualidade de autor das adaptações, como outrora o fazia Meyerhold com as suas. Pela transferência da ação do castelo de Wawel para o campo de Auschwitz, a transposição de **Akropolis** é tal que o espe-

táculo deveria chamar-se **Necrópolis**. Contudo, essa permutação corresponde às visões fúnebres de Wyspianski.

Essas variações sôbre temas próprios ao romantismo polonês não parecem ser de uma transparência completa para o autor citado.

Participo do entusiasmo de RT em relação a G. e mais uma vez externei isso. Todavia sou adversário de qualquer monopólio, por isso recuso-me a tomá-lo por um Moisés que libertará o teatro das tendas da escravidão. Há, igualmente, no teatro, lugar para outros exploradores, existe, finalmente, o teatro convencional de utilidade não menor, progredindo lenta e razoavelmente em caminhos abertos por diferentes vanguardas. **Suum cuique...** O futuro está na diversidade de correntes que se opõem e não (Deus nos guarde) numa única fórmula.

Todos os teatros experimentais brotam do espírito da época, ainda que o desaprovem. Representam o conflito e rebelião contra uma realidade não só do teatro, mas do sistema de civilização no qual se inserem. Essa situação gera um paradoxo. O resultado é que a rebelião em si — com tôda sua nobreza e independência — desperta uma tendência anárquica e destrutiva, se não transpõe a negação pura em seu escopo para a transformação. Se não propõe uma realidade melhor que a existente, se nem mesmo desperta uma esperança capaz de levar à ação, — ela leva ao niilismo. O livro de Mme. Tembkine dá uma relação dos estágios de conquista de G., desde o Festival da Juventude de Helsinki (1962) até o Festival do Teatro das Nações (1966). São igualmente interessantes: o relatório de uma visita a Opole (sede do teatro de G. antes de sua transferência para Wroclaw), um retrato de G., sua biografia e mesmo genealogia, pouco conhecida até agora. O livro contém uma biografia de todos as opiniões sôbre G. feitas na Polônia e alhures, bem como opiniões de G. e seus assistentes, Eugenie Barba e Ludwik Flaszen, completado com uma lista dos membros do grupo e do seu repertório.

(**Le Théâtre en Pologne**, n. 12-69, ref. ao livro de Raymonde Temkine: **Grotowski**, Lausanne, Ed. La Cité)



# MOVIMENTO TEATRAL - abril a junho - 70

## Os Convalescentes

No Teatro da Maison de France, **Os Construtores do Império**, de Boris Viam, substituiu **Romina e Julian**, no dia 27 de maio. A produção, bem como cenografia e interpretação são de Napoleão Moniz Freire, ao lado de Cirene Tostes, Antônio Patiño, Léia Garcia, Antônio Murilo e Jones Botsman. Direção a cargo de Jacques Thiérot. A carreira se anuncia ser apenas de quinze dias.

No Teatro Glaucio Gill, estreou **LSD** (título censurado) e **O Contrato Azul**, de Pedro Bloch, direção de Antônio de Cabo, com cenografia do arquiteto Sérgio Bernardes, e elenco seguinte: Jardel Filho, Isabel Teresa, Sérgio Brito e Adriano Reis.

No Teatro Copacabana, ainda em catatã a Comédia de Neil Simon, com Fernanda Montenegro e Jorge Dória, nos principais papéis.

No Teatro Ginástico, depois de o **show de Marlene**, a volta de **Frank Sinatra 4815**, após curta excursão, e anunciada como 'o maior sucesso de comédia em 69/70, com seu fabuloso elenco': Morineau, Paulo Gracindo, Daisy Lucidi, Luiz Delfino e outros.

O Teatro Opinião, finalmente, acolhe um espetáculo que não é **show musical: Os Convalescentes**, de José Vicente, com cenários de Marcos Flakman e direção da estreante Gilda Grilo. No elenco: Norma Benguell, Renata Sorah, Emílio Di Biasi e Lorival Pariz.

"Uma coisa ninguém poderá negar a **Os Convalescentes**: é a peça mais desesperada da literatura dramática brasileira dos últimos tempos, uma peça escrita com sangue e lágrimas, e que reflete com terrível crueldade o clima de frustração que se apossou nos últimos anos da **intelligentsia** brasileira diante da evidente falência dos seus anseios e dos seus meios de ação." (JMichalski)

No Teatro Serrador, continuaram as "2 horas de gargalhadas" de **Pai Hippie não tem vez**, em seu segundo ou terceiro mês e com "5 Astros de Televisão"!

No Teatro Pricesa Isabel, em fim de carreira, **Agenda Confidencial** a preços populares.



No Tetro de Arena GB, após uma publicidade de esconde-esconde, estréia-não-estréia, surgiu em cartaz **Quantos Olhos Tinha o teu Último Casinho**, de Fernando Melo. A direção é de Luis Mendonça e, em lugar dos integrantes do elenco, a publicidade anuncia: "Impacto Agonia! Crueldade! Absurdo!" — em seu veemente apêlo ao público.

No Nôvo Teatro de Bôlso, uma comédia de Aurimar Rocha, com Aurimar Rocha, mais Aurimar Rocha, dirigindo e interpretando; a cenografia é de Pernambuco de Oliveira. São os "Três Rounds Litigiosos de uma Peça Amigável", que se intitula: **Os Desquitados** e têm Neila Tavares, Amyndio, Scarlet Moon e Fernando José no elenco.

## Arrabal

No Teatro Ipanema, numa estréia esperada com grande interesse, está: **O Arquiteto e o Imperador da Assíria**, de Arrabel, em interpretação de Rubens Correia e José Wilker. A direção é de Ivan Albuquerque, a cenografia de Arlindo Rodrigues e a música de Cecília Conde.

"**O Arquiteto**... é um exemplo típico do que há de melhor na obra de Arrabal: uma cerimônia místico-psicanalítica cheia de violência e ternura, angustiada, delirante, intensamente poética. O espetáculo coloca diante dos seus dois intérpretes únicos uma tarefa gigantesca: durante três horas e meia eles se entregam no palco a um delirante diálogo, durante o qual cada um tem de compor, sucessivamente, algumas dezenas de personagens. (JMichalski)

No chamado Teatro de Cimento Armado (Shopping Center), o grupo Sonda, de SP, apresenta **Rito de Amor Selvagem**, de José Agripino de Paula, também codiretor (ao lado de Maria Ester Stockler), e responsável também pelos cenários e iluminação. Esse mesmo Grupo apresentou no Rio, no Teatro Casa Grande, **O Planeta dos Mutantes**. O **Rito** tem 15 atôres dançarinos e o conjunto **Beat Boys**.

No Teatro Poeira, continua o sucesso de **Tem Banana na Banda**.

No Teatro Rival, Gomes Leal apresenta a "bombástica e revolucionária revista" **Mulheres com Aquêlê Plá**, com Nick Nicola, Sônia M a m e d e, Celeste Aida, Lourdes Salada e muitas vedetinhas, além de "20 esculturais modelos nus".

No Teatro Carlos Gomes, Colé e Costinha apresentam a "superprodução" **A Copa é das Peladas**, com Tânia Pôrto e Osny José, numa "revista peladex" com uma "seleção de striptease". Esse espetáculo teve um final de carreira violento, de que resultou a destruição do palco, segundo noticiou a imprensa.

## Hair

Reabrindo o Teatro Nôvo, **Hair** estreou em fins de junho, com o mesmo elenco paulista. Direção de Ademar Guerra e coreografia de Marika Gidali.

"**Hair** brasileiro é um espetáculo lindo e às vezes comovente pela sua ternura, pela sua extraordinária vitalidade juvenil e pela irresistível vibração comunicativa da música." (JMichalski).

"No **Hair-cabelo** há uma tentativa de adaptação principalmente semiótica: procurou-se "passar" um problema não vivido através de outras vivências de nossas platéias. Mas, o **plot** exigiria, como diziam antigamente, uma tarefa hercúlea, a direção preferiu trocar os **slogans**; na realidade, o que lhe restava de adaptável. Assim, o **put a tiger in your tank** vira



“Olê, olá, o nosso tigre tá botando pra quebrar” e, a grosso modo, no texto, a adaptação consiste nisso.

“O melhor que Hair tem, que é o sentido lúdico, foi bem aproveitado pela direção.

“De resto, Hair é um espetáculo recomendável pelo seu aspecto lúdico e pela mensagem de amor que vem espalhando pelo mundo, sempre com grande sucesso de público.” . . . . .

(OAraripe)

## Agamêmnon

Além de Hair, outra estréia que desperta interesse é a da peça **Agamêmnon**, de Ésquilo, pelo grupo Comunidade, no teatro do MAM. “Venha de vermelho” pede a publicidade.

No Tablado, houve a apresentação de **Saráu** (Música de Ontem Poesia de sempre), com direção e participação de Sérgio Rovito, Nélia Silva e Terezinha Tadeu. O mesmo grupo (paulista) apresentou-se em SP, no Teatro Vereda.

## Cartaz Infantil

No trimestre, com exceção da estréia de **Maroquinhas Frufru**, n' O TABLADO numa remontagem com artistas-alunos de Maria Clara Machado, cenografia de Ana Letycia e novos figurinos de

Kalma Murtinho, e a música de Carlos Lyra, o único espetáculo nôvo para crianças foi **A Duquesa dos Cajus**, que se apresentou no teatro do Instituto Lafayette. A autoria é de Benjamin Santos.

No Teatro Glaucio Gill — **As Beterrabas do sr. Duque**.

No Teatro Opinião — **Mogli, o Menino Lobo e O Circo Mágico**

No Teatro de Bôlso — **As Férias de Pablito, O Vendedor de Balões e Bigurrilho e a Princesa**.

No Teatro da Lagôa - **Pedro na casa do Sol**.

No Teatro Arena - **Joãozinho e Maria e o Coelhoinho Pitoba**, em seu 32º mês.

No Teatro da Praia - **Pique 1, 2, 3**.

No Teatro Ipanema - **Pluft, o Fantasminha**.

No Teatro S. Pôrto - **A Rapôsa Feiticeira e a Casa dos Bonecos**.

No Teatro Copacabana - **O Sapateiro do Rei**.

No Teatro da Criança - **Pinóquio**.

No Teatro Arreliquim - **Musicas do Mar** (bonecos).

No Teatro do Atêrro - **O ôvo de Ouro Falso e Cadê Aquêl Urso** (bonecos).

## Teatro em São Paulo

A revista paulista **Palco-Platéia**, em seu n. 2, transcreve a opinião de diversos críticos paulistas sobre os últimos espetáculos paulistas: **O Balcão, Medéia, O Assalto, Seu Tipo Inesquecível, O Absurdo, Jorginho o Machão, Hair, Album de Família, Um, Dois**

**Três de Oliveira Quatro, Fim de Jôgo, O Nôvo Sistema** (teatro universitário) **Cristo Nu, As Mãos de Euridice e Gimba**, além de **Frank Sinatra 4815** (grupo carioca).

## Grupos Estrangeiros

Durante o trimestre recebemos a visita do grupo tcheco da **Lanterna Mágica**, no Teatro João Caetano, numa apresentação do empresário Carlos Vasques.

A **Lanterna** é explicada neste número dos **CADERNOS**, pelos seus próprios criadores, Radok e Svoboda.

Companhia Jacques Mauclair - Apresentou-se no Teatro Municipal, num programa Ionesco, com **Tueur Sans Gages, Les Chaises, Le Salon de l'automobile, La Jeune Fille à Marier e La Lacune**.

“Com o devido respeito à contribuição que Ionesco trouxe para a vanguarda teatral na década de 1950, a visita da Comp. Jacques Mauclair lembrou-me muito mais as visitas da Comédie Française do que o brante e saudável Rabelais que o pessoal da Sorbonne nos trouxe no ano pasado.” (JMichalski).



# O Instituto Nacional de Teatro em debate

FELINTO RODRIGUES:

A estrutura arcaica do SNT não está adequada à realidade teatral. Cerca de 90% do pessoal tem vínculo empregatício, vários obstáculos nos impedem de criar uma assessoria dinâmica e moderna, sem os vícios observados no funcionalismo convencional. Isso, porém, não significa que o quadro do SNT seja ruim. Apenas funciona dentro de um sistema que não satisfaz.

Em relação à autonomia financeira, a criação do Instituto trará ao teatro grandes benefícios, pois o SNT, como está estruturado, depende das verbas do MEC. O novo órgão, porém, teria o seu orçamento específico, que se torna mais necessário na medida em que o teatro, ao contrário do que acontece com o cinema, não oferece condições de taxaçaõ. O teatro além disso, é uma atividade deficitária.

Sugerimos ao Ministro Passarinho, e está em estudos, uma taxa sobre diversões públicas e a criação de obrigações reajustáveis do Tesouro.

Não há dúvida de que o INT somente poderá atingir seus objetivos com renda própria. O SNT tem, hoje, Cr\$ 1.200 mil para construir teatros, reformá-los, auxiliar amadores e profissionais, custear publicações e instituir prêmios, entre outras coisas. A Comissão Estadual de Teatro de São Paulo, para cumprir igual tarefa em âmbito estadual, dispõe de dotação três vezes maior. E os recursos do Paraná também são maiores que os nossos.

Sendo o teatro um instrumento de cultura, não pode ser encarado com mentalidade mercantil. O Governo deve ajudar o teatro infantil, o teatro amador, o teatro para a juventude.

Transcrevemos para nossos leitores alguns dados sobre a transformação do Serviço Nacional de Teatro, em Instituto Nacional de Teatro, expostos e fundamentados pelo dr. Felinto Rodrigues, em entrevista à imprensa local. O diretor do SNT explica os motivos pelos quais propôs ao Ministro da Educação a criação desse novo órgão.



Com o futuro INT se poderá fazer um teatro infantil bem esquematizado, estimular os grupos estudantis e amadores, de modo geral carentes de apoio. Com a presença do Governo, traduzida na aprovação de uma série de medidas que constituem o instrumental para o teatro se desenvolver, o público terá gosto pelo teatro. No momento, em relação ao cinema, o público tem várias opções. O cinema está incorporado à rotina. Apenas com uma estrutura adequada o teatro poderia atingir esse estágio. Se, nas capitais, o teatro é diversão da elite econômica e intelectual, no interior se torna uma atividade puramente burguesa.

Logo após a transformação, que deverá ocorrer num prazo máximo de 60 dias, o novo órgão programará o 1º Festival Teatral Latino-Americano, no qual seriam encenadas, por companhias nacionais e estrangeiras, peças de autores brasileiros. O próprio INT imprimiria as peças, após vertê-las para o espanhol, e as Embaixadas no exterior se encarregariam de distribuí-las.

Estariamos impondo a nossa liderança, sobretudo disseminando nossa cultura e nossos costumes. A verdade é que, por falta de uma política agressiva, muitos autores importantes continuam no anonimato. A política em relação ao cinema, por exemplo, se tornou agressiva e produz excelentes resultados. O cinema conquistou mercados, alcançou dimensões de indústria, continua crescendo. É possível, entretanto, que se alcance até uma baixa nos preços se conseguirmos dispor de uma estrutura administrativa capaz de disseminar atividades teatrais em todo o país.

O SNT, com representante **simbólico** em cada capital, está fazendo um esforço para interiorizar o teatro. Seus critérios de ajuda estão ligados à obrigatoriedade das companhias viajarem, e todas se mostram sensíveis às excursões, pois elas permi-

tem aos produtores ampliar sua faixa de público e, simultaneamente, regastar seus compromissos em prazos mais curtos.

Quando se monta uma peça no Rio ou em São Paulo, um produtor contrata pessoal para trabalhar num período de três a quatro meses. O INT poderia estabelecer, com os Governos estaduais, uma espécie de definição de responsabilidades no que se refere à apresentação de peças teatrais. O Instituto forneceria passagens para as companhias e os governos estaduais dariam hospedagem. Isso iria assegurar uma perspectiva melhor, mais ampla, para todos os profissionais de teatro. Aumentaria o mercado de trabalho, melhoraria o padrão salarial, ajudaria o teatro a ganhar uma nova dimensão. Possivelmente, surgiriam teatros nos bairros. E, o que é mais importante, definiria de uma vez por todas a situação profissional do ator de teatro, profissão que não chegou a ser regulamentada.

Espero que, com a transformação do SNT em Instituto Nacional de Teatro, eu possa cumprir a minha parte na tarefa de engrandecer o teatro brasileiro.





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

Livros de autoria de Maria Clara Machado:	Cr\$
O Cavalinho Azul (conto) .....	12,00
Como Fazer Teatrinho de Bonecos .....	10,00
Teatro Infantil, vol. I (Pluft, O Rapto das Cebolinhas, Chapéuzinho Vermelho e o Boi e o Burro) .....	6,00
Teatro Infantil vol. II (A Volta de Camaleão, O Embarque de Noé, O Cavalinho Azul e Camaleão na Lua) 1 .....	6,00
Teatro Infantil vo. III (A Menina e o Vento, A Gata Borralheira, Maroquinhas Frufuru e Maria Minhoca) .....	6,00
CADERNOS DE TEATRO, número avulso ..	2,00
CADERNOS DE TEATRO, assinatura anual	10,00

**QUALQUER DESSAS PUBLICAÇÕES PODERÁ SER PEDIDA A:**

O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795, ZC 20 Rio de Janeiro - GB

O pagamento poderá ser feito mediante cheque visado, em nome do Tesoureiro Eddy Rezende Nunes, pagável no Rio de Janeiro, ou por Serviço de Reembólso Postal.



DISCO — Está à venda, na Secretaria, o disco contendo a música de Reginaldo Carvalho para o Cavalinho Azul, ao preço de Cr 5,00.

**Textos publicados pelos CADERNOS DE TEATRO**

Auto de Natal (S. Lucas), de O. Lins	CT n.	14
Todo Mundo e Ninguém, Gil Vicente	14 e	31
Vamos Festejar o Natal, Hilton Araujo		17
Os Viajantes (natal p/ crianças), MC Machado		19
Irmão Chiquinho, de MC Machado		19
Os Mistérios da Virgem (Natal), contendo Mofi na Mendes, Gil Vicente		20
O Pastelão e a Torta (medieval)		23
Os Cegos, Ghelderode		24
Faras Tabarínicas		25
A Consulta, Artur Azevedo		25
Jôgo de S. Nicolau, Chancerel		26
O Môço Bom e Obediente, Barr/Stevens		28
O Urso, Checov		29
O Vaso Suspirado, F. Pereira da Silva		30
Farsa do Mancebo que Casou com Mulher Geniosa, Casona		31
O Boi e o Burro, MC Machado		32
O Carteiro do Rei, do Ragore		33
Antígona (Sófocles), Chancerel		35
As Interferências, MC Machado		36
Fique-nique no Front, Arrabal		36
O Jôgo de Adão (medieval)		37
A Cova de Salamanca, Cervantes		38
O Pedido de Casamento, Checov		38
Antes da Missa, Machado de Assis		39
O Caso do Vestido, Drumond de Andrade		39
A História do Zoológico, Albee		40
Aquêl que diz Sim, Brecht		41
O Espírito da Neve (Nô)		42
Sumidagava (nô), Juro Motamasa		42
A Dama Mascarada, Suminuri Onna		42
O Único Ciúme de Emer, Yeats		43
O Nôvo Otelo, JM Macedo		43
A Consulta, Artur Azevedo		44
Torturas de Um Coração, Suassuna		44
Eu Sou a Vida....., Qorpo-Santo		45
As Desgraças de Uma Criança Martins Pena		45