

52

cadernos de teatro

TEATRO NA EDUCAÇÃO — Maria Clara Machado

TEATRO PROFÉTICO — Christian Gilloux

A MORTA — Oswald de Andrade

DOS JORNAIS

MOVIMENTO TEATRAL (Janeiro/março/72)

CADERNOS DE TEATRO N. 52

janeiro-fevereiro-março-1972

Publicação d'O TABLADO patrocinada pelo
Serviço Nacional de Teatro (MEC)

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Redator-chefe — VIRGINIA VALLI

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC 20

Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil

*Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO
só poderão ser representados mediante autorização
da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT),
av. Almirante Barroso, 97, Guanabara.*

TEATRO PROFÉTICO

1919

GROPIUS:

Em sua origem, o teatro nasceu de uma nostalgia metafísica... A seção teatral da Bauhaus busca possibilidades novas que possam satisfazer essa nostalgia mística; ela deseja dar ao seu trabalho não só satisfações estéticas mas criar essa alegria primitiva perceptível a todos os sentidos.

1932

ARTAUD:

Desejamos introduzir a natureza inteira no teatro, tal como queremos realizá-lo. Por mais vasto que seja esse programa, ele não ultrapassa o próprio teatro, que parece identificar-se com as forças da antiga magia.

1936

ARTAUD:

Queremos ressuscitar uma idéia do espetáculo total, em que o teatro retomará ao cinema, ao *music hall*, ao circo e à própria vida o que sempre lhe pertenceu. A sala será fechada por quatro paredes, sem qualquer espécie de ornamento e o público sentado, no meio da sala, em baixo, em cadeiras móveis que lhe permitirão acompanhar o espetáculo que se passará em redor dele. De fato, a ausência de palco no sentido comum da palavra convidará a ação a desdobrar-se nos quatro cantos da platéia.

Não haverá cenário; bastará para esse ofício personagens-hieroglifos, trajes rituais, manequins de dez metros de altura...

um teatro de sangue
um teatro que, a cada representação, fará ganhar *corporalmente*
alguma coisa àquele que representa
como àquele que vem ver representar
pois
não se representa
age-se.

O teatro é, na realidade, a gênese da criação.

J. BECK:

Nós pensávamos que o teatro e a vida eram duas coisas separadas, mas isso era uma bela mentira. Living Theater (teatro vivo — teatro da vida) — porque queremos fazer do teatro uma realidade em que possamos acreditar e que contenha, para os sentidos, essa espécie de violência concreta que toda sensação verdadeira comporta... No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, é certo que necessitamos de um teatro que desperte nervos e coração

CHRISTIAN GILLOUX

O Oriente: fonte de alimento dos últimos cinquenta anos de renovação teatral. Em 1930, a representação do teatro de Bali, por ocasião da Exposição Internacional. Para Artaud, é a revelação; sua visão de um teatro metafísico se delinea. Ele compreende esse teatro oriental em que “os temas que faz vibrar não são dele, mas dos deuses. Eles vêm — parece — das junções primitivas da Natureza que um Espírito *double* favoreceu. O que ele revolve é o Manifestado, uma espécie de Física primeira da qual o Espírito nunca se despreendeu”. Teatro em contato permanente com o original. Teatro da identificação, da unidade enfim reencontrada, do concreto e do abstrato. Teatro do absoluto. Artaud acentua seu ataque contra o teatro ocidental da palavra — compreendido como gênero literário pela abusiva importância dada ao texto, e que em nada utiliza a expressão cênica: o movimento no espaço, a terceira dimensão do gesto e da voz — contra as formas estáticas de uma arte petrificada, formas que aprisionam as forças cósmicas, que dissociam a cultura da vida, o espírito da matéria. Artaud invoca, então, o poder liberador e salutar do teatro. Se quisermos evitar os piores conflitos, devemos por fim a essa ruptura dentro de nós e “acreditar no sentido da vida renovada pelo teatro e em que o homem se torna senhor daquilo que ainda não é e o faz nascer. Isso leva a rejeitar as habituais fronteiras do homem e de seus poderes e a tornar infinitos os limites daquilo que se chama realidade” para que essas formas possam explodir.

A cena se torna um perigoso lugar de destruição, semelhante ao caos antes da criação. Mas o ator, esse feiticeiro que grita, dança, invoca, e o diretor, este demiurgo de um mundo renascente, devem aceitar o risco. Devem aproximar-se o mais possível da criação, “discutir não só todos os aspectos do mundo objetivo e descritivo exterior, mas também o mundo interno, isto é, o homem considerado metafisicamente”. Eles devem, como o alquimista, remontar ao seio da matéria para transformá-la, no drama essencial em que se encontram em conflitos necessários os Princípios primitivos; dramatizar, pela explosão da forma que os contém, as duas forças de que cada um é o *double* inverso do outro, como po-

sitivo e negativo, e cuja resultante nada mais é que a própria vida em perpétuo *devenir* (daí essa crueldade) através de outras formas.

Eles devem fazer do teatro uma forma dinâmica que se destrói à medida que ultrapassa toda a significação da realidade em primeiro grau: as palavras, os gestos adquirem um valor intrínseco, significantes se tornam significados; êles não são mais o decalque da realidade, mas a própria realidade condensada.

A ilusão dá lugar a uma concretude além da linguagem articulada, além das formas mortas e estereotipadas do intelecto, do pensamento racional (daí a importância da herança do sonho surrealista), a uma linguagem concreta dirigida aos sentidos e que não se detém, por isso, nesse contato, até atingir as camadas mais profundas de nosso espírito: a expressão é total no espaço e no tempo. A *mise en scène* é uma linguagem prática e uma prática da linguagem: a pantomima, a música, a dança, a intonação, a incantação, o grito, os ruídos, as luzes desestruturam a consciência e se tornam os verdadeiros sinais dessa liberação catártica. Sinais hieroglíficos “que evocam ao espírito imagens de intensa poesia natural”, deixando à distância a psicologia sumária, as racionalizações intelectuais, os correios do coração.

A peça não mais sofre a ditadura do texto; ela vive do que lhe é próprio no aqui e agora, daquilo que é especificamente teatral: a encenação, expressão ideológica, “projeção ardente de tudo que pode ser obtido de consequências objetivas de uma palavra, de um som, uma música e de sua combinação recíproca”, no espaço e no tempo, materialização da simbólica do mito arcaico, em formas evolutivas de conteúdo intemporal e absoluto.

O objeto do teatro é (re)criar mitos, “traduzir a vida em seu aspecto universal, imenso e extrair desta vida imagens sob as quais gostaríamos de nos encontrar”. Em outras palavras, viver efetivamente a identificação do espírito na matéria e da matéria no espírito. O teatro é o momento crucial da Criação a partir da “anarquia formal” da matéria, e da “integração da idéia”.

ETERNIDADE DO INSTANTE ORGÂNICO...

Momento do “ato total” de que fala Grotowski. Momento único em que o ator jamais fará duas vezes o mesmo gesto, visto que participa integralmente do *devenir*, do momento da vida; momento irremediável em que ele se encontra inteiramente “no centro do drama sem dissimular-se sob o pitoresco de um personagem a pretexto da verdade humana”. O ator, privilegiado pela sua dupla natureza (orgânica e espiritual), torna-se o centro da cosmogonia teatral e, conseqüentemente, torna-se uma forma entre as formas. Apenas, como “toda verdadeira efígie, ele tem a sua sombra” que ele reencontra na necessidade que o guia; “seu processo interior é um processo real”, que lhe revela os impulsos orgânicos mais profundos; como diz Julien Beck “o ator não espalha mais mentiras”, ele não engana, ele se confessa publicamente através sua “própria linguagem psicanalítica de sons e gestos”.

Ele é o motor da representação e lhe devolve sua função; o teatro volta a essa “idéia elementar mágica, retomada pela psicanálise moderna, que consiste, para obter a cura de um doente, em lhe fazer tomar a atitude exterior à qual se desejaria reconduzi-lo”.

... E ESPIRITUAL

Mas se uma das especificidades do teatro é atingir diretamente o organismo nos períodos de nevroses e de baixa sexualidade como este em que mergulhamos, de atacar essa sexualidade por meios físicos, não se trata de cair na armadilha do ato, esbanjador de energia; não fazer como o assassino que, não podendo resistir às suas paixões, comete realmente o crime. Ao contrário, o estado de transe provocado pela representação de “nossos demônios interiores” é um estado de extrema lucidez, de hiper-percepção e não deve levar à morte, ao incesto ou ao massacre efetivos mas evitar qualquer destruição de matéria e sublimar-se na espiritualidade. O teatro é uma situação concreta, criada artificialmente a fim de provocar estados de espírito, sensações fortes e reais que, pelo conhecimento vivido e obtido interiormente, nos permitem atingir um equilíbrio supremo de forças daí resultantes; estado metafísico, quando caem

as máscaras, as sombras se iluminam, no qual Eros não é mais unicamente um líbido carnal, mas todas as forças de vida, de amor.

“Artaud achava que se nós fôssemos somente capazes de sentir, de sentir realmente, acharíamos o sofrimento insuportável, a dor intolerável, poríamos fim a ela e, finalmente, capazes de sentir, experimentaríamos de fato a alegria de amar, de criar, de estar em paz, de sermos nós mesmos” (Julien Beck). O sofrimento, a dor revoltada devem sobrepujar a realidade. O estado doloroso do ator (e do espectador) só tem valor se for gratuito, isto é, inutilizado: a dor deve ser conservada em seu estado de energia pura para poder romper nossas formas interiores, nossos hábitos, nossa moral; em vez de esgotar-se em exteriorização ela deve alimentar os conflitos, o tumulto das forças, a anarquia que se encontra no seio da Unidade e sem a qual não há criação.

Para Artaud um dos valores essenciais do Teatro da Crueldade é sua gratuidade: “teatro que ensina justamente a inutilidade da ação que, uma vez feita, não se faz mais e a utilidade superior do estado inutilizado pela ação, mas que, “retourné”, produz a sublimação.

Através do Jogo

O ator, em contato com o Mal, a Violência, o Horror, o Medo deve cruzar o cabo “heróico e difícil” do domínio de si mesmo: seus atos devem continuar a ser ilusórios. O ator que “representa” em *Annabella* de John Ford (teatro isabelino) o papel de Giovanni não deve realmente matar a irmã, mas ao contrário levar até final o seu jogo teatral: tudo o leva interiormente a um crime e ele deve mimá-lo. Deve manter a ilusão do ato, uma ilusão que se torna verídica, que não nos engana mais; um ato-ilusão, uma teatralidade que tomamos como se o fosse: nós, espectadores, sabemos então que o que se passa em cena é um sonho, “um precipitado verídico do sonho”, um jogo gratuito de extrema eficácia pois que nos mostra até onde a nossa perversidade, nossas paixões, “nossas forças obscuras” podem nos levar se em lugar de salvaguardar nossa liberdade na sublimação, nós nos encadeamos à fatalidade de nossos atos.

Devemos tirar uma lição da representação em que o ator se sacrifica por nós, vai até o fim de uma Dor,

a domina e nos devolve todo o seu patético. Seu organismo deve ser um grito terrível e penetrante. O ator deve atingir “essas esferas em que a beleza não difere mais da verdade.” (Grotowski). O teatro torna-se o local de um sacrifício exemplar. “Ele se eleva novamente ao esplendor interno porque como ação exemplar ele redescobre a profecia. Ele não muda o curso do mundo, mas confirma uma mutação na consciência”. (Rogoff)

É claro que, diante de tal espetáculo que atinge tal gravidade, que se reveste de tal importância (por sua referência à criação original que se recria perpetuamente em nós) e apela para nossos liames universais, nossa metafísica do espírito-corpo, o espectador não é mais esse *voyeur* apático do teatro da palavra árida, do teatro de *boulevard* como das falsas tragédias de Corneille e Racine. Ele se torna sua razão de ser. Ele compreenderá o ator que dá humilde e generosamente a sua pessoa como os antigos compreendiam aquele que, coberto de ouro, tinha o privilégio de lançar-se para eles numa pirâmide de serpentes. Ele verá nela o seu próprio *double*, a sombra de sua própria efígie. Assistirá à cerimônia mágica de uma morte e um renascimento: o ator que morre e renasce.

A Descida aos Infernos

Morrer sem destruição de matéria, como o pestilento. Morrer numa “voluta de formas” apocalípticas. Para renascer em e através “dessas formas que dormem em toda forma e que não podem sair de uma contemplação das formas em si mesmas, mas que saem de uma identificação mágica com as formas”; renascer por uma linguagem na magia destrutiva e na poética universal que o espectador sentirá no “eco de toda sua sensibilidade, em todos os seus nervos”; renascer pelo ato ritual (em que ele participa de uma mágica em seu ser metafísico) que só tem sentido se se efetua através da coletividade reunida, para que ela seja revolvida e cruelmente tocada.

Estabelece-se aí a relação essencial entre o ator e o espectador *actant*, a do carrasco e da vítima; relação sado-masoquista: de um lado o ator sofre sua própria dor e goza de uma eficácia, de outro lado, o espectador goza dessa dor recebida porque ela significa a redes-

coberta das forças profundas, uma liberação de tudo que o sufocava, o parto da vida, e goza o sacrifício “mortal” que se desenrola diante dele como necessário à sua regeneração. Relação sado-masoquista em duplo sentido unindo irremediavelmente ator e espectador.

Esse mergulho no interno só pode ter por motor nossos sentimentos extremos: o medo, o horror, a angústia mortal; e nossos estados extremos: a cólera, a violência, o amor. Eles correspondem a um mundo que a razão recusa, ela que se contenta com idéias claras, que a consciência se recusa a conhecer para poder viver mais calma e covardemente. São as únicas capazes de provocar em nós o choque necessário à revelação a que aspiramos. Somente eles são capazes de nos fascinar, isto é, de nos atrair e aterrorizar. É o seu próprio poder de fascinação (sua ambivalência: salutar e terrível) que representa o primeiro conflito que nos conduzirá, à medida que a crueldade for cada vez mais intensa e insuportável como se nos aproximássemos do próprio sol, à medida que o determinismo filosófico que ele representa for implacável, até o supremo conflito no seio da unidade, lá onde a anarquia formal é condição *sine qua non* de toda criação. É aí, perto do caos, que o teatro, como a morte, tira todo seu poder de fascinação.

O MÁGICO TEATRAL

O Teatro da Crueldade — crueldade tomada “no sentido dessa dor fora da necessidade inelutável” — é antes de tudo lucidez, uma mágica rigorosa de “todos os meios técnicos e práticos”, a utilização na *mise en scène* de todas as possibilidades da poesia concreta, “a poesia, simplesmente, sem forma, sem texto... tentando experimentar a velha eficácia mágica, sua força fascinante e integral além da palavra”. Em outras palavras, “a utilização de um lado, da massa e da extensão dum espetáculo que se dirige ao organismo inteiro e de outro, uma mobilização intensiva de objetos, de gestos, de sinais utilizados num sentido novo”.

A extensão cênica deve corresponder às quatro dimensões interiores, isto é, aos diferentes planos de receptividade do organismo até as camadas mentais mais profundas e ao sonho atualizado, confrontando o passado e o presente intemporal, de todos os nossos desejos e inibições.

A extensão é o espaço-tempo, o movimento; ou “o reencontro do espaço e do tempo é a linha. Só podemos conceber a linha com o movimento... só temos o movimento corporal, nele realizamos e simbolizamos o movimento cósmico” (Appia). Encenar é, portanto, principalmente, projetar o ator no espaço do som e do gesto através de uma linguagem plástica e sonora. O ator deve poder, então, dominar todas as suas possibilidades corporais e mentais. Nada em seu jogo será deixado ao “acaso ou à iniciativa pessoal”, ao voluntarismo psicológico. Essa “adorável e matemática minúcia” que dá a impressão de “vida superior”, canalizará todos os impulsos vindos do fundo de seu organismo. Ele será dono de sua espontaneidade. “Os movimentos musculares do esforço são como a efígie de um outro esforço em duplo e que, nos movimentos do jogo dramático, se localiza nos mesmos pontos” do corpo. A cada um desses pontos de impulsão, a cada uma das qualidades do fôlego, a cada um dos termos das ternárias respiratórias e musculares corresponde “um sentimento, um movimento do espírito, um salto da afetividade humana”. “Saber antecipadamente os pontos do corpo que é preciso fazer vibrar é lançar o espectador em transes mágicos”. Esse conhecimento de si mesmo permitirá ao ator projetar o grito, o gesto, produzir a imobilidade, o silêncio que vão desencadear no espectador que participa dessa necessidade “um desprendimento de energia real”, uma necessidade de exorcisar as forças obscuras, as sombras que estão dentro dele e que ele deve também comandar. “Quanto mais se mergulha no que há de oculto em nós, mais é necessário disciplinar, exteriormente, o que é a forma, a artificialidade, o ideograma, o sinal” (Grotowski).

Se o ator tem, além da sua natureza dupla (orgânica-espiritual), um lugar importante na representação, os sinais falam também com ele. Os gritos, as queixas, as palavras articuladas (que então reencontraram sua sonoridade plena, seu físico e são utilizadas num jogo difícil de vogais, como as usava a Kabala) são provocadas por ele. Mas se as possibilidades vocais oferecem uma grande variedade de tonalidade, de novos instrumentos (empregados também no estado de objeto), de novos aparelhos sonoros baseados nas fusões especiais ou em alianças renovadas de metais, podem atingir um novo diapasão da oitava, produzir vibrações estranhas, insuportáveis, lancinantes. Artaud ficaria plenamente

satisfeito com as descobertas da música concreta e eletro-acústica e com a estereofonia (essa posse da forma-espaco em todas as dimensões). Do mesmo modo “vibrações luminosas devem ser pesquisadas, maneiras novas de espalhar as luzes em ondas e por faixas para produzir qualidades de tons particulares, reintroduzindo na luz um elemento de tensão, de densidade, de opacidade a fim de produzir o calor, o frio, a cólera, o medo, etc.” Nessa encenação concebida como totalidade — que participa de uma utilização de todas as formas artísticas de expressão e se torna, através dessa síntese, uma arte maior e não menor, não mais simples intermediária entre ator e espectador mas realmente criadora — intervêm as roupas. Elas serão, como em toda cerimônia ritual, belas, faustosas, antigas para se parecerem com “essas roupas milenares que têm uma aparência reveladora do fato, de sua aproximação com as tradições que as produziram”. Tradição transmitida pelos Mitos, Projeção formal das forças vitais que nos permitam conservar o ensinamento e o sentimento metafísico da vida. Mas o mito, para guardar todo o seu poder evocador, deverá ser uma cultura viva; isto é, evoluir em sua forma e apelar em cada época, em sua representação, para outras formas de sensibilidade.

O TEATRO DA CRUELDADE

E “se determinada época se volta e se desinteressa do teatro é que o teatro deixou de representá-la. Ela não espera mais que ele lhe forneça os mitos em que poderia apoiar-se”. O mito aparece, então, como uma imagem acrescida. Visto que a representação dos mitos deve ser evolutiva, destruidora das formas antigas, blasfematória dos ritos habituais, o teatro que se afasta dessa função perde sua razão de ser.

O “Teatro da Crueldade escolherá temas e assuntos que correspondam à agitação e à inquietude características de nossa época”. Os mitos deverão, portanto, atualizar-se nos dois sentidos do termo, isto é, objetivar-se em cena representando “os velhos conflitos” sob nova forma. “O amor quotidiano, a ambição pessoal, os aborrecimentos diários, só têm valor em reação a essa forma de horrível lirismo, que se encontra nos mitos aos quais as coletividades em massa deram seu consentimento. É por isso que, em torno de personagens famo-

sos, de crimes atrozes, da devoção sobrehumana, tentaremos concentrar um espetáculo que, sem recorrer às imagens gastas dos velhos mitos, se revela capaz de extrair as forças que se agitam neles.”

Como para uma catedral, “a ideologia”, a moral de um teatro está em relação com sua arquitetura. No teatro tradicional nenhum esforço de participação se pede ao espectador — *voyeur* gozador passivo — que vem assistir aos desregramentos dos príncipes, à intelectualização, pelo texto, do homem e de seu destino (sem se tratar, daí, de um teatro-crítico brechtiano”) percebidos pelo autor e que nos vem, mais ou menos retransmitido pelo diretor (adaptador e não criador) e comediantes. O público acha-se, então, diante da caixa de espetáculo, numa poltrona, numa falsa intimidade, diante e em repouso visto que a percepção que se lhe pede (dada) do drama é linear. Mas no teatro tal como o entende Artaud e todo o movimento de renovação, de Gropius aos grupos de pesquisas dos últimos anos, o espectador é participante, comungante, envolvido na própria ação dramática.



ERRATA

À página 2 ("Teatro na Educação"), coluna, 2
nona linha, onde se lê "odiar", leia-se "adorar".

TEATRO NA EDUCAÇÃO

MARIA CLARA MACHADO

Neste artigo vamos abordar dois aspectos do teatro na educação: o teatro-jogo e o teatro-espetáculo. Ambos com a mesma finalidade: desenvolvimento da criatividade. Facilitar este desenvolvimento é a tarefa de todo bom educador. Ora, a educação, ou melhor, a instrução que vínhamos adotando, até bem pouco tempo, não fazia outra coisa senão cercear a capacidade de criar. Pensava-se que para bem integrar um homem na sociedade bastava ensiná-lo a ser igual a todos os outros. Não está muito longe a época em que, nas aulas de desenho, o aluno era obrigado a copiar cabeças de estátuas gregas ou figuras geométricas... Aquele que tivesse vontade de pintar uma árvore ou apenas borrar o papel era reprimido e *se sentia* marginalizado, diferente. Esta diferença no entanto é que o fazia ÚNICO, diferente, no meio de outros diferentes, para que cada um sozinho pudesse procurar a *própria* solução, hoje para o desenhado de uma árvore, amanhã para o próprio desenvolvimento. Entregar à criança soluções prontas é desestimulá-la a criar. Criar é uma atividade permanente, que não dá diploma mas uma sensação de constante caminhar para uma plenitude de existência. Garanto que muita criança gostaria de descobrir um dia que dois e dois fazem cinco, só pelo prazer de descobrir sozinha uma coisa única. Educar não é fazer a criança abrir os olhos para um determinado saber, pré-estabelecido pelo professor, com soluções prontas que o aluno terá que forçosamente aceitar junto com todos os outros para o melhor funcionamento da sociedade e para o seu próprio bem.

Educar É FAZER A CRIANÇA ABRIR OS OLHOS PARA O MUNDO QUE A RODEIA e dar-lhe a possibilidade de se maravilhar com cada nova descoberta que ela mesma vai fazendo do mundo que a cerca. Esta capacidade, hoje, só o poeta conserva. O que é uma pena! Sensível para o mundo que descobre, a criança será também sensível para os outros homens, para as ciências, para as artes, para o prazer de viver.

Despertar no aluno a NECESSIDADE de uma atitude criadora é a grande tarefa do professor, é chamar a atenção do aluno sobre sua capacidade de inventar e de transformar.

O JOGO DRAMÁTICO:

Diga a uma criança: “você hoje é o vento” ou “faça uma árvore nascendo da terra e depois comece a conversar com seu colega.”

— Conversa de que?

— Conversa de gente com árvore.

A criança entra logo no jogo. Não discute se árvore fala, se vento é “fazível”, se... se... Ela começa a odiar. E o professor, observando-a, também se enriquece.

A aplicação do jogo dramático na terapêutica é assunto para psicólogos, mas é fácil verificar o que o jogo mostra das necessidades psicológicas da criança: desinibição, liberação da agressividade mal controlada, da falta de amor e da ânsia de viver! “Fazendo de conta”, a criança está muito mais perto da verdade do que verbalizando seus problemas com uma psicóloga.

Da liberação de agressividade através do jogo dramático, tenho um exemplo esclarecedor entre crianças de 10, 11 e 12 anos. A monitora pede às crianças para inventarem uma história de índios e representarem. As crianças se dividem em vários grupos e começam a trabalhar. À disposição delas há um malão com roupas velhas e material de cena: tambores, chapéus, espingardas, painéis, etc. ... etc. ... 15 minutos depois começa a representação. Elas geralmente fazem questão de dizer que estão fazendo teatro. O palco lhes atrai muito. São artistas e querem ser como os grandes da televisão. O fato de saberem que estão representando as deixa ainda mais livres para expressarem o que estão sentindo. Isto, aparentemente, as distancia de seus próprios problemas deixando a imaginação trabalhar e o inconsciente agir. Muitos grupos mostraram histórias de índios, como cantorias, quase sempre baseados no que aprendiam na escola. Um dos grupos, porém, resolve apresentar uma tribo de antropófagos que se deliciavam num banquete em que comiam seus pais! A monitora, indecisa: — será educativo? Deixo continuar o jogo livremente para ver no que dá ou interrompo e dou uma lição de moral sobre o respeito devido aos pais, etc. etc.? A monitora preferiu aguardar o final. As crianças que assistiam ao jogo estavam também se deleitando. Ao terminar o jogo tudo voltou ao normal e os “índios antropófagos” e seu pequeno público, entusiasmado, estavam felizes por terem feito uma “brincadeira”

de teatro. A monitora conversou sobre a disciplina no jogo, a maneira teatral que elas estavam representando, etc., e observou para si mesma que era melhor que as crianças jogassem numa história de faz-de-conta a agressividade contida e natural do que se tornassem adolescentes recalçados, impossibilitados de extravasarem seus sentimentos escondidos. É claro que nenhuma daquelas crianças queria seus pais mortos ou maltratados, apenas o jogo dramático foi uma maneira simbólica de liberar a agressividade natural mas proibida em relação aos pais.

Escolhendo temas sobre pais e mestres, as crianças descarregam ressentimentos que o sentimento de culpa escondia e que o jogo libera porque é apenas uma "brincadeira de teatro". No teatro o aluno que faz papéis de autoridade geralmente leva enormes surras, ou sermões. Um grupo de meninas, uma vez, criou numa improvisação um bando de avós que resolveu assaltar um banco porque não tinha nada que fazer. No final do assalto as "velhinhas" se arrependeram e resolveram fazer alguma coisa na vida, para não assaltarem mais bancos, então abrem uma casa de flores!

Há também os jogos onde a criança transborda sentimentos de plenitude, de amor e de camaradagem. A redescoberta da natureza através de sua identificação com os elementos ou com os animais, nos jogos dramáticos, dá a criança a oportunidade de reavivar a sensibilidade, redescobrando sensações perdidas.

Muito importante, na aplicação do jogo dramático, é a solução pessoal. Em cada situação dada, em cada história, mesmo com a solução pré-estabelecida pelo monitor, a criança deve encontrar a própria maneira de ver e sentir.

Para desempenhar bem o jogo dramático a criança tem que aprender a observar. Ao repetir a situação imaginada, ela é solicitada a VER. O mundo da criança vai se alargar, aguçando a observação: árvores, animais, mar, rio, vento, chuva e estrelas entram no pequeno grande universo da criança. Daí para a vida cotidiana é um passo: a rua, a cidade, os homens e seus sentimentos, tudo é material para a recriação, no palco, de uma situação dramática.

A aplicação do jogo dramático no estudo é de valor incalculável. Pode ser aplicado no estudo da música, da história e até mesmo da ciência. Há alguns anos a CASES (MEC) tentou uma experiência fascinante nas escolas

do Estado da Guanabara. Foi aberto um concurso entre as escolas, cada uma teria que apresentar uma dramatização sobre "ENTRADAS E BANDEIRAS". Virginia Valli, uma das examinadoras do concurso concluiu: "a finalidade do concurso — contribuir para o conhecimento do fato histórico — repercutiu intimamente nos estudantes de nível primário, removendo a indiferença pelo estudo da H. do B., pareceu-nos plenamente atingida. Apesar das falhas observadas, os resultados levam a recomendar a dramatização espontânea como método a ser usado no ensino da matéria pelo vivo interesse demonstrado pela criança pela "brincadeira de bandeirante", além de haver facilitado o trabalho da professora quanto à pesquisa do conhecimento e outras atividades. Houve oportunidade de verificar de que maneira o fato histórico repercutiu no espírito da criança, levando-a a sentir e incorporá-lo à sua experiência". Jogando-se inteira, numa representação dramática a criança está liberando anseios, fantasias, frustrações, desejos e sua visão do mundo.

Mas é muito importante que a dramatização espontânea seja uma atividade somente das crianças, sem se visar a um espetáculo ou qualquer forma de exibicionismo. Expor a criança à crítica ou mesmo aos aplausos de uma platéia seria desvirtuar o jogo, que deixaria de ser espontâneo. Uma representação teatral com público, feita por crianças, não passa de uma imitação mal feita de espetáculos de adultos, onde o papel decorado é dito de uma maneira formal, (*ensaiada* pela professora) e limitado pelo texto e pela marcação. Além de cercear a criatividade infantil o espetáculo teatral decorado, visando uma platéia sobretudo formada de pais complacentes, é uma escola de exibicionismo, uma competição desleal entre os pequenos atores. Geralmente os melhores papéis são dados (é justo, desde que vise ao espetáculo) aos mais desinibidos, isto é, aos mais "exibidos". O tímido e retraído, o que talvez mais necessite do jogo dramático, é abandonado em nome do sucesso do espetáculo. E resta ainda o problema das roupas caras que nem todos os alunos podem pagar, criando-se a casta dos que podem representar porque tem uma situação econômica melhor.

A criança tem a tendência normal de imitar espetáculos de televisão, cinema ou teatro. Isto não tem importância. Deixemos que ela mesma tenha a sua concepção "de como fazer", que ela mesma tente *imitar* o

que viu e gostou. Imitando, sem o auxílio da professora, ela estará ainda criando. Os trechos que mais a impressionaram, os atores com os quais ela mais se identificou são transportados para a cena numa *visão* infantil e pessoal idealizada. O resultado, muitas vezes, é desastroso do ponto de vista artístico, é porém uma maneira saudável de deixar a criança livre para extravasar sua maneira de perceber o mundo.

O teatro infantil do TABLADO é uma fonte constante de inspiração para as crianças. Cada peça montada pelo grupo é assunto para todo um ano de atividades de jogos dramáticos entre as crianças. Em 1971, não havia atividade dramática entre os alunos dos cursos do TABLADO que não contasse com bandidos e mocinhos, índios e canções, provenientes da história de *TRIBOBÓ CITY* (peça montada pelo TABLADO).

TEATRO-ESPETÁCULO:

Teatro-espetáculo é o teatro feito por adultos para as crianças.

Se o jogo dramático libera a criatividade, o espetáculo teatral alimenta esta criatividade. Um espetáculo de teatro bem feito é um estímulo inesgotável para a sensibilidade da criança. A emoção artística leva a criança a um mundo de fantasia e de sonho que corresponde ao que busca sua alma em desenvolvimento. Num espetáculo bem feito há perfeito entendimento entre os anseios ainda desconhecidos da criança e a realidade inexplicável do mundo misterioso que a rodeia. O mistério teatral é justamente esta identificação profunda de cores, ritmos, música, movimento e palavra com a alma do espectador. Antonin Artaud diz que teatro é poesia em movimento no espaço. O público espera este momento de poesia. E que público mais capaz, mais pronto para captar esta poesia solta no espaço que a criança? Se ela vive no mundo do faz-de-conta, transformar este faz-de-conta em realidade é tarefa de todo educador-criador. É difícil, neste década de computadores *provar* a importância do espetáculo teatral bem feito na alma da criança. Não há estatística que mostrem o maior ou menor grau de sensibilidade captado numa sala de teatro. Mas, para o observador sensível a transformação que sofre o pequeno público durante

um espetáculo é inesquecível! E talvez esta seja a grande emoção do realizador.

Quando eu fazia teatro de marionetes, via crianças emocionadas esperarem o fim do espetáculo, para tocarem nos bonecos. Silenciosas, graves, elas chegavam perto dos personagens para melhor se “entenderem”.

Entre os jovens que fazem teatro para crianças há uma grande confusão sobre o que é comunicação. “Comunicação” é hoje uma das palavras mais usadas do vocabulário. Fazem-se cursos, palestras, reportagens, em busca do significado da palavra mágica. Televisão, teatro, cinema, rádio é comunicação... Grito, berro, surra, pancadaria, auto-falante, sexo... também é comunicação. Talvez o homem esteja aperfeiçoando demais os “veículos” da comunicação e descuidando da mensagem. Apesar de todas as teorias intelectuais em moda a criança necessita de um “clima” para receber: o silêncio da sala, as luzes, a música. É necessário se recolher, estar atento. Ela não é um simples aparelho receptor de imagens e palavras vazias. A criança deve ser solicitada a participar ativamente de uma emoção total e não de uma competição esportiva.

Nunca deixo de citar a comovente participação de uma menininha de uns 8 anos num espetáculo de *Pluft, o Fantasminha*, no TABLADO. Quando a mãe do fantasminha perdia tempo, falando ao telefone coisas inúteis com a prima Bolha, enquanto Maribel estava em perigo, Pluft vira-se para a platéia e confessa aflito que aquele era o único defeito de sua mãe. A menina se levanta na platéia, e no meio de total silêncio, grita solidária, comovida: “Não liga não, Pluft, minha mãe também é assim...”

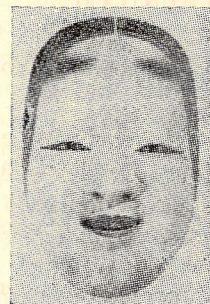
Aquela menina estava realmente se comunicando e se identificando. O problema de Pluft era o dela e assim ela não estava mais só. A tensão em relação a sua mãe estava sendo aliviada através da história de Pluft. O teatro estava lhe dando a oportunidade de descobrir, através de uma emoção, os próprios anseios e problemas.

Na mesma peça, quando Pluft extasiado ante o choro da menina Maribel, vira-se para a mãe e diz: “Veja, mamãe, a menina está derramando o mar todo pelos olhos”, ouvimos de quase todos os espectadores um “Ahhh!”. A satisfação do apelo poético da imagem recebida, penetrava através dos sentidos, e se manifestava neste “Ahhh!”. Não é preciso explicar com palavras a imagem... se o público está atento, a comu-

nicação se faz, isto é, comunicação verdadeira, alimento pedido pela sensibilidade do espectador. Estaremos, então, comunicando e não impingindo, forçando um público a nos aceitar ou aceitar nossas idéias, por melhores que elas sejam.

Uma peça infantil que apela para o excesso de gritos e perguntas, para o excesso de diálogos com a platéia, está formando torcedores e não pessoas.

A realização de um espetáculo para crianças exige, pois, grande cuidado da parte dos realizadores. É enganoso pensar que criança, por não poder criticar, aceita qualquer espetáculo que se lhe apresente. Perguntem a um menino de 13 anos se ele gosta de teatro infantil. A maioria diz que tudo não passa de uma "xaropada". E os pais sensíveis ficam desesperados porque os filhos não gostam mais de arte. Isto é terrível para a educação e a própria arte. É melhor não fazer nada do que fazer mal. A aparente facilidade do teatro infantil tem atraído muita gente que se inicia na arte teatral: "Já que não se consegue fazer teatro para adultos vamos fazer teatro infantil"... isto é, distribuição de balas, de revistinhas, de presentes, muita luz, gritaria, pancadaria, histeria e pronto! Neste caso não estamos desenvolvendo a sensibilidade. Estamos alimentando as doenças da sensibilidade. Estamos "apelando" e perdendo a maravilhosa oportunidade de desenvolver na criança a capacidade de captar, através do espetáculo, o mistério da vida.



COMO CONSTRUIR OS CENÁRIOS

TRAINÉIS

Os trainéis são a base de toda construção cênica e devem ser executados com perfeição. As soluções que daremos a seguir são muito simplificadas, de maneira que qualquer modificação adicionada pode resultar num trabalho inferior.

Medidas. As "travessas" ocupam toda a largura de um trainel e, conseqüentemente, os "prumos" têm o comprimento do trainel menos duas vezes a largura da madeira. Do mesmo modo a travessa central é da largura do trainel menos duas vezes a largura da madeira usada. Os trainéis com mais de 3,60m requerem duas travessas centrais e os com mais de 4m de largura devem ser construídos com ripas de 2,5 x 10cm. Os esquadros têm aproximadamente o mesmo comprimento da travessa, porém, as medidas não precisam ser exatas e podem ser feitas a olho.

Os ângulos. Se os cantos de um trainel não estiverem em ângulos retos perfeitos, torna-se impossível ligá-los com justeza a outros trainéis, o que cria muitas dificuldades. O trainel deve ser armado no chão, com a face anterior para baixo; à medida que cada elemento vai sendo colocado no lugar deve ser preso ao chão com pregos finos que não são pregados até o fim. Cada canto deve ser ajustado cuidadosamente com um esquadro de aço. É preciso verificar ao longo de cada elemento para ter certeza de que está reto, e verificar as posições medindo as diagonais, que devem ser iguais.

Juntas. As cantoneiras de madeira são colocadas recuadas, aproximadamente 1,5cm da face exterior dos prumos, pois de outro modo quando dois trainéis forem colocados a um ângulo reto um do outro, as cantoneiras serão um impecilho.

A disposição dos pregos também é importante. Um prego no lugar certo fortalece a junta, enquanto no lugar errado enfraquece a madeira. Um prego deve ser colocado em cada canto do reforço, e 2 em cada extremidade enviesada da junta. Outros pregos devem ser pregados nos pontos nos quais as cantoneiras de madeira mostrem tendência a afastar-se das ripas. Para imobilizar os pregos coloca-se uma chapa metálica sob a junta e martela-se o prego de encontro à mesma. Isso faz que suas pontas virem para um lado. Uma vez assim imobilizados, os pregos não podem ser retirados sem danificar a madeira e, conseqüentemente, os cenários que são montados apenas para uma determinada produção devem ser ligados com parafusos em vez de pregos, para que se possa aproveitar novamente a madeira em outros cenários.

Forração dos trainéis. A lona deve cobrir o trainel apenas na face anterior da armação, e não deve ser virada ao longo da espessura da madeira. A fazenda a ser usada deve ser cortada uns 8cm mais comprida e 5cm mais larga do que a armação. Vira-se a armação (face anterior para cima) e estende-se o tecido sobre ela. A fazenda deve ficar folgada, mas não franzida e a trama deve ficar paralela os lados das cabeceiras da armação. Prega-se a lona temporariamente aos prumos com uma série de tachas separadas uns 15cm entre si, e a um pouco menos de 1cm para dentro da superfície interior da ripa. Prega-se, então, uma tacha no centro de cada travessa, a um pouco menos de 1cm da extremidade interior da ripa; depois prega-se uma tacha a mais distância de cada metade, e outras nos centros dos espaços deixados. Isso divide a folga de madeira igual.

A beira que fica solta para fora deve, então, ser colada (cola sintética) à madeira e, assim que secar, prega-se então uma segunda série de tachas, a 3cm de intervalo e a 1cm da borda exterior da armação, cortando-se o excesso da fazenda com uma faca. Esta ajuda a rasgar: o segredo está em puxar o excesso da lona com a mão esquerda (enquanto a direita corre com a faca) exercendo a pressão no ângulo apropriado.

Trainéis para portas e janelas. Estes requerem que se forme uma armação menor dentro da maior. A não ser que o cenário só vá ser utilizado em uma produção, é desnecessário construir trainéis especiais para janelas, lareiras, etc. Trainéis de porta podem ser utilizados vedando-se qualquer parte da abertura que não for necessária. Quando os mesmos trainéis são utilizados para formar paredes de cenários diversos de uma mesma produção, as aberturas indesejáveis podem ser tampadas temporariamente com painéis pequenos aplicados, que recobrem a parte que deve ser vedada. Trata-se de pequenos trainéis sobre cuja armação, na face anterior, deve ser pregada uma segunda moldura de papelão grosso ou material semelhante, com uma reborda de 2 ou 3cm, que impede qualquer fresta entre o trainel maior e o menor. A fazenda é colada recobrendo a reborda. Esses painéis menores devem ser pintados junto com os maiores, para não haver diferença na cor.

O "batente de ferro" faz com que seja necessário cortarem-se os 4 prumos e a travessa interior 4mm mais

curtos do que seu tamanho exato. A tira de ferro pode ser vergada a frio, quando presa num torno e batida a martelo. A medida exterior da lâmina de ferro, depois de vergada, deve corresponder exatamente à largura do trainel. Os buracos para os parafusos só devem ser abertos com uma broca, depois de vergada a lâmina, e as bordas dos mesmos devem ser escariadas de modo a permitir que os parafusos se ajustem perfeitamente à abertura e fiquem com a cabeça rigorosamente no nível da superfície da lâmina. Utilizam-se 12 parafusos em grupos de três. É impossível fazer fixar um parafuso no corte transversal de uma ripa, isto é, na extremidade de um prumo.

As pequenas chapas triangulares para firmar os prumos interiores e exteriores são essenciais para a rigidez do trainel.

Nos trainéis de porta usam-se três pedaços separados de fazenda para a forração: os dos cantos devem ser colocados primeiro, para que o da verga os recubra na extremidade. Quando os pedaços dos cantos ficam por cima às vezes acontece que os pintores deformam a extremidade.

Ligação dos trainéis. As paredes são, normalmente, formadas de dois ou três trainéis que devem ser ligados de tal forma que não apareçam frestas entre os mesmos. Colocam-se os trainéis no chão, com a face anterior para cima, e ligam-se os mesmos com dobradiças de pino. Uma dobradiça é colocada a 30cm do alto, uma a meia altura e outra a 30cm da base. A seguir a fresta é recoberta com uma tira estreita de lona (ou algodãozinho) que deve ter 10cm de largura e ser um pouco mais comprida que o trainel. A tira é molhada e torcida até que fique apenas úmida. Vai-se então abrindo a tira sobre um pedaço de ripa e passando a goma de farinha de trigo em toda a sua extensão (não se passa cola a não ser que a parede seja permanente). Pincelam-se também os dois trainéis ao longo da fresta, numa superfície de uns 5cm para cada lado. Duas pessoas pegam a tira pelas extremidades: enquanto uma segura sua extremidade no alto, a outra cola a sua sobre a base da fresta, segurando-a depois na posição certa com 4 tachas ou percevejos. A tira vai sendo aos poucos esticada sobre a fresta, com o auxílio de um pincel de cola quase seco. Notem que as extremidades exteriores das dobradiças ficam expostas, o que não pre-

judica, já que a tinta que se usa no cenário adere às mesmas. Uma tira larga demais, por outro lado, tende a descolar-se da superfície dos trainéis. A tira não deve ser muito esticada para não descolar quando seca. Quatro tachas ou percevejos são pregados acima e abaixo de cada dobradiça e ao alto dos trainéis. Se sobrar um pedaço de tira no alto, dobra-se para dentro antes de pregar.

Grossura. Se três ou mais trainéis do mesmo tamanho forem ligados uns aos outros, será impossível dobrá-los. Para corrigir esse defeito é necessário inserir, entre dois dos trainéis, uma ripa de 2,5cm x 7,5 ao longo de todo o comprimento. A ripa e as duas frestas são cobertas por uma tira de 18cm de largo.

Recortes. São formados por uma folha de compensado ou papelão grosso que se prega a um trainel de forma irregular, construído para determinado fim. Para que o recorte possa ser rígido, é preciso que as partes que constituem a armação sejam armadas em esquadros. A base deve ser composta por uma só peça para que não haja superfícies irregulares que possam pegar no chão quando o recorte é transportado.

CONSTRUÇÃO DE CENÁRIO — *Cenário Pendurado*

Certos tipos de cenário precisam ser sustentados pelo alto, o que normalmente é feito ligando-se os mesmos às varas com as cordas.

Tetos. O mesmo teto normalmente é usado para todos os cenários de uma peça. Ele é construído com um grande trainel sem reforços triangulares nos cantos e com a estrutura ligada por reforços do teto em lugar de reforços comuns. As várias faixas de fazenda devem ser emendadas no sentido do comprimento, e as ripas devem ser de 3 x 7,5 cm em vez de 1,5 x 5 cm. Como os elementos mais longos (que correspondem aos prumos dos trainéis) terão aproximadamente 9m de comprimento, é necessário que sejam compostos de dois pedaços. A junção dos mesmos pode ser feita com a utilização de dois pedaços da mesma madeira, de 5 cm, um usado como labças para reforço. A lona deve ser colada e pregada às travessas mas apenas pregada aos prumos. Quando o teto é desarmado para ser guar-

dado ou transportado, a lona é enrolada em torno das travessas.

Telões. Os telões são formados por várias faixas de lona cosidas umas às outras no sentido horizontal. As varas de cima e de baixo são, cada uma, constituídas por 2 ripas de iguais dimensões, colocadas ao longo de cada lado da beira da lona e ligadas um à outra por parafusos. Várias ripas são necessárias para cada lado. Cada junta é reforçada com uma labça presa por parafusos fixados por porcas no lado oposto. As porcas devem ser embutidas e as pontas dos parafusos cortadas ao mesmo nível.

Os lados do telão devem ser aparados de maneira a fazê-lo diminuir do alto para a base, na proporção de 2,5cm para 30cm, de altura. Esse estreitamento ajuda a fazer desaparecer as rugas que aparecem nos cantos dos telões retangulares.

Bambolinas. São semelhantes aos telões, porém, mais curtas e destituídas de varas na parte inferior. Quando representam folhagens, usa-se recortar a parte inferior irregularmente, imitando folhas. Todo recorte pequeno tende a enrolar para trás. Como é inevitável que haja algum enrolamento, a parte recortada deve ser pintada dos dois lados para que não fique exposta a lona em sua cor natural.

PORTAS E JANELAS

O tipo mais simples de porta é construído como se fosse um pequeno trainel com uma travessa central de 15cm de largura, fixada por cantoneiras metálicas. Prendendo-se painéis de moldura fina à face anterior desse tipo, é possível obter-se um efeito suficientemente realista. Uma porta um pouco mais elaborada pode ser construída com ripas de 15cm de largura e a lona é presa por trás da armação, antes de serem colocadas as cantoneiras de madeira no trainel. Uma tira de moldura é aplicada à superfície interior (i.é, à espessura) dos painéis formados pelos elementos da armação.

Portais. São feitos com tábuas de 2,5cm por 15cm. Recorta-se uma reentrância para receber o reforço de ferro para o batente inferior, que é formado por uma ripa de 2,5 x 7cm chanfrada de ambos os lados, para que os atores não tropecem. Esta base é fixada, de

cada lado, por uma chapa em ângulo reto e uma cantoneira (ambas metálicas) de cada lado. Uma chapinha metálica perfurada, vergada e aparafusada a um lado do batente, pode ser utilizada como retentor para a lingueta da fechadura.

A porta é enгонçada ao batente por dobradiças de pino solto. Uma folha de cada dobradiça é aparafusada à porta com as alças dos pinos projetando-se para além da superfície. A outra folha é invertida para dobrar no sentido da face posterior da porta. O batente é deitado no chão com a face anterior virada para baixo. Coloca-se a porta por cima do mesmo, exatamente paralela no lado da dobradiça e a 1,5cm acima da base, para que a porta possa abrir e fechar livremente. Só então é que as folhas soltas da dobradiça são parafusadas aos portais.

Janelas. Os portais ou marcos para janelas são construídos da mesma maneira que os da porta, com a diferença que são iguais no alto e na base, e que levam uma tira de moldura na base para fornecer uma guia para a janela no batente inferior. O caixilho superior é de 4cm mais largo do que a abertura da porta e pregado à face posterior da armação. O caixilho inferior tem as mesmas dimensões pelo lado de dentro do superior, mas como é construído com ripa de 5cm de largura, em vez de 7cm, isto é suficientemente estreito para correr dentro de um trilho formado por duas tirinhas finas de ripa, pregadas na parte interior do batente. As traves horizontais dos vidros são feitas de tiras de ripa pregadas ao caixilho. As traves verticais do caixilho inferior devem ficar por trás das horizontais para evitar que, por acidente, o caixilho inferior pegue no superior no momento de ser aberto. Painéis de losango podem ser sugeridos por cordões trançados e pregados à face posterior dos caixilhos.

Se a janela não for praticável, é por vezes possível não utilizar um fundinho, mas simplesmente pregar um forro de fazenda por trás da armação. Naturalmente usam-se pano preto para as cenas noturnas e pano azul claro transparente, que pode ser iluminado por trás, para cenas diurnas. Tais recursos são aplicados com mais facilidade quando as janelas são enfeitadas com cortinas cruzadas e presas apenas nos cantos inferiores. E nunca devem ser usados para cenas durante o dia nas quais qualquer abertura, como uma porta, permita

que se veja o céu; em tais casos é praticamente impossível fazer com que os dois recursos tenham o mesmo aspecto.

Arcos. A face anterior do arco é recortada em papelão grosso e aparafusado à face anterior da abertura do trainel na qual será usado. Uma armação de madeira é construída e ligada à face posterior da abertura. Essa armação formará a espessura do portal e, além disso, segurará no lugar a espessura do arco. Essa espessura do arco é feita de papelão grosso com lona colada em ambos os lados. Papelão recoberto de lona pode ser recurvado com facilidade sem quebrar. Pode-se usar também compensado fino, atravessado (não verga ao comprido).

Molduras. A aparência de qualquer acabamento de madeira é muito melhorada com o uso de molduras. A moldura é chanfrada nos cantos e presa por pequenos pregos sem cabeça. Uma moldura longa pode ser formada de várias peças curtas, já que as juntas não serão visíveis ao público. Um painel pode ser formado por quatro pedaços presos nos cantos por preguinhos sem cabeça. É necessário colocar travessas adicionais na parte posterior dos trainéis para formar uma superfície sólida à qual os painéis possam ser pregados. Molduras pesadas, como cimalthas ou sancas, podem ser formadas pela combinação de uma ou mais tábuas com várias tiras de moldura estreita. Molduras rasas ou quaisquer outros detalhes com menos de 1cm de espessura podem ser simulados com tinta.

ESCADAS E PRATICÁVEIS

Os teatros profissionais usam degraus e praticáveis diferentes dos aqui indicados, mas como estes são mais versáteis, são os mais adaptáveis ao trabalho de grupos amadores.

Praticáveis. A parte superior é formada por três pedaços de madeira de 5cm x 10cm, paralelos e colocados no chão sobre seu lado mais fino, aos quais se prega, perpendicularmente, uma série de tábuas. Cada tábua é colocada sobre as três traves básicas e pregada individualmente. Essa pranchada é forrada com um acolchoado e o conjunto é então recoberto de lona ou

de aniagem, que é dobrada para os lados e pregada com tachas.

As pernas são também feitas de madeira de 5cm x 10cm, colocadas pelo lado interior das traves básicas laterais e aparafusadas no lugar. A trave básica central da cobertura é mantida no lugar por uma trave transversa de 5cm x 10cm que se aparafusa às pernas. Os esquadros são feitos de qualquer sobra de madeira e fixados com pregos comuns, de tamanho médio. Plataformas de mais de 2m necessitam de mais duas pernas ao centro, bem como de mais uma travessa.

Escadas. Sua construção é com o piso dos degraus de 2,5cm de espessura e 25cm de profundidade (largura da tábuas), enquanto os dormentes (partes laterais dentadas) são recortados em tábuas de 2,5cm x 30cm. Os dormentes não devem nunca ser afastados mais de 75 cm um do outro. Todos os degraus devem ser acolchoados para evitar o barulho. Algumas camadas de papelão corrugado recoberto de lona ou aniagem formarão uma proteção satisfatória.

Trainéis de proteção. O lado de uma escada ou grupo de degraus que fica visível ao público tem de ser recoberto seja por papelão grosso, seja por trainéis especialmente construídos.

FORMAS IRREGULARES

Pedras, troncos, etc. são feitos de armações leves de madeira e cobertas com tela de arame de galinheiro, que pode ser amoldada na forma desejada. Lona dobrada ou amassada na forma apropriada, é cosida sobre esse conjunto e pintada.

Consertos. Um trainel rasgado pode ser remendado, colando-se um pedaço de lona pelo lado de trás. A pessoa que vai fazer o remendo precisa de outra que a auxilie segurando uma tábuas pelo lado da frente, para formar um ponto de apoio contra o qual se possa realizar o trabalho.

Quando um pedaço de lona cede, formando um calombo flácido, deve-se respingar a lona pelo lado de trás com um pouco d'água, o que faz com que ela encolha e fique, portanto, novamente esticada.

No próximo número: *Pintura de Cenários.*

(Do Livro: *Como fazer Teatro* (*), de H. Nelms, Editora Letras e Artes, GB)



O QUE VAMOS REPRESENTAR

A MORTA

OSWALD DE ANDRADE: (*)

(*) Nota autobiográfica: ... Eu sou o povo. Do lado materno venho de uma descendência faustosa de guerreiros, os "fidalgos do Mazagão", a quem D. José I mandou dar de presente um pedaço do Amazonas. Nasci em São Paulo, na atual avenida Ipiranga n. 5 (primitivo), ao meio dia de 11 de janeiro de 1890. Bacharel em Ciências e Letras pelo Ginásio de S. Bento, onde ouvi um velho professor que se chamava Gervásio de Araujo, que ia ser escritor. Isso decidi em 1970 a minha vocação e a minha carreira. Passei a comprar livros, a ler e escrever, a estudar. Logo que pude, entrei para um jornal. O "Diário Popular" publicou em 1909 meu primeiro artigo. "Penando" — uma reportagem da excursão do presidente Afonso Pena aos Estados do Paraná e Santa Catarina.

A muito custo, bacharel em Direito pela Faculdade de S. Paulo, em 1919. Orador do Centro Acadêmico 11 de Agosto. Nunca advoguei. Continuei jornalista. Publiquei, com Guilherme de Almeida, o meu primeiro livro em 1916. Duas peças em francês. Foi representado um ato de "Leur Âme" por Suzanne Desprès, no Teatro Municipal de S. Paulo. Com a maior e mais justa indiferença do público e da crítica. Em 1922 tomei parte na Semana de Arte Moderna e publiquei "Os Condenados", meu primeiro romance. Fiz uma conferência na Sorbonne e outra no Sindicato dos Padeiros, Confeitarias e Anexos.

Viajei, fiquei pobre, fiquei rico, casei, encontrei, casei, divorciei, viajei, casei... Já disse que sou conjugal, gremial e ordeiro. O que não me impediu de ter brigado diversas vezes à portuguesa e tomado parte em algumas batalhas cam-pais. Nem ter sido preso 13 vezes. Tive também grandes fugas por motivos políticos. Tenho três filhos e três netos e sou casado, em últimas núpcias, com Maria Antonieta d'Alkmin. Sou livre-docente de Literatura na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. (1950)

(Do programa d'O Rei da Vela — OFICINA)

Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!

A MORTA

A cena se desenvolve também na platéia. O único ser em ação viva é A ENFERMEIRA, sentada no centro do palco, em um banco metálico, demonstrando a extrema fadiga de um fim de vigília noturna. Ao fundo, arde uma lareira solitária. Está-se num cenáculo de marfim, unido, recebendo a luz inquieta do fogo. Em torno da ENFERMEIRA, acham-se colocadas sobre quatro tronos altos, sem tocar o solo, quatro marionetes, fantasmais e mudas, que gesticulam exorbitantemente as suas aflições, indicadas pelas falas. Estas partem de microfones, colocados em dois camarotes opostos no meio da platéia. No camarote da direita, estão BEATRIZ, despida, e A OUTRA, num manto de negra castidade que a recobre da cabeça aos pés. No da esquerda, O POETA e O HIEROFANTE, caracterizados com extrema vulgaridade. Expressam-se todos estáticos, sem um gesto e em câmara lenta, esperando que as marionetes a eles correspondentes executem a mímica de suas vozes. Sobre os quatro personagens da platéia jorram refletores no teatro escuro. É um panorama de análise.

Personagens: A OUTRA

O POETA

BEATRIZ

O HIEROFANTE

A ENFERMEIRA

A OUTRA — Somos um colar truncado.

O POETA — Quatro lirismos...

BEATRIZ — É um só lírio doente...

O POETA — Num país dissociado...

A OUTRA — Da existência estanque...

BEATRIZ — Não te assustes, outra!

A OUTRA — Sou a imagem impassível onde ondulam tuas cargas...

BEATRIZ — Minha imagem frustrada.

A OUTRA — O silêncio é necessário à nossa amizade.

O POETA — Toda mudez termina no útero de amanhã.

A OUTRA — Estão batendo.

O POETA — Aqui não há portas.

BEATRIZ — Abre aquela porta.

O POETA — No meio da mágica.

BEATRIZ — Nunca se sabe quem é que está batendo.

A OUTRA — É perigoso abrir-se toda porta.

O POETA — A porta dá sempre na jaula.

BEATRIZ — Só o papa pode abrir.

O POETA — O que haverá atrás de uma porta?

A OUTRA — Abre a porta! *Chi lo sá!*

O POETA — Pode ser a girafa, o oficial de justiça, a metralhadora, a poesia!

BEATRIZ — Nunca abra.

A OUTRA — Eu me jogo semi-nua da minha posição social abaixo.

BEATRIZ — Entrás pela janela equívoca do meu ser, poeta!

O POETA — És o belo horrível!

A OUTRA — Praticamente este edifício só tem forros fechados. Habitamos uma cidade sem luz direta — o teatro.

O POETA — Se te atirasses do primeiro impulso não morrerias inteira.

BEATRIZ — Permaneceria aleijada e bela diante de ti vendendo pedaços de meu espetáculo.

A OUTRA — Ganharíamos dinheiro.

BEATRIZ — Me arrastarias torta e bela pelas ruas como a tua musa quebrada.

A OUTRA — Seria a irradiação do meu clima!

O POETA — Qual dos crimes?

BEATRIZ — Fui violada como uma virgem!

A OUTRA — Estão batendo outra vez, escutem...

O POETA — Vou abrir. Não vou.

BEATRIZ — Tens medo que seja um personagem novo!

O POETA — Ou de cair num país de fauna mirrada...

O HIEROFANTE — Não é preciso abrir, eu já estava aqui.

BEATRIZ — É o meu professor de jiu-jitsu.

A OUTRA — Deite-se porque a sua camisola é de vidro.

BEATRIZ — Me ame! Por favor!

O HIEROFANTE — Faze-te gostar por um velho com dinheiro...

O POETA — Este quarto está incrustrado de febres.

BEATRIZ — Eu sou uma grande flor no leito de um açude...

O HIEROFANTE — *Bon giorno!*

BEATRIZ — Me ame por caridade!

O HIEROFANTE — Onde estamos, em que capítulo?

O POETA — Hospital? Óvulo? Teia de aranha?

BEATRIZ — Navegamos num rio preso!

A OUTRA — Tenho medo de ser um cadáver em vez de dois seres vivos!

O HIEROFANTE — Forneço a consciência dos incuráveis.

O POETA — A volta ao trauma...

A ENFERMEIRA SONÂMBULA — (*levanta-se devagar ao fundo*) — Madre, na calada de uma noite de enfermagem, esgano o doente que me confiaste (*senta-se*).

BEATRIZ (*soluçando*) — Ai! Concede-me o último beijo! Ai! Não quero morrer sem o último beijo!

A OUTRA — Não admito que faça isto de barulho! Morra como Napoleão.

BEATRIZ — Querem transformar o mundo!

A OUTRA — Através de absurdas catástrofes...

O POETA — As classes possuidoras expulsaram-me da ação. Minha subversão habitou as Torres de Marfim que se transformaram em antenas...

O HIEROFANTE — É a reclassificação...

BEATRIZ — No último beijo direi que preciso de ti.

O POETA — O meu ânimo se torna o ânimo de um condenado à morte... a febre cai com a primeira meia-tinta fria da noite. Dou por encerrada a nossa vida amarga e tumultuária. Mas sinto as reações térmicas da insônia. O delírio de novo crepita nos meus membros nervosos!

A OUTRA — Onde não há plano, não há sanção.

O POETA — Há sempre dois planos e um espetáculo...

BEATRIZ — Sinto a voragem... a voragem que vai esfriando a gente antes de cair.

O POETA — Oh! Inflexível? Oh! Absoluta! Desmoronas na ação!

A OUTRA — Que vês, poeta?

O POETA — Há uma fresta na tua imagem. Uma fresta. Está aberta a porta do teu quarto tenebroso! mas não há ninguém dentro dele.

BEATRIZ — Há o outro homem, o ciúme e a ameaça permanente da vida...

A OUTRA — Há um grande sádico, um sacerdote no circo... No plenário do circo... Quero denunciar! Quero! Que sexualidade crescente! Aquele aparelho um prolongamento do corpo dele. A sua cara de orgasmo! Fundemos um tribunal.

BEATRIZ — Foi na sala cirúrgica. A pureza me envolvia como algodão. E o pai da minha primeira experiência digital!

O POETA — Sinto um suspiro imenso pelo teu corpo em posição...

O HIEROFANTE — Ginecológica... A fantasia é sempre um paraquedas.

O POETA — Arte é outra realidade...

BEATRIZ — Mas eu serei um cadáver rebelde. Não me deixo enterar!

A OUTRA — Vives enterrada em ti diante do espelho!

O POETA — És sempre uma Vitória de Samatrácia, com os olhos e os cabelos presos a um horizonte sem fundo.

A OUTRA — Eu sou a perspectiva.

BEATRIZ — Não ouço nada... se não os meus gritos, um atropelo e o silêncio...

O POETA — Paz a teu corpo!

A ENFERMEIRA — Quando a morte resvala por nós, a vida torna-se grandiosa.

BEATRIZ — Somos almas!

O POETA — Ninguém, como eu, tem a compreensão absoluta da destruição. Cansada e vigilante ela espreita o homem.

BEATRIZ — Existe para o bem e para o mal.

O POETA — Respiraste o cheiro perigoso da liberdade.

BEATRIZ — Venho de terras simples.

A OUTRA — Essa incapacidade de se mortificar...

BEATRIZ — Porque nasci? Me digam? Me expliquem? Não queria nascer. Sou um pobre sexo amputado do seu tronco econômico... (Chora) Nunca pensei que a vida fosse resistência. Ou me mato ou me isolo na parede de um bordel.

O HIEROFANTE — As conjurações. As óperas. As hipnoses.

A OUTRA — Amaldiçoada natureza!

BEATRIZ — Amaldiçoada hora que me criou! Tu, poeta, não passas de um ser vivo. Devíamos ter juntos uma bela coragem.

O HIEROFANTE — Qual?

BEATRIZ — Nos amarmos num necrotério lavado.

O POETA — Meu coração não sente ainda a força atrativa da morte...

A OUTRA — Foste tu, poeta, que preparaste para Beatriz os caminhos evasivos da liberdade.

BEATRIZ — Eu queria saber se era para outro humano a Inspiração...

O POETA — Desmanchaste meu sonho infantil.

BEATRIZ — Atiro-me em flexa maravilhosa para ti...

O POETA — És maternal! Que madrugada de amor, vamos ter, co-tovial!

O HIEROFANTE — A última noite é sem dia seguinte...

A OUTRA — A mulher não é somente um frasco físico.

O HIEROFANTE — O sexual é a raiz da vida. Ai tropeçam um no outro o mundo velho e o novo.

BEATRIZ — Quero e não quero.

A OUTRA — Hesito.

BEATRIZ — Tenho fome.

A OUTRA — Ela quer ganhar o pão leviano!

BEATRIZ — Meu pai.

O HIEROFANTE — Foi o sexual que inventou o jazido de família e a casa...

BEATRIZ — Quero ser um espetáculo para mim mesma!

A OUTRA — És uma flor irascível.

O HIEROFANTE — Só é possível um acordo no sexual.

O POETA — A poesia é desacordo entre os conceitos.

BEATRIZ — Um terreno fofo, poeta!

O POETA — Perco-me no paúl do movimento.

O HIEROFANTE — O poeta mergulha na percepção...

O POETA — Só a cicuta de Sócrates salvará o mundo.

O HIEROFANTE — A data mais importante da história é a que pôs o homem entre a ação e Deus!

O POETA — Entre o seu ser animal e o seu ser social.

A OUTRA — Eu sou o Alter-ego.

O POETA — Eu, o oposto de Beatriz... a raiz dialética de seu ser.

BEATRIZ — Progrido para a morte nos teus braços. E te encontro no seio tumultuoso da natureza. Sou um elemento dela como a lua num ramo de árvore.

O HIEROFANTE — O homem compreendeu a responsabilidade econômica de matar.

O POETA — O sonho fê-lo acordado criar a primeira jaula.

O HIEROFANTE — A primeira ética.

A OUTRA — A jaula de si mesmo...

O HIEROFANTE — Os vegetarianos querem retroceder na primitiva direção. Comer da Árvore da Vida, em pratos industriais.

BEATRIZ — Em jaulas...

O POETA — Porque insistes?

BEATRIZ — Não há argumento que demova o amor...

A OUTRA — No amor só existe o que há de pior no homem.

O POETA — É a volta do troglodita — violenta e periódica.

O HIEROFANTE — Para garantir a espécie enjaulada. O sexual é o radical da vida. Sua essência é a brutalidade. O amor é a quebra de toda ética, de toda evolução...

A OUTRA — É a pessoa distinta que escuta atrás da porta, viola correspondência, manda cartas anônimas e mata nos jornais... Eu nunca fiz isso...

BEATRIZ — O amor é o quero-porque-quero...

A OUTRA — Quem gritou?

BEATRIZ — Não foi aqui.

O POETA — Tua madrugada será assim.

A OUTRA — És o presságio, poeta!

O POETA — Sou a classe média. Entre a bigorna e o martelo, fiquei o som!

O HIEROFANTE — Alma que esguicha enclausurada.

BEATRIZ — Sem mim morrerias calado.

O POETA — Viverei na Ágora. Viverei no social. Libertado!

BEATRIZ — Sou a raiz da vida onde toda revolução desemboca, se espalha e para.

O POETA — Um dia se abrirá na praça pública o meu abcesso fechado. Expor-me-ei perante as largas massas.

A OUTRA — E o sexo? O inimigo interior!

O POETA — Deixarei os pequenos protestos — o chapéu grande, a cabeleira faustosa: falarei a linguagem compreensível da metralha.

BEATRIZ — Existe uma frente única...

O HIEROFANTE — O país oficial de Freud...

O POETA — Não haverá progresso humano, enquanto houver a frente única sexual.

BEATRIZ — Nunca a tua febre amorosa deixou o meu corpo, poeta!

O POETA — Porque me retempero no teu útero materno.

BEATRIZ — Tenho medo.

O POETA — No mundo sem classes o animal humano progredirá sem medo.

A ENFERMEIRA — Sabes o que é medo?

O HIEROFANTE — É o sentimento inaugural.

O POETA — É o sentimento de insegurança do feto na vida aquosa da geração.

A OUTRA — Vi uma luz.

O POETA — É a luz sobre o mar inexistente que nos rodeia.

BEATRIZ — Estou obscura como uma idéia religiosa.

O POETA — És a noite. Carrego nos meus ombros o teu desequilíbrio glandular.

A OUTRA — A cegueira mora em tua histeria!

BEATRIZ — Horror! Horror! Resolve a minha questão econômica antes que eu morra em plena mocidade!

A OUTRA — Alguém entrou? Censurarei quem for...

O HIEROFANTE — Pela porta que não existe.

A ENFERMEIRA SONÂMBULA (*levantando-se*) — É a hora métrica.

BEATRIZ — Mereço todas as coisas lindas da vida... As coisas lindas da morte.

O HIEROFANTE — No plano da sociedade esquizofrênica.

O POETA — Toda a minha produção há de ser protesto e embelezamento enquanto não puder despejar sobre as brutalidades coletivas a potência dos meus sonhos.

A OUTRA — Emparedado! Criaste uma grande doença!

BEATRIZ — Meu *rapin!*

O POETA — A construção do romantismo habita este quarto...

BEATRIZ — Que sou eu?

O POETA — A psique irreconhecível...

O HIEROFANTE — O nascimento da alma.

O POETA — O subterrâneo que a sociedade ordena. Um dia serei reconduzido à atmosfera...

BEATRIZ — Estamos fora do social!

O POETA — A polícia só me permite esbravejar no teu dramático interior.

O HIEROFANTE — Poeta!

O POETA — Eles tomaram o Estado, eu fiquei com a mulher. Criei uma alma de cova. Por isso busco drama e busco o teu cheiro.

BEATRIZ — Cantas a tua missa de corpo presente!

O POETA — Minha vida reduzida, prisioneira, entumulada!

BEATRIZ — Sou a mulher de mármore e dos cemitérios.

O HIEROFANTE — Pise baixo... devagar.

A ENFERMEIRA — Um golpe de jiu-jitsu, pronto.

O POETA (*num gesto longo*) — Tu me mastigas, noite tenebrosa!

A ENFERMEIRA *senta-se*.

O HIEROFANTE — *Consumatum!*

O POETA — *Gueita* à sua alma.

A ENFERMEIRA — É preciso desfazer todo sinal do drama...

O HIEROFANTE — Não há perigo. Recomponhamos o cadáver. É um piedoso dever. Juntemos os seus membros esparsos, os cabelos, os dentes.

BEATRIZ — Meu amor.

O POETA — Não é possível mais...

BEATRIZ — Por que?

O POETA — O professor te dissocou. Fugamos. Não há crime ainda visível.

A ENFERMEIRA — Na aurora virão buscar os restos do chá da meia noite.

BEATRIZ — O amor é o quero-por-que-quero da vida.

O HIEROFANTE — O criador do irremediável.

O POETA — Que diz agora o teu coração? Para justificar-te!

BEATRIZ — Vive do medo de te ter perdido!

O POETA — Quebraste o elo.

BEATRIZ — Não poderei fazer nada sem ti, sem o teu calor, a tua adoração.

O POETA — Quebraste a porta fechada...

O HIEROFANTE — Complexo de que faço a máscara.

O POETA — E eu a ruptura...

O HIEROFANTE — Darei sempre a visão oficial.

O POETA — Enquanto eu bradar o canto noturno do emparedado. Um canto desconexo. Interior como o sangue. As comunicações cortadas com a vida!

BEATRIZ (*chorando*) — Desfiguraste-me sob as tintas efusivas do amor.

O POETA — Fizeram-me abandonar a Ágora para viver sobre mim mesmo de mil recursos improdutivos. Eu quero voltar à Ágora.

O HIEROFANTE — A realidade molesta os humanos.

O POETA — Eu sou um valor sem mercados. Criaram o sentimento e o tornaram um valor excluído da troca.

BEATRIZ — És o augúrio, poeta!

O POETA — Encontrarão aqui a tua imagem silenciosa.

BEATRIZ — Eu sou a lealdade sem sentido!

O POETA — No bem como no mal.

BEATRIZ — Não te deixo...

O POETA — Melancolia! Feita de luar e de onda noturna! Quem te definirá?

O HIEROFANTE — No país do Ego...

BEATRIZ — Por que acreditas em mim?

O HIEROFANTE — És insolúvel sem a censura.

BEATRIZ — Tanto algodão e tanto sangue!

O HIEROFANTE — Vou para o país sem dor. Longe das conjurações e das óperas!

O POETA — Ficarás nesse garfo gelado.

BEATRIZ — Socorro!

O HIEROFANTE — Ninguém te ouvirá no país do indivíduo!

O POETA — Quando a morte resvala por nós, a vida torna-se grandiosa.

BEATRIZ — Dá-me um epitáfio, poeta!

O POETA — Diante do espelho, és sempre a Vitória de Samatracia, com os olhos e os cabelos presos a um horizonte sem fundo.

BEATRIZ — Fugamos. Foi a outra que moiteu!

O HIEROFANTE — Sopra para sempre o comutador noturno.

O POETA — Meu álibi! Meu secular álibi!

II QUADRO

NO PAÍS DA GRAMÁTICA

Personagens Dramáticos:

O POETA

BEATRIZ

HORÁCIO

O CREMADOR

O HIEROFANTE

O JUÍZ

UMA ROUPA DE HOMEM

GRUPO DE CREMADORES

GRUPO DE CONSERVADORES

DE CADÁVER

MORTOS

VIVOS

O TURISTA PRECOCE

O POLÍCIA POLIGLOTA

A cena representa uma praça onde vêm desembocar várias ruas. Um grupo de gente internacional passa ao fundo.

O TURISTA PRECOCE — Por favor. Quem são aqueles?

O POLÍCIA — Um russo, um alemão, um japonês, um italiano, um nacional...

O TURISTA — O que são?

O POLÍCIA — Nomes comuns. É a grande reserva humana de onde se tira para a ação, o sujeito...

O TURISTA — São vivos?

O POLÍCIA — Vivos todos.

Um grupo de gente amortalhada atravessa a cena.

O TURISTA — E aqueles?

O POLÍCIA — São os mortos.

O TURISTA — Vivem juntos? Vivos e mortos?

O POLÍCIA — O mundo é um dicionário. Palavras vivas e vocábulos mortos. Não se atacam porque somos severos vigilantes. Fechamo-los em regras indiscutíveis e fixas. Fazemos mesmo que estes que são a serenidade tomem o lugar daquelas que são a raiva e o fermento. Fundamos para isso as academias... os museus... os códigos...

O TURISTA — E os vivos reclamam?

O POLÍCIA — Mais do que isso. Querem que os outros desapareçam para sempre. Mas se isso acontecesse não haveria mais os céus da literatura, as águas paradas da poesia, os lagos imóveis do sonho. Tudo que é clássico, isto é, o que se ensina nas classes...

O TURISTA — Com quem tenho a honra de falar?

O POLÍCIA — Com a polícia poliglota.

O TURISTA — Oh! que prazer! O senhor sou eu mesmo na voz passiva. Na minha qualidade de turista

falo sete línguas, nesta idade! E não tenho mais governante!

O POLÍCIA — Também falo sete línguas, todas mortas. A minha função é mesmo essa, matá-las. Todo o meu glosário é de frases feitas...

O TURISTA — As mesmas que eu emprego. Nós dois, só conseguimos catalogar o mundo, esfriá-lo, pô-lo em vitrine!

O POLÍCIA — Somos os guardiães de uma terra sem surpresas.

O TURISTA — E querem transformá-la! Absurdo! Não é melhor assim? Sabemos onde estão a torre de Pisa, as Pirâmides, o Santo Sepulcro, os cabarés...

A POLÍCIA — Nossa desgraça seria imensa se subvertessem a ordem estabelecida nos Bedekers. Desconheceríamos as pedras novas da vida, os feitos calorosos da rebeldia. Não distinguiríamos mais fronteiras e alfândegas... Perderíamos o pão e a função.

O TURISTA — E nós, os ricos, os ociosos, onde passear as nossas neurastenias, os nossos reumatismos? Onde? Perderíamos toda autoridade.

Vozes ao fundo.

OS CREMADORES — Abaixo os mortos! Limpemos a terra! Abaixo!

A POLÍCIA — De um tempo para cá, não sei porque agravou-se a contenda. Creio que os vivos cresceram, agora querem se emancipar. Os mortos os agrilhoam à indústria. E eles querem ocupar fábricas, cidades e o mundo... Ingratos. Não sabem que sem os mortos, eles não teriam tudo, emprego, salários, assistência...

O TURISTA — E patrões. Que seria do mundo sem os patrões?

O POLÍCIA — Eles querem queimar todos os cadáveres, os mais respeitáveis, os que fazem a fortuna das empresas funerárias, como a imprensa, a política...

O TURISTA — Acabam querendo queimar o cadáver da curiosidade, que sou eu!

Saem de cena conversando

VOZES AO FUNDO — Abaixo a autoridade dos ociosos! Abaixo! Queremos o verbo criador da ação!

O POETA (*entra conversando com HORÁCIO*) — Deixei-a para sempre... Sinto-me atual. Longe da "Apassionata".

HORÁCIO — Pisas de novo a terra dos que se embuçam nas regras do bom viver...

O POETA — Renovo-me na rua.

HORÁCIO — É o país da gramática. Nele acharás o teu elemento formal.

O POETA — Ainda guardo a esperança trágica de vê-la...

HORÁCIO — Voltas a essa mulher como um criminoso!

O POETA — Porque sou o culpado.

HORÁCIO — Deixaste-a?

O POETA — Fui andando cada vez mais para o lado das estrelas e ela ficou no meio da música...

HORÁCIO — Estás marcado por ela...

O POETA — Sinto-a como a culpa, como a esperança... Sem ela a vida é deserta, o mundo é uma trágica planície sem descanso! Ela é a caverna do indivíduo... Onde me

acolho sem nada esperar, sem nada desejar...

HORÁCIO — Ela te imobiliza e amortalha.

Tumulto. Um pequeno Exército da Salvação penetra na praça e se instala para um comício musical e pacífico. Um homem gordo traz uma tabuleta onde se lê "Deus, Pátria e Família". É o HIEROFANTE. Sons fúnebres seguem o bando fardado.

HORÁCIO — São os mortos que manifestam...

O POETA — Conheço aquele homem da tabuleta.

HORÁCIO — São os conservadores de cadáver...

Tumulto do outro lado da cena. Um grupo de exaltados, em roupa pobre, protesta contra o comício. Homens e mulheres invadem a cena.

OS CREMADORES — Limpemos o mundo! Abaixo os mortos! Eles comem a comida dos vivos! Abaixo!

O HIEROFANTE — Materialistas!

O CREMADOR — Ao contrário! Somos a constante idealista que faz avançar a humanidade!

O POETA (*apontando BEATRIZ, que aparece com passos medidos, estática sob o véu*) — Ei-la! Que gestos solenes! (*Aproximando-se e falando-lhe*) Voltas ao meu caminho?

BEATRIZ — Todos os esforços me abandonaram! Onde estou?

O POETA — No país da Ordenação...

BEATRIZ — Os homens abateram as flores. Expulsaram os espíritos da terra! Substituíram as árvores pe-

las armações metálicas. A natureza foi vencida pela mecânica!

O POETA — Desfizeste tua frágil e confusa capa ética. Deixaste a sociedade dos humanos...

BEATRIZ — Me reconheces?

O POETA — Ainda trago no corpo o perfume lascivo de tuas calças!

BEATRIZ — Sou virgem de novo. Não vês este véu?

O POETA (*retira-se*) — É a máscara de um ente que se dispersa! O teu inóspito ser se desagrega!

BEATRIZ — Ao contrário, encontrei a minha unidade!

HORÁCIO (*chamando-o*) — Deixa-a! Não vês que habitas de novo com ela os subterrâneos da vida interior?

O POETA — Ela é o meu drama.

HORÁCIO — O empresário da tua morte. Deixa-a!

O POETA — Não. O coração acorda de repente. E começa o trabalho irracional. Corrosivo de todo debate... A consciência torna-se um estado sentimental e a justiça foge do mundo... Oh! Drama! Desenvolvimento do próprio ser universal! Eu te busco!

BEATRIZ — Porque crias em mim pesados encargos assim! E o sentimento de culpa! Desenvolvido na célula de um circo. O sentimento espetacular da culpa! A disciplina das feras, as grandes quedas sem rede, o amor pelo palhaço.

HORÁCIO — Foge! Não vês uma a uma as ficções da vida interior?

O POETA — Porque fugir? Para depois me arrastar pelos locais em que a acompanhei? Me acoirar à sombra de seus gestos idos, procurando nos cenários encontrados a dois, a sombra de seu ser, a lem-

brança de sua voz? Ficarei perdido no mundo terrível da rua...

Novo tumulto

OS CREMADORES — Fora! Fora os exploradores da vida! Limparemos o mundo!

BEATRIZ — Quem são esses desordeiros?

O POETA — É a vanguarda que luta pela libertação humana.

BEATRIZ (*sufocada*) — Quanta gente! Não posso, não posso me habituar. Esses homens procurando mulheres esperando homens...

O POETA — Parece pertencer a um país assexuado. Que sentes? Tens os olhos longínquos, a boca voluntariosa crispada!

OS CREMADORES — Fogo nesses poderes! Abaixo o despotismo dos mortos.

A música toca um tango. O HIEROFANTE procura o Evangelho.

O HIEROFANTE — *In illo tempore!*

OS CREMADORES — Fora! Fora!

O tumulto cresce. Juntam-se aos cremadores galicismos, solecismos, barbarismos. Do lado dos mortos cerram colunas, graves interjeições, adjetivos lustrosos e senhoriais arcaísmos.

CORO DAS INTERJEIÇÕES — Oh! Ah! Hi!

OS CREMADORES — Fora a estupidez das interjeições!

O HIEROFANTE — Massa desprezível de pronomes mal colocados!

O CREMADOR — Fora! Quinhentistas! Falais uma língua estranha às novas catadupas humanas!

O HIEROFANTE — Somos o vernáculo das caravelas...

O CREMADOR — No século do avião!

Os CREMADORES — Somos a língua falada pelo rádio... Queima essa tabuleta.

Os CONSERVADORES — Babel! Babel!

Os CREMADORES — Não! Somos os fundamentos do esperanto, a língua da humanidade una!

O HIEROFANTE — Não pode! Não pode! Quem poderá destruir uma frase feita?

Os CREMADORES — Fora as frases feitas, as frases ocas! Fora as frases mortas!

Os CONSERVADORES — Chama o juiz! Chama o juiz!

A MULTIDÃO — O juiz!

A charanga toca.

VOZES — Aí vem o juiz. Ele julgará!

Os CONSERVADORES — É um grande gramático!

Os CREMADORES — É um juiz de classe.

Os CONSERVADORES — Viva o juiz! Viva o nosso querido juiz!

O juiz agradece a manifestação. Formam-se em torno dele semi-círculos irados.

O CREMADOR — Conhecemos o julgamento! É contra nós!

O JUIZ — Silêncio! Julgarei segundo os cânones.

VOZES — Os cânones mortos.

O JUIZ — Começai a exposição do pleito. Sou todo ouvidos! Que

Deus e Jesus Cristo me inspirem e me garantam o céu.

O HIEROFANTE — Culto aos mortos! Culto aos mortos! Onde já se viu destruir um cadáver. Senhor juiz, a humanidade levou séculos para construir esta frase "Deus, Pátria e Família". Como derogá-la? Como e porque?

BEATRIZ — Como fala bem esse velho!

O CREMADOR — O que nos traz à cena é a fome! Mais que qualquer vocação. Muito mais que a vontade de representar. É o problema da comida! A produção da terra é desviada dos vivos para os mortos. Nós trabalhamos para alimentar cadáveres. Mais eles absorvem a produção, mais aniquilam os vivos. Tudo que produzimos vai para sua boca insaciada. Eles possuem armas e dirigem exércitos iludidos pela ignorância e pela fé religiosa.

Os CREMADORES — Rebelemo-nos!

VOZES — Façamos a limpeza do mundo!

Os CREMADORES — Queimemos os cadáveres que infestam a terra!

VOZES — Sim! A cremação! A cremação!

Os CREMADORES — É preciso destruir os mortos que paralisam a vida!

VOZES — Vamos queimá-los!

O JUIZ — Esperai! Esperai a sentença. Tragam aqui o livro: Bibles. Tudo está no Livro. *(Colocam diante dele um grande livro aberto. Ele vira as páginas)* Vamos ver. De-vo-ta-men-to... Pu-ri-fi-ca-ção! Adiante! Viver para os outros! Não! Está aqui! Achei *(Lê num grande berro)* Os-mortos-governam-os-vivos! *(Aclamações. Protestos)*

Os CONSERVADORES — Muito bem! Muito bem!

O HIEROFANTE — Devemos obedecer os nossos maiores. E seguir o que está escrito...

VOZES — Julgai! Julgai!

O JUIZ — Os mortos governam os vivos. Premissa maior! Premissa menor... Os cremadores são excessivamente vivos! Ergo! Ergo! Devem ser... Conclusão! Governados...

Os CONSERVADORES — Governados por nós!

VOZES — Muito bem! Muito bem!

OUTRAS VOZES — Fora! Idiota! Vendido! Cadáver!

HIEROFANTE — Eis um silogismo irrefutável!

O POETA — Essa lógica tem servido de fundamento a todos os crimes históricos.

Os CONSERVADORES — É extraordinária a perspicácia dos livros!

O POETA — Fora o velho argô dos filisteus!

O CREMADOR — Rebelemo-nos. Um dia sairemos de nossos laboratórios subterrâneos... Para limpar o mundo de toda putrefação!

As INTERJEIÇÕES — Ah! Oh! Ih!

A charanga dos conservadores de cadáver forma um séquito e conduz o juiz em triunfo.

Os CONSERVADORES *(retirando-se)* — Abaixo os solecismos! Abaixo os barbarismos! Abaixo!

UMA ROUPA DE HOMEM *(passando)* — Boa tarde, linda!

BEATRIZ — Boa tarde.

O POETA — Quem é?

BEATRIZ — Um conhecido. Estive ontem com ele...

O POETA — Impossível...

BEATRIZ — Sim. Pediu-me que fosse sua. Falou-me da eternidade. Mas lembrei-me de tuas palavras. Recusei. Ele disse: Não insisto! Sei que serás minha!

O POETA — Mas é um morto, querida!

BEATRIZ — Morto?!

O POETA — Sim. Tu não morreste, querida... Não podias ter te avistado intimamente com ele, que não existe. Por acaso não notaste as suas roupas despegadas do corpo? É um morto. Não sabes?

BEATRIZ — Aqui na cidade?

O POETA — Sim, meu amor. Os mortos ainda infestam a terra viva. Metade da população desta praça é de gente morta.

BEATRIZ — Se eu tivesse morrido serias um necrófilo!

O POETA — Ter-te-ia abandonado!

BEATRIZ — Não podes abandonar-me! Nasci da seleção de ti mesmo! (*Declamando*) Comecei a palpitá-lo com a tua religião infantil, com a tua cultura adolescente! Fui o cofre heráldico das tuas tradições, a cumada de tua gente!

O POETA — Como te encontro mudada! Não te recordas senão de evocações e cadeias!

BEATRIZ — Tu te tornaste um puro estímulo mecânico. Não acodes aos chamados de tua alma!

O POETA — Os acentos de minha dor não te penetram mais. Não quebram a mudez do teu mundo de pedra. Estás perturbada, os olhos longínquos, a boca voluntariosa crispada.

BEATRIZ (*depois de um silêncio evocativo*) — Pertencem às regiões da amnésia.

O POETA — No entanto não poderei fazer mais nada sem ti! Sem teu calor e tua adoração.

BEATRIZ — Amo-te ainda. Vem comigo. Nada pode conter a vida...

O POETA — A morte...

BEATRIZ — Nunca a tua febre amorosa deixou o meu corpo.

A charanga dos conservadores de cadáver passa ao fundo.

BEATRIZ — Vamos com eles, poeta.

O POETA — Não.

BEATRIZ — Vamos!

O POETA — Queres seguir a música da morte?

BEATRIZ — O juiz decidiu...

O POETA — O juiz é um morto também.

BEATRIZ — Somos todos mortos!

O POETA — Vem para o outro lado! Minha ação heróica e prática te salvará.

A VOZ DE UM CREMADOR — É preciso mudar o mundo!

A VOZ DO HIEROFANTE — É preciso conservar as instituições!

A VOZ DO CREMADOR — É preciso queimar os cadáveres que infestam a terra. Eles tiram os alimentos dos vivos.

VOZES — Querem mudar a super-estrutura.

UMA VOZ — O comportamento.

OUTRA VOZ — A reflexiologia.

BEATRIZ — A raiz de tudo é o sexual. O amor é o quero-porque-quero da vida. Nessa frente única, a humanidade hesita... Vem.

O POETA — Não, o social domina os humanos. Vem conosco. Vem com os liberadores do grande conflito!

BEATRIZ — Como és cândido. O que os homens querem é isso, só

isso! (*Coloca as mãos recatadamente sobre o sexo*).

O POETA — És a morte, o abismo final, o longe da terra.

BEATRIZ — Sou a imagem do sexual.

O POETA — Estás deformada, longínqua, inexata... Pareces despegada dos ossos, como aquele que te cumprimentou.

BEATRIZ — Tenho um encontro marcado com ele.

O POETA — Impossível. É um morto!

A charanga do exército da morte toma conta da cena lentamente.
BEATRIZ *centraliza-o.*

VOZES — Culto aos mortos! Culto aos mortos! Passagem para um grande enterro... (*Saem levando-a*)

O POETA — Força de resistência ao mundo que começa...

HORÁCIO — Onde vais? Que tens?

O POETA — Estou como quem perdeu um brinquedo querido... espera...

HORÁCIO — Deixa-a!

O POETA — Horácio, não escalpeles minha dor! Estou marcado por ela.

HORÁCIO — Onde vais?

O POETA — Salvá-la!

HORÁCIO — Como?

O POETA — Pelo primeiro avião... Numa folha morta passarei a garganta cerrada da outra vida.

Sai correndo atrás do cortejo, cuja charanga ainda se ouve.

HORÁCIO — Insensato! Poeta! Guardar-te-ão para sempre os dentes fechados da morte!

III QUADRO

O PAÍS DA ANESTESIA

Personagens Dramáticos:

BEATRIZ

O POETA

O HIEROFANTE

A CRIANÇA-DE-ESMALTE

SEUS PAIS

O ATLETA COMPLETO

O RÁDIO-PATRULHA (acompanha-
do de uma motocicleta)

A DAMA-DAS-CAMÉLIAS

A SENHORA MINISTRA

CARONTE

O URUBU DE EDGARD

A cena representa um recinto sobre uma paisagem de alumínio e carvão. À direita, um aeródromo que serve de necrotério. Ao centro, um jazigo de família. À esquerda, a Árvore desganhada da Vida, em forma de cruz, onde arde, pregado, um facho. Um grupo de cadáveres recentes está conversando nos degraus do jazigo. Passagem lateral para a platéia, onde a primeira fila de cadeiras se conservará vazia.

O RÁDIO-PATRULHA — Ouve-se já o ruído do motor!

A DAMA-DAS-CAMÉLIAS — Escutem!

O ATLETA COMPLETO — Não é!

A SENHORA MINISTRA — É uma mosca.

O HIEROFANTE — Não.

O ATLETA COMPLETO — Agora é.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Não.

A SENHORA MINISTRA — A mosca.

O HIEROFANTE — O autogiro de Caronte...

A SENHORA MINISTRA — É uma mosca no interior de meu nariz!

(Silêncio) Gostaria de conhecer o poeta...

O RÁDIO PATRULHA — Ele vem de autogiro, trazendo a morta!

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Quem é?

O HIEROFANTE — Beatriz.

A SENHORA MINISTRA — E ele?

O HIEROFANTE — O poeta vem de planador. Só assim penetrará nessas paragens...

A SENHORA MINISTRA — O motor.

O HIEROFANTE — A mosca.

O PAI (*pondo a cabeça pela ogiva do jazigo*) — Silêncio! Eu habito um lugar silencioso ou não? Eu me matei para ouvir a solidão. Para estar só! Não viver em sociedade. Em nenhuma sociedade. Eu me encontro assediado de intrigas, cumulado de vis preocupações.

O HIEROFANTE — Faço sentir que o vizinho está num cemitério de primeira. Não há melhor.

O PAI — Por isso é que eu não queria embarcar no autogiro.

Silêncio

O HIEROFANTE — O motor...

A DAMA — O poeta...

A SENHORA MINISTRA — A mosca...

O urubu de Edgard atravessa a cena ao fundo.

O RÁDIO PATRULHA — Ouço vozes...

A DAMA — É a mosca azul...

O HIEROFANTE — É o urubu de Edgard.

O RÁDIO PATRULHA — Silêncio!

O HIEROFANTE — Fiquemos concentrados como perfumes.

Berreiro no jazigo

O MENINO DE ESMALTE — Ai! Ai! (*Espia pela vigia*)

OS CADÁVERES — Que é isso? Que é isso?

O HIEROFANTE — Uma cena de família.

A SENHORA MINISTRA — Que pessoal escandaloso!

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Brigam sempre. Nunca pensei que fosse assim no seio da sociedade honrada!

O HIEROFANTE — Gente católica. É extremamente conceituada. O drama que os trouxe para cá teve a mais tétrica repercussão nos meios distintos.

A SENHORA MINISTRA — Como foi?

O HIEROFANTE — Gás. Suicídio coletivo.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — E ninguém escapou?

O MENINO (*pela vigia*) — Esse sujeito, além de me ter suicidado, não quer me dar doce!

O PAI — Cala a boca!

O MENINO — Depois diz que é pai!

O PAI — O amante de tua mãe te dava doces!

O MENINO — É por isso que eu gostava dele...

O PAI — Cínico, bastardo, filho de uma...

Pancadaria, urros, choros.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Esta árvore não tem sombra.

O RÁDIO PATRULHA — Gastou a que tinha em 60 séculos!

A SENHORA MINISTRA — Por que a trouxeram para cá?

O HIEROFANTE — É uma peça de museu. Como nós.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Foi ela que fez a queda do primeiro pai.

O HIEROFANTE — A queda... Quando o troglodita desceu da árvore... caiu. E se tornou homem...

A DAMA DAS CAMÉLIAS — É a árvore da vida...

O ATLETA COMPLETO — Da vida espiritual. A única que me interessa...

A SENHORA MINISTRA — Quem é esse sujeito?

O RÁDIO PATRULHA — É um atleta completo.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Mas não tem frutas essa árvore?

O HIEROFANTE — Tinha uma. Comeram. Foi com seus galhos que se acendeu o primeiro fogo... E com ela toda se fará a última fogueira. Então é uma incendiária?

O HIEROFANTE — Nela costumamos festejar o Natal dos falecidos...

O MENINO (*pela vigia*) — Eu quero um brinquedo...

O PAI — Vai pedir ao amante de tua mãe.

A MÃE — Ele nunca me passou as doenças que trouxeste para casa.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Contemos a história da queda de Adão...

O HIEROFANTE — Levou um tombo... Quando se levantou do solo, estava criada a propriedade privada...

A SENHORA MINISTRA — Foi dessa árvore que ele despencou...

O MOTOCICLISTA — Então que somos?

O HIEROFANTE — O conteúdo das mitologias.

O ATLETA COMPLETO — O alimento espiritual dos mortos!

A SENHORA MINISTRA — O sustento das religiões!

O HIEROFANTE — Depois que o ouro nos expulsou da Idade de Ouro, exploramos a fábula...

O RÁDIO PATRULHA — É o trabalho da terra.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Então foi um choque físico que produziu o homem?

O HIEROFANTE — Não. Foi um choque econômico. Caindo da árvore, ele perdeu os frutos com que se alimentava.

A SENHORA MINISTRA — Engate o rádio, seu patrulha.

O RÁDIO PATRULHA — Não posso. Só tenho na minha motocicleta uma estação emissora.

A SENHORA MINISTRA — Que pena! A gente podia até ouvir a terra... Escutar a Giovinezza... Ir às corridas de longe.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — No meu tempo eu adorava as corridas.

A SENHORA MINISTRA — Oh! As corridas! Lonchamps! O Derby de Epton! Eu tinha um coronel que me pagava o taxi o dia inteiro, só para namorar os meus braços nas corridas. Era um homem casado, muito sério!

O urubu de Edgard passa ao fundo.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Quem é esse passarinho?

O ATLETA COMPLETO — É o espírito da árvore.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — O urubu do Edgard.

A SENHORA MINISTRA — Quem é mesmo o dono?

O HIEROFANTE — Um literato, Edgard Poe.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Para que serve um bicho desses?

O HIEROFANTE — É quem fornece certidões de óbito.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Onde que ele mora?

O HIEROFANTE — No interior oco da cruz.

A SENHORA MINISTRA — Ó vida chata!

O HIEROFANTE — Que vos falta aqui?

A DAMA DAS CAMÉLIAS — A primavera! Pássaros coloridos. Gritos d'alma! Namorados!

A SENHORA MINISTRA — Vamos inventar um joguinho?

O HIEROFANTE — Jogaremos golfe com as nossas caveiras...

O ATLETA COMPLETO — Faltam as esteques.

O RÁDIO PATRULHA — Jogaremos com as nossas próprias tíbias.

A SENHORA MINISTRA — Não. Melhor é ler a mão. Um brinquedo de sociedade.

O ATLETA COMPLETO — O Hierofante sabe ler.

A SENHORA MINISTRA — Disseram uma vez que eu ia morrer aos oitenta anos. Me blefaram.

O HIEROFANTE — Aqui é impossível ler-se a mão a alguém.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Por que?

O HIEROFANTE — Porque não temos mais linhas nas mãos tumefactas... (*todos examinam as próprias mãos*) Está tudo esgarçado pela morfêia lenta e definitiva da morte. Vivemos na negação.

O ATLETA COMPLETO — Na eternidade.

O HIEROFANTE — No além do espaço.

A SENHORA MINISTRA — O poeta não virá até aqui atrás da morta!

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Virá. Eu que fui mulher da vida sei que ele virá.

A SENHORA MINISTRA — Quem é a senhora?

A DAMA DAS CAMÉLIAS (*mostrando as flores que a envolvem*) — Não vê? Sou a dama das camélias.

A SENHORA MINISTRA — Pois eu fui a senhora legítima de um ministro...

O ATLETA COMPLETO — Não adiantou nada. Apodreceu como eu. Eis aqui o que resta de um atleta completo.

A SENHORA MINISTRA — Ó! Patrulha! Liga o rádio na motocicleta. Fala a Nirvana-emissora! Vamos desmoralizar toda vida.

O HIEROFANTE — Não!

O ATLETA COMPLETO — Por que?

O HIEROFANTE — Estas coisas mecânicas não convêm ao nosso estado onírico.

A SENHORA MINISTRA — Mas a irradiação nos interessa.

O ATLETA COMPLETO — É um desabafo espiritual...

A SENHORA MINISTRA — Um passa tempo...

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Trouxemos conosco todos os recalques terrenos.

A SENHORA MINISTRA — Ou não habitamos o país sem censura...

A DAMA DAS CAMÉLIAS — O autogiro está se aproximando. O poeta virá atrás...

O HIEROFANTE — Agora é.

O RÁDIO PATRULHA — Viva Caronte!

Os MORTOS (*manifestando*) — Viva! Viva o iniciador! Viva!

A SENHORA MINISTRA — Silêncio!

O HIEROFANTE — Que reine entre nós o silêncio que convém aos mortos.

Permanecem todos estáticos como figuras de cera. O urubu de Edgard se imobiliza junto à árvore esgalhada. Escuta-se o ruído de um motor. Um autogiro desce verticalmente, e dele sai Caronte trazendo nos braços um corpo de mulher amortalhado num grande renard argenté.

O HIEROFANTE — Está morta?

CARONTE — Não insistiu em ficar.

O HIEROFANTE — Os mortos não insistem.

CARONTE (*depositando o corpo sobre a mesa de mármore do necrotério*) — O serviço terreno me reclama. (*Parte no autogiro*)

O ATLETA COMPLETO — Sinto dores reumáticas.

O HIEROFANTE — Cuidado.

O ATLETA COMPLETO — Por que?

O HIEROFANTE — O poeta pode chegar a qualquer momento.

O ATLETA COMPLETO — Mas sinto dores fulgurantes!

A SENHORA MINISTRA — Você tem aí uma bolsa de água quente?

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Sinto um frio enorme no peito!

O HIEROFANTE — É a presença dos sopros augurais da terra.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — O poeta.

O HIEROFANTE — Ele virá cantando a grandeza do agir...

A SENHORA MINISTRA — Quem é que faz o discurso de recepção?

O RÁDIO PATRULHA — A motocicleta...

O HIEROFANTE — Tornastes-vos ridículos à aproximação da vida.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Tornamo-nos humanos.

O POETA (*procura na cena*) — Beatriz! Beatriz! Retificadora de meus caminhos! Que tive longe de ti? Cachos de desgraças. Ofereço-te o terreno alagado de meu sentimento! Sem desejar nada de ti, de teu corpo sepulcral, ofereço-te o meu coração. (*descerra o renard*) Beatriz!

BEATRIZ — Sacrilégio...

O POETA — Beatriz!

BEATRIZ — Dizes tão bem o meu nome! Porque tudo que te dou de emoção, de força criadora, não pões em tua arte estancada?

O POETA — Falas de novo a linguagem da vida! Queres de novo dar existência ao poema de meu encontro!

BEATRIZ — Que fizeste, poeta! Não podes penetrar no país que eu habito. Não podes prescrutar minha intimidade com os autômatos!

O POETA — Lacera-me de novo a angústia criadora. Venho de uma noite cheia de passos e de vultos, a noite sem ti!

BEATRIZ — Que se passa lá em baixo, onde há chuva?

O POETA — A chuva, coiteira de tragédias!

BEATRIZ — O Ego e a Gramática.

O POETA — Pareces anestesiada num lençol de argila!

BEATRIZ — Interrompeste o meu sonho, poeta. És a incorreção!

O POETA — Como falas diferente! Trazes no fácies os sinais da decomposição de tua unidade!

BEATRIZ — Pelo contrário...

O POETA — És a máscara de um ser que se dispersa. Teus olhos deliram enquanto a tua boca amarga sorri. Tens os cabelos do homem

de Neendertal, coroados de espinhos!

BEATRIZ — Sou o primeiro degrau da vida espiritual!

O POETA — O que me chama é o drama. Drama, desenvolvimento do próprio ser universal!

BEATRIZ — Quero prata...

O POETA — Dissimetria, minha criadora dissimetria!

BEATRIZ — Tu me abriste de novo os caminhos incoerentes da terra, poeta!

O Poeta aproxima-se quieto e sombrio.

O HIEROFANTE — Formaremos um comício de protesto! O amor quer fazê-la voltar ao país ordenado e terrível da rua.

O RÁDIO PATRULHA — Onde nos reuniremos?

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Vamos para a platéia, assim não perdemos a grande cena.

O RÁDIO PATRULHA — Vamos.

A SENHORA MINISTRA — Que curiosidade eu sinto!

O ATLETA COMPLETO — Para a platéia! Quero ver como um poeta ama!

O HIEROFANTE — Ordena o cortejo, rádio patrulha, seguir-te-emos em ordem alfabética.

O RÁDIO PATRULHA — *Debout les morts!*

Os cadáveres se organizam dificilmente. Animados pelo barulho da motocicleta, conduzem-se em ritmo mole, atrás do Rádio Patrulha, que desce a cena.

O HIEROFANTE (*deixando o palco*) — De que serve aqui o subconscien-

te? Onde se unem os dois planos, o latente e o manifesto?

Os mortos colocam-se na primeira fila do teatro, olhando.

BEATRIZ — Ama-me, por favor!

O POETA — És a agressão, o eros e a morte. Sigo-te e desapareces!

BEATRIZ — Todo esforço é inútil.

O POETA — Angústia! Ansiedade! Divisão! Resolve! Vives de novo para a minha vida ou partiste para sempre?

BEATRIZ — Todos os meus gestos são de amor!

O POETA — Fala do sol, da manhã e da terra!

BEATRIZ — Estamos no país próprio às mensagens...

O POETA — Eras a felicidade! Me diminuías como uma criança em ti!

BEATRIZ — Chorei todas as lágrimas! Hoje só resta o rímel negro distilado de meus olhos sem fundo!

O POETA — Teus cabelos me envolvem! Sinto-me ensofado de estrelas álgidas. Quero a manhã! Quero o sol!

BEATRIZ — Escalaste escadarias, montanhas e o mar! Para atingir este horizonte sem fim!

O POETA — Sorri! De dentro de teus cabelos noturnos!

BEATRIZ — Sejamos a mesma aflição no mesmo leito!

O POETA — Quero o marfim quente de teu corpo. Mas os teus olhos se evaporam! Que boca angustiada!

BEATRIZ — Sem ti me falta o apoio terreno...

O POETA — Sinto-me rodeado da angústia das águas! Onde estou?

BEATRIZ — És o feto humano que voltou à eternidade!

O POETA — Sou a tua mensagem sexual!

BEATRIZ — Não mais podes acordar em mim o ódio erótico...

O POETA — Para onde me conduziste?

BEATRIZ — Habito o país letárgico onde não penetra a dor!

O POETA — Onde está a tua boca antiga? Por que esse ritus Oh! Os teus dentes! Não quero ver mais os teus dentes. Onde estão os teus lábios molhados e vivos? Foges com a boca repleta de dentes! Cessa o teu riso parado!

Ouve-se o uivo demorado de um cão.

O RÁDIO PATRULHA (*na platéia*) — *Debout les morts!*

O cortejo forma-se de novo e dirige-se para o palco.

O POETA — Que uivo terrível! Parece um coração baleado...

BEATRIZ — Só por uma mulher um cerbero uiva assim.

Os mortos alinham-se ao fundo da cena. O urubu de Edgard abre as asas sob a árvore.

O POETA — A tua mão termina em reta! O teu braço está rígido e reto! A noite tenebrosa de teus cabelos não mais restituirá a manhã radiosa...

O URUBU DE EDGARD (*aproximando-se e tomando a axila de Beatriz*) — O amor não penetra o crânio dos mortos!

O POETA — Morta! Beijei inútil a labareda extinta de teu corpo! Por isso guardavas dentro do peito uma

humanidade diversa, atraente e terrível!

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Olhem, Beatriz permanece quieta e sensacional!

O HIEROFANTE — Só se ama no plano da criação!

O POETA — Eu trouxe o amor para o nada!

BEATRIZ — Para a aurora da vida!

O POETA — Queimarei a tua carne dadivosa! Não se poupa o nada!

O URUBU DE EDGARD — Socorro! Socorro! Fogo!

Os mortos se movimentam.

O POETA — Não penetrei à-toa neste país, onde há uma árvore e um facho. Se a força criadora de minha paixão não te toca, é porque não existes!

Ouve-se uma sereia estridente.

O HIEROFANTE — O sinal dos cremadores! Acode-nos, espírito da árvore!

O URUBU DE EDGARD — Deus!

O POETA — Reconheço-te, empresa funerária! Na matéria do meu cérebro ficará o teu epitáfio. Nunca mais! (*Toma do facho e começa a incendiar a Árvore da Vida*). Não mais estes símbolos dialéticos do sexual perturbarão a marcha do homem terreno. Foge, ave do Paraíso!

O URUBU DE EDGARD — Os cemitérios são combustíveis. Não há salvação!

A SENHORA MINISTRA — Sempre disse que essa vela aí era um perigo!

O RÁDIO PATRULHA — O incêndio será a cegueira de Caronte.

O ATLETA COMPLETO — Errarão pelo espaço infinito nossos irmãos sem carne.

A DAMA DAS CAMÉLIAS — Sinto se inflamarem os meus pulmões...

O ATLETA COMPLETO — Talvez sejamos purificados!

A SENHORA MINISTRA — Não. Cristo-Rei não deixará!

O RÁDIO PATRULHA — O país dos mortos é donde se alimenta toda religião...

O HIEROFANTE — Mas os cremadores mataram os deuses... Jogaram fora os mitos inúteis.

BEATRIZ — Poeta! Permanece para sempre dentro de mim! Sê fiel!

O POETA — Devoro-te trecho noturno de minha vida! Serei fiel para com os arrebois do futuro...

O HIEROFANTE — O erro do homem é pensar que é o fim do barbante... O barbante não tem fim.

O URUBU DE EDGARD — A humanidade continuará trágica e ingênua... Só a morte é a etapa atingida.

O POETA (*Passa o facho aceso ao corpo de Beatriz, frouxamente coberto pelo renard argenté*) Todo mistério será aclarado. Basta que o homem queime a própria alma!

Um imenso clarão se anuncia no fundo.

A SENHORA MINISTRA — Fugamos para o país da chuva...

O POETA — A noite não terá mais passos nem vultos!

O HIEROFANTE — O dilúvio de fogo nos seguirá!

BEATRIZ — Sexual! Sexual!

O POETA — Incendiarei os teus cabelos noturnos! A tua boca aquosa! A aurora de teus seios!

Flamba tudo nas mãos heróicas do poeta.

O HIEROFANTE (*aproximando-se da platéia*) — Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e vossa moral, ide chamar os bombeiros ou, se preferirdes, a polícia! Somos, como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!



(Publ. Livraria José Olímpio Editora — Rio de Janeiro — 1937)

Tem uma origem muito discutida o mais autêntico e popular espetáculo rural nordestino, e seu nome talvez sugerido aos primeiros criadores pelo bater dos próprios instrumentos de percussão, que marcam o ritmo de suas danças e cantorias, parecendo dizer: bumba! bumba! bumba! — ao que se teria acrescentado o nome da figura principal do auto. Vale a pena ressaltar que, em Pernambuco, essa marcação rítmica é tão característica que por si só anuncia, de longe, o lugar em que está se realizando a função.

O Bumba é, geralmente, apresentado em campo aberto, onde uma empanada, armada às pressas, serve de camarim para os figurantes, que ficam aguardando a vez de entrar em cena assim que solicitados pelo *Capitão* (o mestre-de-cerimônia que comanda o espetáculo) montado no *Cavalo-marinho* e que, às vezes, também empresta seu nome ao *Boi* que organizou.

O texto aqui apresentado baseia-se em reminiscências do *Boi* do *Capitão* Felipe de Tigipió, que existiu por volta de 1916, nesse subúrbio de Recife.

O público assiste a representação colocando-se de pé em volta do terreiro (sem pagar) e, eventualmente, dela participando obrigado pela intervenção de *Mateus* e *Bastião*, empregados do *Capitão* — espécie de bufões (comumente negros) que o ajudam a movimentar as figuras, contracenando com elas e animando a festa com ditos e trejeitos engraçados, sempre arrimados numa pequena vara de cuja ponta pendem bexigas de boi infladas de ar (como nas comédias italianas do séc. XVII), com que distribuem pancadas aos presentes, provocando correrias e gritos alegres, divertidos.

Os trajes, que variam conforme a região, em Pernambuco são muito pobres, quase despojados de enfeites e colorido, pouco contribuindo para a beleza visual do espetáculo. O elenco, constituído por dezenas de figurantes, representa personagens humanos, animais e seres fantásticos tirados das lendas e superstições locais variando de uma região para outra e entre os grupos do mesmo lugar, pois cada qual tem liberdade de criar e acrescentar ao seu as figuras que desejar.

Os artistas que não representam animais usam maquilagem carregada, feita de carmim, carvão e pós brancos — à semelhança das máscaras do teatro grego. As mulheres geralmente não participam do *Boi*, a não ser a *Pastorinha* — moça bonitinha, vestida de azul ou ver-

melho, com toucado enfeitado de cacos de espelho e laços de fita — e a *Cantadeira*, que também atua cantando na orquestra, composta exclusivamente de instrumentos de percussão: zabumbas, ganzás, maracás, pandeiros, etc.

As cantorias sofrem variação tanto na melodia quanto na letra. A cenografia e as falas são, geralmente, improvisadas na ocasião, obedecendo apenas à linha estrutural própria de cada grupo, de acordo com a orientação de seu dirigente.

A intenção da autora, ao resumir um espetáculo que dura várias horas, foi tornar possível sua divulgação (através do teatro de bonecos ou de representação ao vivo nas escolas) para o público infantil — em geral tão alienado quanto às raízes tradicionais de nossa formação cultural — sem a perda de suas características principais, sua pureza e seu grande poder de comunicação. (C.M.A.)

(*) Texto premiado no concurso de peças da Secretaria de Educação do Paraná (1969).

BUMBA-MEU-BOI! (*)

CARMOSIHA MONTEIRO
DE ARAUJO

O Bumba começa com a orquestra em cena: tocadores de bombo, ganzá, viola, e a Cantadeira (a única figura feminina presente) tocando pandeiro.

CANTADEIRA —

Ô de casa, ô de fora
Mangerô já vem saindo!
Ô de lá, ô de lá
Ô de lá, de lá, de lá. (bis)

Os tocadores retiram-se para um lado, enquanto entram Mateus e Bastião cantando estribilho, dançando e fazendo mesuras.

MATEUS —

Boa noite, distinta platéia
que nos vem prestigiar!
Boa noite, povos e povas
Boa noite, meu pessoal!

(Para Bastião) Cumprimenta as famílias, moleque! Mas com todo o respeito, hein!

BASTIÃO *(acanhado)* — Eu tenho vergonha, pai! Não sabe como sou acanhado, pai?

MATEUS — Matuto! Quem fica de cara lambida, sou eu! Esse povo todo ai vai mangar da gente!

BASTIÃO — Eu nem me importo!

MATEUS — Mas eu tenho desgosto de ter um filho deseducado como você! *(À platéia)* Gastei um dinheiro botando este burro na escola, mas ele não aprendeu nadinha!

BASTIÃO — Filho de gato, gatinho é...

MATEUS — Tu tá me chamando de burro, malcriado? Eu te quebro a cara na vista de todo mundo!

BASTIÃO *(fingindo chorar)* — Ai, ai, ai, ai! Tadinho de mim! Ninguém tem pena de um pobre menino inocente!

MATEUS — Deixa de denço, moleque! Por causa de um safado como você, é que o povo diz que negro não presta, e até inventou uma cantoria que diz assim:

Eu não gosto de negro
ô charuto,
nem que seja meu parente
ô charuto
pois ele tem um costume
ô charuto
de fazer vergonha à gente
ô charuto

BASTIÃO *(rindo)* — Eita, pai! Mas eu também inventei outra que diz assim:

Eu não gosto de branco
ô charuto
nem que seja meu avô
ô charuto
pois branco tem um costume
ô charuto
de sujar o que lavou
ô charuto!

MATEUS *(achando graça)* — Ah, moleque sem-vergonha! Tu ainda

leva uma surra danada, pra deixar de ser atrevido!

BASTIÃO — Pai, vamos deixar de embromação, que o pessoal veio foi assistir o Bumba-meu-Boi de Pernambuco. Não foi, pessoal?

MATEUS — Então vai chamar o Capitão para começar a função, que eu vou pedir à Cantadeira para cantar a lôa dele entrar! *(Sai um para cada lado)*

CANTADEIRA —

Ô de casa, ô de fora,
Capitão já vem chegando
ô de lá, ô de lá (bis)
ô de lá, de lá, de lá!

Entram o Capitão montado na burrinha. Mateus e Bastião. A música continua e eles cantam e dançam até o Capitão apitar.

CAPITÃO *(declamando)*

Cheguei, cheguei
estou chegando.
O dono da casa e a dona
eu entro logo saudando!
Cheguei, cheguei
estou chegando.
Se querem folguedo em casa
eu vou logo perguntando.

MATEUS — Entra, cantadeira!

CANTADEIRA —

Viva, ora viva
viva o dono da casa
ora viva!
Viva, ora viva
sua dona também *(bis)*
ora viva!

Mateus e Bastião também cantam e dançam.

CAPITÃO (*apita e declama*)

No terreiro desta casa
nosso boi já vem folgar.
Mas antes que ele apareça
queremos cumprimentar
o dono da casa e o povo
que nos vem apreciar!

*Cantadeira repete o viva! com
Mateus e Bastião.*

CAPITÃO (*apita e declama*)

Saudar também as crianças
a quem viemos mostrar
os folguedos do sertão
para que possam gostar
das coisas de nossa terra
que devem valorizar!

CANTADEIRA — Viva, ora viva! etc.

CAPITÃO (*apita*) — Mateus! Bastião!

MATEUS — Pronto, meu Capitão!

BASTIÃO — Às ordens, meu patrão!

CAPITÃO — Onde está a educação?

MATEUS — Que quer dizer, capitão?

CAPITÃO (*a Bastião*) —

Que foi aprender na escola
que paguei pra lhe ensinar?

BASTIÃO —

Escola não é lugar
de aprender b - a - bá?

CAPITÃO (*zangado*) —

Isso é lá jeito, moleque
do seu patrão respostar?

MATEUS —

Me desculpe, Capitão.

Mas isso é charada ou não?

CAPITÃO —

Charada, negro da peste,
é a platéia saudar?

BASTIÃO — Mas, patrão, tá enganado!

MATEUS —

Nossa obrigação já foi feita
antes do senhor chegar!

BASTIÃO (*debochado*) —

Já saudamos todos os velhos
as velhas, as viúvas, as casadas,
os filhos, os primos, os tios,
as tias, os netos, os parentes,
já cantamos as “largadas”
que também estão presentes...

CAPITÃO — Basta! Então mande a cantadeira cantar o Viva! para você dizer uma loa!

BASTIÃO — Deus me livre! Eu não gosto dessas coisas, capitão!

CAPITÃO — Avia, moleque! Cantadeira! Canta o Viva! para o Bastião.

Cantadeira canta.

BASTIÃO (*declama*) —

Lá vem a lua saindo
por trás do canavial.
Não é lua não é nada
é a moça que eu vou roubar
porque o velho não deixa
ela comigo casar.

Cantadeira repete o Viva!

CAPITÃO — Mateus! Agora é a tua vez!

MATEUS — Tá certo, capitão. Mas depois não se queixe, hein? (*Declama*)

Lá vem a lua saindo
por trás do pé de feijão
Não é lua, sou eu mesmo
com uma dor no coração
de ver tanto pobre besta
e tanto rico, ladrão!

CAPITÃO (*ameaçando*) — Você está doido, negro? Quer ser preso, miserável?

Mateus sai correndo, depois volta.

CANTADEIRA — Viva, ora, viva! etc.

CAPITÃO (*Apita e declama*) —

A todos peço desculpas
pois o culpado sou eu
das besteiras que ouviram
de Bastião e Mateus!

(*chama*) Bastião! Mateus!

BASTIÃO — Pronto, meu Capitão!

MATEUS — Às ordens, meu Capitão!

CAPITÃO — Mande a Cantadeira tirar uma loa para o meu cavalo!

BASTIÃO — Cantadeira, canta a loa do cavalo-marinho!

MATEUS — Tem que apitar, Capitão!

Capitão apita e a Cantadeira canta.

CANTADEIRA —

Cavalo-marinho
cavalo-marinho (*bis*)
chega para diante
faz uma mesura
pra toda essa gente!

Cavalo-marinho
cavalo-marinho (*bis*)
bunda de pandeiro
alevanta o rabo
pra ganhar dinheiro!

Cavalo-marinho
cavalo-marinho (*bis*)
Bunda de viola
alevanta o rabo
pra aquela senhora!

CAPITÃO (*apita, a música para*) — Bastião!

BASTIÃO — Fale, meu padrinho!

CAPITÃO — Vai dizer ao barraqueiro que pode mandar a primeira fi-

gura! Manda a Cantadeira cantar, Mateus! (*Avista o Valentão que vai entrando*) Ei! Quem é você?

Mateus e Bastião saem um para cada lado.

VALENTÃO (*declama*)

Eu me chamo Valentão
sou filho de cangaceiro.
Desde menino que tenho
um rifle por companheiro.
Já matei trinta defunto...

CAPITÃO (*interrompe debochando*)

— Ah! Defunto, eu acredito!

VALENTÃO —

Não deboche, Capitão!
Não deboche, Capitão,
se não vai se arrepender!
Pois eu no tiro sou *bão*
na faca nem é bom dizer!
Quer a prova, se aproxime
que mostro o que sei fazer!

CAPITÃO — Mas eu não quero brigar, seu moço!

VALENTÃO — Não quer, ou não tem coragem?

VALENTE (*entrando*)

Nunca vi tanta farofa
derramada num lugar!
Quer brigar tá aqui um homem
disposto a lhe enfrentar.
Eu topo qualquer parada
a questão é encontrar!

VALENTÃO (*tremendo*) —

Que é isto, companheiro?
Não se pode nem brincar?

VALENTE —

Não gosto de brincadeira
nem de sujeito que mente.
Quem fala sem ser verdade
vergonha na cara não sente.
Por isso eu vou achatar
o seu nariz de dormente.

VALENTÃO —

Não faça isso, compadre!
Vamos ser amigos, homem!
Aperte aqui esta mão!

VALENTE — Só aperto pra quebrar!
VALENTÃO — Ai, ai, ai, assim não!

Eles lutam capoeira durante algum tempo, enquanto Mateus e Bastião torcem.

CAPITÃO (*apita*) — Mateus! Bastião!

AMBOS — Que deseja, capitão?

CAPITÃO — Vamos botar estes ar-
ruaceiros daqui pra fora? Pra bri-
gar a gente tem hora!

BASTIÃO — Vamos, meu Capitão!

MATEUS — É pra já, meu patrão!

Os três enxotam os valentes

CAPITÃO — Que sujeitos mais cha-
tos! (*Pausa*) Vão pedir ao barra-
queiro outra figura melhor, e a Can-
tadeira que cante para a figura que
vai entrar!

AMBOS — É pra já, meu Capitão!
(*Sai um para cada lado*)

CANTADEIRA —

Sapo cururu
blum!
Da beira do rio
blum!
Quando o sapo canta
ô xente!
Cururu tem frio!

Entram o Sapo, Bastião e Mateus, cantando e dançando.

Todos —

Ô xente, ô xente

Tá muito bom.

Ô xente, ô xente (*bis*)

tá bom demais!

Eu estou tremendo,
blum!
Mas não é de frio,
blum!
É da frialdade, ô
ô xente!
Da beira do rio!

Repetem o estribilho cantando e dançando. Depois entra o caçador atirando a esmo. O sapo foge com medo.

MATEUS — Ai, ai, ai! Este desgra-
çado quase fura meu pé!

CAPITÃO — Este sujeito é doido!

CAÇADOR (*cantando*) —

Atirei mas não matei,
atirei mas não pegou.
Minha pólvora derramada,
meu chumbo perdido!
Polvarim derretido...

CANTADEIRA —

Adeus, João!
Atira no gavião!
Meu nego não me mate, não!
Me mate, não!
Me mate, não!

CAPITÃO — Por que você anda per-
seguindo o sapo desse jeito? Não
tem o que fazer, não?

CAÇADOR —

Eu não gosto daquele bicho!
Ele é feio demais, Capitão!

CAPITÃO — Mas se fosse para ma-
tar tudo que é feio, você já tinha
morrido há muito tempo, desgra-
çado!

MATEUS — Um diabo mais feio do
que briga de foice!

BASTIÃO — Perseguido a feiura do
bichinho!

CAPITÃO — E quer saber de uma coisa? Eu não gosto de gente malvada! Ponha-se já daqui pra fora!

BASTIÃO (*empurrando o caçador*) — É isto mesmo! Vá-se embora, seu mata-sapo!

CAÇADOR (*saindo*) — Cabra chaleira! (*sai*)

MATEUS (*canta e dança sozinho*)
Meu nego, não me mate, não!
Meu nego, não me mate, não!

Completamente distraído, continua dançando alheio ao Capitão e Bastião, que o observam.

BASTIÃO — Tá ficando doido, pai?

CAPITÃO — Bebeu cachaça, Mateus?

MATEUS (*encabulado*) — Eu só tava esquentando as canelas...

CAPITÃO (*rindo*) — A gente vê cada uma! (*Noutro tom*) Bastião!

BASTIÃO (*Perfilando-se*) — Às ordens, meu Capitão!

CAPITÃO — Vai ver o que tem, mais o barraqueiro, para mandar para a gente se distrair! Mateus!

MATEUS — Tô aqui, patrão!

CAPITÃO — Manda a cantadeira cantar!

MATEUS — Canta a loa da ema, mulher (*Sai um para cada lado*)

CANTADEIRA —

Olha o passo da ema,

la-ri-lô!

Lá do meu sertão!

la-ri-lô!

Toda ave avôa

la-ri-lô!

Só a ema não

la-ri-lô!

Cantam duas vezes. Enquanto eles cantam, entra a Ema.

CAPITÃO — Mas que galinha danada de grande é esta, Bastião?

EMA — U, u, u, u, u, u, u!

MATEUS — De que tamanho não será o ovo dessa bicha, capitão?

BASTIÃO — Me disseram que esta danada come até caco de vidro!

EMA — U, u, u, u, u, u, u!

CAPITÃO — E se apertar mesmo, ela fala!

CANTADEIRA —

Olha o passo da ema,
la-ri-lô!

D. JOANA (*entrando*) — Minha ema, minha ema! Vamos para casa, minha ema!

CAPITÃO — Que é isso, dona? A senhora entra assim, na casa dos outros, sem pedir licença?

BASTIÃO — Isso aqui não é casa de sua sogra, não, dona!

D. JOANA — Eu ando atrás do que é meu. Quem manda vocês prenderem em casa o que não lhes pertence?

MATEUS — E quem lhe contou que esse bicho está preso aqui? A senhora tá vendo alguma corda amarrando ela?

D. JOANA — E pra que fica esse bando de homem rodeando a bichinha? Me diga! Só pode ser para não deixar ela passar.

CAPITÃO (*indignado*) — Dona, você está me chamando de ladrão de galinha?

D. JOANA — Eu não, capitão! Mas se a carapuça lhe cabe, pode deixar que eu deixo!

CAPITÃO — Suma-se já da minha frente, mulher desafortada! Se você não vestisse saia, eu lhe esquentava os couros agorinha mesmo!

BASTIÃO — Vá pro inferno com sua ema, língua ferina!

MATEUS — Dane-se pra casa do diabo, faladeira!

Joana sai correndo com a ema.

CAPITÃO (*soprando*) — Vai buscar outro figurante para distrair a gente, Bastião! Aquela mulher quase me mata do coração! (*Sai Bastião*)

MATEUS — Cantadeira! Tira a cantoria do Mané Gostoso!

CANTADEIRA —

Seu Mané gostoso
perna-de-pau.

Ele canta, ele toca (bis)
seu berimbau!

MANÉ GOSTOSO (*declama*)

Quando eu vim lá de riba
Capitão,

comi carne com feijão,

Capitão,

as meninas me pediram,

Capitão,

um vestido de babado,

Capitão,

andei pelo mundo todo,

Capitão,

E fui achar na loja do Chicão,

Capitão!

CANTADEIRA —

Seu Mané Gostoso,

Perna-de-pau,

ele dança, ele pula (bis)

no seu girau.

Capitão apita. A música para.

MANÉ GOSTOSO (*declama*)

Quando eu vim lá de riba,

Capitão!

A seca tava danada, Capitão!

O gado todo morrendo, Capitão!

Enquanto o povo descia, Capitão!
Mas agora veio a chuva, Capitão!
Vai tudo reverdecer, capitão!
Por isso eu quero voltar, Capitão!
Pra melancia comer, Capitão!

CANTADEIRA — Seu Mané Gostoso,
etc.

Capitão apita e Mané Gostoso sai.

BASTIÃO — Cuidado, “seu” Mané!
Se vosmicê cai de riba desta trepeça,
quebra seu mucumbu no chão! (*Todos acham graça. Entra o Vaqueiro*).

VAQUEIRO — Dá licença, Capitão!

CAPITÃO — Ora, que faz perdido
por aqui, rapaz?

VAQUEIRO —

Ouvi falar em boi, vim atrás.

Eu estou desempregado
e viver vagabundando
é coisa que não me apraz.

CAPITÃO —

Trabalho pra homem não falta!

Demora, mas aparece.

Se não quiser esperar,

você cuida do meu boi

e eu lhe pago o que merece.

BASTIÃO (*entrando*) — Vai entrar
uma figura muito linda, Capitão!

CAPITÃO — Seja benvinda!

PASTORINHA (*canta*) —

Sou uma pobre pastorinha
ando os montes percorrendo,
percorrendo,

a procurar o meu gado,

que ele anda se perdendo,
se perdendo!

Todos —

Vamos pedir

ajuda ao Vaqueiro

com ele você pode (bis)

achar o seu roteiro!

(Capitão apita)

VAQUEIRO —

Chegou na hora, menina!
Estou procurando trabalho
e ajudar moça bonita
é paga mais do que valho!

(Saem abraçados)

MATEUS (*debochando*) — Eu acha-
va melhor vocês falarem antes com
o vigário!

CAPITÃO — Deixa de ser enxerido,
negro! Bastião! Vai buscar outra
figura, que esta do vaqueiro não deu
nem para meia missa!

*Bastião sai. Ouvem-se fortes as-
sovios e a Caipora desce pulando.*

CAPITÃO — Meu Deus do céu!
Que marmota danada é esta?

MATEUS — É zumbi de caboclo
brabo, Capitão!

CAPITÃO — Vai chamar o padre,
depressa, Mateus! Só ele pode sos-
segar esta bicha!

MATEUS — Vou correndo, patrão!

*A Caipora continua assoviando e
pulando.*

PADRE (*entrando*) — Mandou me
chamar, capitão?

CAPITÃO — Padre, pelo amor de
Deus, desencante esta visagem! Isso
é uma assombração!

PADRE — Que quer que eu faça,
meu filho?

CAPITÃO — O senhor pergunta a
mim? O ofício é seu, padre. Deve
saber melhor do que eu.

PADRE (*aproxima-se com medo e
volta*) — Sozinho, não posso fazer
nada. Só se o sacristão vier me
ajudar!

CAPITÃO (*aos gritos*) — Vai cha-
mar o sacristão, Mateus! Já!

MATEUS — Vou correndo, patrão.
Volto logo (*sai*).

*A Caipora⁽¹⁾ continua assoviando
e pulando, enquanto todos a evitam.
Bastião reza, ajoelhado.*

SACRISTÃO — Cheguei, seu vigário!
Nossa Senhora do Bom Parto! Que
bicho danado de feio é este?

PADRE — É uma assombração! Um
castigo de Deus, meu filho! Você
trouxe água benta?

SACRISTÃO — Está aqui, padre!

PADRE — Então, joga em riba des-
se satanaz, para ver se ele desapa-
rece com o poder de Deus!

SACRISTÃO — E se ele me agarrar
e me levar para o inferno?

PADRE — Leva, não, meu filho! A
Virgem Maria te protege. Vai!
(*empurra-o*)

SACRISTÃO — Espere aí! Não pre-
cisa me empurrar! Eu sou é ho-
mem!

*Vai junto da Caipora e joga a
água. Caipora continua assoviando
e pulando.*

CAPITÃO — Tá aí. Não serviu de
nada, padre! Ela nem ligou!

PADRE (*ao Sacristão*) — Vamos re-
zar o Creio em Deus Padre, meu fi-
lho! (*Ajoelham-se e rezam*)

MATEUS — Eu sei uma mandinga
que vai afastá-la em dois minutos,
capitão!

CAPITÃO (*zangado*) — Que estás
esperando, negro?

MATEUS — Bastião!

BASTIÃO — Nhô!

MATEUS — Vai lá dentro buscar uma vara de fumo daquele bem forte. Vai!

BASTIÃO — Já estou indo, meu pai! (Sai)

CAPITÃO — Que invenção é esta! Esse diabo fuma?

MATEUS — Quando ela aperreia os caçadores no mato, é assim que eles se livram dela.

BASTIÃO (*chegando*) — Tá aqui, meu pai (*Mostra o fumo*).

MATEUS — Joga o fumo pra ela! Joga depressa!

BASTIÃO (*jogando o fumo*) — Vai fumar, desgraçada! Toma!

Caipora apanha o fumo e sai correndo com ele.

CAPITÃO — Viu, seu vigário? Num instante ela foi-se embora.

PADRE — Ela se afastou por causa da reza.

CAPITÃO — Deixa de lorota, padre! Se não fosse o rolo de fumo, ela ainda estava aqui, dançando no seu nariz!

SACRISTÃO — Está vendo, padre? É nisso que dá a gente ajudar ignorante!

CAPITÃO — Sacristão! Você está me ofendendo! Ponha-se daqui pra fora! (*Ao padre*) — Desculpe, seu vigário, mas esse seu ajudante é muito folgado para meu gosto!

PADRE (*ao sacristão*) — Vamos embora, meu filho! Nossa obrigação já foi feticia. Agora vamos rezar na igreja!

MATEUS (*enxota os dois debaixo das risadas de Bastião e do Capitão*) — Vão-se embora! Vão-se embora!

CAPITÃO — Quem será que vai aparecer agora?

BASTIÃO — Apite, meu capitão, para a cantadeira cantar.

CAPITÃO (*apita*) — Canta a loa do caboclo, Cantadeira!

CANTADEIRA — Caboclo do arco, que vem cá buscar?

CABOCLO (*entra*)
Uma bela menina pra nós vadiar!

TODOS — Na areia, na areia, na areia do mar. (*bis*)

CABOCLO — Vocês me chamam caboclo mas eu não sou caboclo não! Foi o sol que me queimou lá nos ares do sertão!

CAPITÃO — Que besteira é esta, caboclo? Está negando a sua raça, homem?

CANTADEIRA — Caboclo do arco, quem vem cá buscar?

CABOCLO — Uma bela menina pra nós vadiar!

TODOS — Na areia, na areia, etc.

O Caboclo sai dançando. Ouve-se cantar um galo.

MATEUS — O galo cantou agorinha mesmo! Escutou, capitão?

CAPITÃO — Então? Eu sou mouco, negro? Vai mandar a cantadeira tirar a loa do galo!

MATEUS (*à Cantadeira*) — O patrão mandou dizer que é para você imitar o galo que acabou de cantar!

BASTIÃO — Felizmente já passa da meia noite!

CANTADEIRA — Bate asa, canta o galo, Meia noite deu sinal que está chegando a hora para nosso Boi entrar!

TODOS — Bate asa, canta o galo, que são horas, avisou. É o sino da igreja meia noite já tocou.

BASTIÃO — Chegou a vez de nossa cantoria, patrão!

CAPITÃO (*apita e canta*)
Senhora dona da casa mande o terreiro limpar que já é chegada a hora de mandar o Boi entrar e o lugar do seu folguedo com estima preparar.

TODOS — Meu senhor dono da casa, mande varrer seu quintal, que a hora é chegada pois o galo deu sinal, que o Boi já vem chegando para a gente vadiar!

CAPITÃO (*apita*) — Mateus! Bastião!

AMBOS — Pronto, meu capitão!

CAPITÃO — Vai dizer ao barranqueiro que pode mandar o Boi.

MATEUS — Ora, viva! Até que enfim (Sai)!

BASTIÃO — Agora, sim! Vai ficar mais animado! (Sai)

Entram fazendo grande algazarra, cantando e dançando com o Boi, que muge distribuindo chifradas.

CAPITÃO — Faz uma vênia para o meu pessoal, meu Boi!

Boi obedece, cumprimentando.

CAPITÃO — Faz outra! Bastião!

BASTIÃO — Que foi, meu patrão?

CAPITÃO — Manda a cantadeira cantar! Agora que chegou o Boi, a danada se cala.

MATEUS — Apite, meu capitão.
Vosmicê se esqueceu!

CAPITÃO — Ah, é verdade! (*Apita*)

CANTADEIRA —

Dança, dança meu Boi
Dança, meu Boi-Bumbá!
Dança, dança meu Boi
para nos alegrar!

(*bis*)

Dança, dança meu Boi,
meu boi lá do sertão!
Dança para alegrar
todo o meu coração!

Ó Boi, dançando, continua a distribuir chifradas.

BASTIÃO (*correndo do bicho*) —
Está me estranhando, bicho?

MATEUS (*rindo*) — Cuidado que o
Boi te pega, Bastião!

BASTIÃO — Eu termino metendo
esta vara nele!

*O Boi insiste em chifrar Bastião.
Este bate com a vara na cabeça dele,
que cai urrando de dor.*

CAPITÃO (*irritado*) — Para que ba-
teu com tanta força na cabeça do
Boi, seu traste ruim?

BASTIÃO — Não viu que ele estava
querendo enfiar o chifre no meu tra-
seiro?

CAPITÃO — O bichinho estava
brincando, negro frouxo!

MATEUS — Coitado do boi! (*Apro-
xima-se*) Está quase morto!

CAPITÃO (*examinando*) — Está
arreado! Vai chamar o doutor para
tratar dele, Bastião!

BASTIÃO (*arrepentido*) — Nhor,
sim!

CAPITÃO — E você, Mateus, vai na
baixa de capim e traz um feixe bem
verdinho, para ele comer.

MATEUS — Lá vou eu, meu patrão!

Saem os dois, entrando o soldado.

CAPITÃO — Que faz por aqui, sol-
dado?

SOLDADO — Eu vi os urubus fare-
jando carniça e vim multar quem bo-
tou ela aí.

CAPITÃO — Que carniça, homem
de Deus? Está sonhando?

SOLDADO — E este boi aí? Não
está morto? Bicho morto é carniça.

CAPITÃO — Morto? Você está doi-
do! Um boi gordo desses!

SOLDADO (*desconfiado*) — E por-
que ele não se levanta?

CAPITÃO — Está descansando, ora
esta! Se estivesse morto, fedia! Está
sentindo catinga?

SOLDADO — Não, senhor! (*Farejan-
do*) Não sinto nada!

CAPITÃO — Pois vá farejar impos-
to no inferno! Saia já daqui!

SOLDADO (*aborrecido*) — O senhor
está me desacatando? Olhe que sou
autoridade e posso prendê-lo, capi-
tão!

CAPITÃO (*zangado*) — Deixe de ser
besta, rapaz! Onde você já viu sol-
dado prender capitão! Quem manda
lhe prender, sou eu! Duvida! Du-
vida, se for homem!

SOLDADO (*com medo*) — Duvido,
não, meu capitão! Me desculpa, ca-
pitão! (*Sai*)

CAPITÃO (*indignado*) — Eu não
estou dizendo? Ora, essa! Um pi-
xilinga daqueles, querendo me pren-
der! (*Apita*) Canta qualquer coisa
para me distrair, cantadeira!

CANTADEIRA —

Se meu boi morrer
que será de mim?

CAPITÃO —

Mando buscar outro,
maninha,
em Belo Jardim!

CANTADEIRA —

Se a seca não matou,
se o gado não comeu,
em cima daquela serra
capim verde já nasceu!

CAPITÃO —

Se este boi morrer
que será de nós?

CANTADEIRA —

Manda buscar outro,
maninho,
lá nos cafundós!

*CAPITÃO apita e a música para.
Entram o Doutor, Bastião e Mateus.*

MATEUS — Está o doutor aqui, Ca-
pitão!

CAPITÃO — Obrigado por ter vin-
do, doutor!

DOCTOR — Que deseja de mim,
capitão?

CAPITÃO — Me faça o favor de
examinar este boi aí, meu doutor!

DOCTOR (*aborrecido*) — Mas eu
não sou doutor de boi!

CAPITÃO — Eu sei. Mas o senhor
não tem coração? Vai deixar o bi-
chinho morrer à míngua, só porque
não é veterinário?

DOCTOR — Está bem. Consentirei
em examinar o animal! (*Auscul-
ta o Boi e levanta-se*) Este boi não tem
doença nenhuma!

BASTIÃO — Eu não disse? Ele está
é se fingindo!

CAPITÃO — Cala a boca, moleque!
(*Ao doutor*) Examine direito, dou-
tor! Parece que o senhor está com
nojo dele?

MATEUS — Só fica todo de longe!

DOUTOR (*Torna a examinar*) Ele só tem manha. Está se fazendo!

BASTIÃO — Eita boi mentiroso!

CAPITÃO (*ladino*) — Mas pelo sim pelo não, passe uma “meizinha” para ele tomar, doutor! Pode ser que o boi esteja com dor de barriga...

DOUTOR (*de acordo*) — Tem razão! O senhor me alertou. Mande dar-lhe um purgante de óleo de rícino! Se não melhorar, um clister de pimenta malagueta! É um ótimo remédio!

CAPITÃO — Obrigado, doutor! (*Apita*) Mateus! Bastião!

AMBOS — Às ordens, meu capitão!

CAPITÃO — Mateus, vai dizer ao barraqueiro para mandar uma garrafa bem grande, cheia de óleo de mamona, pra gente dar um purgante neste boi! Não é possível deixá-lo morrer sem tratamento!

MATEUS — Pois não, meu capitão!

CAPITÃO — Bastião!

BASTIÃO — Tô aqui, meu padrinho!

CAPITÃO — Agarra um balaio e vai encher ele de pimenta malagueta, para a cantadeira cozinhar e fazer um...

Antes do Capitão terminar, o Boi levanta-se e começa a dançar sob risadas gerais.

CAPITÃO (*rindo*) — Na voz de tomar remédio, ele já ficou bom! Eita bicho manhoso de uma figa!

MATEUS — Vai ser fingido assim no inferno!

CAPITÃO — Faz vênica para o pessoal, boi safado! (*Ri*)

O Boi faz um cumprimento em cada direção.

BASTIÃO — Cantadeira, cumpre a tua obrigação, mulher!

CANTADEIRA —

Dança, dança meu boi,
boi de Tejipió.

(*bis*)

Dança, dança, meu boi
cada vez bem melhor!

Dança, dança, meu boi
para se despedir.

(*bis*)

Dia já vem raiando
e nós vamos partir!

(1) Em qualquer direção pelo interior do Brasil, o Caipora-Caipora é um pequeno indígena, escuro, ágil, nu ou usando tanga, fumando cachimbo, doído pela cachaça e pelo fumo, reinando sobre todos os animais e fazendo pactos com os caçadores, matando-os quando descobrem o segredo ou batem número maior das peças combinadas. O Caipora pequenino e popular é o velho Curupira. Por todo o nordeste do Brasil duas imagens verbais pintam o duende: fumar como o Caipora e assobiar como o Caipora.

Caiporinha. Figura secundária do auto popular de *bumba-meu-boi*, representando um caboclinho de tanga, com uma enorme cabeça, arranjada com uma urupema (balaio) coberta com um pano branco, convenientemente disposto e apertado em torno do pescoço, deixa ver dois orifícios correspondentes aos olhos, simbolizando assim o próprio mito do *caipora*, consoante com as nossas lendas populares: “Um medonho caboquinho no queixo, montado num porco-espinho”. Encontra-se o Caiporinha em muitos *bumba-meu-boi* com indumentária diferente: cabeleira longa, saia branca curta, cabeção decotado, dançando rapidamente sem cantar, ao som do coro: Esta Caiporinha/ dança muito bem/ só quer que lhe chamem/ maricas meu bem!

(Luís da Câmara Cascudo — *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 2.^a ed. INL-MEC-1962).

DOS JORNAIS

CRIAÇÃO COLETIVA

Enquanto *Sonho de Uma Noite de Verão* era saudado pelos críticos londrinos como o grande espetáculo da temporada de 1971, seu diretor Peter Brook partia para a Pérsia ao encontro de uma experiência que êle sabia ser fascinante. Os dados para fazê-la realidade estavam ainda muito confusos em sua cabeça. Só havia o convite do Festival de Shīraz e a certeza de que as apresentações seriam feitas nas ruínas de Persépolis. Brook levava consigo um grupo de 20 pessoas de 12 diferentes nacionalidades. Desta mistura de ambientes, pessoas e vivências nasceu *Orghast*.

Um pouco depois de sua chegada, Brook incorporou atores persas, escolhidos proposadamente por falarem mal o francês e o inglês. A contribuição de palavras persas ao vocabulário inventado por Ted Hughes deu forma à peça, reescrita diariamente, à medida que os ensaios evoluíam. Ted Hughes — um poeta inglês — usou em *Orghast* textos próprios e algumas passagens de Êsquilo, Sêneca e de sacerdotes de Zoroastro. Quando a peça foi à cena, estava concluída a pesquisa de Peter Brook com seu *teatro da linguagem* e começava a se estruturar a idéia de um Centro Internacional de Pesquisas Teatrais com maior alcance do que o que existe em Paris. Brook acredita que esta é a solução possível para que o teatro experimental se liberte das exigências de sessões diárias em lugares e horários prefixados.

— Nenhum trabalho teatral será completo até que ele seja dividido com a platéia. E as atuais companhias subvencionadas nunca têm tempo suficiente para explorar e desenvolver uma montagem em profundidade, aceitar riscos, incorrer em erros e ousar descobrir.

Trabalhando em colaboração com um grupo grande, de diversas nacionalidades, Brook afirma que não pretende que haja troca de *know-how*, mas apenas uma troca de experiências humanas: maneiras de sentir, expressar ou falar.

A Comunidade de Criação

A base do trabalho de Brook na Pérsia foi a descoberta das raízes da linguagem. Suas perguntas no início dos ensaios eram:

— Qual a relação entre o teatro verbal e o não-verbal? Que acontece quando o gesto e o som se trans-

formam em palavra? Qual o lugar exato da palavra na expressão teatral? Seria a vibração? Ou então o conceito e a música? Existe alguma evidência oculta na estrutura sonora de certas línguas antigas?

Orghast, além de título de espetáculo, é também o nome da linguagem inventada por Hughes. Com referências gálicas, esta linguagem pretende se expressar fisiologicamente. Hughes armou seu vocabulário juntando algumas raízes sonoras. Este complexo esquema deu oportunidade a que os atores recriassem os sons com seu próprio corpo. Hughes afirma que seu vocabulário cria “a sensação de um mundo semibárbaro”. Foi assim que Hughes e Brook criaram uma linguagem comum entre atores e platéia. Um dos atores, Robert Loyd, dá o seu depoimento sobre este novo método.

— É mais do que um ato de representar. É a procura de uma linguagem que só começa a existir efetivamente quando você troca idéias e informações com o público. Quando encontra a chave para estabelecer este contato — e a descoberta é feita quando você toma posse de suas energias — a sensação que nos fica é de intensa liberdade.

Os resultados das pesquisas de Peter Brook ainda não estão devidamente assimilados pelos críticos e público. Mas o fato é que já se sabe que o teatro, como um todo, será atingido mais por estas experimentações de linguagem do que pelos métodos de trabalho em grupo.

Críticos afirmam que a forma como Brook encara o espetáculo teatral — “não como algo com uma linguagem específica, mas como um entretenimento total (música, texto, dança, fala, etc.) — deu ao teatro uma contribuição enorme. Destacam ainda a participação de Irene Worth — que esteve no elenco de *Orghast* — como uma maneira de romper o arcaico *star-system*.

E nada é mais significativo da presença de Brook no teatro internacional do que o trabalho — síntese e maturo — de uma encenadora francesa, Ariane Mnouchkine, que, de posse de um texto histórico (1789), desmontou-o e conseguiu que também falasse o público.

(Do *Jornal do Brasil*, 22/1/72)

TEATRO-JORNAL (*)

A forma de *teatro-jornal* tem vários objetivos. Primeiro, procura desmistificar a pretensa "objetividade" do jornalismo: demonstra que uma notícia publicada em um jornal é uma obra de ficção. A importância de uma notícia e o seu próprio caráter dependem de sua relação com o resto do jornal. Se na manchete surge a tragédia da jovem que foi miraculosamente salva depois de atear fogo às vestes, desenganada no seu amor — esta tragédia de primeira página reduz à simples condição de *faits divers* os sangrentos choques entre os guerrilheiros palestinos e os mercenários do rei Hussein. Pergunta-se qual é mais importante: a conquista do tricampeonato ou a seca do nordeste? O *Cidadão Kane*, de Welles, já respondeu: "Nenhuma notícia é bastante importante para valer uma manchete; ponha-se qualquer notícia sem importância na manchete e ela se transformará em notícia importante!" Assim se manipula a opinião pública — o processo é simples, indolor.

O teatro-jornal é a realidade do jornalismo porque apresenta a notícia diretamente ao espectador sem o condicionamento da diagramação. Algumas de suas técnicas, como a do *improviso*, são a realidade mesma: aqui não se trata de representar uma cena, mas de vivê-la cada vez. E cada vez é única em si mesma — como é único cada segundo, cada fato, cada emoção. Neste caso, jornal é ficção, teatro-jornal é realidade. Em outras técnicas, porém, teatro-jornal é teatro, ficção: nas técnicas de ação paralela, ritmo, etc.

O segundo objetivo é tornar o teatro mais popular. Em geral, quando se pretende popularizar o teatro, pretende-se impor ao povo um produto acabado, feito sem a sua participação, e às vezes sem os seus pontos de vista. No Brasil, por exemplo, pretende-se às vezes popularizar peças reacionárias de Pirandello, de Rous-sin e, neste sentido, o teatro se torna tão popular como a fome e a morte antes dos trinta. O teatro-jornal, ao contrário, pretende popularizar alguns meios de se fazer teatro — a fim de que o próprio povo deles se possa utilizar para produzir o seu próprio teatro. Mal comparando, se temos rotativas não pretendemos fabricar o nosso jornal e popularizá-lo: pretendemos ceder nossas rotativas.

Por isso, nesta primeira edição, os meios são bem simples e por isso o espetáculo pretende ser apenas demonstrativo. Esta a sua estética: o fino acabamento pertence a outra estética.

O terceiro objetivo consiste em demonstrar que o teatro pode ser praticado por quem não é artista, da mesma maneira que o futebol pode ser praticado mesmo por quem não é atleta. Para se jogar numa seleção, sim, é necessário ser atleta, mas pode-se também jogar na várzea ou no quintal de casa. O prazer de uma boa pedrada não depende da execução refinada de uma jogada. O prazer de se fazer teatro numa sala de aula, no restaurante de um sindicato, não depende da perfeição artesanal do *Berliner Ensemble*. Todo mundo pode fazer teatro como pode participar de uma assembléia e defender seus pontos de vista sem que para isso seja necessário fazer um curso de oratória. E, paralelamente, tudo é passível de um tratamento teatral: notícias de jornal, discursos, jingles, livros didáticos, a Bíblia, filmes documentários, etc.

AS NOVE PRIMEIRAS TÉCNICAS

A 1.^a edição do Teatro-Jornal do Teatro de Arena pesquisou nove técnicas que constam do seu primeiro espetáculo. São elas:

1. *Leitura Simples*. Esta nem ao menos se constitui numa técnica propriamente dita. Os atores lêem notícias destacadas do corpo do jornal. A notícia, fora do seu contexto jornalístico, adquire outro valor que lhe é dado pela relação ator-espectador, em cada espetáculo determinado.

2. *Improvisação*. Os atores informam-se da notícia e improvisam uma cena, como em exercício de laboratório. A notícia serve apenas como vago roteiro — espécie de *canovacci* da *commedia dell'arte*. Ou pode-se improvisar o que terá acontecido após o fato narrado pela notícia. Ou pode-se improvisar os motivos e as cenas que teriam levado aos fatos narrados pela notícia.

3. *Leitura com Ritmo*. Todo ritmo, em si mesmo, tem um conteúdo próprio, desperta certas emoções, certas

imagens, certas idéias. Qualquer letra de música pode variar de sentido, dependendo do ritmo com que é cantada. Uma letra que fale de solidão, abandono, tristeza, etc. em bossa nova é nostalgia, em tango é lamento de cornudo. Ler com ritmo é interpretar, emprestando à notícia o conteúdo do ritmo escolhido. Significa ver os fatos com a perspectiva do ritmo. No caso da 1.^a edição, elegeu-se o discurso de um deputado em favor da censura prévia de livros, revistas e jornais. O discurso é bastante medieval em seu conteúdo. Nada melhor do que o canto gregoriano para evidenciar esse significado subjacente.

4. *Ação Paralela.* A notícia é lida por um ator ou num gravador, enquanto que em cena se desenrolam ações que explicam a notícia ou que a criticam.

Na “Primeira Edição” as notícias lidas no gravador referem-se à utilização de animais pelos Estados Unidos na Guerra do Vietnã (percevejos radiativos, castores para destruir diques, peixes elétricos para eletrocutarem embarcações inimigas e outras idéias aparentemente de *science fiction*, mas que são, na realidade, estudadas seriamente pelos cientistas de Salt Lake City, USA), notícias sobre Herman Kahn, o futurólogo que foi incapaz de prever o que aconteceria nos últimos 3 anos no Brasil, mas que ao mesmo tempo julga-se capaz de prever o que acontecerá nos próximos 30, o terremoto do Peru, os gols de Pelé, etc. Em cena, os atores reproduzem as ações cotidianas que melhor demonstrem o total alheamento da maioria silenciosa diante dos fatos mais acabrunhantes: filas de jogadores em busca da solução mágica da loteria esportiva, um ensaio de escola de samba, o dia de um “cidadão normal”, a compra de um carro último tipo, etc. etc.

5. *Reforço.* Nesta técnica, a notícia serve de roteiro preenchido com todo o tipo de material já conhecido pelo público, ou previsto: jingles comerciais, *slides*, propaganda, filmes documentários, frases de anúncios famosos, etc.

6. *Leitura Cruzada.* Aqui, o elenco cruza duas ou mais notícias. A seleção brasileira de futebol foi considerada a de melhor preparo físico no último campeonato mundial, a mais saudável. No Piauí, segundo notícias dos jornais, toda a equipe campeã do Fluminense local sofre de verminose. Os contrastes podem ser re-

velados em fotografias: favelas ao lado de palacetes, etc., etc.

7. *Histórico.* Uma notícia é sempre melhor compreendida se o espectador tiver informações históricas adicionais. Na “Primeira Edição” conta-se o crime cometido contra um camponês que solicitou do patrão o pagamento dos meses em atraso e que foi amarrado a uma árvore e morto a golpes de faca enquanto o senhor das terras lia palavras cruzadas. Um fotógrafo amador fotografou o crime e só assim as autoridades tomaram conhecimento do fato, apesar de denúncias feitas antes pela mulher da vítima. Utilizando-se o “histórico”, o teatro-jornal procura mostrar que a situação do homem do campo pouco mudou sob o domínio português, holandês, durante a escravidão ou depois da República.

8. *Entrevista de Campo.* Antigamente, quando o dramaturgo queria revelar o íntimo do seu personagem, escrevia um monólogo e o personagem começava a falar sozinho, a perguntar se era melhor ser ou não ser. Hoje em dia foi inventada a televisão, e quando a gente quer saber o que vai no íntimo do personagem, faz-se uma entrevista de campo, utilizando-se todas as técnicas espetaculares dos costumeiros entrevistadores. A solenidade de certos manifestos, certos discursos, são assim relativizados pela sua transcrição numa linguagem também conhecida, esportiva. O conhecimento da verdade do pronunciamento torna-se mais fácil se ele for destacado do seu contexto solene e desprovido dos chavões demagógicos.

9. *Concreção da Abstração.* Tornar concreta uma notícia. A TV nos habituou a conviver com o que há de mais terrível no mundo: guerra, mortes violentas, chacinas, terremotos, estupros, todos os tipos de crimes. Os noticiários são quase sempre na hora do almoço ou na hora do jantar. Ver sangue na TV, enquanto se come, é quase tão importante como o sal da própria comida. Na quarta-feira, junto com a feijoada, a gente tem que ver um belo bombardeio na Indochina; e o molho à bolonhesa da macarronada das quintas é o sangue de um estudante ou negro baleado nos Estados Unidos. Nós continuamos comendo tranquilos. A informação já não informa. Ouvimos a notícia e registramos, e continuamos tão insensíveis como um computador eletrônico. A morte é abstrata. Por isso é necessário tornar concretas

certas palavras. Podemos ouvir, como na “Primeira Edição”, a notícia da morte de um operário que, sendo obrigado a entrar num forno sem o tempo de resfriamento necessário, teve o seu sangue cozido dentro do corpo — e essa notícia pode nos deixar indiferentes, sem ver realmente o fato. Neste caso particular, após cenas de improviso, cenas de “histórico” e outras técnicas, o elenco concretiza a morte do camponês através da morte, em cena, de pequenos animais queimados, de bonecas cujo fogo reproduzia o cheiro do forno misturado com carne queimada.

São estas as nove técnicas que foram pesquisadas pelo Teatro-Jornal do Teatro de Arena. Outras estão sendo pesquisadas pelos já inúmeros grupos de teatro-jornal que se formaram e continuam se formando. O importante não são as técnicas em si mesmas, mas sim dar a todos a possibilidade de disporem do teatro como um meio válido de comunicação. Pela primeira vez o Teatro de Arena não tenta apenas popularizar um produto acabado, mas sim dar a todos os meios de fazer teatro: e o teatro feito pelo povo, independentemente de suas habilidades artísticas, será, desnecessário é dizer, “popular”.

A idéia do teatro-jornal é antiga. Porém, só quando o grupo integrado por Celso Frateschi, Dulce Muniz, Hélio Muniz, Elísio Brandão, Denise Fallotico e Edson Santana aceitam levar avante a pesquisa, só então o teatro-jornal se tornou viável. Exposta a idéia desse tipo de teatro, a equipe pesquisou durante três meses, tendo realizado cinco edições, em criação coletiva. A direção desse espetáculo, constituiu um trabalho especial e diferente: coordenar, estruturar, selecionar e estimular, partindo de um trabalho de equipe. Também Marcos Weinstock integrou-se no grupo cuidando da parte visual e Mário Masetti contribuindo com sugestões e com o artesanato da parte sonora.

(Da Rev. *Latin American Theatre Review*, 4/2/71)



(*) V. CT n. 51: *O Teatro Político*, de L. Raczac.

CELEBRAÇÃO DE PAZ

O objetivo desta montagem foi o de colocar as pessoas frente a uma opção entre o que são, por dentro, e o que aparentam, por fora. Mais do que representar, o que esse elenco faz é discutir com o público a condição de todos nós e de cada um, particularmente. Importante foi criar uma linguagem comum entre a transmissão do texto e a recepção ao espetáculo. E isso na maior liberdade de concepção, sem o menor ditatorialismo de fórmulas ou de técnica. Algo difícil de explicar: seria como a revelação de verdades íntimas para acréscimo à proposta comum de atuar no palco.

Assim Ademar Guerra, diretor de *Missa Leiga* — texto de Chico de Assis encenado em uma velha fábrica do bairro do Paraíso — define seu espetáculo, que, entre o ofício religioso e a representação teatral, escolheu o tom da comunicação direta. São 30 atores em cena, mantendo os pontos básicos do ofício católico, mas acrescentando a ele recursos eminentemente teatrais. Ademar Guerra reconhece que a encenação da *Missa Leiga* deve muito às teorias de Brecht, naquilo que sua técnica tem de mais humanizante.

— Todos devemos muito a Brecht, ainda que agora a intenção seja, por princípio, cristã. Até mesmo Brecht, com suas proposições radicais, sabia que todo homem quando se dirige a si mesmo está se dirigindo a Deus.

Na espécie de garagem onde a *Missa Leiga* é celebrada todas as noites, o palco improvisado, do tamanho de um grande estrado, torna ainda mais direto o contato dos atores com os assistentes que se fundem na hora da coleta. Neste momento, rápidos depoimentos do público, são gravados em minicassetes para conhecimento imediato de todos.

Há toda uma envolvimento de misticismo nessa ópera dos pobres, encenada num local de extrema miséria. A fuligem que cobre as paredes da fábrica/teatro lembra um quadro abstrato na cena da crucificação dos dois Cristos: o da dúvida (“é cômodo dizer que não creio”) e o da crença (“é fácil berrar eu não acredito”). Os vidros quebrados, o ar de catacumba, o jeito humilde de que tudo está impregnado remetem o espectador à atmosfera idealista do cristianismo primitivo.

Criada (e vivida) coletivamente, a *Missa Leiga* custou muito a todos que dela participam. Da direção e dos atores, 12 horas de ensaios por dia e um intenso trabalho de laboratório. Da produtora Ruth Escobar, uma luta de muitos meses para liberar o texto e a encenação.

Por incompreensão de certas áreas, a *Missa Leiga* que primitivamente seria montada na Igreja da Consolação — foi impedida de ser levada naquele local. Mostrada às autoridades eclesásticas, estas não só permitiram sua encenação na igreja, como elogiaram seu sentido cristão. Mas a produtora Ruth Escobar começou a receber telefonemas ameaçadores — alguns prometiam jogar bombas na igreja — e decidiu, por isso, transferir a ML para a fábrica abandonada.

Nada foi ou é improvisado. Nem mesmo a reação que a montagem encontrou, quer dos que a aplaudem sem reservas, quer daqueles que, sem ler o texto ou ver o espetáculo, partiram para a condenação sumária. Tudo tem razão de ser, nada é obra do acaso. No episódio de Abraão, para exemplificar, usei uma gama bem mais exacerbada de emoções, porque ninguém pode crer que um pai sacrifique um filho seu, assim sem mais nem menos, mesmo por ordem de Jeová.

A missa de Chico de Assis e Ademar Guerra, sem enredo nem estrelas — os atores dividem igualmente a responsabilidade do espetáculo — vai adquirindo o sentido de celebração religiosa, de festa, sacrifício e perdão, à proporção que chega ao seu final. Momento em que elenco e platéia, unidos, vivem um clima de entendimento geral, onde todos de mãos abertas e estendidas fazem um apelo silencioso de paz.

CRONOLOGIA D'O TABLADO

(Retificação)

1958

À LUZ DE UMA FOGUEIRA (*) (leitura)

comédia em 3 atos
de Christopher Fry
Tradução de Laura Margarida de
Queiroz Costa
Direção de Ian Michalski
Richard — Leizor Bronz
Thomas Mendip — Carlos Augusto
Nem
Alizon Eliot — Elisabeth Galotti
Nicholas Devize — Joel Lopes de
Carvalho
Margaret Devize — Inez Almeida
Humphrey Devize — Aristeu Berger
Hebbke Tyson — Fernando José
Jennet Jourdemayne — Bárbara He-
liodora
O Capelão — Nildo Parente
Rapercoom — Germano Filho
Skipps — Ezequias Marques Jr.
Assistente de direção — Juarezita
Alves

(*) *À luz de uma Fogueira* (*The Lady's not for burning*) inaugurou, no O TABLADO, o seu *Clube de Teatro*, cuja finalidade era estudar textos importantes da dramaturgia universal, apresentando-os em forma de leitura.

MOVIMENTO TEATRAL

Janeiro a março de 1972

TEATRO DE ARENA

A Gatinha Detetive, de Lucio Gentil, pelo Grupo Cacilda Becker, depois de uma excursão no sul do país, apresenta-se no Largo da Carioca. Direção de Claudionor Carvalho. No elenco: Isaura Sabino e Leni Alencar.

TEATRO DAS ARTES

O Segredo do Velho Mudo, de Nelson Xavier. No elenco: Marieta Severo, Camila Amado, Cecil Thiré e Aderbal Junior. Lançamento a preço popular (5,00).

TEATRO DE BOLSO

O Jogo da Verdade, comédia policial de Aurimar Rocha.

Os Desquitados, de Aurimar Rocha, numa remontagem da realização de 1970. Direção de AR, com Amândio, Eva Cristian, Regina Célia, Fernando José e Aurimar Rocha.

A Bruxinha que Era Boa, de MCM, apresentada pelas *Professoras Associadas*, "por um teatro infantil melhor".

Na Corte do Rei Bolão, de Luis Maranhão Filho, apresentada por L. L. Produções, como "a melhor peça infantil dos últimos tempos". No elenco: Edy, Jane Celeste, Antonio Mesquita, Maria Lígia, Robertson e Caio Veras.

TEATRO COPACABANA

Querido Agora Não, em final de carreira.

O Dia em que Raptaram o Papa, de João Bethencourt. Direção do autor, cenário de Arlindo Rodrigues. No elenco: Eva, André Villon, Afonso Stuart, Martim Francisco, Jomeiri Pozoli, Leda Zepelin e João Marcos Fuentes.

TEATRO DULCINA

Toda Fera Tem um Pai..., comédia de Emanuel Rodrigues e Costinha, já em seu 2.º ano de carreira. Últimos dias.

TEATRO GINÁSTICO

Últimos Dias de Amor e Paz, musical norte-americano, produzido e dirigido por Vítor Berbara, com Suzana Morais e Gracindo Júnior nos principais papéis. Letras e arranjos de Egberto Gismonti. Participação especial de D. Salvador e do Grupo Abolição.

TEATRO GLAUCIO GIL

Casa de Bonecas, em temporada popular.

Dom Casmurro, de Machado de Assis, em adaptação de J. C. Cavalcanti Borges. Com Osmar Prado, Isabel Silva, Paulo Padilha, Diana Moreli, Fabíola Facaroli, Marcos Weinberg e outros. Cenários de Eichbauer, figurinos de Kalma Murinho. Direção e interpretação de Ziembinski.

Zartan, o Rei das Selvas, de Ilce-mar Nunes, peça premiada no IV Festival de Teatro Infantil da GB.

TEATRO IPANEMA

Hoje é Dia de Rock, romance-partitura de José Vicente. Direção de Rubens Correia.

TEATRO MESBLA

Vida Escrachada, de Bráulio Pedroso, com mais de 500 representações, já em final de carreira.

TEATRO MAISON DE FRANCE

E Deus Criou a Varoa, espetáculo de música e declamação, patrocinado pela Livraria Hachette do Brasil. Direção de Roberto de Cleto, com Maria Pompeu, Oscar Felipe, Helder Parente e Fernando Lébeis.

TEATRO MIGUEL LEMOS

O Rebu é Delas, em seu quarto mês de apresentação.

O Jardineiro do Rei, infantil de autoria e direção de Jair Pinheiro.

Ninguém Segura esse Rato, do mesmo autor.

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

Mini Prarfrentex, "farsa satírica" de Maria Helena Kuehner, com Nélia Paula, Mauro Gonçalves, Eni Ribeiro e outros. Produção da Erpa.

TEATRO OPINIÃO

A Gata Borracheira, pelo Grupo Carrousel.

A Valsa Mágica, de Sérgio Roberto. Direção de Roberto de Brito.

TEATRO PRINCESA ISABEL

Castro Alves Pede Passagem, de Gianfrancesco Guarnieri, inaugurando a temporada carioca de 1972, após sua carreira em São Paulo. A peça é uma biografia poética de Castro Alves transformada em programa de auditório de TV. Direção do autor, com Zanoni Ferrite, Maria Overbeck, Jorge Chaiá, Regina Viana e Lenir Pereira.

TEATRO SANTA ROSA

Cordel, uma produção de Luis Carlos Taborda, direção de Orlando Sena.

Faça Alguma Coisa pelo Coelho, Bicho, em seus últimos dias, "com sorteio de presentes". Anuncia-se a estréia de Fernanda Montenegro e seu grupo nesse teatro com *Computa, Computador, Computa*, uma coletânea de textos de Millor Fernandes e direção de Carlos Kroeber.

TEATRO SENAC

Se eu me Chamasse Raimundo, de Fernando Melo, na direção de José Carlos Gondim, com cenografia e figurinos de Comar Diniz, substituirá a peça *O Morro do Ouro*, musi-

cal de Eduardo Campos, com músicas de Belchior e Jorge Melo, que teve rápida carreira nesse teatro, sob a direção de Haroldo Serra. No elenco desta última: Miriam Pérsia, Milton Morais, B. de Paiva e outros.

TEATRO SERRADOR

Um Edifício Chamado 200, de Paulo Pontes, direção de José Renato, despedindo-se do público.

TEATRO TERESA RAQUEL

Gracias Señor, uma criação coletiva do Grupo Oficina, elaborada a partir de pesquisas e experiências durante viagem pelo interior do Brasil. Direção de José Celso Martinez, com José Celso, Renato Borghi, Ester Góis, Hildegard Angel, Maria Rita e grande elenco.

Gracias Señor é talvez, dentro da história do teatro brasileiro, a primeira tomada de posição na colocação de papéis novos tanto para atores quanto para público. Equivocado em muitos momentos, confuso quase sempre, Gracias representa o começo de um contato. Novo? Certamente. É como se todos que dele participam fossem recém-chegados de um passado teatral, agora finalmente prontos a abandonarem seus personagens e assumirem as verdadeiras posições. Mergulhando no universo referencial da classe média, Gracias não se contenta em fazer uma cáustica análise de seus limites e de sua inserção no processo social em curso. Solicita a descoberta. (Ian Michalski).

Na Semana Santa, o Grupo Barra, apresentou sob a direção de Orlando Sena, a *Via Crucis* em várias igrejas da GB. O roteiro foi elaborado pelo grupo integrado por Nelson Mariani, Beatriz Lira, Maria Conceição Sena e Orlando Sena.

BONECOS

No Teatro Jaime Costa (Barão do Bom Retiro, 94), o Teatrinho de Marionetes Monteiro Lobato apresentou *Passeando pelo Brasil*, bonecos em temas do folclore brasileiro.

IV FESTIVAL DE TEATRO INFANTIL DA GB (1971)

Realizou-se em fins de 1971 o IV Festival Infantil, obtendo o 1.º lugar *A Ilha Mágica do Contador de Histórias*, uma adaptação de José Antonio Domingues, dirigida por Paulo Alcântara. *Zartan, o Rei das Selvas* obteve a 2.ª colocação e, em 3.ª colocação: *Macaco Simão*, de Francisco Falcão e *Aventuras de um Diabo Malandro*, de Maria Helena Kuehner. Outros prêmios foram dados a: Elsa de Andrade, Luca de Castro, com menções honrosas para Claudio Valério Teixeira, Sandra Noronha e Cláudio Barreto. O Festival é organizado e patrocinado pela Divisão de Teatro da GB.

PREMIO IBEU

O Instituto Brasil-Estados Unidos atribuiu o seu prêmio ao melhor texto de autor americano encenado em 1971: *Os Rapazes da Banda* por unanimidade, com medalhas comemorativas atribuídas a Milor Fernandes, Maurice Vaneau, Ciro del Nero, Raul Cortez Paulo Pereio, Gésio Amadeo, Benedito Corsi, Otávio Augusto, Denis Carvalho, Roberto Maia, Paulo Adário e John Herbert.

MACHADO DE ASSIS EM LONDRES

Os alunos do Curso de Português da Casa do Brasil em Londres (*Lancaster Gate Reading Players*) apresentaram em fevereiro a peça de Machado de Assis — *Não Consultes Médico*. Coordenadora — Maria Lígia Lourenço da Silva, ensaiadora — Ada Chaseliov. Elenco: M. L. Jones (Magalhães), Martyn J. Goldsmith (Cavalcanti), Ada Chaseliov (Adelaide), M. Lígia Lourenço (Leocádia) e Jenny Parry (Carlota).

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Autor anônimo	O Pastelão e a Torta	23
	Duas Farsas Tabarínicas	25
	O Jogo de Adão	37
Albee Edward	A História do Zoológico	40
Arrabal Fernando	Piquenique no Front	36
	Guernica	50
Azevedo Artur	Uma Consulta	25
Barr & Stevens	O Moço Bom e Obediente (nô)	28
Brecht Berthold	Aquele que diz Sim	41
Cervantes	A Cova de Salamanca	38
Chancerel Leon	O Jogo de S. Nicolau	26
	Antígona (adaptação)	31
Checov Anton	O Urso	29
	O Pedido de Casamento	38
	O Jubileu	46
Drummond de Andrade	O Caso do Vestido	39
Ghelderode Michel	Os Cegos	24
Labiche Eugène	A Gramática	47
Macedo J. Manuel	O Novo Otelo	43
Machado MC	O Boi e o Burro	32
	As Interferências	36
	Os Embrulhos	47
Machado de Assis	Antes da Missa	38
Martins Pena	As Desgraças de Uma Criança	45
Motomasa Juro	Sumidagawa (nô)	42
Onna Surinuri	A Dama Mascarada (farsa)	42
Pereira da Silva	O Vaso Suspirado	31
Pessoa Fernando	O Marinheiro	50
Qorpo-Santo	Eu Sou a Vida	45
Sófocles	Antígona	31
Suassuna Ariano	Torturas de Um Coração	44
Synge JM	Viajantes para o Mar	46
	A Sombra do Desfiladeiro	51
Tagore	O Carteiro do Rei	33
Tardieu Jean	Conversação Sinfonieta	48
Vicente Gil	Os Mistérios da Virgem (Mofina Mendes)	20
	Todo Mundo e Ninguém	31
Yeats	O Único Ciúme de Emer	43

Livros à venda na Secretaria d'O TABLADO

<i>Antígona</i> , de Sófocles	4,00
<i>Assim na Terra como no Céu</i> , de F. Hochwalder	6,00
<i>Chapéu de Sebo</i> , de F. Pereira da Silva	5,00
<i>Édipo Rei</i> , de Sófocles	5,00
<i>Está Lá Fora um Inspetor</i> , de J. B. Priestley	5,00
<i>Joana D'Arc</i> , de Claudel	5,00
<i>O Livro de Cristóvão Colombo</i> , de Claudel	5,00
<i>De uma Noite de Festa</i> , de Joaquim Cardozo ..	5,00
<i>O Pagador de Promessas</i> , de Dias Gomes	5,00
<i>A Pena e a Lei</i> , de Suassuna	5,00
<i>O Teatro e Seu Espaço</i> , de Peter Brook	13,00

Livros de autoria de Maria Clara Machado:

<i>O Cavalinho Azul</i> (conto)	12,00
<i>Como Fazer Teatrinho de Bonecos</i>	12,00
Vol. contendo: <i>A Menina e o Vento</i> , <i>Maroquinhas Frufriu</i> , <i>A Gata Borracheira e Maria Minhoca</i>	10,00
Vol. contendo: <i>Pluft, o Fantasminha</i> , <i>O Rapto das Cebolinhas</i> , <i>Chapeuzinho Vermelho e o Boi e o Burro</i>	10,00
Vol. contendo: <i>O Embarque de Noé</i> , <i>A Volta de Camaleão e Camaleão na Lua</i>	10,00

Estão também à venda n'O TABLADO:

<i>Cem Jogos Dramáticos</i> , de Maria Clara Machado e Marta Rosman	6,00
CADERNOS DE TEATRO (número avulso) ..	5,00
Assinatura anual	20,00

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO, mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes, pagável no Rio de Janeiro, Guanabara.

Impresso por
GRAFICA EDITORA DO LIVRO
Rio de Janeiro, GB