

**44**

# **cadernos de teatro**

**QUE É O TEATRO ÉPICO?**

**CENOGRAFIA ou ESPAÇO-EXPRESSIONISMO**

**O QUE VAMOS REPRESENTAR: ARTUR AZEVEDO E SUASSUNA**

**MOVIMENTO TEATRAL**

**DOS JORNAIS**



**cadernos de teatro n. — 44**

**Janeiro - fevereiro - março - 1970**

**Publicação d'O TABLADO**

**Patrocinada pelo CONSELHO NACIONAL DE CULTURA e  
pelo SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO (MEC)**

**Redação: O TABLADO — Av. Lincoln de Paula Machado, 795  
— Rio de Janeiro, Guanabara — Brasil**

**Diretor-Responsável — JOAO SERGIO MARINHO NUNES**

**Diretor-Executivo — MARIA CLARA MACHADO**

**Tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES**

**Redator-Chefe — VIRGINIA VALLI**

**Colaboração de JACQUELINE LAURENCE**



# O que é teatro épico?

Walter Benjamin

“Nada mais belo do que repousar num sofá lendo um romance”, diz um autor do século passado. Ele se refere aí ao estado de extremo relaxamento que pode atingir o leitor ao ler uma obra narrativa.

O contrário disso, geralmente, é a imagem que temos do espectador de uma obra dramática. Pensamos nesse homem prêso ao enrêdo, nervos tensos. O teatro épico (concepção elaborada por **Brecht**, teórico de sua própria prática poética) pretende que sômente ele consegue um público distendido, seguindo a ação com um certo relaxamento. Certamente, êle não deixará de ser coletivo, e isso o distingue do leitor solitário diante do texto. Também se verá a êsse público coletivo, muitas vêzes, incitado a uma brusca tomada de posição. Esta, porém, pensa Brecht, deve ser refletida, deve ser de pessoas distendidas e, em resumo, realmente interessadas. Dêsse ponto de vista, pode-se prever o seguinte: em primeiro lugar, o enrêdo — será tal que os acontecimentos decisivos possam ser controlados pela experiência do público. Em segundo lugar, a direção: conforme sua estrutura artística, será transparente. (Essa forma é exatamente o contrário da **simplicidade**; pressupõe, a realidade, um espírito penetrante e grande discernimento estético da parte do diretor.) O teatro épico se dirige àqueles que “nunca pensam sem razão”. **Brecht** não perde de vista as massas e o exercício necessário de sua faculdade de pensar, com que esta fórmula está mais de acôrdo. Nesse esforço para conquistar o público, num sentido técnico e, portanto, totalmente estranho aos caminhos da pura cultura, sobressai uma vontade política.



## A Fábula

O teatro épico deve “privar a cena de seu elemento sensacional!” Por isso uma fábula antiga será de mais valor que uma fábula nova. **Brecht** quis saber se os acontecimentos representados pelo teatro épico não deviam ser já conhecidos. Há uma correlação entre teatro épico e fábula, e professor de dança e aluno; primeiro, dar flexibilidade às articulações até os limites do possível. O teatro chinês faz isso. Na **Quarta Muralha da China**, Brecht disse tudo que se deve a êle. Se o teatro busca acontecimentos conhecidos, “os acontecimentos históricos serão os mais indicados”. Seu desenvolvimento épico através do jôgo cênico, os cartazes e as inscrições terão como objetivo expulsar o elemento sensacional.

Dessa maneira, Brecht faz da vida de Galileu o tema de uma de suas peças. Brecht apresenta Galileu de preferência como um grande mestre. Não só a física que êle ensina é nova, mas também a maneira de ensinar. A experiência se torna, em suas mãos, uma conquista não só da ciência como da pedagogia. Não é na retratação de Galileu que recai o enfoque da peça. A ação realmente épica da peça está mais naquilo que se encontra na inscrição do penúltimo quadro: “1633-1642. **Prisioneiro da Inquisição, Galileu continua suas pesquisas até a morte. Êle consegue que seus Discorsi atravessem a fronteira da Itália.**”

Êsse teatro, com o tempo, apresenta uma relação totalmente diferente daquela do teatro trágico. A atenção recaindo menos no desenlace do que no pormenor dos acontecimentos, êsse teatro pode cobrir espaços de tempo mais largos. (Como aconteceu outrora com os Mistérios. A dramaturgia de **Édipo** ou do **Pato Selvagem** se situam nos antípodas do épico.)

## O Herói não-trágico

A cena francesa clássica reservava um lugar, entre os atôres, às pessoas de condição, que tinham sua poltrona no palco. Isso nos parece deslocado. Tão deslocado, para nós que geralmente concebemos o teatro como “drama”, a junção à intriga de um terceiro estranho aos acontecimentos, observador lúcido e frio, “cabeça pensante”. Tal idéia apresentou-se muitas vêzes ao espírito de Brecht. Indo mais longe, digamos que Brecht tentou fazer dessa cabeça pensante, dêsse sábio, o próprio herói dramático. Justamente a partir daí podemos definir seu teatro como um teatro épico. Essa tentativa foi levada mais longe no personagem de Galy Gay.

Que é Galy Gay, o herói de **Homem por Homem**, sinão as contradições de que se tece a nossa sociedade? Talvez no pensamento de Brecht não seja temerário exigir do sábio que êle seja o teatro perfeito da dialética social. De qualquer modo, Galy Galy é um sábio. Já Platão reconhecera no sábio, no homem superior, a ausência de drama. O Cristo da idade média que, conforme sabemos pelos Apóstolos, representava o sábio, é o herói não-trágico por excelência. Mas o drama ocidental, profano também, jamais deixou de buscar o herói não-trágico. Muitas vêzes em desacôrdo com seus teóricos, êle se desviou da forma autêntica da tragédia, a forma grega, para formas incessantemente renovadas. Êsse caminho (imagem, aqui, de uma tradição) importante, mas mal marcado, passa, na idade média, por Hroswitha e os Mistérios, à idade barrôca por Gryphius e Calderon. Êle se distingue mais adiante em Lenz e Grabbe e, finalmente, em Strindberg. Os dramas shakespearianos o cercam de monumentos, e Goethe cruza êsse caminho na segunda parte do **Fausto**. Via européia, mas também alemã. Se todavia pudermos falar de caminho e não de algum desvio furtivo por onde nos chegou o legado do drama medieval e barroco. Êsse desvio



desemboca hoje em plena luz, mas sempre selvagem, nos dramas de Brecht.

## A Ruptura

Ao teatro dramático, no sentido estrito do termo, segundo Aristóteles, Brecht opõe seu teatro épico. Sua dramaturgia, êle a apresenta como não-aristotélica, como Riemann apresentou sua geometria não-euclidiana. Em Riesmann, o postulado das paralelas desaparece. Desaparece na dramaturgia brechtiana a **catharsis** aristotélica, evacuação dos efeitos pela identificação com o comovente destino do herói.

O interesse dêsse público distendido ao qual tôda realização do teatro épico é destinada, tem isso justamente de particular, que jamais responde ao apêlo feito à faculdade de identificação do espectador. A arte do teatro épico não é fazer o espectador se identificar, mas fazê-lo surpreender-se. Mais formalmente, em lugar de se identificar com o herói, que o público aprenda a olhar o estado de coisas onde êle se move com espanto.

O teatro épico, diz Brecht, tem que representar situações em vez de desenvolver uma ação. Mas representar, aqui, não é reconstituí-la no sentido como o entendem os teóricos naturalistas. Trata-se em primeiro lugar, de revelar de uma só vez essas situações. (Poderíamos dizê-lo: distanciá-las). Essa revelação (distanciamento) é obtida através de uma ruptura no enredo.

O exemplo mais simples: uma cena de família. Entra bruscamente um estranho. A mulher estava a ponto de pegar uma peça de bronze e atirá-la à cabeça da filha; o pai ia abrir a janela e chamar a polícia. É nesse momento que aparece à porta o estranho. **Tableau!** — como se costumava dizer em 1900. O que quer dizer: o estranho se confrontava com a situação; rostos congestionados, janela aberta, móveis fora do lugar. Mas há um olhar para o qual igualmente as cenas mais familiares da vida burguesa não se apresentam muito diferentes.

## O gestus citacional

“A virtude de cada palavra, diz Brecht num poema didático, foi reservada e divulgada. E reservada até que a massa tenha pesado cada palavra.” Em resumo, houve ruptura na representação. Prosseguindo, devemos nós lembrar que a ruptura é uma das maneiras fundamentais de elaboração formal. Ela se acha além do domínio da arte. Sobre ela repousa, para tomar apenas um exemplo, a citação. Citar um texto, é romper sua coerência. Compreendemos, então, que o teatro épico, baseado na ruptura, seja um teatro especificamente de citação. Que êle o seja em seu texto, isso nada tem de particular. Outra coisa são os gestos, que têm lugar no curso da mesma representação.

“Fazer do gesto uma citação” é um dos projetos essenciais do teatro épico. Os gestos, o ator deve poder distribuí-los no espaço como o tipógrafo faz com as palavras. O efeito se obtém, por exemplo, quando, em cena, um ator cita sua própria mímica. Assim, nos fixáramos, em **Happy End**, à maneira como a atriz Neher, oficial do Exército de Salvação, por proselismo, tendo cantado num botiquim de marujos um cântico mais apropriado para êsse lugar do que para uma igreja, citasse o canto e os gestos que a acompanharam diante do Concílio do Exército de Salvação. O que no teatro épico é geralmente um meio estético dos mais sutis, torna-se, na peça didática, um dos fins imediatos. De resto, e por definição, o teatro épico é um teatro de gesto. Quanto mais freqüentes as rupturas no jôgo dum personagem, mais numerosos são os gestos.

## A peça didática

O teatro épico, dirige-se, em todo caso, não só àqueles que representam como àqueles que assistem. Na peça didática (e é o essencial de sua originalidade), a particular pobreza do aparelho cênico torna mais sensível e mais simples a comunicação entre atôres e público.



Cada espectador pode participar do jôgo. E, na realidade, é mais fácil fazer o papel do professor do que o papel do herói.

Na primeira versão do **Vôo de Lindbergh**, o avião ainda era um herói. Ele era glorificado. A segunda versão (isso é instrutivo) nasceu duma correção do próprio Brecht. Nos dias que se seguiram ao vôo de Lindbergh, quanto entusiasmo nos dois continentes! Mas essa explosão foi apenas um fogo de artifício. Brecht procura, nessa peça decompor o espectro do “acontecimento” afim de obter as côres da experiência. A experiência tirada, não da emoção do público, mas apenas do esforço de Lindbergh, a experiência que ele adquiriu.

T. E. Lawrence, autor de **Sete Pilares da Sabedoria**, escreveu a Robert Graves que êsse ato era para os homens de hoje o que fôra, para os homens da Idade Média, a entrada num convento. Reconhecemos aí essa extrema tensão própria ao **Vôo de Lindbergh**, como mais tarde nas peças didáticas. Um rigor clerical se encontra na iniciação a uma técnica moderna — na aeronáutica, aqui, mais tarde na luta de classe. Êsse segundo partido está ampla e perfeitamente estabelecido em **A Mãe**. Justamente num drama social, evitar todo efeito devido à participação, e tão familiar ao público, seria arriscado. Brecht o sabia; êle o diz numa epístola em verso dirigido ao Teatro Operário de Nova Iorque, por ocasião da apresentação dessa peça: “Muitos me perguntam: o operário o compreenderá? Renunciará êle ao seu gole de veneno habitual; a essa parte imaginária tomada à revolta dos outros que se levantaram; a tôda essa ilusão que o domina e eleva durante duas horas, e depois o abandona mais cheio de uma vaga lembrança e de vaga esperança?”

## O Ator

O teatro épico, nesse ponto semelhante ao cinema, avança por partes.

As situações isoladas, desligadas, chocam-se umas contra as outras, dando a êsse teatro sua forma fundamental, que nasce do choque. As can-

ções, as inscrições, as convenções do fantástico separam as situações umas das outras. Formam-se, assim, intervalos que prejudicam tôda ilusão, paralizzando o espectador disposto a participar. Êsses intervalos são, para o público, o momento de uma tomada de posição crítica (diante das relações humanas representadas e da maneira como são representadas). Quanto à interpretação propriamente dita, o ator do teatro épico deve demonstrar que tem a cabeça fria. Para êle, também, a participação de nada serve. O “ator” do teatro dramático raramente está preparado para essa espécie de interpretação. Talvez seja pela noção de “representação teatral” que nos aproximamos mais livremente do teatro épico.

Diz Brecht: “O ator deve mostrar seu personagem e mostrar-se a si mesmo. Ele mostra seu personagem mostrando-se e se mostra mostrando o personagem. Se bem que haja concordância, esta não deve ser tal que desapareça tôda diferença entre as duas funções.” O ator deve evitar a possibilidade de sair com arte de seu papel. Deve preocupar-se, no momento devido, em demonstrar que reflete sôbre sua parte.

Ê, naturalmente, pela maneira de representar o teatro épico que se reconhece a profunda identidade, nesse domínio, dos interesses artístico e político. Tomemos o ciclo de Brecht **Grand-peur e Misères du IIIe. Reich**. É fácil compreender que para o ator alemão no exílio, representar o personagem dum S.S. ou dum membro do tribunal popular reveste uma importância que, em princípio, difere daquela que — digamos — representa para um bom pai de família a tarefa de encarnar o D. Juan de Molière. Para o primeiro, a identificação pode difficilmente ser considerada como o método conveniente, pois jamais poderá êle identificar-se com o assassino de seus companheiros de luta. Em tal caso, uma nova justiça poderia ser feita e seria um extraordinário sucesso de uma maneira de representar diferente, uma maneira de distanciamento. Seria esta a maneira épica de representar.

(Da rev. **Théâtre Populaire**, n.º 10)



# TEATRO RICO - TEATRO POBRE

## JERZY GROTOWSKI:

QUE É TEATRO? Que pode fazer o teatro que o filme e a TV não podem?

Duas concepções concretas se cristalizaram: o teatro pobre e a representação como um ato de transgressão.

Eliminando gradativamente tudo que se provou supérfluo, verificamos que teatro pode existir sem maquiagem, sem roupas, sem cenografia, sem uma área especial de representação (palco), sem luz ou efeitos sonoros, etc. Ele não pode existir sem a comunhão viva, direta da relação ator-espectador. Esta é uma verdade antiga, certamente, mas quando testada rigorosamente, na prática, mina muitas das nossas idéias corriqueiras sobre teatro. Desafia a noção de teatro como uma síntese de disciplinas criadoras díspares — literatura, escultura, pintura, arquitetura, iluminação, interpretação (sob orientação do diretor). Este **teatro sintético** é o teatro contemporâneo, que prontamente chamamos de **Teatro Rico** — rico em defeitos.

O **Teatro Rico** vive da cleptomania artística, extraindo elementos de outras disciplinas, construindo espetáculos híbridos, aglomerados sem espinha dorsal, ou integridade. Pela multiplicação dos elementos assimilados, o **Teatro Rico** procura escapar ao impasse criado pelo cinema e pela televisão. Como cinema e TV primam na área de funções mecânicas (montagem, mudança instantânea de lugar, etc.), o **Teatro Rico** contrapôs com um ruidoso apêlo ao **teatro total**. A integração de mecanismos de empréstimo (projeção de slides, p. e.) é uma sofisticação técnica, que permite grande mobilidade e dinamismo. E se o palco e/ou auditório fôr móvel, a mudança constante de perspectiva será possível.



JERZY GROTOWSKI



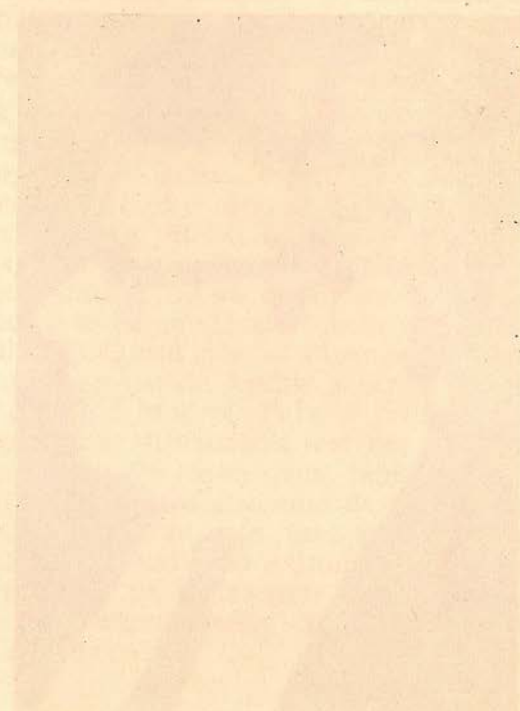
# TEATRO RICO-TEATRO POBRE

Tudo isso é um contrasenso.

Não importa quanto o teatro possa expandir ou explorar seus recursos mecânicos, êle permanecerá sempre tecnologicamente inferior ao filme e à televisão. Conseqüentemente, proponho a pobreza no teatro. Abandonamos o palco-auditério convencional: para cada produção, um nôvo espaço é desenhado para atôres e espectadores. Dêsse modo, torna-se possível uma variação infinita do relacionamento platéia-atôres. Os atôres podem representar no meio dos espectadores, em contato direto com a platéia, dando-lhe um papel passivo no drama.

Ou os atôres podem construir estruturas entre os espectadores e isso os introduz na arquitetura da ação, submetendo-os a um sentido de pressão, congestão e limitação de espaço (Ex. **Akropolis**).

Ou os atôres podem representar no meio dos espectadores e ignorá-los, olhando através dêles. Os espectadores serão separados dos atôres — por exemplo, por uma cêrca alta, acima da qual apenas sobressaem suas cabeças (**O Príncipe Constante**, de Calderon); dessa perspectiva radicalmente inclinada, êles olham os atôres como se observassem animais numa arena, ou como estudantes de medicina vendo uma operação (e essa maneira de ver dá à ação um sentido de transgressão moral). Ou, então, todo **hall** é usado como um lugar concreto (a última ceia de Fausto, no refetório de um convento): Fausto entretém os espectadores, convidados de um festim barrôco, servido em mesas enormes, onde lhes oferece episódios de sua vida. A eliminação da dicotomia palco-platéia não é o importante — isso cria simplesmente um laboratório nu, uma área apropriada para investigação. O importante é encontrar o apropriado relacionamento ator-platéia para cada tipo de representação e incorporar isso à disposição física do espaço.





# Cenografia e Direção uma unidade indivisível

Józef SZAJNA (\*)

Paralelamente à renovação — digamos revolução — dos métodos de interpretação, da revalorização do ator e da ênfase dada ao relacionamento ator-espectador, realizada desde alguns anos na Polônia, por Grotowski e seus colaboradores, o palco foi, conseqüentemente, atingido por essa transformação. Sua forma ou formas convencionais foram abandonadas, para deixar lugar ao espaço sagrado da ação, ao local dêsse nôvo rito de transgressão moral que passou a ser a ação teatral, variando sua forma e posição conforme a exigência do espetáculo ou do texto escolhido, podendo ser um círculo, um ôvo, um quadrado, um corredor entre os espectadores, assumindo a forma de uma jaula através de cujas grades o espectador *espia* a função, às vêzes até interpenetrando-se êsses espaços vertical ou horizontalmente. Também os objetos ou acessórios usados em cena deixam de ter aquêle papel convencional conhecido até hoje para se tornarem elementos dêsse **espaço-expressão** de que fala Józef Szajna a seguir.

Cada época marca com seu sinal a atividade humana a que serve de moldura. O movimento, que é não só o símbolo mas a própria essência do presente, afasta cada vez mais rapidamente os modelos ultrapassados, invalidando as doutrinas estáticas e os cânones rígidos. Na hora da “explosão tecnológica” e das radicais mudanças sociais que a acompanham, seria difícil buscar um modelo para o teatro contemporâneo, adaptando os estilos de outras épocas, cultivando as tradições do passado ao retornar às antigas correntes estéticas.

As transformações que o afetam em tôda sua estrutura, oferecem ao teatro a oportunidade de ultrapassar os esquemas até agora em vigor, deduzindo de um ponto de vista fragmentário aquilo que faz a essência da arte teatral. O teatro pode acelerar seu processo de evolução, demasiado lenta, a reboque da de outras disciplinas artísticas, como as artes plásticas e a música. O teatro, que mudará continuamente, que terá uma função cognitiva, que irá inspirar a imaginação do espectador, exercerá também uma influência eficaz sobre a visão que êsse espectador terá do mundo.

O **Teatro Aberto**, ligado ao pensamento contemporâneo e evitando o esteticismo estéril, o teatro da inovação, o teatro total, em que as qualidades de seu criador, isto é, do realizador penetra a obra dramática, tal teatro é capaz de uma completa visualização através de um complexo método de integração de elementos. Cenografia e **mise-en-scène** formam uma unidade indivisível, um todo cujos elementos se completam mutuamente. A construção do espetáculo consiste em acontecimentos dramáticos imaginados, situações fictícias e inventadas. O **jôgo**, na vida real, seria apenas verossímil.



## OBJETOS PARTICIPAM DA AÇÃO

Tudo isso acontece num tempo indeterminado cujo curso não tem a menor importância. Trata-se de uma montagem da ação em que um número de fatos, aparentemente desligados, se unem numa anedota de "sensação". O mecanismo está na representação e no movimento de acontecimentos que revelam a interdependência de personagens e coisas, de objetos e idéias. O jogo das contradições e dissonâncias é o arsenal e, ao mesmo tempo, a "harmonia" peculiar dessas produções. O cenário desaparece, e o que vemos é a representação de imagens compostas e dirigidas com o uso de objetos que participam da ação e chegam a interferir nela. Perde, assim, seu caráter de mera cenografia, de um fragmento arquitetural, para se tornar a própria matéria do processo teatral. Torna-se independente das rubricas do autor, ganha um valor autônomo e se transforma no "espaço de expressão". Não descreve lugar e tempo de ação, mas serve-se de um objeto concreto, às vezes preparado, que longe de ser confeccionado para uso do espetáculo, participa dele de maneira ativa. A ação de tais espetáculos se passa em espaços vazios ou desertos, abertos, às vezes num ao ar-livre fechado, que se estende fora do quadro de uma cena-palco podendo prolongar-se além do espectador.

A forma arquitetural desse teatro seria a forma de um ovo. O interior da casca, contra a sua parede, seria o lugar da ação; contornaria o público, colocado no meio e um pouco abaixo, mas sem qualquer rampa separando um do outro. Eliminando a separação física entre palco e platéia, tal construção criaria uma ligação entre a demonstração da representação e os espectadores. A evolução dos atôres em redor de todo o espaço destinado à ação permitiria a mudança instantânea do quadro da ação. Projetores ocultos nas aberturas, especialmente para esse efeito, iluminariam não só a cena como a platéia.

## ESPAÇO DE EXPRESSÃO

O teatro que me interessa se define através de uma nova e diferente observação de vários fenômenos. A emergência dos valores da imagem com a ação teatral conduz a um conhecimento mais amplo do objeto (entidade plástica concreta) como um fetiche de nosso tempo. Isso leva, inevitavelmente, a tornar mais dinâmicos os meios de expressão empregados pelo artista e desperta uma maior tensão emocional na platéia. Dessa maneira, evitando as convenções expressionistas e naturalistas, podemos quebrar a barreira das práticas teatrais até agora usadas e nos libertar da banalidade.

Este é o teatro da forma total.

Sua suscetibilidade de transformação possibilita o uso de qualquer espaço (por exemplo, um aeroporto em desuso, uma garagem, fábrica ou qualquer construção facilmente adaptável).

Qualquer objeto, fora de seus limites naturais, pode se tornar um **cenário-símbolo** ou uma parte do espaço adaptado. O uso pelo ator de objetos que são comparsas e que são diferentes inteiramente dum acessório de teatro, está subordinado à unidade intelectual e formal do espetáculo-manifestação. A verdade objetiva do objeto é a sua aplicação e realização na ação, não seu nome. Esse espaço assim **mobiliado** ganha em densidade, ora se torna habitado ou deserto sob o efeito da ação manifesta dos atôres, envolve o espectador com sua atmosfera e coloca-o numa situação similar ou análoga à dos atôres. Uma interpretação livre do psicologismo aproximativo obriga o ator a romper o monolitismo do papel e, ao mesmo tempo, permite a mudança de personalidade no mesmo espetáculo. Cenas barulhentas se chocam com cenas silenciosas, o riso com a tragédia, a indiferença com a paixão. Esses acontecimentos se dão em áreas desconhecidas e vagamente suspeitas. Apresentam-se propostas em outras bases que não aquelas criadas na base do conhecimento. Elas se reencontram em dois planos interpenetrantes e ligados: da realidade e da visão.



## CENÁRIO-SÍMBOLO

No **Teatro Aberto**, essa aproximação estruturalista dos fenômenos tenta resolver o problema da **impossibilidade de sair do cansativo movimento circular**. Por que é através de objetos desligados de sua função habitual que ela tende a nos dar a consciência do mito de nossa época.

A simultaneidade da ação confere o papel de exposição de um espetáculo aos quadros em que os atôres se integram nos elementos constitutivos da composição de conjunto. Esses quadros se relacionam com os antecedentes da ação do espetáculo, de que constituem o ponto de partida ou a vinheta. Não explicam o desenvolvimento da ação e desaparecem à medida que ela se desenvolve. Surgidos da ação de uma maneira inesperada, podem ser seu prolongamento ou um instante fixado no movimento. Aparecem mais frequentemente no ponto de junção de dois acontecimentos de modo diverso.

As roupas dos atôres não são as de todo dia, nem roupas de festa. Materiais diversos, como juta, papel, plásticos, encerado e outros são usados. A variedade de elementos acessórios inclui latas de conserva, máscaras contra gás, etc. O objetivo é representar os personagens (e não os papéis) criados pelo ator, definindo-os não do ponto-de-vista do estilo da época, mas em função de sua significação e como expressão de idéias superiores.

Exemplos:

A cenografia da peça de Steinbeck **Of Mice and Men** mostra pessoas seguindo "seu caminho" num espaço que conduz ao desconhecido, contra um fundo de horizonte longínquo banhado de luz, num caminho traçado pelas linhas do praticável. Acima de tudo, sobre suas cabeças, formas despedaçadas, perigosas e dinâmicas — nem nuvens nem aeroplanos.

Na **Antígona**, de Sófocles, pendem cortinas-

## O TEATRO ABERTO

dramas e um horizonte sem saída se abre no fim sobre uma zona de brancura ofuscante. Os elementos da ação usados são tubos nodosos com sua ferragem estragada. Caem pedaços inúteis de chapas finas, as estruturas cedem lugar ao objeto. Estôpa, pintura grossa, pano rasgado, plásticos e outros elementos são promovidos a meios de expressão artística.

Um acessório pode se tornar cenário ou parte dêle. Pode ser empregado num mesmo espetáculo com finalidades múltiplas. Em lugar de um quarto separado, numa peça de S. Witkiewicz (**O Louco e a Religiosa**), o espetáculo oferece um muro em semi-círculo com objetos **mágicos** nos nichos: uma grande cabeça móvel segue com um olhar indiscreto o que se passa no interior, um velho relógio quebrado, um grande símbolo plástico balançando de uma forma biológica indefinida. O balanço da lâmpada e o ruído amplificado do relógio corresponde ao crescendo emocional do monólogo do Louco.

A luz constrói o espaço cênico passando através dos objetos. Cria um clima luminoso diferente dos fenômenos de dia e noite. Transforma a cena aos olhos do espectador, modificando as dimensões e a imagem plástica. Formas confeccionadas de sacos de juta rasgados, materiais plásticos e pedaços de metal colocados atrás do véu do horizonte se revelam ou desaparecem sob efeito de jôgo de luz apropriado. Essa luz modifica as circunstâncias da ação, situa-a no tempo, que ela pode, deslocando-se, nivelar a dimensão sem comprometer por isso a unidade do interesse dramático.

A espontaneidade avizinha-se aqui de uma sóbria disciplina, e uma súbita pausa na ação ou um gesto prolongado dão relêvo à palavra.

A agonia de um gesto ou de um som subtrai o ator ao seu ambiente, permitindo-lhe atingir um isolamento interior completo.

Pelos contrastes de ação e mudança de ritmo,



o ator descarrega a tensão, libera o elemento cômico levando a platéia diretamente a uma atmosfera de grotesco ou de gracejo. A ação cênica se relaciona com os reflexos e os atos humanos fundamentais. O natural e o artifício, a luta com a passividade, a angústia estimula a vida, a morte inspira calma. Na estrutura desse teatro, a palavra vive da multiplicidade de funções que ela assume. Desligada dos atos por uma forma declamatória, seu sentido se esvazia. Esse importante meio de comunicação só vale pelo personagem a serviço de quem se coloca. Assim, um teatro que se diz criador não deve se limitar a uma interpretação meramente literária de uma peça.

Um ato criador coletivo oferece as maiores oportunidades à expressão das verdades complexas sobre a vida de nossa época. Em relação à peça, o espetáculo deve se tornar uma qualidade nova, autônoma, considerada de muitos pontos-de-vista ao mesmo tempo.

---

(\*) JÓZEF SZAJNA — Pintor, cenógrafo e diretor de teatro. Nasceu na Polónia em 1922. Deportado durante a ocupação, esteve em Auschwitz e Buchenwald. Estudou na Academia de Artes de Cracóvia. É diretor e cenógrafo do Teatro Stary (Cracóvia). Além de composições cenográficas para diferentes peças, fez suas chamadas composições plásticas para diversas peças polonêsas e também para a *Akropolis*, de Stanislaw Wyspianski, direção de *Grotowski*, para o Teatro das 13 Filas de Opole. Além de diretor e cenógrafo, professor da Academia de Belas-Artes (Cracóvia), dedica-se à pintura, artes gráficas e ao cinema.



# TÉCNICA VOCAL

Grotowski (\*)

Deve-se dar especial atenção ao poder de emissão vocal do ator, de modo que o espectador não só ouça a sua voz perfeitamente, mas seja também penetrado por ela, como se ela fôsse esteofônica.

O espectador deve ser envolvido pela voz do ator, de modo que ela pareça vir de tôdas as direções e não apenas do local onde êle se encontra. As próprias paredes devem falar com a voz do ator. Êsse assunto da emissão vocal do ator é de grande importância, a fim de evitar problemas vocais que poderão se agravar mais tarde.

O ator deve explorar sua voz de modo a produzir sons e entonações que o espectador seja incapaz de reproduzir ou imitar.

As duas condições essenciais para uma boa emissão vocal são:

a) — A coluna de ar que conduz o som deve sair com força e sem encontrar obstáculos (p. ex., oclusão da laringe ou insuficiente abertura dos maxilares).

b) — O som deve ser amplificado pelos ressonadores fisiológicos.

Tudo isso está intimamente ligado a uma respiração correta. Se o ator respira apenas com o tórax ou o abdômen, não pode armazenar quantidade suficiente de ar, e isso força-o a economizá-lo, fechando a laringe e, dessa maneira, distorcendo a voz, podendo provocar eventuais distúrbios vocais. Através da respiração total (torácica-superior e abdominal), o ator pode armazenar uma quantidade mais que suficiente de ar. Para isso é vital que a coluna de ar não encontre obstáculos, como o fechamento da laringe ou a tendência a falar com os maxilares semifechados.

## RESPIRAÇÃO

Uma observação empírica revela três tipos de respiração:

a) — A torácica superior, ou respiração peitoral, que prevalece na Europa, especialmente entre as mulheres.

b) — A respiração inferior, ou abdominal. O abdome se expande, sem que o peito seja usado. Êste é o tipo de respiração usualmente ensinado nas escolas de teatro.

c) — A respiração total (supertorácica e abdominal), dominando a abdominal. Êste é o tipo mais higiênico e funcional, e se encontra em crianças e animais.

A respiração total é a mais indicada para o ator. Todavia, não se deve ser dogmático a êsse respeito. A respiração de cada ator varia de acordo com sua conformação fisiológica, e a adoção ou não da respiração total depende disso. Existe também uma certa diferença natural entre as possibilidades respiratórias do homem e da mulher. Nas mulheres, a respiração correta tem uma fase abdominal definida, ainda que o elemento torácico superior seja ligeiramente mais desenvolvido do que nos homens. O ator deve praticar diferentes tipos de respiração, a partir de posições diversas, e ações físicas (acrobáticas, p. ex.) exigem uma forma de respiração diferentes da total.

É necessário habituar-se à respiração total. O ator deve ser capaz de controlar o funcionamento dos órgãos respiratórios. Sabe-se que as diferentes escolas de Ioga — incluindo Hatha Ioga — exigem a prática diária de técnicas respiratórias, de modo a controlar e desenvolver a função biológica da respiração, que se tornou automática. Daí a necessidade de uma série de exercícios para criar uma consciência do processo respiratório.



Há diversos métodos para verificar se a respiração é total.

a) Deite no chão ou sobre uma superfície dura de modo que a coluna vertebral fique inteiramente reta. Coloque uma das mãos no peito e outra no abdome. Enquanto inspirar, sentir a mão sobre o abdome levantar-se primeiro e depois a outra sobre o peito, num movimento suave e contínuo. Deve-se ter cuidado para não dividir a respiração total em duas fases distintas. A expansão do peito e do abdome deve estar livre de tensão e a sucessão das duas fases não deve ser notada. Sua concatenação deve produzir uma sensação de ligeiro entumescimento do tronco. A subdivisão em fases pode causar inflamação dos órgãos vocais e até distúrbios nervosos. No início, o ator deve praticar sob orientação de um instrutor.

b) Método adotado do Hatha Ioga. É necessário que a coluna vertebral esteja inteiramente reta e, para isso, é necessário deitar numa superfície dura. Tape uma das narinas com um dedo, e inspire pela outra. Ao expirar, faça o contrário: tape a narina pela qual inspirou antes e expire pela que estava tapada no comêço.

As três fases se sucedem no seguinte ritmo:

Inspiração: 4 segundos;

Prender a respiração: 12 segundos;

Expiração: 8 segundos.

c) O método seguinte, do teatro clássico chinês, basicamente é o mais eficiente e pode ser praticado em qualquer posição, enquanto os dois primeiros exigem posição deitada. De pé, coloque as mãos nas duas últimas costelas inferiores. A inspiração deve dar a impressão de começar no mesmo lugar onde estão colocadas as mãos (por conseguinte, impelindo-as para fora) e, continuando através do tórax, produzir a sensação de que a coluna de ar chega até à cabeça. (Isso quer dizer que, ao inspirar, o abdome e as costelas mais baixas dilatam primeiro, seguidos, numa sucessão suave, pelo peito). A parede abdominal, então, se contrai, enquanto as costelas permane-

cem expandidas, formando, dêsse modo, uma base para o ar armazenado e evitando que êle escape ao pronunciar as primeiras palavras. A parede abdominal (contraída para dentro) impele, em direção oposta, os músculos, que expandem as costelas mais baixas (contraídas para fora), mantendo-as assim o maior tempo possível durante a expiração.

(Um erro comum é a compressão dos músculos abdominais antes que se complete a inspiração total, resultando na respiração torácica superior, apenas). A expiração se dá inversamente: da cabeça, através do tórax, até o local onde estão colocadas as palmas das mãos. É preciso ter cuidado para que tudo se dê suavemente, em outras palavras, sem nenhuma separação entre as fases abdominal e torácica. A finalidade do exercício não é ensinar respiração pela respiração em si, mas preparar para uma respiração que **carregará** a voz. Êle ensina também a estabelecer uma base (a parede abdominal) que, contraindo-se, permite a fácil e vigorosa emissão de ar e, conseqüentemente da voz.

O ator deve adquirir a maior independência possível com relação à respiração orgânica, evitando uma forma de respiração que exige pausas que podem interferir com a recitação do texto. Um bom ator respira silenciosa e rapidamente. Êle respira no texto (seja prosa ou poesia) no ponto estabelecido, como uma pausa lógica. Isso é funcional já que economiza o tempo e evita pausas supérfluas; e é necessário, pois que estabelece o ritmo do texto.

O ator deve saber sempre onde respirar. Por exemplo, numa cena com ritmo acelerado, deve respirar antes do final das últimas palavras de seu interlocutor, de modo a estar pronto para falar assim que o outro termine. Pois se êle respirar no fim da última fala, haverá um breve silêncio no meio do diálogo, causando um **buraco** no ritmo.

Exercícios para inspiração silenciosa e rápida:

a) Com as mãos nos quadris, o ator, rápida



e silenciosamente, toma bastante ar pela bôca, com lábios e dentes, antes de emitir poucas palavras.

b) O ator toma uma série de inspirações (curtas e silenciosas), aumentando gradualmente em velocidade. Depois expira normalmente. Não sobrecarregue os exercícios respiratórios. A respiração é um processo orgânico e espontâneo, e a finalidade dos exercícios não é submetê-la a um estrito contrôle, mas corrigir algumas anomalias, conservando, entretanto, sua espontaneidade. Para isso a respiração e os exercícios vocais devem ser combinados, corrigindo-se a respiração, quando necessário. Se durante a execução, o ator se concentra na respiração, forçando-se conscientemente a controlá-la e incapaz de se desembaraçar de seu pensamento, deve-se dizer que os exercícios respiratórios foram mal feitos.

#### ABERTURA DA LARINGE

Deve-se ter especial cuidado em abrir a laringe ao falar e respirar.

A oclusão da laringe evita a efetiva emissão do ar, impedindo que o ator use corretamente a voz.

Pode-se dizer que a laringe está fechada quando:

- a) A voz é apagada;
- b) Quando se tem a sensação concreta da laringe na garganta;
- c) Quando, ao inspirar, se ouve um ligeiro ruído;
- d) O pomo-de-adão se move para cima (p. e., ao bocejar, a laringe está fechada e o pomo-de-adão se levanta);
- e) Os músculos da parte posterior do pescoço estão contraídos;
- f) Os músculos sob o queixo estão contraídos (verifica-se isso colocando o polegar sob o queixo e o indicador embaixo do lábio inferior);
- g) O maxilar inferior está ou muito para frente ou muito para trás.

A laringe está sempre aberta se se experimenta uma sensação de muito espaço na parte posterior da bôca (como quando se boceja).

O fechamento da laringe é, geralmente, o resultado de maus hábitos adquiridos em escolas de teatro.

São exemplos disso os seguintes:

a) O aluno faz exercícios de dicção antes de aprender a controlar a respiração. Ele tenta obter mais eficiência no poder de emissão com ajuda apenas de dicção e, com a intenção de economizar o ar, fecha a laringe.

b) Pede-se ao aluno para respirar e contar em voz alta. Quanto mais alto ele conta, mais o cumprimentam pela sua habilidade de economizar o ar. Isso é um imperdoável erro, porque, para ter êxito, o aluno fecha a laringe, deteriorando, assim, seu poder de emissão vocal. Ao contrário, é essencial inspirar muito profundamente, mas nesse caso ocorre somente a respiração torácica.

Exercícios básicos para abertura da laringe (prescritos pelo chinês, dr. Ling):

Mantenha a parte superior do corpo, incluindo a cabeça, ligeiramente inclinada para frente. O maxilar inferior, ligeiramente relaxado, é apoiado pelo polegar, enquanto o indicador fica ligeiramente abaixo do lábio inferior, para evitar que o maxilar inferior cáia. Levante o maxilar superior e as sobrancelhas, franzindo ao mesmo tempo a testa, de modo a ter a sensação de que as têmporas estão sendo esticadas, como num bocejo, contraindo ao mesmo tempo, ligeiramente, os músculos da parte superior e posterior da cabeça e a parte de trás do pescoço. Deixe, finalmente, sair a voz. Durante o exercício verifique se os músculos debaixo do queixo estão relaxados: o polegar que suporta o queixo não deve encontrar qualquer resistência.

Os erros que podem ocorrer neste exercício são: contração dos músculos do queixo e da parte da frente do pescoço, posição incorreta do maxilar inferior (colocado muito para trás), relaxamento dos músculos da cabeça e queda do maxilar inferior, em vez da subida do maxilar superior.

#### RESSONADORES

O papel dos ressonadores fisiológicos é de ampliar o poder de emissão do som. Sua função é



comprimir a coluna de ar em direção a determinada parte do corpo escolhida como amplificador da voz. Subjetivamente, tem-se a impressão de estar falando com a parte do corpo em questão — a cabeça — por exemplo, ao usar o ressonador superior. (O termo **ressonador** é puramente convencional. Do ponto de vista científico, não está provado que a pressão subjetiva do impulso de ar dentro de determinada parte do corpo dê a essa área a função objetiva de ressonador).

Na realidade, há quase um número infinito de ressonadores, dependendo do controle que o ator tem sobre seu próprio instrumento físico.

Vamos mencionar apenas alguns:

a) O ressonador superior ou cabeça, um dos mais empregados no teatro europeu. Tecnicamente; funciona através da pressão da corrente de ar dentro da parte frontal da cabeça. Pode-se tomar consciência desse ressonador colocando a mão na parte superior da testa e pronunciando a consoante “**m**”, quando se sentirá uma vibração definida. Geralmente falando, o ressonador superior é usado quando se fala num registro alto. Subjetivamente, pode-se sentir a passagem da coluna de ar, sua compressão até atingir finalmente a parte superior da cabeça.

b) O ressonador do peito, conhecido na Europa, mas raramente usado com consciência. Funciona quando se fala num registro baixo. Para saber como funciona, coloque a mão no peito, e ele vibra. Para usá-lo, fale como se a bôca estivesse no peito.

c) O ressonador nasal é também conhecido na Europa. Funciona automaticamente quando se pronuncia a consoante “**n**”. Foi abolido, injustamente, por muitas escolas de teatro. Pode ser explorado para caracterizar certas partes da interpretação, ou mesmo todo um papel.

d) A laringe, ressonador usado no teatro oriental e na África. O som produzido lembra o rugido de animais selvagens. É também característico de alguns cantores negros, de jazz (p.e. Armstrong).

e) O ressonador occipital, que funciona quando se fala num registro muito alto. Projeta-se a corrente de ar em direção ao ressonador su-

perior e, quando se fala num registro que sobe continuamente, o ar é dirigido para a parte occipital da cabeça. Durante o treino, alcança-se esse ressonador ao se produzir um som semelhante a um miado agudo. Esse ressonador é comumente usado no teatro clássico chinês.

f) Em suma, existe uma série de ressonadores que os atôres usam às vezes inconscientemente. Por exemplo, na chamada interpretação de **intimidade**, o ressonador maxilar (parte posterior dos maxilares) entra em ação. Outros ressonadores se encontram no abdome, e também nas partes central e inferior da espinha.

g) A possibilidade de maior rendimento reside no uso do corpo inteiro como ressonador. Obtém-se isso, usando simultaneamente os ressonadores cabeça e peito. Tecnicamente, concentra-se a atenção no ressonador que não está automaticamente em uso no momento que se fala. Por exemplo, ao falar num registro alto, usa-se a cabeça. Concentra-se, porém, procurando explorar simultaneamente o peito.

**Concentrar**, no caso, significa comprimir o ar no ressonador inativo. O oposto é necessário, quando se fala num registro baixo. Normalmente usa-se o peito, assim, o ator se concentra na cabeça. O ressonador que engaja todo o corpo pode ser definido como ressonador total.

Efeitos interessantes podem ser obtidos pela combinação simultânea de dois ressonadores. O uso simultâneo dos ressonadores occipital e laríngeo, por exemplo, produz os efeitos obtidos por Yma Sumac em suas canções peruanas. Em alguns casos, pode-se combinar dois ressonadores, funcionando um como **solo** e o outro como **acompanhamento**. Por exemplo, o do maxilar dará o **solo**, enquanto o **acompanhamento** uniforme é obtido pelo peito.

## BASE VOCAL

O uso de qualquer ressonador pressupõe a existência de uma coluna de ar que, para ser comprimida, necessita ter uma base. O ator deve aprender conscientemente a encontrar em si pró-



prio a base para essa coluna de ar. Essa base pode ser adquirida da seguinte maneira:

a) Pela expansão e contração da parede abdominal. Este método é muito usado pelos atores europeus, ainda que muitos deles não conheçam o motivo real da dilatação muscular. Cantores de ópera reforçam essa base, cruzando as mãos no abdome e, fingindo segurar um lenço, comprimem as costelas inferiores com os antebraços.

b) Pelo método usado no teatro clássico chinês. O ator prende a cintura com um cinto largo, fortemente amarrado. Quando ele respira totalmente (respiração abdominal e torácica), o cinto comprime os músculos do abdome, formando, assim, uma base para a coluna de ar.

c) Depois de respirar totalmente, os músculos da barriga são comprimidos, impelindo automaticamente o ar para cima. As costelas inferiores são impelidas para fora e, dessa forma, obtém-se a base para a coluna de ar. Como já mencionamos, um erro comum é a compressão dos músculos abdominais antes de estar completo o processo de respiração total (o resultado é apenas a respiração torácica).

Aqui também é importante não juntar muito ar durante a contração dos músculos abdominais, porque isso causa o fechamento da laringe. Se os músculos abdominais não são contraídos lentamente, experimenta-se uma sensação de atordoamento.

Há muitos métodos de criar uma base para a coluna de ar. O ator deve dominar muitas delas, de maneira a poder alterná-las de acordo com o papel e as circunstâncias.

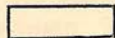
(\*) JERZI GROTOWSKI criou o Teatro Laboratório em 1959, em Opole (Polônia), uma cidade de 60.000 habitantes. Como seu colaborador, teve o conhecido crítico literário e de teatro, *Ludwik Flaszen*. Em janeiro de 1965, o TL mudou-se para a Cidade Universitária de Wrocław que, com seu meio milhão de habitantes, é também a capital cultural dos Territórios Leste da Polônia. Foi aí que o TL se tornou o Instituto de Pesquisa de Interpretação. As atividades do Laboratório têm sido subvencionadas pelo Estado. O próprio nome revela sua natureza. Não é um teatro no sentido comum do termo, mas de preferência um instituto dedicado à pesquisa no domínio teatral, principalmente da arte do ator.



FOCO  
LUMINOSO

SONO PLASTIA

OPERADOR



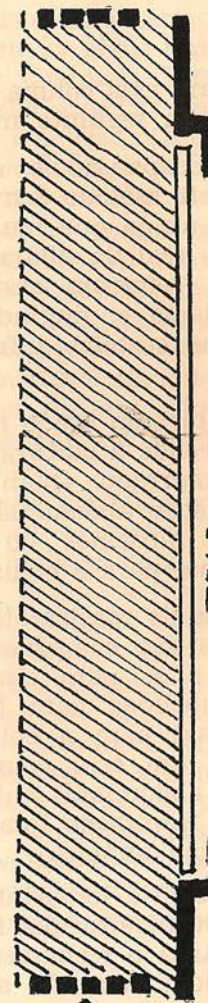
NARRADOR



ACESSÓRIOS  
DE RESERVA

DE RESERVA  
ACESSÓRIOS

ATÔRES



ATÔRES

PLATEIA



# COMO FAZER SOMBRA CHINESA

As sombras projetadas sôbre uma tela transparente, branca, por pessoas representando ou mimando cenas, chamam-se **Sombras Vivas** ou **Sombra Chinesa**.

Quando se fala em sombra, muitos pensam que se trata de **sombras à mão**, que se faz sôbre a parede, na tentativa de representar a silhueta de gente ou de bicho. Esse tipo de teatro costuma também ser confundido com o teatro de sombra com bonecos, feitos de papel recortado ou outro material. A **Sombra Chinesa** é a sombra viva, feita por adultos ou crianças.

A utilização de pessoas para fazer sombras é um processo muito simples, realizável com um mínimo de recursos e que pode resultar num bom acabamento técnico. É muito recomendado como meio de expressão dramática infantil. Sua vantagem é que pode ser feito também pelos tímidos e inibidos, pois o ator fica oculto atrás da Tela. Além disso, exige pouco do artista.

Um espetáculo de sombra chinesa pode ser feito em qualquer local, num palco ou numa sala onde se possa fazer a separação entre público e artistas. Não exige gastos com cenários, e as roupas e acessórios são os mais simplificados. O que importa nesse tipo de espetáculo é a nitidez da silhueta.

## COMO FAZER A SOMBRA CHINESA

É preciso separar a sala, onde ficarão os espectadores, da cena, onde se projetará a sombra, por uma tela transparente, branca.

Sôbre esta tela se projetarão as sombras por meio de um foco luminoso colocado à uma certa distância, atrás da tela.

As regras são as seguintes:

1 — Utilizar, de preferência, para fazer a tela, morim ou plástico branco transparente, nem muito ralo nem muito encorpado, por exemplo, um lençol. Uma moldura em tórno dessa tela dá mais acabamento ao trabalho.

A tela deve ter, no mínimo, dois metros de altura por três de largura. Pode ser construída num bastidor de madeira, onde se fixa o pano ou plástico por meio de tachinhas, sem fazer rugas.

Durante a representação, convém umedecer a tela com água pura ou misturada com glicerina. Mas se o foco de luz que ilumina a tela fôr da potência exata, não há necessidade disso. Na parte superior e nas laterais do bastidor, coloca-se um sarrafo de madeira, de 10 centímetros pelo menos, para evitar vasamento de luz. Durante a representação a luz da sala deve estar apagada, a fim de não prejudicar a nitidez da sombra.

2 — Foco Luminoso — Basta usar uma lâmpada colocada numa lata de conserva vazia. Pode-se, também, utilizar um aparelho de projeção. A luz deve ser colocada à distância de 3 a 10 metros da tela, de maneira a iluminá-la tóda. Quando fora de cena, os atôres devem passar atrás da luz.

3 — Elementos Decorativos — Como dissemos, a sombra chinesa dispensa cenários. Podem ser usados elementos decorativos (fôlhas, arbustos, colunas, etc.) reais ou recortadas em silhuetas e fixados no chão, nas laterais da cena. Podem ser feitos diversos elementos recortados em cartão grosso, que serão projetados com o passa-vistas da lanterna-mágica, ou com um projetor de **slides**. Também os títulos podem ser feitos da mesma maneira.

4 — Efeitos Sonoros — A sombra chinesa é apresentada da mesma maneira que um filme falado e sonoro. Será necessário um locutor para ler o texto, se a cena não é muda, prevendo-se as diversas vozes para os personagens. Pode-se usar acompanhamento musical gravado e também ruídos gravados. Também uma equipe de sonoplastia poderá fazer diretamente os ruídos ou acompanhamentos musicais da peça.



5 — Representação — Os atôres devem observar as seguintes regras: A posição normal deve ser junto da tela, sem encostar na mesma, pois quanto mais distante, menos nítida a imagem. Observar que a sombra projetada cresce quando o ator se aproxima da lanterna mágica; para ir embora, o ator se aproxima da tela; para dar a impressão de chegada, é preciso afastar-se da tela. Para dar idéia de aparição e desapareção súbita, é preciso saltar por sôbre o foco luminoso. De qualquer modo, **nunca se deve atravessar a cena entre o pano e a luz**, pois seria visto pela platéia. Passar sempre atrás do foco.

A fim de amortecer o ruído de passos, coloca-se um tapete ou colchão próximo da tela. Convém limitar a superfície de representação por bancos ou cadeiras.

Sombra Colorida — Para obter imagem colorida, há diversos modos de fazer.

a) Colocar diante do foco papéis transparentes coloridos (de tom claro, para não comer luz);

b) Colocar ao lado da tela, do lado do público, mas ocultas, lâmpadas de côr, colorindo ligeiramente a tela;

c) Colocar, nos recortes de cartões de projetar, papéis transparentes coloridos de tons claros (amarelo para janela iluminada à noite, por ex.). Essas indicações devem, contudo, ser testadas e não improvisadas na hora do espetáculo.

A côr das roupas não tem importância, mas a silhueta tem que ser nítida. Pode ser feita com pedaços de pano ou de papel, cuidando para não usar material transparente à luz do foco. O mesmo se aplica aos acessórios.

Repertório para **Sombra Chinesa**:

As cenas de sombra chinesa podem ser mudas, os movimentos acompanhados com gravação ou ao vivo, desde que apropriada ao tema. Os atôres podem dialogar seu papel, podendo um locutor ler as falas em voz alta, ao microfone se necessário, à medida que se executam os movimentos.

Os temas devem ser simples e os personagens bem definidos, não só em aparência, como em tamanho, para que se distingam uns dos outros.

Não conhecemos nenhuma obra dramática escrita especialmente para essa técnica. Farsas e cenas, de preferência com mímica, se adaptam bem à sombra chinesa. Cena clássica é uma operação, de péssimo gôsto, em que se retiram, do ventre do paciente, aberto a facão, metros de intestinos e objetos diversos. Nesse gênero cômico, muita coisa pode ser improvisada, evitando-se o mau gôsto e o fácil. Cenas de clássicos (Feiticeiras, de Macbeth, por ex.), cenas bíblicas e pequenos contos infantis ou fábulas constituem um bom tema para Sombra Chinesa.

(Livros consultados: **Titeres, Sombras e Marionetas**, de M. C. Schell, e **L'Expression Dramatique et L'Enfant** — Ed. Fleurus).



# Jogos Dramáticos

## A PESCARIA

Três pessoas saem de barco para pescar. Arma-se uma tempestade. Tentam remar para a praia (mímica de pescaria; mímica de remar). Ansiedade. Reação, segundo o temperamento de cada uma. O mais corajoso pede calma, outro reza, outra chora. Finalmente, vêm ao longe um barco maior que se aproxima. Alegria.

## AS ALGAS

Cinco alunos, de olhos fechados, começam a se movimentar como se estivessem no fundo do mar, sentindo a resistência da água. Retraem-se cada vez que se encontram, sempre em câmara lenta. A cada toque, devem reagir como se tivessem recebido uma descarga elétrica. O professor interrompe o jôgo, quando achar necessário.



## A CHUVA

Numa região castigada pela sêca, homens trabalham sob sol causticante. Ao longe, ouvem-se os primeiros sinais de trovoada (batidas de tambor). Todos ficam atentos. A ruído aumenta (tambor). Esperança geral. Primeiras gôtas d'água. A chuva cai forte. Alegria! Delírio. Alguns tentam beber a água, outros rolam na lama. Ao tambor e raspando os pés no chão, aquêles que não participam do jôgo, imitam o ruído da chuva.

(Êstes temas constam do livro, a sair, **Cem Jogos Dramáticos**, de Maria Clara Machado).



○ que vamos representar

# Torturas de um coração

## ENTREMEZ PARA MAMULENGO (\*)

Autor: **ARIANO SUASSUNA**

Personagens: **Manuel Flôres — Cabo Setenta — Benedito — Afonso Gostoso — Vicentão — Marieta**

**MANUEL FLÔRES** — Respeitável público! A história que em breve irão assistir, ou melhor, observar, passa-se, como sempre, na terra de Taperoá! Várias autoridades de critério e respeitabilidade assistiram aos acontecimentos e sua veracidade poderão atestar. Agora, os personagens, que tomam parte na farsa à alta sociedade eu vou apresentar: Aqui vem Benedito. Com êle, Afonso Gostoso! Afonso, o môço delicado, o môço suspeito! As mulheres são loucas por êsse môço! Agora, vem a mais alta patente da terra, Sua Excelência, o Senhor Cabo Setenta, delegado de roubos, capturas, ladrões de cavalo, de vigilância, de costumes e de brigas de galo.

(Arreia).

**CABO SETENTA** — Esteja prêso!

**BENEDITO** — Besteira, Cabo! Eu já conheço essa história!

**CABO SETENTA** — Negro, você se enxergue, senão vai pra palmatória!

**BENEDITO** — Deixe de bancar valente, Cabo Setenta. Você veio para cá somente para ser apresentado ao distinto público! Sentido, Cabo Setenta!

**CABO SETENTA** — Sentido, o quê? Sentido é você! Sentido quer dizer podre e podre pode ser você!

**BENEDITO** — Ah! Cabo ignorante dos seiscentos diabos! Ordinário, marche!

**CABO SETENTA** — Ordinário o quê? Ordinário é você! Ordinário quer dizer safado e safado pode ser você!

**BENEDITO** — O que? Você quer brincar comigo, é? Pois tome! Tome um catolé!

**CABO SETENTA** — Ai! Ai! Ai!

**BENEDITO** — Vamos! Ordinário! Marche! Um, dois, um dois...

**CABO SETENTA** — Um, dois, um, dois, come carne com arroz!

**BENEDITO** — Marche direito, batráquio! Um, dois, um, dois...

**CABO SETENTA** — Um, dois, três, quatro, trinta



e cinco, trinta e cinco, setenta, trinta e cinco, trinta e cinco, setenta!

BENEDITO — Pare essa idiotice! Alto! Oxente, cadê o homem?

CABO SETENTA — Estou aqui! O senhor não disse alto? Eu, pam! subi!

BENEDITO — Inteligente, êsse môço! Êsse é batráquio até o osso! Venha cá, Cabo Setenta! Já aprendeu o que eu ensinei ontem?

CABO SETENTA — A roubar galinha, é?

BENEDITO — Ai, que só vai no catolé!

CABO SETENTA — Não, já sei, é dar meia-volta, não é?

BENEDITO — Ah, já, bichinho? É.

CABO SETENTA — Aprendi.

BENEDITO — Cadê o fuzil?

CABO SETENTA — Está aqui.

BENEDITO — Vamos ver. Meia volta! Volver!

O Cabo, ao dar a volta, bate com o fuzil na cabeça do Benedito, que cái sôbre o parapeito, desmaiado.

CABO SETENTA — (Sem ver o que fêz, de costas) — E agora?

BENEDITO — (Despertando) — Danou-se! Que chapuletada! Eu vou é para o outro lado, porque lá não acontece nada! Meia volta! Volver!

O Cabo dá a volta pelo lado contrário e dá nova chapuletada em Benedito.

CABO SETENTA — E agora?

BENEDITO — Mas isso é que é uma chapuletada azeitada! Com êsse ignorante só vai na agilidade! Meia volta! Volver!

Abaixa-se rapidamente e o fuzil passa raspando como uma faca.

BENEDITO — Ah, viu? Muito bem! Alto! Sentido! Cumprimente o respeitável público, Cabo! Dê boa-noite ao público, Cabo!

CABO SETENTA — Boa-noite!

BENEDITO — (Dando-lhe um catolé) — Fale direito, safado!

CABO SETENTA — Boa-noite, respeitável público!

BENEDITO — Ah, sim, agora sim! Agora está uma beleza! Comigo é assim, na educação e na delicadeza! Não é, Afonso Gostoso?

AFONSO GOSTOSO — Ah, é, viva a delicadeza!

BENEDITO — Sentido, Cabo! Retire-se! Ordinário, marche! Um, dois, um, dois...

CABO SETENTA — (Saindo e arriando) — Um, dois, um, dois, come carne com arroz...

BENEDITO — Estão vendo como é o negócio aqui? Tudo eu ordeno, tudo eu ajeito, tudo eu pauto, todo galçoso, todo valente, todo semi-conflauto... Êsse Cabo Setenta é assim, diz que com êle é na faca, mas, gritou, êle afraca!

AFONSO GOSTOSO — Ai, Benedito, me acuda! Estou com uma pancada no coração! Me acuda que ali vem o valente Vicentão!

VICENTÃO — Eu hoje mato um! Eu hoje amañeci doido pra fazer uma baínha para a minha faca do couro do bucho dum! Estou doido por um negro para almoçar e por um delicado gostoso para jantar!

BENEDITO — Que valentia é essa, hein Vicentão? Que negócio de negro é êsse aqui? Voce não sabe que aqui não tem negro? O que é que tem aqui, Vicentão?

VICENTÃO — O que tem aqui é moreno queimado! Mas gente que não suporto é êsse tipo de delicado dengoso! O que é que as mulheres vêem nesse mané-gostoso?



BENEDITO — O quê? Você se atreve a falar de meu amigo, do meu caro Afonso Gostoso? Tome um catolé! Tome outro pra ficar empate! Ah, assim sim! Já se esqueceu de Benedito?

VICENTÃO — Esqueci nada, Benedito! Boa-noite, Benedito!

BENEDITO — Fale com o público, Vicentão!

VICENTÃO — Boa-noite, público!

BENEDITO — Fale direito, safado! Senão vai outro catolé!

VICENTÃO — Boa-noite, excelente, distinto e respeitável público!

BENEDITO — Agora sim! Vá embora, Vicentão! E agora, eu! Benedito Pacífico Fialho Monteiro Cavaleiro de Carvalho. Aqui, o Afonso Gostoso, o querido das meninas, o rapaz dengoso da cabeleira! É ou não é? E agora, a luz do dia, a flor de meu pé de serra, a estrêla da companhia! Marieta! Vem cá, Marieta! Ela é muito encabulada! É por isso que está correndo! Venha cá, Marieta, não sou eu que estou dizendo? Marieta, cumprimente aqui o distinto público!

MARIETA — Boa-noite, querido!

BENEDITO — Querido, o quê? Querido seu só sou eu, viu? Assim também é demais também! Diga: boa-noite, distinto público!

MARIETA — Boa-noite, distinto público!

BENEDITO — Me dê um beijo aqui, Marieta!

MARIETA — Mas Benedito, na frente do povo? Estou morta de vergonha!

BENEDITO — Deixe de luxo, Marieta. Passe o beijo pra cá senão dou-lhe um catolé. Ah, agora sim! Passe pra dentro, Marieta!

MARIETA — Boa-noite, Afonso Gostoso! Isso é que é uma cabeleira!

*Entra rindo, confusa e pudica.*

BENEDITO — Entre também, que vai começar a brincadeira. Entre, Afonso Gostoso, entre. Afonso Cabeleira!

*Arreiam. Aparece Manuel Flôres.*

MANUEL FLÔRES — Como o distinto público pode ver, a situação de Benedito aqui é bem apreciável! Mas há dois dias, isso não era assim. O que foi que aconteceu? É isso que a companhia vai mostrar! Vai ter início o espetáculo! Atenção, respeitável público! Vai começar o maior espetáculo de mamulengo do Universo! O Grande Teatro Paraibano tem o prazer de apresentar o seu drama mais bonito, o drama “Torturas de um Coração” ou “Em Bôca Fechada não Entra Mosquito”! Vai começar. Toquem as violas, toquem os pífanos do terno de “Seu” Manuel Campina, o maior zabumba da atualidade, o esquentamulher preferido das meninas!

*Música. Manuel Flôres arreia. Entra o Cabo Setenta.*

CABO SETENTA — Eu ando doido para pegar aquê safado do Benedito! Ah moleque precisando duns bolos! Não vou com a cara daquele moleque! Negro quando não é bêsta, é doido! E aquê então! Tem um ditadozinho de um “é ou não é?” que me deixa tinindo! Ah se eu pego aquê moleque na cadeia! Aí sim, o atraso era tirado! Era tanto tapa e tabefe, era tanto tabefe e tapa, que o bicho era capaz de ficar branco! Ah negro danado!

BENEDITO — Boa-noite, “seu” Cabo, está bonzinho?

CABO SETENTA — Vá pra lá, negro! Eu não gosto de conversa com negro não! Eu digo como o defunto meu avô: Negro, em pé é um tóco, deitado é um porco. Vai pra lá senão vai pra chave!

BENEDITO — Que é isso, “seu” Cabo Setenta? A gente não pode nem dar boa-noite? Isso é uma regra de civilidade e cortesia, é ou não é?



CABO SETENTA — Você acabe com êsse negócio de “é ou não é?”! Eu não já lhe disse?

BENEDITO — Já, “seu” Cabo! Mas êsses viciozinhos, êsses ditadozinhos que a gente pega são danados, é ou não é?

CABO SETENTA — Negro, você hoje termina dormindo na cadeia! Eu ando doido pra botar você na chave, e boto mesmo — grade, cruz e caldeira! Não abuse da paciência do Cabo Setenta não! Você se desgraça! Eu, estando zangado, se não houver quem me segure, eu faço uma besteira!

BENEDITO — Está certo, “seu” Cabo, está certo! Não precisa essa valentia tôda não! Eu queria ver essa conversa era pra prender Vicentão!

CABO SETENTA — Você está fazendo graça? Quer insinuar que autoridade, o Cabo Setenta aqui presente, tem medo de um valentão? Você se desgraça!

BENEDITO — Não, “seu” Cabo, eu estou somente dizendo que quando um não quer, dois não brigam, é ou não é?

CABO SETENTA — Moleque!

BENEDITO — Desculpe, “seu” Cabo!

CABO SETENTA — Por essa vez, passa. Mas passa somente por uma coisa!

BENEDITO — Eu acho que sei o que é!

CABO SETENTA — Sabe nada, moleque!

BENEDITO — Ora não sei! Eu sei adivinhar! Eu conheço os recantos mais íntimos dêsse coração militar!

CABO SETENTA — Deixe de intimidade, moleque!

BENEDITO — Que é isso, seu Cabo, está me desconhecendo? Eu sei que o senhor não me prendeu! Se o senhor quisesse mesmo ia logo me prendendo! E eu sei que sua boa vontade

comigo é por causa de minha intimidade na casa de uma certa mulher que o senhor Seu Cabo anda querendo.

CABO SETENTA — Ai, Benedito, como sofro!

BENEDITO — Sofre? O Senhor? Uma autoridade?

CABO SETENTA — As autoridades também sofrem, Benedito! E aquela mulher é muito cruel!

BENEDITO — Quem, Marieta? Que nada, Cabo Setenta! Marieta é gente boa! Conheço aquilo muito bem! Converso muito com ela, é ou não é?

CABO SETENTA — Ai, Benedito, você tem sorte!

BENEDITO, à parte — O bicho já deixou de reclamar meu ditado! Que sorte que nada, Cabo Setenta! Tudo depende de jeito. O mundo é um sutiã: o negócio é meter os peitos! É ou não é?

CABO SETENTA — Mas ela não gosta de mim, Benedito!

BENEDITO — Quem disse?

CABO SETENTA — Ninguém, sou eu que penso.

BENEDITO — Pois todo penso é torto, é ou não é?

CABO SETENTA — Nesse caso, eu só queria que fôsse!

BENEDITO — Eu já andei conversando com ela sobre o Cabo Setenta! Só por isso ela me chamou “meu tesouro”!

CABO SETENTA — Foi nada, Benedito!

BENEDITO — Por tudo quanto é sagrado!

CABO SETENTA — Benedito, você é um negro de ouro!

BENEDITO — É bondade do Cabo Setenta! Pois bem: ela até me disse que simpatizava muito com um certo cabo!



CABO SETENTA, desmaiando — Ai, meu Deus!

BENEDITO — Se não foi, eu estique! Ôi, que é isso? Levante-se, Cabo! O senhor, uma autoridade, dando chilique?

CABO SETENTA — É o amor! Ó Benedito, você sabe que eu lhe tenho muita amizade?

BENEDITO — Menino, olha como isso mudou! É, Cabo, eu sei que o senhor é doido por mim!

CABO SETENTA — Pois você podia me ajudar, Benedito!

BENEDITO — Pois não, cabo velho de guerra! É o que você quiser!

CABO SETENTA — Isso é que é um moreno de ouro! É a figura mais simpática dessa terra! Pois bem: o que eu quero é que você entregue êsse broche a Marieta! Diga que fui eu que mandei! Eu não posso entregar, porque minha mulher pode saber e aí a coisa fica preta! Você diz? Você entrega?

BENEDITO — Isso nem se fala, Cabo velho! Passe pra cá o bicho! Meu Deus, que broche lindo!

CABO SETENTA — Foi o ordenado do mês quase todo!

BENEDITO — Pois Cabo velho, fique descansado que o presente será dado!

CABO SETENTA — Muito, muito obrigado! Diga a Marieta que eu quero falar com ela, um assunto muito puro, que eu quero tratar com ela, um negócio aqui, quando estiver escuro! Eu fico lhe devendo um favor! Se tiver algum inimigo, diga, que eu meto na cadeia! Se alguém lhe fizer uma desfeita, você me chame, que eu mando cobrir na peia! Adeus, Benedito!

BENEDITO — Adeus, Cabo Setenta! Adeus, Cabo velho, bêsta dos seicentos diabos! Vá chorar na cama, que é lugar quente! Cabo velho bêsta da peste! Bastou falar em Marieta, o bicho se derreteu. E ainda por cima me deu o presente! E ainda promete que, quem fôr meu inimigo,

apanha! Entregar, eu entrego, quando prometo, cumpro. Agora, dizer que foi o Cabo quem mandou, são outros cinqüenta mil réis. Serei bêsta? Serei cortajaca da polícia? Eu não sou xereta de meganha! Só mesmo se eu não me chamasse Benedito Pacífico Fialho Monteiro, Cavaleiro de Carvalho!

Arreia. Aparece Marieta.

MARIETA — Ah, meu Deus, como estou tão solitária! O mundo, aqui em Taperoá é tão sem graça! É de matar! Ninguém na rua, ninguém na praça! Se ao menos desse um trovão para variar!

Trovão e relâmpago.

Que é isso, São Pedro, não se pode nem brincar? Nossa Senhora, que mundo perigoso! Ah, meu Deus, muito sofre um coração solitário!

BENEDITO — Ah, meu Deus, muito sofre um coração solitário! Que que é que há, Marieta?

MARIETA — Eita, que a tarde ficou preta! Ai, é não, é Benedito! Fui olhando assim... Você inda pergunta o que é que há? É o meu sofrimento de cada dia: ninguém gosta de mim!

BENEDITO — Marieta, não diga uma coisa dessa, minha flor! Eu sou louco por você.

MARIETA — E o que é que me adianta isso, o quê? Ninguém liga você! Se eu fôsse dizer que gostava de você, todo mundo mangava de mim!

BENEDITO — E o que é que eu faço para acabar com isso, Marieta, flor dêsse tabuleiro?

MARIETA — Não sei. Se ao menos você se destacasse nas letras, nas artes, em ciências ocultas, em filosofia dramática, em pediatria charlatânica, em biologia dogmática, em astrologia eletrônica...

BENEDITO — Mas Marieta, eu me destaco!

MARIETA — Destaca-se nada! Por enquanto você não passa de comida deonça! Está aí o que



você é, você — que se destaca tanto: comida de onça-tigre, pintada e suçurana. E Deus me livre de ser namorada de comida de onça! Se ao menos você fôsse valente!

BENEDITO — Mas Marieta, se eu fôsse valente? Você duvida disso? Inda hei de lhe provar. Eu sou o sujeito mais valente de Taperoá!

MARIETA — É nada! Os sujeitos mais valentes daqui de Taperoá, os dois que ninguém enfrenta, são Vicentão e o Cabo Setenta!

BENEDITO — Vicentão?

MARIETA — Sim! Eu não gosto dêle não, mas uma mulher só pode ficar impressionada, quando êle passa pisando forte e fundo, andando pelo meio da rua com aquêles bigodes, fazendo mêdo a todo mundo!

BENEDITO — A todo mundo, não! Alto lá! Aqui o moleque Benedito nunca achou quem lhe fizesse mêdo aqui em Taperoá! Alto lá!

MARIETA — E o Cabo Setenta, meu Deus! O homem passa fardado, todo esticadinho! O coração da gente chega bate, fica todo alvoraçado!

BENEDITO — Um meganha muito safado! Aquilo é frouxo que faz vergonha!

MARIETA — É, Setenta é um pamonha! Mas eu só queria ver essa valentia sua era na frente dêles dois!

BENEDITO — Queria ver, não! Você vai ver! Eu com raiva sou um perigo! Se o que você quer é cartaz de valente, vou tirar carta de valente nas costas daquêles bêstas. Você namora comigo?

MARIETA — Isso nem se pergunta! Benedito, eu até lhe digo: eu simpatizo muito com você!

BENEDITO — Ai meu Deus, com essa eu descangoto!

MARIETA — Não descangote não!

BENEDITO — Pronto, já descangotei! Foi sòmente a emoção, o sonhar com as excelências! Vou ser o homem mais temido dos arredores e circunjacências! Você vai ver o escarcéu que eu vou fazer!

MARIETA — Pois trate de arranjar cartaz porque, antes disso, não quero nem ver você!

BENEDITO — Mas um presentinho meu você aceita!

MARIETA — Bem, um presentinho assim, uma vez ou outra, acho que não fica mal eu aceitar de quem quer me conquistar!

BENEDITO — Então veja aqui êste broche que eu comprei fazendo sacrifício, e que trouxe para você.

MARIETA — Meu Deus, que beleza! É broche de valor! Benedito, você é um amor! **Beija-o.**

BENEDITO — Obrigado, my love.

MARIETA — Hein, o que?

BENEDITO — My love. Quer dizer “morena”. em francês!

MARIETA — Mas Benedito, como você é inteligente! Tão culto!

BENEDITO — Pois é pra você ver. Tem mais, para o mês!

MARIETA — Bem, vou embora, até a próxima vez.

BENEDITO — E quando será ela flor?

MARIETA — Quando você tiver cartaz.

BENEDITO — Ah, mulher cruel! Está certo! Até mais! Au revoir!

MARIETA — O quê, Benedito?

BENEDITO — Au revoir, quer dizer “Deus te proteja”, em italiano.

MARIETA — Ah sim. Au revoir, Benedito.

BENEDITO — Deu certo o plano.



**Arreia. Entra Vicentão.**

VICENTÃO — Ah, como estou cansado de viver como valentão! Que coisa mais perigosa! A gente tem que sustentar a fama e o resultado é essa vida terrível, feita de sobressaltos e terrores! E logo eu, que tenho horror à violência! Pelo meu gôsto, eu vivia cheirando flôres! Sou louco pelas flôres, num jardim enluarado! Mas tenho que continuar como valente senão morro de fome. Ah emprêgo amargoso para um homem sensível e apaixonado!

BENEDITO — Boa-noite, seu Vicentão!

VICENTÃO — Ih, vou fazer que não vi! Quando eu acordo, meu sangue vai fervendo, fico com tanta raiva, que não vejo o que vai acontecendo. Já estou por aqui de raiva. Jurei que a primeira pessoa que me olhasse eu metia-lhe a faca no apêndice. Estou doido por sangue humano para abrir o apetite!

BENEDITO — Não se zangue não, seu Vicentão! hoje não é dia de ter raiva não!

VICENTÃO — Para um sujeito como eu todos os dias são dias de ter raiva! Quero ter raiva e você não se mêta!

BENEDITO — Mas logo hoje, no aniversário de Marieta?

VICENTÃO — Assim não há quem possa! Hoje é o aniversário dela, é?

BENEDITO — É, acho melhor o senhor amansar!

VALENTÃO — E o que é que isso vai me adiantar? Ela não me quer bem! Aquela mulher é muito ingrata, não gosta de ninguém!

BENEDITO — Que injustiça! Que coisa disparatada! Se ela me disse que está apaixonada!

VICENTÃO — Ai, meu Deus, por quem?

BENEDITO — Diz ela que é pelo valente de Ta-peruá!

VICENTÃO — Ai, me segure! Me segure que eu vou desmaiar!

BENEDITO — Coragem, Vicentão! Você é ou não valentão?

VICENTÃO — Sou e do tipo mais sanguinário! É que eu fiquei emocionado! Essa paixão só pode ser por mim, é pelo sujeito valente do povoado! E logo hoje eu saber disso, e logo hoje ser o aniversário! Logo hoje, dia em que, pra adiantar o serviço, eu tinha comprado êsses brincos para ela! Você entrega a ela, Benedito? Me faz essa fineza?

BENEDITO — Ora não, faço que é uma beleza! Você podia entregar, mas sua mulher pode estranhar, é ou não é? Assim, se quer deixar que eu entregue, deixe! O que cai na rêde é peixe! É ou não é?

VICENTÃO — Veja que coincidência! Que acaso da necessidade! Que subversão da circunstância, que contradição da fatalidade! É o tempo, é a vida, é a morte com seu dente: logo hoje, aniversário dela, foi que achei de comprar o presente. Diga isso a ela, Benedito, que ela veja êsse atino e desatino. Diga que é a própria sorte que nos quer juntar, cruzando nossas vidas na teia do destino!

**Arreia.**

BENEDITO — Ah mundo velho de guerra, ah mundo desmantelado! Ah mundo cheio de bêstas, ah mundo desgovernado! O povo luta e trabalha, a mulher por seu amado, os homens compram presentes, mandam por mim o recado. Vou levar também os brincos, o presente vai ser dado. E para o resto da festa, o plano está preparado. Marieta! Venha cá, desgraçada!

**Aparece Marieta.**

MARIETA — Que é que há, Benedito?



BENEDITO — Olhe, não tenho tempo de luxo não! Aqui estão uns brincos que comprei para você! Não diga nada, não agradeça, nem se mexa! Tome! Espere! Me dê um beijo na bochecha! Vá, desapareça, desabe, daqui a pouco você vai ver meu cartaz. Desabe que lá vem o Cabo Setenta, e não posso esperar mais!

**Empurra-a e ela desaparece. Entra o Cabo Setenta.**

CABO SETENTA — Ah, você está aqui, Benedito? Que é que está fazendo?

BENEDITO — Estou por aqui esparecendo, refrescando a natureza.

CABO SETENTA — Eu estava doido para encontrá-lo. Que foi que ela disse, heim?

BENEDITO — Ela quem?

CABO SETENTA — Ora quem? Marieta, quem mais havia de ser?

BENEDITO — Sei lá, quem sabe é você!

CABO SETENTA — Não desconverse! O que foi que Marieta disse?

BENEDITO — De que?

CABO SETENTA — De meu presente, homem de Deus! Responda que eu já estou ficando louco!

BENEDITO — Ah, sim, ela ficou com êle!

CABO SETENTA — Só?

BENEDITO — Só, você acha pouco? Você queria bem que ela desmaiasse?

CABO SETENTA — Não, mas ela devia se mostrar pelo menos agradecida, pedir para falar comigo...

BENEDITO — Ah, ela até falou nisso!

CABO SETENTA — Falou? Como? Onde? A que horas? Meu Deus! De que jeito eu vou? Para onde? Quem sou eu? Onde estou? Vou ter um troço! Ai, ai! Nossa Senhora!

BENEDITO — Que é isso, Cabo Setenta? Que barulho mais danado! Cale a bôca! Que agonia!

CABO SETENTA — Virgem Maria! Que foi que ela mandou me dizer?

BENEDITO — Nada! Fêz bôca de defunto!

CABO SETENTA — Ora nada! Você não disse que ela falou nêsse assunto?

BENEDITO — Bem, falar ela falou, mas não mandou dizer nada. O que ela disse foi a mim.

CABO SETENTA — E que foi que ela lhe disse?

BENEDITO — Me disse que nem podia lhe agradecer o presente por causa...

CABO SETENTA — De quê? Diga Benedito!

BENEDITO — Eu não quero nem dizer: vai dar um bôlo tão danado!

CABO SETENTA — Eu já sei! Há outro homem na vida dessa mulher?

BENEDITO — Eu também acho que há mesmo. Ou se não há, vai haver, e é dentro de pouco tempo!

CABO SETENTA — Quem é êsse miserável que roubou o coração da mulher a quem adoro?

BENEDITO — Para mim é um assassino, um malvado valentão. Mas eu, sou um pé-rapado! Para o senhor, não é ninguém: é sòmente Vicentão!

CABO SETENTA — Meu Deus! Estou atolado! É Vicentão, Benedito?

BENEDITO — Êle mesmo. Marieta não quer falar com você porque está com mêdo dêle.

CABO SETENTA — O caso exige reflexão.

BENEDITO — Ela disse que vivia doida por um homem de coragem que fôsse capaz de enfrentar tudo e não tivesse mêdo de livrá-la da-quele bigodudo!



CABO SETENTA — Enfrentar tudo eu enfrento e tenho disposição! Não se trata disso! Apenas é caso muito difícil e exige reflexão!

BENEDITO — Ah, é! Tem tôda razão! Eu acho mesmo que aqui não existe uma pessoa para enfrentar o Vicentão. Todo mundo tem medo dele. Até os soldados!

CABO SETENTA — Benedito, você quer insinuar que as autoridades estão com medo? A autoridade não tem medo de ninguém, Benedito! A autoridade não respeita ninguém, Benedito!

BENEDITO — Pois bem que parece!

CABO SETENTA — O quê? Tome cuidado, Benedito!

BENEDITO — Calma, viu. Meus negócios só vão com calma, e saiba que, em serviço, eu não brinco! Se você vem com grito, eu largo o negócio de mão, e vou dizer à Marieta que é melhor ela ficar com Vicentão porque com o Cabo Setenta ela não arranja nem trinta e cinco!

Estende a mão, onde o Cabo bota dinheiro.

CABO SETENTA — Mas ela arranja, Benedito! E você também! Precisa essa raiva tôda?

BENEDITO — Ah, agora são outros cinqüenta mil réis!

Estende a mão, mais dinheiro.

CABO SETENTA — Até cem!

BENEDITO — Muito bem! E o que é que eu digo a Marieta?

CABO SETENTA — Diga que o Cabo Setenta vai dar jeito a Vicentão. Vá também a Vicentão e diga que estou esperando por ele aqui, hoje à noite. É nas caladas da noite e eu aqui com meu punhal! Diga que, se ele tiver medo de alma do outro mundo, não venha cá: meto a faca no pé da barriga dele e ele é quem vai

fazer, assim todo ensangüentado, medo às almas do outro mundo.

Arreia.

BENEDITO — Minha Nossa Senhora! Será que peste tem coragem mesmo? Se tem, estou desgraçado!

Aparece Vicentão.

VICENTÃO — Então? Falou com Marieta? Deu resultado? Alguma novidade?

BENEDITO — Como é que eu posso saber se neste mundo, como dizem os filósofos alemães, as aparências escondem muitas vezes a essência da realidade?

VICENTÃO — Está desconversando? Por que não responde logo?

BENEDITO — Quem pode responder a qualquer coisa num mundo sem verdade e sem certeza? O homem, este ser enigmático, este cego envolvido no combate das circunstâncias da Circunjacência...

VICENTÃO — Acabe com essa história de falar difícil, e não converse mais, moleque safado! Que foi que Marieta disse?

BENEDITO — Disse de quê?

VICENTÃO — Ora de quê, dos brincos que eu mandei?

BENEDITO — Você não explica, eu me calei! Ela ficou com êles.

VICENTÃO — Só?

BENEDITO — Só. Você queria bem que ela desmaiasse!

VICENTÃO — Ela falou se estava satisfeita?

BENEDITO — Falou.

VICENTÃO — E por que você não disse logo?

BENEDITO — Porque você não perguntou!



VICENTÃO — Ah moleque cheio de coisas! Ah negro chato e confuso!

BENEDITO — Bom, se é pra estar com abuso me diga que eu caio fora! Abuso não é comigo! Tenho um abuso tão danado dessa história de abuso!

VICENTÃO — Não, Benedito, que besteira! Calma, a gente não pode nem tirar uma brincadeira! Marieta botou os brincos?

BENEDITO — Não.

VICENTÃO — Não? Por que?

BENEDITO — Ficou com medo do homem!

VICENTÃO — Do homem? Que homem?

BENEDITO — O homem que também quer conquistá-la.

VICENTÃO — O quê? Rá, rá! Vou comer-lhe os fígados, arrancar-lhe os corações!

BENEDITO — Ele só tem um, Vicentão!

VICENTÃO — Arranja-se outro e eu arranco os dois! Não interrompa minha raiva com as suas confusões. Vou arrancar-lhe os corações. Quem é ele, Benedito?

BENEDITO — Isso vai dar num bôlo tão danado!

VICENTÃO — Quem é essa figura nojenta?

BENEDITO — É o Cabo Setenta!

VICENTÃO — O caso é meio complicado!

BENEDITO — Já sei: o caso exige reflexão. Eu já sabia que você ia dizer isso.

VICENTÃO — Por quê?

BENEDITO — Porque foi o que ele disse quando soube que os brincos tinham sido mandados por você.

VICENTÃO — E ele soube?

BENEDITO — Por falta de sorte minha o cabo chegou na hora. Perguntou quem tinha mandado e eu, com medo de morrer, na mesma hora confessei.

VICENTÃO — E você falou com ele?

BENEDITO — Falei. Ele mandou dizer que esperava Vossa Excelência de noite, aqui, para um encontro fatal. Disse que vinha de capa preta, com revólver e punhal!

VICENTÃO — Oxente! Pra quê?

BENEDITO — Você inda pergunta? Você parece que está com medo, Vicentão!

VICENTÃO — Eu, com medo? Rá-rá! Tinha graça! Ele morre na fumaça! Aqui estarei. Vai ser um encontro de gigantes! Vou queimar-lhe o bucho, vou chamuscar-lhe o pêlo! Vou mostrar àquele furriel de merda quantos nós ele tem do calcanhar ao cotovelo!

Arreia.

BENEDITO — Éta, a situação está preta! A noite cai já, com seus segredos. Vôte, nunca me vi numa dessa. Será que estou com medo? Vai, carne covarde, domina teus sentimentos! Tem coragem, negro da peste! Vou esconder-me atrás daquela braúna e esperar os acontecimentos.

Arreia. A noite cai. Aparece Vicentão.

VICENTÃO — Tudo calado! Todo mundo dorme! Todo mundo em sua casa, seu soninho sossegado! A Lua ilumina os telhados com uma luz prateada, e os bugaris estão cheirando, a noite está perfumada! Tôdas as casas tranquilas! As flôres ficam mais cheirosas à noite e talvez amanhã eu não esteja mais aqui para senti-las. E eu não tenho nem êsse amor todo pela môça! Foi tudo vaidade, foram fumos da ilusão! Ô vaidade, teu nome é Vicentão!

Um uivo!



Ai, meu Deus, que terá sido? O Fogo da Terra? A Alma da Poeira? Vou dar uma volta, porque se ficar aqui, parado, o medo cresce tanto que eu saio na carreira!

Arreia. Aparece Cabo Setenta.

CABO SETENTA — Meu Deus, como isso está esquisito! Tudo calado, a terra, o mundo mouco! Agora se vai aparecer aqui alguma assombração? Pior! É capaz de eu mesmo virar assombração daqui a pouco! Na noite, o Crime engendra a morte da Alegria! Só queria que Nossa Senhora me ajudasse para eu sair com vida dessa agonia! Ah situação horrórosa! E eu me meti nisso tudo sem precisão nenhuma, só por vaidade, para dizerem que eu estava enfrentando a morte, essa onça amarela e sonolenta! Foi tudo vaidade! Ó vaidade, teu número é Setenta!

Um uivo.

Valei-me, Nossa Senhora dos Militares! Que grito horrível, de dor, de angústia, de pena eterna, de fogo e ansiedade! Vou morrer! Estou morto! Já estou contemplando a eternidade!

Arreia. Entra Vicentão, de costas.

VICENTÃO — Até agora, nada, nada do Cabo Setenta! Agüenta, pobre coração! Se êle não vier, subo a Serra do Pico de joelhos, e mando acender três velas na imagem de São Sebastião!

Entra o Cabo Setenta, de costas.

CABO SETENTA — Nada de Vicentão! Carne covarde, agüenta, que hoje, de uma vez, se firma a fama dêste herói que sou eu, Cabo Setenta! Setenta? Que digo eu? Oitenta, e, talvez, contando bem, Noventa!

Viram-se, avistam-se, correm, cada qual para um lado.

VICENTÃO (Voltando) — Correndo, meganha? Ensebando as canelas. levantando a poeira? Venha que eu quero rasgar essa barriga de peixeira!

CABO SETENTA (Voltando) — Correu, hein, Vicentão?

Dá um risco no chão.

Daqui não passe, que eu arreio seus fatos no chão!

VICENTÃO — Cabo, você não se meta a bêsta não que você se desgraça!

CABO SETENTA — Vicentão, você nem venha, senão está desgraçado! Lasco você da virilha até o pé da goela! Reduzo você a pó de peido laminado!

Um uivo horróroso e aparece o Malassombro. Os dois valentes lançam-se nos braços um do outro, tremendo.

VICENTÃO — Ai, meu Deus, que é alma de viúvo!

CABO SETENTA — É nada! É pior! É alma de enjeitado!

VICENTÃO — Valei-me, Nossa Senhora do Bom Parto! Ai! Ai! Meus sais! Vou desmaiar!

CABO SETENTA — Vou ter um troço, vou ter um chilique, vou me acabar! Morre quem quer e quem não quer! Ai! Passei debaixo de um Arco-Íris, ai, que eu virei mulher!

O Malassombro se descobre: é Benedito.

BENEDITO — Bem, os cabras deram o cagaço, já vi que êles são frouxos. Se é assim, o pau vai comer, o cacete vai cantar! Com quem tem coragem, não, mas com gente dessa qualidade, minha especialidade é brigar. Cheguem, venham pro pau, venham pro cacete, pro cipó de boi!

Aparecem Marieta e Afonso Gostoso.

BENEDITO — Primeiro, o valentão, o bigodudo atrevido, o safado do Vicentão!



Dá-lhe uma surra de pau.

VICENTÃO — Ai! Aí, não! Aí não! Aí, não! Dê em todo canto, menos nesse, êsse é o canto mais doído, é o canto da fraqueza, do amor e do coração! Aí não! Aí não! Aí não! Ai, Benedito, tenha dó do Vicentão!

BENEDITO — Agora, o Deus-me-perdôe vai trabalhar nas costas de polícia!

CABO SETENTA — Benedito, eu sempre fui seu amigo!

BENEDITO — Não tem isso não, venha pro quiri! Aqui é Benedito, o Caximbiro, o João Redondo, o Babau! Você não disse que virou mulher? Então venha pro pau!

Dá-lhe uma surra de pau.

CABO SETENTA — Dê em todo canto, mas não dê no figueiredo!

BENEDITO — Não tem isso não, deixe de conversa! Apanha no figueiredo... E agora, no vice-versa!

CABO SETENTA — Ai! Aí não, aí não, aí não!

BENEDITO — Pronto, estão exemplados! Agora já sabem, não é? Quem manda aqui agora sou eu. Respondam todos dois, aqui, na frente de Marieta e sem demora: Quem manda nesta desgraça, agora?

CABO SETENTA — É Benedito!

BENEDITO — E você, bigodudo, que é que diz?

VICENTÃO — É você, Benedito!

BENEDITO — Marieta agora é de quem?

OS DOIS — De Benedito!

BENEDITO — Puxem todos dois por ali!

Os dois arreiam, correndo.

BENEDITO — Pronto Marieta, ganhei o cartaz, dei em Setenta, dei em Vicentão! Agora tenho seu coração?

MARIETA — Benedito, está certo, você cumpriu tudo, cumpriu sua obrigação, provou mesmo que é um sujeito corajoso, mas acontece que eu me apaixonei por “seu” Afonso Cabeleira, por “seu” Afonso Gostoso!

BENEDITO — Como é?

MARIETA — Você me desculpe, mas coração não se governa!

BENEDITO — Mas, Marieta, você gostar dum Mané Gostoso dêse!

AFONSO GOSTOSO — Mané-Gostoso o quê? É isso mesmo, a menina aí gostou aqui da cabeleira! E tem uma coisa, negro aqui não dança!

BENEDITO — Ai, meu Deus, que só vai no pau! Tome, tome logo êsse chá de quina, êsse miolo de aroeira, para perfumar a pele e melhorar a cabeleira!

Dá-lhe uma surra de pau.

MARIETA — Benedito, não dê em “seu” Afonso! Que é isso, Benedito? Deixe de brutalidade!

BENEDITO — Ah, está se metendo, é? Pois lá vai catolé!

MARIETA — Aí, como Benedito é forte, como é belo, como é bruto! Ai, que pisa gostosa! Ai, que êle está dando no fruto, na pitanga da goiaba!

BENEDITO — Está vendo como é? Agora é assim, abusou, vai pro catolé!

MARIETA — Eita, Benedito, madeira que o cupim não rói! Não precisava tanta fôrça não, Benedito, eu já estava apaixonada! Mas também, pancada de amor não dói!

BENEDITO — Compreenderam então como é? De hoje em diante, Benedito Pacífico Fialho



Monteiro Cavaleiro de Carvalho é o galo deste terreiro! "Seu" Manuel Campina, entre com o esquentamulher, que eu vou levantar poeira, balançando o esqueleto aqui com essa morena, defronte de Afonso Cabeleira. Como é, "seu" Afonso, negro dança ou não dança?

Música. Dança com Marieta.

AFONSO GOSTOSO — Dança!

BENEDITO — Negro dança ou não dança?

AFONSO GOSTOSO — Dança!

BENEDITO — Negro dança ou não dança?

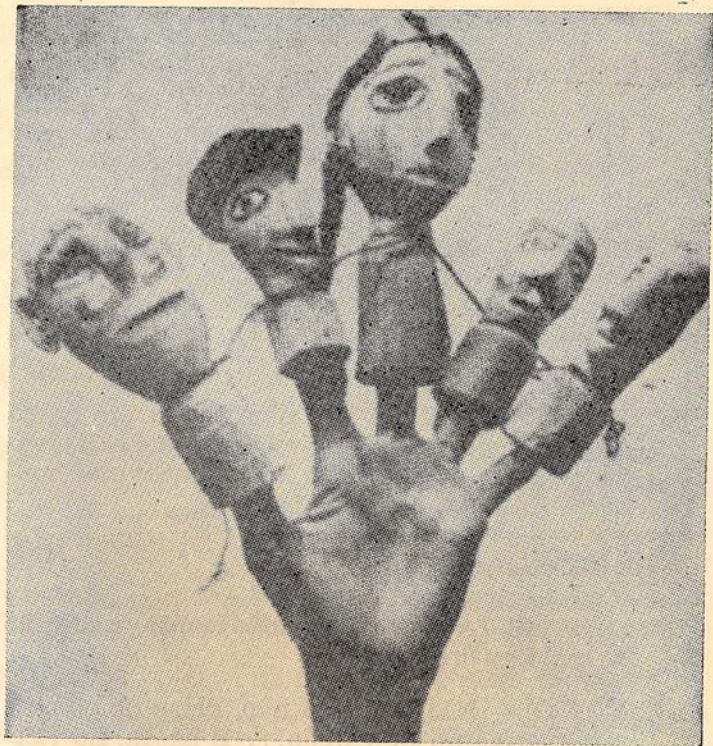
AFONSO GOSTOSO — Dança!

BENEDITO (No ritmo) — Ai, ai, ai, ai, ai!

MANUEL FLÔRES — Respeitável público! Termina aqui este doloroso drama, este empório de riso e de paixão, essa amostra do rebanho humano, de seu confuso e triste coração, à qual se deu o nome tão poético de "Em Bôca Fechada não Entra Mosquito" ou "Torturas de um Coração".

## P A N O

Esta peça foi apresentada, juntamente com duas outras do mesmo autor, no Teatro Jovem, por atôres de carne e osso, que gesticulavam imitando bonecos. Sua encenação só poderá ser feita mediante autorização da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.



(\*) MAMULENGO — Espécie de divertimento popular, que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, escondem-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimento e fala. A esses dramas servem ao mesmo tempo de assunto cenas bíblicas e de atualidade. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias. As figurinhas são animadas pela mão do encenador, fazendo o dedo indicador movimentar a cabeça, o médio e o polegar aos braços, como o fantoche. (Luís da Câmara Cascudo — "Dicionário do Folclore Brasileiro").

Hermilo Borba Filho:

Num terreiro de arrabalde, à luz de candeeiros, com uma orquestra de cordas, os bonecos de luva (mamulengo) distraem e emocionam uma platéia formada por meninos de pés descalços, carregadores suados, soldados de polícia, mulheres perdidas, calungas de caminhão. Interpretam para o povo os motivos do seu agrado, com o eterno assunto do Bem e do Mal.

Com exceção do Mamulengo de José Petronilo Dutra, em Lagoa Nova (Surubim), onde não existe um personagem principal, todos os outros possuem um tipo mais importante que comanda o espetáculo: Benedito, Cabo Setenta, Professor Tiridá, João Redondo. E, excetuando João Redondo, que é branco, os demais heróis são prêtos, na intenção clara de "pintar a bravura do prêto, ressaltando o valor da raça negra". Vale-se, assim, o artista popular daquilo que os eruditos chamam de "arte comprometida", lançando mão deste veículo para gritar de público as qualidades e o desassombro daqueles que são humilhados na vida real.

Benedito, por exemplo, é um dos mais importantes heróis do Mamulengo nordestino: arma e resolve intrigas, distribui pancadas, ama, engana, castiga os maus e defende a honra das mulheres. Em suma, um paladino popular.

SOBRE MAMULENGO, VEJA CT N.º 34)



# ENTRE O VERMUTE E A SOPA

## Entreato, de ARTUR AZEVEDO (\*)

Personagens: AMÉLIA — D. ANGÉLICA  
— O DOUTOR

### CENA I

D. Angélica, sentada, lendo. Amélia,  
entrando da esquerda:

AMÉLIA — Titia, são quase seis horas. Ele não pode tardar.

D. ANGÉLICA (deixando o livro e erguendo-se) — E se não vier?

AMÉLIA — Oh! O Dr. Pacheco é um cavalheiro!

D. ANGÉLICA — Isso é. Pelo menos era.

AMÉLIA — Se não pudesse vir jantar, não aceitaria o convite.

D. ANGÉLICA — E se adoecer?

AMÉLIA — A doença não é desculpa, quando uma senhora convida.

D. ANGÉLICA — Queres dizer, na tua opinião, que um cavalheiro só deve faltar em caso de morte?

AMÉLIA — Se morre de repente, não há que dizer, mas se a morte lhe dá tempo de escrever duas linhas ou dizer duas palavras...

D. ANGÉLICA — Que exagêro!

AMÉLIA — Mesmo com a vela na mão um cavalheiro não deixa de ser correto.

D. ANGÉLICA — Quem morre pode lá pensar em correções!



AMÉLIA — Conforme. Isso depente do moribundo. César, que foi o primeiro homem do mundo, quando caiu apunhalado, cobriu o rosto com o manto, para não lhe verem as contorções da morte.

D. ANGÉLICA — Isso é o que se conta.

AMÉLIA — Voltaire estava nas últimas, quando soube haver chegado a Paris um fidalgo, seu amigo, que se achava ausente havia alguns anos, e a quem devia muitas finezas. Levantou-se da cama, vestiu-se, saiu e foi ter com o fidalgo, dizendo: “Interrompi minha agonia para vir dar-lhe um abraço.” Deu o abraço, voltou para casa, despiu-se, deitou-se e... morreu.

D. ANGÉLICA — Pudera! Depois de semelhante imprudência!

AMÉLIA — Que delicado seria um cavalheiro escrevendo a uma senhora: “Peço desculpa de não comparecer ao jantar de V. Excia. porque estou agonizando”.

D. ANGÉLICA — E não precisava acrescentar que era um motivo independente de sua vontade. Pois olha, minha sobrinha, eu julguei que o Dr. Pacheco se desculpasse, ou só aqui viesse para dar as piores informações de seu sobrinho. Não gosto do tal sr. Félix.

AMÉLIA — Por que? Fêz-lhe algum mal?

D. ANGÉLICA — Nenhum, mas não simpatizo com êle. É um homem frívolo, adamado... uma espécie de figurino. Que diferença do tio!

AMÉLIA — O dr. Pacheco?

D. ANGÉLICA — Aquilo, sim, é que era um homem! Ainda há dez anos, produziu sensação quando reapareceu no Rio de Janeiro, de volta das suas longas e misteriosas viagens. Tôdas as mulheres o desejavam!

AMÉLIA — Tôdas? Então a senhora...?

D. ANGÉLICA — Não há regra sem exceção. Nunca me apaixonei por nenhum homem. Bem sabes disso.

AMÉLIA — Mas não acha a senhora que na minha situação eu não poderia encontrar conselheiro melhor que o dr. Pacheco?

D. ANGÉLICA — Acho que poderias encontrar outro menos suspeito. Êle é tio do môço que te requesta.

AMÉLIA — É uma razão para conhecê-lo melhor.

D. ANGÉLICA — É uma razão para defendê-lo. Confesso-te: seria imenso o meu desgosto se te casares com o sr. Felix Pacheco. Enfim, és viúva, tens dinheiro, não tens filhos; faze o que te aprouver. **(Batem palmas.)**

AMÉLIA — É êle! Titia, vá lá dentro dar uma vista d'olhos ao jantar e mande-nos o vermute. Quando estiver posta a mesa, venha buscar-nos.

D. ANGÉLICA — Pois sim. **(Vai indo e pára.)** Vou acender uma vela ao meu santo Antônio para que o dr. Pacheco te dê as piores informações do sobrinho. **(Sai pela esquerda.)**

## CENA II

AMÉLIA, depois o dr. PACHECO

AMÉLIA — Pobre titia! Estima-me bastante; receia que eu faça um mau casamento. **(Indo à porta do fundo.)** Tenha a bondade de entrar.

O DOUTOR **(entrando)** — Ah! Venho encontrá-la ainda bela e juvenil como há dez anos! **(Abraçando-a)**. Permita que lhe dê um abraço, porque, como muito bem disse na sua delicada cartinha, eu e seu pai fomos amigos e companheiros desde a mais tenra infância, até que nos formamos ambos no mesmo dia. Depois de formados, cada um de nós tomou o seu rumo... êle casou-se e eu fui ser o segundo judeu errante, mas sabe Deus com que pesar, uma tar-



de, na ilha de Falster, na Dinamarca, recebi a notícia de seu falecimento! Mas como está linda! Não creio que haja no Rio de Janeiro viuvinha mais graciosa! Ninguém lhe dará a idade que tem... sim, porque, minha filha, comigo escusa de mentira!

AMÉLIA — Eu?

O DOUTOR — Oh! não há mulher que não minta em se tratando de idade. Para os outros, tenha 24, 25, 26 anos. Bem sei que tem trinta. A senhora ainda não engatinhava quando pela primeira vez saí do Rio de Janeiro. Há dez anos, quando voltei, mostram-ma no Jóquei Clube; estava em companhia de seu espôso; não fui cumprimentá-la porque não tinha o prazer de conhecê-lo. Seu pai já não existia... Cheguei há oito dias, e tinha já resolvido vir apresentar-lhe os meus respeitos, quando recebi o seu amável convite para jantar.

AMÉLIA — Queira sentar. (**Sentam-se de cada lado de uma mesinha que deve estar no centro da cena**). Confesso-lhe que o meu convite levou água no bico.

O DOUTOR — Deveras?

AMÉLIA — Eu tinha muito interêsse em falar-lhe.

O DOUTOR — Estou inteiramente às suas ordens. (**Entra um criado trazendo uma bandeja com uma garrafa de vermute e dois cálices. O criado retira-se depois de colocar a bandeja sôbre a mesinha.**)

AMÉLIA — Desejo ouvi-lo sôbre um caso muito sério, que me afeta particularmente.

O DOUTOR — Fale como se falasse a seu pai.

AMÉLIA — Como sabe, enviuei há oito anos.

O DOUTOR — Eu li a notícia do falecimento de seu espôso no Jornal do Comércio, uma noite, em Saigon, na Cochinchina.

AMÉLIA — Apesar de ter ficado senhora de alguma fortuna e sem filhos, tenho até hoje uma

vida quase monástica. Um cálice de vermute, sim?

O DOUTOR — Pois não. (**Amélia serve-o**) Tem feito mal... devia viajar. Na sua idade é o que se deve fazer... não há prazer mais inteligente que o de ver terras desconhecidas e novos céus... surpreender o mundo em todos os seus variados e extraordinários aspectos, tomar um trem de ferro para ir ter com o sol... embarcar num paquete para fugir ao calor... Não se fizeram para outra coisa os contos de réis!

AMÉLIA — Eu era sòzinha...

O DOUTOR — Quem tem dinheiro nunca está só. Não sei se me corre nas veias sangue boêmio; sinto um prazer imenso em percorrer o mundo. Não creio que nenhum brasileiro viajasse tanto como eu, e nas minhas peregrinações nunca levei comigo senão uma mala dêste tamanho, onde tenho a habilidade de acomodar tudo quanto possuo. Modéstia à parte, nesse ponto me pareço com aquêle sábio da Grécia que dizia: **Omnia mea mecum porto**. É provável que êle o dissesse em grego, mas é em latim que tôda gente o repete. (**Bebe**). Excelente vermute!

AMÉLIA — Não prefere o francês?

O DOUTOR — Não, em matéria de vermute, prefiro a Itália à França. Mas a senhora falava-me de sua viuvez, da sua vida monástica, e eu interrompi-a e fiquei com a palavra até agora. Desculpe, sou muito falador, falo pelos cotovelos... é um máu hábito que adquirir, apesar do meu isolamento, e de que até hoje não consegui corrigir-me. Fale.

AMÉLIA — Durante oito anos, dizia eu, fechei-me em casa com meu luto e as minhas saudades. Ultimamente, porém, resolvi frequentar a sociedade... mostrar-me um pouco aqui e ali. Para começar. Assinei um camarote no Teatro Lírico. Vou aos espetáculos acompanhada por uma tia, irmã de meu pai, que o dr. deve conhecer.



O DOUTOR (depois de um pequeno esforço de memória) — A D. Angélica?

AMÉLIA — Essa mesma. Mora comigo desde que enviuvei. Serve-me de mãe, de irmã e de amiga. Agora o caso: um camarote contíguo o nosso é ocupado por uma família muito distinta, a do visconde de Barrozelos.

O DOUTOR — Conheço muito; o Hilarião... Eu digo o Hilarião porque já não há fidalgos nesta terra.

AMÉLIA — O camarote do ex-visconde é frequentado por um môço de maneiras muito distintas, bem apessoado, elegante, empregado público, mas empregado de certa categoria... numa secretaria de Estado. Esse môço começou a olhar para mim com certa insistência...

O DOUTOR — E a senhora?

AMÉLIA — O doutor disse que lhe falasse como a um pai. Pois bem, eu tive a fraqueza de também olhar...

O DOUTOR — Nem de outro modo poderia ter percebido a insistência dêle. Era preciso que ambos insistissem.

AMÉLIA (baixa os olhos) — Insistimos ambos. E quando êle ia para o seu lugar na platéia, os nossos binóculos muitas vêzes se encontraram.

O DOUTOR — Oh, os binóculos! Os binóculos! Não há nada mais perigoso!

AMÉLIA — Numa das últimas noites, entre o primeiro e o segundo ato da *Aida*, a viscondessa de Barrozelos apresentou-mo.

O DOUTOR — Querem ver que quando Radamés voltou da Etiópia, já o feliz diletante era seu noivo?

AMÉLIA — Não senhor, Radamés morreu sem que houvesse o menor compromisso de minha parte. A situação depende inteiramente do doutor.

O DOUTOR — De mim?

AMÉLIA — O môço chama-se Felix Pacheco.

O DOUTOR (erguendo-se) — Meu sobrinho?!

AMÉLIA (erguendo-se) — A apresentação coincidiu com a sua chegada. Era Deus que o enviava para aconselhar-me. A quem melhor poderia dirigir-me senão àquele que ao mesmo tempo é o tio do pretendente e foi o melhor amigo do pai da pretendida?

O DOUTOR — Minha senhora, agradeço à providência ter-me feito chegar a tempo de evitar uma catástrofe!

AMÉLIA — Catástrofe?!

O DOUTOR — Não estranhe esta linguagem. Não devo ter outra. Meu sobrinho é, efetivamente, um bonito rapaz... veste-se bem... sabe calçar uma luva... mas é um idiota!

AMÉLIA — Oh!

O DOUTOR — Um idiota, repito! Um sujeito que nunca soube ser coisa nenhuma na vida... que há muito tempo não seria oficial de secretaria, se não houvesse na sua repartição outros empregados que dão conta de todo o serviço! Eu sou seu tio, sou seu amigo, tenho obrigação de o ser; estas informações não as daria eu se se tratasse de outra coisa, de promovê-lo, por exemplo. Mas de casá-lo? Pelo amor de Deus! Demais, êle apenas conta 24 anos, tem menos de idade e muito menos de espírito que a senhora. Esse casamento seria de uma desigualdade comovedora, e poderia causar não só a sua desgraça como a dêle! Se a senhora sente pelo Félix alguma coisa mais forte que uma singela impressão... plástica, perdoe a brutalidade das minhas expressões. Eu teria muita satisfação em ser seu tio, mas de modo algum desejaria vê-la casada com meu sobrinho. Um homem que só lê jornais! Um homem que não conversa, que não fala! Não fala, não senhora! É capaz de estar duas horas sentado naquela cadeira, defronte da-



quela garrafa sem dizer palavra. Não parece meu parente. E a senhora, que é tão viva, tão inteligente, tão instruída, tão espirituosa, a senhora, que não tem vivido mas tem a intuição da vida, há de ser mulher de um silêncio? Que horror!

AMÉLIA — O doutor é de uma ferocidade persuasiva!

O DOUTOR — Vamos... abra-me o seu coração... Gosta dêle? Ama-o?

AMÉLIA — Não, não posso dizer que o ame.

O DOUTOR — Pois se não o ama, mande-o passear! Ele que se case com a filha de um comendador qualquer... procure alguma mocinha de dezoito primaveras, uma donzela que toque piano, cante melodias de Tosti, e borde com perfeição um par de chinelos ou um gorro de veludo azul com borla dourada. Já conversou com Felix?

AMÉLIA — Muito pouco.

O DOUTOR — Isso sei eu, é difícil arrancar-lhe uma palavra. E quando abre a boca é para dizer disparates! Tem muito bonita estampa, isso tem. Mas não tem mais nada. Repito: é um idiota!

AMÉLIA — Entretanto, é um môço digno?

O DOUTOR — Sim, não envergonha a família, é incapaz de cometer uma infâmia, não tem vícios, é econômico, não deitou fora ainda a herança paterna; comporta-se perfeitamente. O seu grande defeito é ser vaidoso como todos os homens ignorantes que têm quatro vinténs adquiridos sem trabalho, e ser ridículo como todos os narcisos que se enamoram dos próprios encantos. As três horas da tarde exhibe-se infalivelmente na rua do Ouvidor, à porta do alfaiate cúmplice da natureza que o fez tôlo, e parece dizer aos transeuntes: Olhem para mim! Vejam como eu sou formoso!

AMÉLIA — Agradeço a sua franqueza. Desnecessário é dizer-lhe que aceito o seu conselho. O doutor não será meu tio.

O DOUTOR — Ainda bem. Mas veja lá! Se o ama, se sente uma fôrça indômita como o Guarani, esqueça-se de tudo quanto eu disse, faça-se minha sobrinha, porque não há para o amor de uma viúva honesta outro remédio senão o casamento.

(Vai sentar-se e esvaziar o seu cálice).

AMÉLIA — (sentando-se) — Por que nunca se casou?

O DOUTOR — Eu?

AMÉLIA — Sim.

O DOUTOR — Vem tão de sopetão essa pergunta!

AMÉLIA — Responda.

O DOUTOR — Não casei, porque o homem só deve ligar o seu destino ao da mulher a quem ame verdadeiramente.

AMÉLIA — Quer dizer que nunca amou?

O DOUTOR — Amei, sim, amei com tôda a energia da minh'alma; amei com tôda a fôrça do meu coração, e era também amado. Eu tinha a idade das ilusões; a idade em que o homem se deixa ir numa núvem de quimera em quimera. Ela, a minha doce amada, contava apenas quinze anos; já não era uma menina, e não era ainda uma mulher. Quando eu, louco de alegria, entusiasmado pelo meu amor e pela minha aventura, ia realizar o meu sonho, quando faltavam apenas alguns dias para a celebração do nosso consórcio, e eu dizia o nome dela aos outros, às flôres, aos passarinhos, a tôdas essas bonitas coisas da natureza...

AMÉLIA — Como se chamava?

O DOUTOR — Amélia.

AMÉLIA — Amélia... Tinha o meu nome...



O DOUTOR — É verdade, tinha o seu nome... o mais belo de todos os nomes... Amélia... um nome tão doce que traz mel dentro de si... Pois bem, quando faltavam apenas alguns dias para as nossas almas se unirem para sempre, a morte, inesperada, traiçoeira, terrível, inexorável, arrancou dos meus braços a meiga criatura que jamais seria substituída por outra! Deus notara que lá em cima faltava-lhe aquele anjo. (**Comovidíssimo**). Sofri tamanho abalo que ainda hoje a minha vida se me afigura um milagre. Foi nessa ocasião que conheci quanto seu pai me estimava. Quando me restabeleci, dir-se-ia que se fizera cá dentro um vácuo, o meu coração tornara-se uma campânula pneumática e, como era rico e independente, não quis neste mundo outra coisa além de ser um contemplativo ocioso. Resolvi viajar, viajar muito, viajar sempre, e envolver a minha existência nómade num renovamento contínuo de idéias e de impressões. Já lá se vão trinta anos, estou cansado e — quem sabe? — arrependido talvez de não haver lutado com os meus sentimentos. Quem sou, afinal? Um velho bacharel inútil, um solteirão lastimável... sem uma alma que o compreenda... Sem família, sem amigos, sem ninguém... Sem mais nada além da sua mala filosófica.

AMÉLIA — Mas não dizia ainda agora que o dinheiro...

O DOUTOR — Oh!, o dinheiro! O dinheiro! Não creia! Eu mentia! Mentia porque posso dizer, como poeta, que a minha ventura consiste unicamente em parecer venturoso... o meu coração encheu-se outra vez, é verdade, mas de azedume e tristeza. Os terríveis efeitos do meu isolamento começam a aniquilar-me, a destruir o que ainda me resta de sensibilidade e brandura. E há de isto durar até o dia em que um criado feche piedosamente os meus olhos... quando eu aparecer morto nalgum quarto de hotel. (**Chora e ergue-se envergonhada, procurando esconder as lágrimas**). Então? Que é isto? Estou a chorar! Naturalmente Amélia

vai achar-me ainda mais ridículo que meu sobrinho!

AMÉLIA (**erguendo-se**) — Pelo contrário, creia que estou bastante comovida. Pudesse eu fazê-lo feliz!

O DOUTOR — Ah! seria preciso riscar da minha existência aquela data fatal, 2 de junho de 1864... o dia em que ela morreu.

AMÉLIA — 2 de junho... 64... Que coincidência! Ela morreu no mesmo dia em que eu nasci!

O DOUTOR — Deveras? Oh, Amélia, quem sabe se Deus quis... Que idéia! Eu tenho 52 anos.

AMÉLIA — Não parece.

O DOUTOR — Acha?

AMÉLIA — Os contemplativos envelhecem com muita dificuldade. Se eu não receiasse receber um não...

O DOUTOR — Que fazia?

AMÉLIA — Pedia-o em casamento...

O DOUTOR — A quem? A mim? Para quem?

AMÉLIA — Para quem há de ser? Considero-me digna do senhor. Creio que nos havíamos de entender perfeitamente, e pode ser até que eu o levasse a uma região aonde o doutor nunca foi, apesar de se ter na conta do brasileiro mais viajado.

O DOUTOR — E essa região é?

AMÉLIA — A Felicidade. Restituo-lhe a sua Amélia com trinta anos de distância. Aceita a restituição?

O DOUTOR (**depois de uma pausa**) — O Felix é muito nôvo. Eu não serei muito velho?

AMÉLIA — Já leu o **Doutor Pascal**?

O DOUTOR — Já. Li-o em Driburg, na Wetzfalia.

AMÉLIA — Pois bem, faça um exame de consciência.



O DOUTOR (estendendo-lhe a mão) — A minha consciência diz-me que aceita.

AMÉLIA — Palavra de honra?

O DOUTOR — Palavra de honra! (Apêto de mão)

### CENA III

AMÉLIA, O DOUTOR e D. ANGÉLICA

D. ANGÉLICA (entrando da esquerda) — A sopa está na mesa. (Cumprimenta o Doutor)

AMÉLIA (apresentando) — O dr. Pacheco... Minha tia...

O DOUTOR — Somos velhos conhecidos (Apertalhe a mão).

AMÉLIA — Sabe, tia? Caso-me...

D. ANGÉLICA — Eu logo vi que o sr. Felix teria advogado eloqüente para...

O DOUTOR (interrompendo-a) — O sr. Felix é muito nôvo para casar-se com d. Amélia... Ele que se contente em ser seu sobrinho.

D. ANGÉLICA — Não percebo...

AMÉLIA — Titia, aqui tem meu noivo.

D. ANGÉLICA — Hein? Dar-se-á caso que o meu Santo Antônio...

O DOUTOR — É verdade, minha senhora! Um casamento arranjado entre o vermute e a sopa!

### CAI O PANO

(\*) C. T. n.º 25 publicou **UMA CONSULTA**  
de Artur Azevedo



# Dos Jornais

## AVIGNON FOI A CAPITAL DO TEATRO INFANTIL

No quadro do XXIII Festival d'Avignon, uma das experiências que suscitaram mais interesse foram, animadas pela CEMEA (**Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Active**), sob a responsabilidade de Miguel Demuynck, os espetáculos criados para crianças e os debates que a êles se seguiram. De 26 de julho a 3 de agosto, três companhias — o **Théâtre de la Clairière**, o **Théâtre des Jeunes Années** e o **Théâtre du Soleil** — representaram, respectivamente: **Le Pêcheur d'images**, **Le Pays du Soleil Debout** e **L'Arbre Sorcier, Jérôme et La Tortue** para um público entusiasta, cuja idade variava de sete a doze anos, um público tão entusiasmado quanto difícil de contentar.

Em vista do sucesso alcançado pelo Teatro para Jovens, os organizadores do Festival pensam dar-lhe um lugar muito mais importante no próximo ano, iniciativa esta que deve ser apoiada, pois contribuirá muito para ampliar o campo de pesquisa teatral, fazendo-a começar a partir pelos pequenos.

(Les Lettres Françaises, 27-8-69)

O que é azul é o mar.

O que é alaranjado é a areia.

Eis as palavras do ator, antes de começar a improvisação.

Cenários reduzidos: um pano de fundo azul, um praticável inclinado, alguns elementos móveis, ora promontório, ora duna, uma rede de pescar. Indumentária: malhas pretas ou de cor escura, salvo para o pescador. Pouco texto: o que conta é o gesto. O pescador conserta o fio, recorda lendas, lembra-se de algumas estórias, inventa.

Invenção, criação e pesquisa: **La Clairière**, um grupo de pesquisa. Os atôres criam. Não estão presos a um texto pesado. Todos em cena. O pescador prepara o caniço. Música. Canto. Silêncio. Ruído do mar, o pescador, só, joga o anzol: Pesca pesada. Chama os amigos para ajudar: pescaram um cofre. Maravilha! O cofre está cheio de sabres, facões, moedas de ouro. O diário de bordo: 16 de maio de 1632, nalgum ponto do oceano. O praticável torna-se uma caravela, que voga e é atacada por corsários. Luta corpo-a-corpo. Vem a tempestade e precipita todos no mar. Luz. Corte de ritmo.

Segunda improvisação (lenda japonesa): uma tartaruga, perseguida por desocupados, é libertada por um pescador. Em agradecimento, ela o leva para conhecer a Rainha dos Mares. O caminho é longo. O praticável se torna o fundo do mar. A Rainha dá ao pescador um cofre, dizendo: "Não o abra nunca!" O pescador percorre o difícil caminho de volta. De volta à casa, tudo lhe parece estranho. Passaram-se setecentos anos. No meio da multidão, na rua, um guarda de trânsito dirige o tráfego, enquanto os pedestres andam, param, esperam, tornam a andar, como bonecos aos quais se deu corda. Sôzinho, perdido, o pescador abre a caixa. O tempo, que estava na caixa, o reduz a pó. Luz.

Terceira improvisação: — O pescador segura uma vara de pescar. A mulher conserta a rede. Praticável — banco de areia. O pescador espera, deita, dorme. Os sinos presos ao caniço tilintam. "Não vais ver a linha, preguiçoso?" "Não — sim



— não — sim. Vou ver” — diz ela, e puxa uma bota. O pescador ri, feliz. O sino tocará uma, duas, três... etc. Eles pescarão um guidon de velocípede, uma armação de guarda-chuva, um capuz... etc., dando lugar a diversas improvisações. Luz.

Em seguida, é dada a palavra aos espectadores a fim de que sugiram os temas, enquanto os atôres aguardam, sentados.

“O pescador pescaria um tubarão e lutaria com êle” — diz um.

“Pescaria uma sereia que prometeria maravilhosos presentes se o pescador a soltasse”.

“Um velho pescador e sua mulher brigam e afinal êle pesca um peixe”.

Os atôres escolhem dentro dos temas propostos pelas crianças. Formam-se os grupos. Os temas escolhidos são comunicados ao público.

Seguem-se cenas burlescas entre dois atôres que querem o mesmo papel e o diretor que procura ocultar o impasse ao público. A graça do jôgo conquista os jovens espectadores. Fim. Os atôres são cercados pelas crianças e discutem.

É esta uma arte despojada, que a **Clairière** oferece ao público. Seu espetáculo repousa unicamente na força de expressão dos atôres.

Não há truques, enfeites nem maquinária. O texto, que se reduz a algumas palavras ou frases de grande simplicidade, serve ao gesto. A concordância entre os temas e o gôsto da platéia é notável. Na primeira parte, gôsto de aventura, combate, tropelias; na segunda parte, há uma certa poesia. A ilusão do fundo do mar é perfeita e o público reconhece facilmente as algas, hipocampo, o caranguejo, que faz muito sucesso. Na terceira parte, os dois atôres representam como as crianças, bastando um simples elemento para despertar-lhes a imaginação.

Tudo é feito com sobriedade. Os atôres representam sem auxílio de máscaras ou de roupas especiais. Não há **vedettes**, o mesmo ator pode ser

um caranguejo ou um velho japonês, e o papel do pescador também muda de titular.

A improvisação sôbre temas dados pelo público é uma parte difícil, qualquer que seja a experiência do ator. Diversas dificuldades, além das técnicas, se apresentam. A mais importante, parece ser de ordem psicológica. Não se pode de modo algum decepcionar a criança que se esforçou para exprimir uma possibilidade de jôgo. Outra é a de traduzir fielmente o tema proposto. O grupo, contudo, consegue fazê-lo bem.

A preocupação de esclarecer a platéia é constante. A ação teatral não é um mistério, o ator não é uma estrêla — parece ser êste o sentido da paródia final, em que se apresenta o teatro pelo avêso: não pode começar o espetáculo pois falta um acessório, um ator é empurrado em cena à força porque tem o **trac**, dois atôres brigam por causa de papel...

Este espetáculo, além da qualidade do trabalho apresentado, possibilita aos jovens espectadores formas de participação diferente. E pelo papel ativo que exige do público, pelos elementos de reflexão que propõe, está perfeitamente de acôrdo com as perspectivas de um teatro para infância e juventude e é um poderoso recurso educativo.



# Bread & Puppet

## UM TEATRO EM QUE A RUDEZA É A FÔRÇA

Armando Strozenberg

Paris está recebendo pela terceira vez em apenas 16 meses a **troupe do Bread and Puppet Theater**, de Nova Iorque, muito embora sua característica de teatro jovem em busca de função e linguagem inteiramente novas e cujo trabalho muito perde quando não inserido no contexto norte-americano da atual década.

Originário, como o **Living Theater** de Julien Beck, de uma mesma recusa global da América contemporânea, o **Bread and Puppet** quer romper com todos os hábitos da sociedade ocidental: vivendo em tribo desinteressada, tenta escapar dos circuitos comerciais, dos valores existentes, do público antigo e, sobretudo, das heranças culturais.

Através de manifestações coletivas, de preferência gratuitas e forasteiras, tanto o **Bread** como o **Living** procuram restabelecer entre a arte e a rua um contato imediato, atual, engajado, em que as palavras sejam mínimas e os gestos simplificados ao extremo. Mas é na escolha destes gestos que Peter Schumann (diretor do BP) e Julien Beck divergem: para este, impuseram-se sucessivamente “o exercício espiritual de devoção” ao gesto e, depois, o convite à liberação pelo **happening**. Para o marionetista Peter Schumann, no entanto, a comunicação elementar deve ser encontrada por um código voluntariamente rude de máscaras e de bonecos gigantes atualizando o fundo mitológico comum.

Longe das esquinas de Manhattan, das paradas, dos desfiles ou das manifestações antiguerra, onde geralmente a **troupe** se apresenta improvisadamente, o **Bread and Puppet** surge aqui em pleno salão de festas especialmente adaptado e dian-

# Pão & Boneco

te de um público (numeroso) motivado previamente pela conotação de “engajamento internacional” promovida pelo sistema promocional de seus empresários (no caso, uma importante loja de equipamento fotográfico).

A peça escolhida é **The Cry of the People for Meat**. À base de duas lâmpadas elétricas, de papel-jornal, de fragmentos de plásticos transparente e de dezenas de bonecos gigantes sob expressões trágicamente vazias, o grupo mima as grandes cenas da Bíblia, da Criação ao Dilúvio, da Natalidade à Crucificação. A guerra do Vietnã é evocada e denunciada incidentalmente sob a forma de um bombardeio de Belém — os dois Testamentos se fundiriam aí à história atualmente em fase de feitura.

Mas é mais geralmente a violência de toda a história humana que o espetáculo se propõe a mostrar, sua animalidade, seu canibalismo, etc. Ocorre que a ligação com a atualidade aparece de forma quase sempre dúbia, como o é também o recurso à Bíblia. Schumann tentou explicar: a utilização dos mitos da religião é consequência de seu desejo de reforçar um discurso que o público, na medida de sua cultura religiosa, entenderá melhor.

Uma tal proposição, em termos de público norte-americano, não pode significar igualmente a reivindicação de um cristianismo puro e primitivo? Uma tal dúvida, como várias outras menos importantes, é elemento pouco recomendável para uma manifestação que se quer compreendida instintivamente. Resta, em termos do espetáculo propriamente dito, o intervalo durante o qual o grupo inteiro executa, através de instrumentos de todo o tipo, uma música estranha e extremamente comunicativa que, minutos depois, **prepara** a platéia para uma apresentação singela — e muito eficaz — de **sketchs** atuais em que os personagens



# Verbas...

ramificantes de Tio Sam acabam levando o público à uma comunhão-monstro.

A riqueza da representação do BP se deve à aparente pobreza de sua linguagem: trata-se de um amadorismo (não há atôres, como se os conhece tradicionalmente) que se exprime na forma desenvolta que tem o grupo de se instalar no palco, de se apossar de suas máscaras, de seus acessórios, de preparar à vista de todos os efeitos teatrais que êles produzirão segundos depois; é inegável que num país de poder tecnológico tenha a maior importância uma reaproximação, tão direta com as fontes de todo o teatro sem que, no caso do BP, a simplicidade seja sinônimo de mediocridade. Teatro? Antiteatro? Espetáculo engajado? **Missão**, diz Schumann, à medida em que seu grupo não se interessa pelo teatro propriamente dito, mas sim pelo papel que êle pode ter.

## Oscar Araripe

O Apêndice dêste comentário noticia as verbas para o ano de '70, fixadas pela CET-SP. As quantias — que farão com que São Paulo se transforme, de vez, na capital sul-americana do teatro — já foram liberadas pelo governo paulista — enquanto isso, a nossa CET continua na proveta, à espera de que o governador Negrão de Lima libere a verba. Na incubadeira, na fase do sai-não-sai, façam as apostas senhores!

Hoje, rebatendo o teclado CET-CET-CETGB-GB-GB, exporemos um pouco da situação em que se encontram os nossos teatros e, desde já, nos aventuramos a uma chata, mas verdadeira afirmação: **não há teatros no Rio** — ou, pelo menos, os que existem em condições de funcionamento são tão poucos que não atendem às necessidades dos que fazem teatro e da população em geral. É comum um diretor esperar meses e meses por uma vaga e/ou ter dificuldades em encontrar um lugar para ensaiar suas peças.

A grande maioria das casas de espetáculos cobra de 25 a 30% da renda bruta como aluguel — o que é uma percentagem altíssima, tendo em vista o custo das produções e os 10% pagos de direito autoral. Na ZN há dois teatros — ambos às voltas com problemas financeiros. Na ZS existem cinco teatros fechados: o **Fênix** (o proprietário, sr. Linneo de Paula Machado, quer a bagatela de cinco milhões novos para a venda; não aluga nem arrenda — também, por lei, não pode transformá-lo em cinema nem vendê-lo a estação de tevê); o da Escola Brasileiro de Almeida e o da Pequena Cruzada, ambos na Lagoa, curtem máguas & choros pelas respectivas indecisões de seus proprietários; o **Teatro Jovem** acabou, com a construção de um viaduto que passa quase que por cima de seu telhado e o **Teatro Carioca** não possui condições de funcionamento. Havia um outro tea-



treco na rua do Catete, que também sumiu — estranhamente, pois que existe uma lei que diz que uma vez construído um teatro, não se pode mais fechá-lo.

O **Santa Rosa**, o **Copacabana** e o **Princesa Isabel** estão na área do produtor Oscar Ornstein e, ao que tudo indica e as agendas apontam, transformar-se-ão em teatros de **boulevards**-doce-de-coco, sem canela.

No centro, apenas o **Maison de France** é frequentado. Excetuando o **Ginástico** — que virou teatro de **shows** — todos os demais estão entregues aos percevejos, môscas e outros bichos, mal localizados e/ou sem programação satisfatória. Na Tijuca, acaba de fechar o único teatro da região, também em desrespeito à lei. O **Teatro Gláucio Gil** e o **João Caetano**, ambos do Estado, por incrível que pareça, cobram percentagens e adiantamentos às companhias; isto é, além de nada dar, o Estado ainda toma dos artistas 10% da renda bruta. O mesmo acontece com o **Teatro Nacional de Comédia**, do Serviço Nacional de Teatro (sic).

Assim, além dos arrazoados constantes do projeto do CET-GB e dos problemas levantados por esta e outras colunas de teatro, uma das vantagens da liberação da verba seria o incentivo à construção de casas de espetáculos. Hamburgo, na Alemanha — país arrasado por bombas — construiu, em meno sde cinquenta anos, nada menos de tresentos teatros, a grande maioria dêles — mais de duzentos — inteiramente subvencionados pelo govêrno e/ou comunidades. Hamburgo é apenas, **en passant**, um exemplo a encobrir vergonhas.

#### APÊNDICE:

1 bilhão e 745 n0vos para o teatro foi quanto o govêrno paulista, através da **Comissão Estadual de Teatros**, destinou para o ano de 70 à arte teatral.

(Do **Correio da Manhã**, março/70)



## MOVIMENTO TEATRAL

Jacqueline Laurence

O mês de julho de 1969 trouxe ao Rio de Janeiro duas produções paulistas: O CLUBE DA FOSSA, de Abílio Pereira de Almeida, e A MORENINHA, adaptação de Miroel Silveira e Cláudio Petráglio do famoso romance de Joaquim Manuel de Macedo. Nenhuma das duas foi bem recebida pela crítica, mas a primeira conseguiu realizar uma longa e bem sucedida temporada no Teatro Mesbla.

Também em julho Paulo Autran trouxe ao Rio mais uma de suas produções itinerantes: MORTE E VIDA SEVERINA, de João Cabral de Mello Neto, com nova direção de Sidnei Siqueira. O espetáculo apresentou-se com muito sucesso no Teatro Ginástico, numa temporada de seis semanas.

FRANK SINATRA 4815, comédia de João Bithencourt, também diretor do espetáculo, constituiu-se num dos sucessos da temporada de 1969. Produção de Orcar Ornstein para o Teatro Copacabana, a peça ficou em cartaz durante oito meses para depois viajar pelo interior do País. Muito bem recebido pela crítica, o espetáculo contava com a presença de Morineau, Paulo Gracindo, Deise Lúcidí, Neusa Amaral, Luís Delfino, Tânia Scher, Oswaldo Lousada e outros. Cenário e figurinos de Belá Paes Leme.

Martim Gonçalves foi o diretor de mais um espetáculo de qualidade apresentado pelo Teatro Ipanema: A NOITE DOS ASSASSINOS, do cubano José Triana. A crítica tributou os maiores elogios ao desempenho de Norma Bengell que tinha como companheiro de elenco Rubens Correia e Leila Ribeiro. Excelente cenário de Hélio Eichbauer.

Apesar de sua excelente ficha técnica que incluía direção, cenário e figurinos de Gianni Ratto, música de Cecília Conde e bonecos de Ilo e Pedro, UBU-REI, de Alfred Jarry, não obteve sucesso em sua temporada realizada no Teatro Maison de France. Também de Gianni Ratto foi a direção de INCIDENTE EM VICHY, de Arthur Miller, produção de Orlando Miranda para o Teatro Princesa Isabel. Grande elenco liderado por Osvaldo Loureiro, em desempenho muito elogiado, Jardel Filho, Fábio Sabag, Jorge Cherques, Paulo Araújo, Adriano Reys, Paulo Serrado e Paulo Nolasco.

LÁ, de Sérgio Jockyman, com Paulo Goulart no papel único, foi a peça apresentada no Teatro Ipanema após a temporada de A NOITE DOS ASSASSINOS. Ao mesmo tempo, os produtores Rubens Correia e Ivan de Albuquerque apresentaram às segundas e às terças-feiras: COMO SE LIVRAR DA COISA (*Amédée, ou Comment s'en débarasser*) de Ionesco, com grande sucesso numa temporada de vários meses. Boa direção de Rubens Correia e excelentes atuações do mesmo e de Vera Gertel. Ótimo cenário de Marie-Louise Nery.

O produtor Renato Aurélio Pedrosa convidou Amir Haddad para dirigir CHÁ E SIMPATIA, de Robert Anderson. O resultado foi um espetáculo que alcançou grande sucesso e constituiu grande motivo de polêmicas, pois o jovem diretor aplicou nessa produção algumas de suas idéias de teatro de invenção. No elenco: Tereza Rachel, Paulo Padilha, Mário Jorge (no papel de Tom Lee), Rubens Araújo, Iumara Rodrigues, Rogério Fróis, Cláudio Vianna, Francisco Hozanan e Albert Lohrer. Teatro Maison de France.

EXERCÍCIO, de John Carlino, com direção de B. de Paiva, foi um dos sucessos de crítica da temporada e fez boa carreira no Teatro Dulcina. Os dois papéis eram desempenhados por Glauce Rocha e Rubens de Falco.



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

**Livros de autoria de Maria Clara Machado:**

	NCr\$
Como Fazer Teatrinho de Bonecos .....	10,00
Teatro Infantil (Pluft, o Fantasminha; A Bruxinha que Era Boa; O Rapto das Cebolinhas; Chapêuzinho Vermelho e o Boi e o Burro) .....	6,00
Teatro Infantil (II), com os seguintes textos: A Menina e o Vento, A Gata Borralheira, Maroquinhas Frufuru e Maria Minhoca .....	6,00
CADERNOS DE TEATRO, n.º avulso .....	2,00
CADERNOS DE TEATRO, n.º 43 .....	5,00
CADERNOS DE TEATRO, assinatura anual (4 números) .....	8,00

**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.

Os CADERNOS DE TEATRO encontram-se também à venda nos seguintes enderêços:

LIVRARIA AGIR — Rua México, 98-B — GB.  
LIVRARIA LER — Rua México, 31-A — GB.  
LIVRARIA SANTA ROSA — Tentro Santa Rosa — Rua Visconde de Pirajá, 22 — GB.

Em São Paulo os CADERNOS podem ser encontrados na:

LIVRARIA TELXEIRA — Rua Marconi, 40.

—o—

DISCO contendo a música do "Cavalinho Azul" (M. C. Machado), de Reginaldo Carvalho), é vendido na Secretaria d'O TABLADO, ao preço de NCr\$ 2,00.

**Textos publicados pelos CADERNOS DE TEATRO**

Auto de Natal (Evangelho de S. Lucas), de Octávio Lins .....	14
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente .....	14 e 31
Vamos Festejar o Natal (Máscaras), Hilton Araújo .....	17
Os Viajantes (Auto de Natal p/crianças), de M. C. Machado .....	19
Irmão Chiquinho e o Lôbo (p/crianças), de M. C. Machado .....	19
Os Mistérios da Virgem (Natal), de Gil Vicente, contendo Mofina Mendes .....	20
O Pastelão e a Torta (Farsa Medieval) .....	23
Os Cegos, de M. Ghelderode .....	24
Duas Farsas Tabarínicas .....	25
Uma Consulta, Artur Azevedo .....	25
O Jôgo de S. Nicolau, Chancerel .....	26
O Mõço Bom e Obediente, Barr & Stevens .....	28
O Urso, de A. Checov .....	29
O Vaso Suspirado, de F. Pereira da Silva .....	30
Farsa do Mancebo que Casou com Mulher Geniosa, Casona .....	31
O Boi e o Burro no Caminho de Belém, de M. C. Machado .....	32
O Carteiro do Rei, de R. Tagore .....	33
Antígona, de Sófocles (Adapt. Chancerel) ..	35
As Interferências, de M. C. Machado .....	36
Piquenique no Front, Arrabal .....	36
O Jôgo de Adão (Medieval) .....	37
Farsa do Advogado Pathelin (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, C. Drummond de Andrade .....	39
A História do Zoológico, Albee .....	40
Viagem Feliz..., de Thornton Wilder .....	40
Aquêlê que Diz Sim, Aquêlê que Diz Não, de B. Brecht .....	41
O Espírito da Neve (nô japonês) .....	42
Sumidagawa (nô), Juro Motamasa .....	42
A Dama Mascarada (Farsa japonesa), Suminuri Onna .....	42
O Nôvo Otelô, de J. M. Macedo .....	43
O Único Ciúme de Emer, Yeats .....	43