

**53**

# **cadernos de teatro**

TEATRO PARA CRIANÇAS — Signorelli

TEATRO AMADOR — Maria Clara Machado

TEATRO ESCOLAR — Roberto de Cleto

FARSA DO MANCEBO... — Alejandro Casona

MOVIMENTO TEATRAL

DOS JORNAIS

## **CADERNOS DE TEATRO N. 53**

abril-maio-junho-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 PARA CRIANÇAS

MARIA SIGNORELLI

Costuma acontecer que jovens já quase adultos assistam pela primeira vez a um espetáculo teatral, e a falta de experiência prejudique a sua compreensão; e pode acontecer também que esse acontecimento único determine suas preferências por um ou outro gênero de teatro, ópera, dança ou drama sem terem uma verdadeira compreensão ou inteligência crítica. Semelhante defeito se deve, em grande parte, à falta de educação quanto à linguagem teatral, linguagem à qual se chega, como qualquer outra, só depois de iniciado e gradualmente educado.

Assim, os espetáculos para crianças devem apoiar-se na observação escrupulosa dos efeitos que produzem e no estudo real da vida espiritual dos espectadores aos quais se dirigem.

O autor tem, portanto, uma grande responsabilidade, pois o teatro para crianças não pode se constituir no sustento abusivo daqueles que pretendem despejar seus diálogos de qualquer maneira; ao contrário, justamente para as crianças se deve escrever com o máximo cuidado, levando em conta, além disso, as diferentes idades para as quais se escreve.

Os autores, atores e diretores que já trabalharam para crianças sabem quão difícil é comunicar-se com elas e fazê-las participar das alternativas cênicas. Sabem que um agudo espírito de observação as anima, bem como uma impetuosa sensibilidade, não tolerando, portanto, nada inautêntico, reagindo diante daquilo que um público adulto toleraria. O pequeno espectador presta atenção às minúcias, observa os pormenores, exige uma seqüência nas situações e repele abertamente os despropósitos e as historinhas dramatizadas com evidente caráter pedagógico.

Segundo o dr. John Anderson, diretor do *Institute of Child Welfare* da Universidade de Minnesota, o fato de uma criança ver às vezes uma obra má, ter uma

experiência infeliz, ler um livro medíocre ou experimentar uma emoção desagradável não tem muita importância. O grave será que durante um longo período chovam sobre ela trabalhos medíocres, livros de mau gosto, situações emotivas deprimentes, sem interrupção e sem a possibilidade de experimentar não só o bem como o mal, o verdadeiro ou trivial. Depois de muitas experiências, observam-se os efeitos perduráveis na conduta dos jovens. No desenvolvimento da criança, um ano representa uma época inteira e corresponde a muitos anos da vida do adulto e aquilo que para este pode apresentar-se com clareza e precisão, para um caráter em desenvolvimento se apresentará como um problema insolúvel, como uma dificuldade insuperável. Justamente por isso uma obra para crianças deve atuar como guia e conter necessariamente uma idéia moral, como sucede em toda obra de arte, sem que isso signifique que se realize somente nesse sentido. A experiência teatral é complexa e seu êxito múltiplo. Um gesto vulgar pode comprometer o valor das máximas morais mais verdadeiras.

Ocorre, em contrapartida, que o teatro juvenil com freqüência acentua e insiste apenas nas lições de moral e, assim, atinge-se um resultado negativo — o do moralismo individualizado, por exemplo, por Uciniski: “Se queres converter um rapaz num bandido”, diz, “falta-o com toda espécie de regras morais. Com o tempo estas não terão mais nenhum efeito sobre ele”.

Portanto, na educação teatral das crianças, é fundamental o problema do repertório.

Se por meio do teatro as crianças aprendem a compreender e sentir mais profundamente, isso se refletirá em todas as suas manifestações de vida e em sua personalidade. É necessário encontrar um repertório capaz de divertir e de fazer pensar aos espectadores mais ou menos pequenos; repertório mais de acordo com os cos-

tumes e o nível da sociedade em que crescem, uma sociedade que possui rádio, cinema, televisão, instrumentos desconhecidos no começo deste século. Por outro lado, é preciso acentuar que nenhum espetáculo é mais apropriado que o teatral — se bem realizado — para dar à criança uma formação não só cultural como social. No teatro não acontece o mesmo que diante da tela de televisão ou de cinema, da qual o espectador se acha isolado, sem que exista qualquer comunicação entre ambos. Ao contrário, no teatro, existe uma comunhão decisiva entre todos os espectadores e entre estes e o palco. Somente no teatro acontece que o ator e o espectador jamais estão sós vivendo a representação. O ator age sentindo todo o influxo que lhe vem da platéia, assim como a platéia sente o ator. O entretenimento teatral, portanto, constitui uma experiência essencialmente social, sendo tanto mais autêntica quanto mais interior é.

Naturalmente, seria preferível que as crianças e adolescentes, para assistir aos espetáculos, pudessem dividir-se em grupos conforme as diferentes idades, já que, unidos por possibilidades comuns de compreensão e interesse, tanto o texto que se lhes apresenta como o ator que deva expô-lo poderiam ter com eles a mesma relação que tem um professor, o qual sabe em determinada classe com quem deve trabalhar, sobre o que e como falar. Somente num teatro adequado para ela, poderá a criança ter uma verdadeira experiência vital, capaz de agir dentro dela como uma realidade vivida.

Não há dúvida que um tal teatro pode converter-se num meio eficaz de educação pós-escolar e pós-universitária dos jovens. A tradição dos grandes escritores e atores dramáticos impõe considerar o teatro como escola e até como universidade da vida; essa identidade de fins entre teatro e pedagogia só poderá concretizar-se em benefício dos jovens quando estes possam obter daquele um sentimento de satisfação e um desejo vivo de aplicar em suas vidas a carga emotiva que tenham recebido. O teatro é um grande meio para formação do conceito da vida e do sentimento.

A escola, não obstante ter à sua disposição tantas possibilidades não pode cumprir todas as suas obrigações sem a prévia união com a família na qual a criança se desenvolve e recebe suas primeiras experiências da vida, e, além disso, se não sabe usar os meios de influência que atuam com maior força sobre a consciência e o caráter da criança como o livro, o teatro, o

cinema e, em geral, todas as formas de arte. E qual é a razão pela qual o teatro pode ser um recurso educativo tão poderoso? Porque constitui o mais evidente e claro reflexo da vida. O teatro é um meio precioso que ajuda a ampliar a experiência da vida infantil, induzindo-o a experimentar todas as emoções que surgem de sua identificação com a vida e a experiência dos heróis do espetáculo. No desenvolvimento deste, a criança se encontra em condição de reviver, em duas ou tres horas, a vida de um personagem.

Mas para que isso ocorra verdadeiramente, para que a criança participe intimamente da vida do herói, é necessário que o espetáculo tenha um valor ideal e artístico e saiba fazer o espectador participe das descobertas profundas e inesperadas da vida, através de uma linguagem convincente e profunda. Cada trabalho — diz Sara Spencer (editora especializada em obras para crianças nos Estados Unidos) — deve provocar um impulso que leve a estimular a iniciativa infantil: “Quando a criança está completamente absorta pelas ações que se desenrolam em cena, a orquestra de seus sentidos, de seus nervos, glândulas, reflexos, músculos e recordações entra em ação.” Essa experiência faz nascer sonhos, desejos, necessidades e ações que podem brotar consciente e inconscientemente uma hora mais tarde ou no futuro.

O conteúdo do trabalho tem, portanto, uma grande importância. Frequentemente, na dramaturgia para a infância se tem procurado preservar a criança de imagens negativas e seminegativas, submergindo-a na atmosfera idílica de uma *beatitude geral*. Mas tal tarefa diminui a agudeza das percepções vitais da criança, encadeia sua tendência a tomar parte ativa no espetáculo pelo triunfo das forças positivas, e se não cria imagens negativas, também não cria imagens positivas, já que a privação da função mais importante da vida, que é a luta. Como se pode ver o bom quando se fecham os olhos ao difícil? Somente quando começamos a descobrir o excelso de um personagem que nos parecera insignificante ou quando percebemos o mal oculto sob toda espécie de artifícios enganosos, é que a obra de arte nos atinge e nos prende.

A aproximação do dramaturgo da vida escolar pode ajudá-lo a encontrar e a ver temas e problemas mais importantes que, ao mesmo tempo que beneficiam as crianças, oferecem um interesse pedagógico. A pro-

tumes e o nível da sociedade em que crescem, uma sociedade que possui rádio, cinema, televisão, instrumentos desconhecidos no começo deste século. Por outro lado, é preciso acentuar que nenhum espetáculo é mais apropriado que o teatral — se bem realizado — para dar à criança uma formação não só cultural como social. No teatro não acontece o mesmo que diante da tela de televisão ou de cinema, da qual o espectador se acha isolado, sem que exista qualquer comunicação entre ambos. Ao contrário, no teatro, existe uma comunhão decisiva entre todos os espectadores e entre estes e o palco. Somente no teatro acontece que o ator e o espectador jamais estão sós vivendo a representação. O ator age sentindo todo o influxo que lhe vem da platéia, assim como a platéia sente o ator. O entretenimento teatral, portanto, constitui uma experiência essencialmente social, sendo tanto mais autêntica quanto mais interior é.

Naturalmente, seria preferível que as crianças e adolescentes, para assistir aos espetáculos, pudessem dividir-se em grupos conforme as diferentes idades, já que, unidos por possibilidades comuns de compreensão e interesse, tanto o texto que se lhes apresenta como o ator que deva expô-lo poderiam ter com eles a mesma relação que tem um professor, o qual sabe em determinada classe com quem deve trabalhar, sobre o que e como falar. Somente num teatro adequado para ela, poderá a criança ter uma verdadeira experiência vital, capaz de agir dentro dela como uma realidade vivida.

Não há dúvida que um tal teatro pode converter-se num meio eficaz de educação pós-escolar e pós-universitária dos jovens. A tradição dos grandes escritores e atores dramáticos impõe considerar o teatro como escola e até como universidade da vida; essa identidade de fins entre teatro e pedagogia só poderá concretizar-se em benefício dos jovens quando estes possam obter daquele um sentimento de satisfação e um desejo vivo de aplicar em suas vidas a carga emotiva que tenham recebido. O teatro é um grande meio para formação do conceito da vida e do sentimento.

A escola, não obstante ter à sua disposição tantas possibilidades não pode cumprir todas as suas obrigações sem a prévia união com a família na qual a criança se desenvolve e recebe suas primeiras experiências da vida, e, além disso, se não sabe usar os meios de influência que atuam com maior força sobre a consciência e o caráter da criança como o livro, o teatro, o

cinema e, em geral, todas as formas de arte. E qual é a razão pela qual o teatro pode ser um recurso educativo tão poderoso? Porque constitui o mais evidente e claro reflexo da vida. O teatro é um meio precioso que ajuda a ampliar a experiência da vida infantil, induzindo-o a experimentar todas as emoções que surgem de sua identificação com a vida e a experiência dos heróis do espetáculo. No desenvolvimento deste, a criança se encontra em condição de reviver, em duas ou tres horas, a vida de um personagem.

Mas para que isso ocorra verdadeiramente, para que a criança participe intimamente da vida do herói, é necessário que o espetáculo tenha um valor ideal e artístico e saiba fazer o espectador participe das descobertas profundas e inesperadas da vida, através de uma linguagem convincente e profunda. Cada trabalho — diz Sara Spencer (editora especializada em obras para crianças nos Estados Unidos) — deve provocar um impulso que leve a estimular a iniciativa infantil: “Quando a criança está completamente absorta pelas ações que se desenrolam em cena, a orquestra de seus sentidos, de seus nervos, glândulas, reflexos, músculos e recordações entra em ação.” Essa experiência faz nascer sonhos, desejos, necessidades e ações que podem brotar consciente e inconscientemente uma hora mais tarde ou no futuro.

O conteúdo do trabalho tem, portanto, uma grande importância. Frequentemente, na dramaturgia para a infância se tem procurado preservar a criança de imagens negativas e seminegativas, submergindo-a na atmosfera idílica de uma *beatitude geral*. Mas tal tarefa diminui a agudeza das percepções vitais da criança, encadeia sua tendência a tomar parte ativa no espetáculo pelo triunfo das forças positivas, e se não cria imagens negativas, também não cria imagens positivas, já que a privação da função mais importante da vida, que é a luta. Como se pode ver o bom quando se fecham os olhos ao difícil? Somente quando começamos a descobrir o excelso de um personagem que nos parecera insignificante ou quando percebemos o mal oculto sob toda espécie de artifícios enganosos, é que a obra de arte nos atinge e nos prende.

A aproximação do dramaturgo da vida escolar pode ajudá-lo a encontrar e a ver temas e problemas mais importantes que, ao mesmo tempo que beneficiam as crianças, oferecem um interesse pedagógico. A pro-

é o próprio fundamento de todo o progresso e domínio de nós próprios.”

Se é verdade que no riso está incluído aquele princípio crítico que é tão próximo da alegria que sentimos quando nos superamos e melhoramos — riso que introduz no mundo pensante do homem — devemos atribuir à comicidade grande importância como instrumento de educação infantil. Naturalmente, se se quer que a comicidade seja alimento de uma educação moral e intelectual mais humana e eficiente, se se deseja que seja um auxiliar verdadeiro e uma liberação das penas que derivam de se haver cristalizado o mundo numa só perspectiva, ele deve ser usado com cuidado e com sutileza espiritual.

Com os risos, o pequeno espectador se converte em homem porque aprende a rir de si próprio. Com o riso, sua inteligência se ilumina, seu pensamento se desenvolve, apura-se o sentido da realidade e se fortifica o caráter.

Contudo, vivem entre as pessoas humildes do povo a argúcia e a esperteza, tão apreciadas pela nossa tradição humanística, de tal modo que o ensino dialetal consiste em sua maior parte no ensino mediante o recurso cômico. Do mesmo modo que essas pessoas simples, a criança goza com os epigramas, como aprecia as adivinhações; ama o jogo intelectual sem malícia e vê nele a expressão mais evidente de uma conquista humana, e por tudo aquilo que a faz rir, a criança se sente homem sem se aborrecer com a ajuda que recebe. Cria-se, assim, através do riso, uma espécie de aliança entre esse herói-mestre e o espectador-aluno, e “nessa cumplicidade, o riso infantil se encontra com o do educador, tornando-se um riso pedagógico, ainda que, sem que pareça, é advertência e revelação, apelo e força espiritual.”

Neste ponto, tentaremos dar uma relação, em ordem progressiva, do gênero de repertório que mais interessa às crianças, conforme as diferentes idades.

Pesquisas têm demonstrado que para crianças de escolas infantis, as histórias que descrevem os acontecimentos quotidianos são as mais acessíveis, a menos que, desde os primeiros anos, tenham sido iniciadas em fábulas. Os feitos da vida familiar e aqueles nos quais a mesma tenha experiência são os que mais interessam à criança e ela gosta que lhe sejam recordados. É a idade em que começa a definir-se e a adquirir gosto e

a mostrar interesse pelo que a cerca. Quanto mais familiar lhes seja a linguagem, mais poderão entender e se interessar pelo assunto. Com menos de seis anos, a criança prefere a história e a dramatização de sua própria experiência. As marionetas e fantoches se prestam bem a isso, e dentro de elementos de gosto e de risos solucionam os ressentimentos da idade, educam a ironia e robustecem a vida moral.

Os espetáculos para crianças muito pequenas devem também poder objetivar as idéias. Os personagens, quando surgem, deverão dizer seus nomes; os objetos deverão ser mostrados quando mencionados, e as idéias devem se transformar em ação no momento em que são anunciadas e, igualmente, os sentimentos tais como a alegria, a tristeza, o espanto e a expectativa. As crianças só estarão atentas aos conceitos se puderem vê-los em certo sentido. Para essa idade o importante é apresentar e não narrar. Aquilo que nós vemos quando imaginamos, elas devem vê-lo para poder imaginá-lo.

As histórias devem ser simples e dividirem-se em episódios. Tal divisão deve ser sublinhada pela queda da cortina e a troca do cenário, coisa, entretanto, não inteiramente necessária quando se trata de crianças muito pequenas. Bastará dizer que a cena mudou e citar o lugar onde se desenrola a ação. As crianças aceitam essa convenção sem espanto, pois que isso é normal em seus brinquedos. De fato, quantos lugares diferentes pode responder para ela, sucessivamente, o mesmo canto de sua casa? A divisão da história em diversas cenas, sublinhada pela descida do telão, é muito importante, pois cria muitos pequenos quadros, impondo entre um e outro uma pausa que rompe a concentração infantil e sua tensão ao sentir o final da história; além disso é importante, porque a representação tem por objeto não só narrar um fato, como antes de mais nada esclarecer para a criança as seqüências dos acontecimentos e dar-lhe a satisfação de concatená-los, de modo a formar uma história completa.

O que elas viram permanece durante muito tempo em sua memória e auxilia o desenvolvimento de sua capacidade de conversação e de expressão de seus próprios sentimentos, visto que contam o que viram e o transmitem aos companheiros. Um teatro realizado dessa maneira exerce grande influência no desenvolvimento intelectual e moral da criança e deve estar, portanto, impregnado de um alto nível além de usar um método apropriado.

Na idade intermédia que vai dos sete aos dez anos, o interesse pelas fábulas é imenso e indica um amadurecimento maior e a possibilidade de discernimento crítico. Elas constituem o fio que une nossos filhos às crianças de todos os tempos, e respondem a suas necessidades como às das gerações passadas. Segundo o dr. Herbert Kupper, do Instituto de Psicanálise de Los Angeles, a criança não está preparada para enfrentar a realidade. Seu vocabulário é limitado. Não pode arriscar-se a perder o amor dos pais expressando abertamente seus sentimentos; ela recorre então aos subterfúgios e inventa histórias. Nessa invenção, toma emprestados elementos da realidade e usa-os à sua maneira. Temores e companheiros de jogos imaginários não derivam da inocência infantil; são tentativas sérias para dominar sentimentos íntimos da única maneira que lhes é permitida. Assim, o clássico conto-de-fadas — diz o dr. Kupper — permite à criança materializar seus sentimentos sem sentir-se culpada. João e Maria se perdem porque não estavam junto da mãe. Uma bruxa tenta comê-los. Eles conseguem enganar a feiticeira má. Porque este conto é aceito universalmente? Uma criança ama a mãe, no entanto tem ressentimento em relação a ela devido a certos castigos; ela representa para a criança duas pessoas, é ao mesmo tempo bruxa e mãe amorosa. No conto, os meninos terminam vencendo a mãe má e voltam à boa. O medo de ser comido é o medo típico das crianças, que sempre querem devorar-se uns aos outros. O conto mostra, além disso, o desejo de fugir das mães, que os filhos sentem para se tornarem independentes, apesar de serem claros os perigos de uma tal aventura. Estes são os sonhos típicos das crianças que se sentem impotentes. Já que esses frágeis seres devem sonhar, conclui o dr. Kupper: “Que esses sonhos sejam levados a cena, mas reconciliados com o mundo real.”

Não queremos negar o engenho dessa interpretação, mas basta-nos a velha opinião que vê, no gosto pelas fábulas, a satisfação infantil em seu amor à vida e à experiência, e na narração de estórias e lendas, a maneira como a criança busca a explicação de seus impulsos e percepções que sente em seu íntimo e, inconscientemente, como manifestações de sua própria vida interior, impulsos e percepções que não pode entender por si mesma, através dos quais tenta e quer encontrar no exterior os elementos e motivos que lhe parecem necessários a tais explicações. “O confronto de

uma coisa consigo mesma, diz Froebel, não pode levar-nos ao seu conhecimento portanto, nem sequer os fenômenos da vida interior, pensamentos, sensações e sentimentos, sua natureza, significado e ações, confrontados entre si, poderão proporcionar-nos o saber. Para compreendê-los claramente é necessário confrontá-los com alguma coisa estranha a eles. Este é o motivo pelo qual as crianças escutam com tanto prazer estórias, fábulas e lendas, e com tanto mais prazer quando sabem que esses fatos aconteceram realmente alguma vez ou entraram no campo da atividade espiritual com tal força que para eles não tem limite. A força que está em embrião na alma infantil se lhe apresenta na lenda, na fábula e no conto como uma bela e perfeita planta com flores e frutos jamais vistos. Quanto mais distante está o ponto de controle, tanto mais se abrem a alma e o coração, revigora-se o espírito e a vida se desenvolve com mais liberdade e força.

“Ao mesmo tempo que nas fábulas e lendas o que atrai a criança e o menino não é o chamativo como tal, mas algo invisível e espiritual muito mais profundo, o que para ele se converte na medida de seu próprio espírito e de sua própria vida não são os exuberantes personagens que existem neles, mas tudo que há de espiritual e de vital. É a observação imediata dessa vida livre, dessa força que atua livremente segundo uma lei própria.

“O conto apresenta outros homens, outras relações, outros tempos e lugares, pessoas e aspectos completamente diferentes, entretanto, quem escuta, busca sua própria imagem, e a vê e ninguém poderá dizer-lhe que não é sua imagem.”

A criança, na fábula, assimila a verdade por meio das imagens, e se, aparentemente, só se interessa por elas, também se apossa da verdade, fazendo-a parte de sua experiência individual. Ela vem de fato refletir e iluminar sua efetiva, e até agora irreflexiva, experiência da vida. Assim se amplia e cresce, finalmente, a capacidade de observação, de interiorização, de crítica, a tal ponto que o menino pode extrair deduções morais e leis de comportamento. O mal e o bem sobre que se constrói por exemplo a antiga lenda *A Bela e a Fera* chegam a constituir revelações sobre a fealdade do mal e o esplendor do bem.

Na educação da criança, abandonar o elemento fantástico e mitológico — contos e lendas nas quais a realidade se apresenta poeticamente — é como eliminar

aquilo de que a criança tem necessidade mais imediata para apreciar a arte e a poesia. Elas nascem sempre de fontes ocultas da ilusão poética, alimentada e cultivada durante os anos da infância como um dos mais profundos valores dessa idade. Quem não recorda, quem não aprecia a participação pessoal na invenção, não encontra nenhuma sugestão para sua fantasia. Sua vida é prejudicada pelo realismo chão, a partir do qual o ponto de vista espiritual não é importante nem decisivo.

Pode-se dizer que a fábula é o espetáculo clássico da infância, se bem que haja necessidade de um certo discernimento na seleção feita pelo educador para apresentá-la à criança; e deve-se notar que aquelas que interessam até os oito anos podem não interessar aos treze. A fábula, entretanto, não esgota o repertório teatral como meio de educação da infância, ainda que nela se possam achar motivos exatos de ensinamentos, por exemplo; se sois bons, se sabeis empregar bem vossas faculdades inatas, sereis ajudados e salvos de qualquer situação desesperada, mas precisais de muita força e coragem.

Além das fábulas, devem ser incluídas as tarefas divertidas que se relacionam com o tagarelar da primeira infância. Seu valor está sobretudo na propriedade tônica do *humour*. Rir alegremente, como dissemos, sempre faz bem. O impacto, a surpresa que se produz a cada efeito cômico distendem as tensas cordas do sentimento e da reflexão, e acalmam a fantasia nervosa. No momento em que a criança participa alegremente da situação cômica, ela repousa moralmente, acalma a imaginação e vê, sem sofrer, as coisas da vida em suas reais proporções.

São também importantes as histórias em que intervêm personagens de raças diferentes ou graus sociais e aquelas em que falam plantas e animais. Esse gênero de obra permite à criança o contato com existências diferentes da sua, e apesar de sua própria projeção sobre o mundo, à custa da inteligência do próprio mundo, serve na realidade para dissolver o egocentrismo infantil e introduzir a criança numa realidade na qual estão também os outros com suas experiências próprias, e daí a criança poderá criar novas simpatias devido à curiosidade despertada pelo caráter excepcional do personagem, que já não é um de seus semelhantes, mas algo completamente diferente. Contudo, o segredo para manter vivo o interesse infantil e não perturbar seu prazer é apresentar esses seres tão diversos e excepcionais —

plantas, animais, etc. — com elementos e sentimentos próprios de seu modo de viver. E nisto também é necessário seguir a lógica infantil, para quem seria incompreensível que uma planta ou um animal fale ou atue de modo diferente do seu. Só assim, poderá criar sentimentos de solidariedade e de compreensão para com o próximo, que no momento pode ser apenas um cachorro ou um gato (e amanhã encontrará também numa escultura, numa pintura ou num livro) e que está também dentro, algo que não é ela, criança, e de onde se entende melhor a si mesmo.

Com os maiores de dez anos começa uma certa diferenciação de gostos e interesses, e enquanto os meninos gostam de aventuras e farsas, as meninas preferem histórias de fadas e princesas. Nessa idade elas começam a sentir maior influência do rádio, do cinema e da televisão, preferindo algo mais sofisticado e tecnicamente superior às suas possibilidades. À medida que crescem e, em certo sentido, se preparam para a vida, se interessam cada vez mais pelos problemas que se relacionam com os aspectos de sua vida e os contrastes que encontram no fato de adaptarem seu caráter ao modo corrente, à moral corrente, donde se fazem necessários trabalhos contemporâneos que falem do dever, da amizade, do amor e nos quais os protagonistas sejam outras crianças. Esses problemas se tornam mais complexos e individuais à medida que a criança chega à adolescência. Por outro lado, são essas crianças que têm justamente mais necessidades de espetáculos inteligentes e acabados que sirvam de guia nos contrastes da vida e do caráter. Provavelmente, para tais meninos, mais do que falar-lhes de seus companheiros em obras teatrais, é indispensável realizar obras nas quais se projetem problemas que terão de resolver em idade mais adulta, e que poderão ser encontrados no melhor repertório do teatro clássico e moderno, que já é o repertório da idade adulta.

Dado que o adolescente tem ao mesmo tempo algo da criança e do homem, geralmente, se lhe apresentam temas ou demasiado pueris ou demasiado ligados ao teatro de adultos. Sobretudo hoje os jovens vivem num clima especial que lhes apresenta exigências e questões que não encontram nenhum reflexo no teatro que lhes é dedicado. E assim como um teatro atraiçoa sua época quando não é seu reflexo, atraiçoa os jovens quando não leva em conta os seus problemas. Provavelmente, como já se tentou na América, na Rússia e na Polônia,

os próprios adolescentes, se bem que não sejam de fato os autores, deviam ser os inspiradores, de vez que o objeto essencial da arte dramática educativa é auxiliar os jovens a tomar consciência de suas mais profundas preocupações.

O repertório deve corresponder à expectativa do jovem espectador. E este, de qualquer idade que seja, vai ao teatro e *espera* que se erga a cortina no seu verdadeiro sentido: ativamente.

E quando o pano se levanta, a cena pode permanecer vazia e silenciosa por alguns momentos, já que o espectador enche esse vazio e esse silêncio com seus sonhos.

E o personagem dramático aí aparece irresistivelmente solicitado, diria quase suscitado por aquela expectativa concentrada, e vem inserir-se naquele sonho coletivo que é a pergunta projetada sobre a cena e que se identifica com a resposta que o drama deveria ter. Somente quando esse contato entre espectador e ator, entre personagem e público, entre questão e resposta se realiza, o drama se torna encantamento e arrasta ator e espectador para uma mesma embriaguez, controlada, contudo, por um método que a transforma em um rito. Um rito que, justamente, é o que faz amar o teatro como forma inconfundível de expressão artística.

(*El Niño y el Teatro* — Edit. Universitária de Buenos Aires — Florida, 656.)

## TEATRO AMADOR

### Uma Experiência Positiva

MARIA CLARA MACHADO

Amador — aquele que ama. Aquele que faz teatro respondendo a uma necessidade interior. Necessidade de se comunicar através uma arte. Ainda meio inconsciente, meio embaralhada. Um grupo se reúne em torno de algumas idéias ainda meio vagas, às vezes radicais sobre arte. Tudo se misturando com a vontade de estar junto, de se afirmar, de se exhibir. Algumas leituras mal digeridas, correntes teatrais revolucionárias lidas em suplementos, sonhos de fama, novelas de televisão mostrando um falso caminho fácil, filmes, idéias de comunicação, tudo impulsionando para a formação do grupo. Às vezes o rapazinho de olhos tristes sonha com um “Hamlet” ideal, ou a mocinha bonitinha se identifica e tem certeza que pode se realizar através o palco. E assim pode começar um grupo.

Então começa a realidade. E é então que a coisa parece ser diferente do idealizado.

Onde reunir o grupo?

O que quer fazer este grupo de concreto?

Quem deve decidir o que se pretende fazer?

Quanto custa?

É neste momento que o futuro grupo amador precisa de esclarecimentos. Muitas vezes o grupo em formação já possui nome, repertório, diretoria formada, com presidente, tesoureiro, secretário, etc., esquema publicitário, algumas fotografias para jornais, biografia dos artistas, enfim muito entusiasmo com os resultados sonhados para o empreendimento. Então a coisa começa a falhar e ninguém sabe porque. A peça é escolhida, os ensaios se iniciam, os atores começam a faltar; depois o dono do local onde se ensaia reclama que estão sujando muito a casa com cigarros e papéis rasgados, a atriz se queixa que está sendo maltratada pelo diretor, os vizinhos não aguentam o barulho e não podem dormir. A coisa começa a ficar difícil. Os ideais de teatro tão bem compreendidos no início do grupo passam para

segundo plano, começam a se diluir no cotidiano, na conversinha de bar, nas queixas dos responsáveis. Todos se sentem traídos, incompreendidos e abandonados. Às vezes, para salvar a todo o custo o empreendimento, começa-se a fazer uma apelação para o mais fácil. Fazer a coisa de qualquer maneira, só para sair, para aparecer. O lado exibicionista do teatro, o nome no jornal; e então vem um gosto de frustração nos mais sérios, naqueles que acreditavam no teatro e no grupo.

Como levar adiante a realização de um espetáculo amador?

Quais as condições favoráveis para esta realização?

Quais as qualidades essenciais para o animador do grupo?

Vamos começar pelo animador do grupo.

O diretor ou o animador é um elemento indispensável à sobrevivência de um grupo. Esse elemento indispensável e raro tem a seu cargo a conservação do entusiasmo e a promoção da harmonia entre os membros do grupo. Ele tem que ser obstinado e honesto. Deve ter conhecimentos teatrais e qualidades de liderança.

Um espetáculo não é feito somente com qualidades artísticas. Elas são indispensáveis à realização de um bom espetáculo, mas é necessário, para a concretização do espetáculo, que se saiba produzir, isto é, por para funcionar uma idéia.

Quando começam a surgir problemas financeiros, de local, de disciplina, de relacionamentos fora e dentro do grupo, além dos problemas artísticos é que o verdadeiro animador se impõe.

O ideal é que o animador possa, antes de começar seu grupo, freqüentar um teatro durante uma produção. Enfrentando a realidade com coragem o diretor-animador poderá melhor levar seu grupo a descobrir com ele que não são somente as causas exteriores ao grupo, como ajuda governamental e falta de recursos financeiros os responsáveis pelos fracassos, mas também a própria incapacidade de enfrentar as dificuldades.

O animador-produtor-diretor estando mais por dentro dos problemas de teatro, vamos abordar as condições exteriores favoráveis para a permanência de um grupo amador numa escola, numa igreja, num clube, numa garagem, em qualquer lugar onde se tenha a liberdade necessária para se criar um espetáculo.

De nada adiantaria possuir um repertório maravilhoso, de nada adiantaria querer fazer o melhor teatro do mundo, sem as condições exteriores para o funcionamento do grupo.

Aí é que instituições, professores, os responsáveis pela cultura na cidade, diretores de clube devem entrar com sua capacidade de ver claro os problemas de educação, de cultura e de recreação. Aí é que o verdadeiro educador, aquele que sabe do valor educativo do teatro, pode e deve ajudar.

Quando fundamos o TABLADO em 1951, sua continuidade só foi possível graças à benevolência, à confiança que em nós depositou a então presidente do Patronato Operário da Gávea, dona Helena Bahiana. Ela possuía aquele instinto de educadora que não foi adquirido nem em cursos, nem em livros. Entendeu que o teatro era um maravilhoso meio de educação e de formação da juventude, e nos transmitiu um crédito de confiança que até hoje ela vem depositando em nós, nos apoiando sempre que o Tablado entra em algum atrito com a diretoria atual.

Dona Helena construiu o atual auditório do Patronato pensando em fazer teatro para operários, pois naquela época aquele era um bairro de trabalhadores de fábricas de tecidos, possuindo várias favelas. Transformado o bairro, dona Helena continuou a considerar o teatro como uma das atividades mais importantes da instituição.

O fato de usarmos o auditório nem sempre quis dizer que não tivéssemos que lutar por ele. Éramos um bando de jovens entre 15 e 26 anos, todos tão inexperientes quanto entusiasmados. Cada membro do grupo entrou com cinquenta mil réis para financiar a primeira montagem. Tínhamos que pagar além das despesas de espetáculo uma percentagem ao Patronato pelo uso da luz, do auditório, dos banheiros, pagamento de limpeza, etc.

O auditório mais parecia uma sala de hospital, com seus ladrilhos e paredes claras e frias. Os banquinhos eram trazidos na hora pelos pais e amigos dos artistas. Costurávamos a roupa, fazíamos os cenários, brigávamos muito, éramos vaidosos e impetuosos, donos da verdade, e sempre com a razão. Mas conservamos um espírito de honestidade que prevaleceu contra tudo e que procuramos manter até hoje.

Esse espírito de honestidade talvez tenha sido nossa grande qualidade. Primeiro, honestidade para com a casa. Só era permitido ensaiar até às 11 horas da noite. Obedecíamos a este horário, a não ser nas vésperas das estréias quando tínhamos permissão para entrar pela madrugada. Procurávamos não desapontar, nem abusar da confiança que o Patronato depositava em nós. Ou melhor que o Patronato experimentava depositar. Só o tempo e a nossa fidelidade puderam provar que eles podiam confiar. Isto foi muito difícil em se tratando de jovens ansiosos para aproveitar tudo — saber aproveitar sem abusar é uma arte muito difícil e indispensável para amadores que querem se impor num local de trabalho emprestado e sobretudo vigiado por aqueles que não estão com boa vontade. Uma desavença entre a instituição e o grupo pode acarretar o fim de qualquer projeto teatral. É portanto indispensável que o animador saiba conservar a harmonia necessária entre casa e grupo.

A casa estando garantida, ou melhor, mantida pela compreensão e entendimento entre os responsáveis, poderemos passar aos problemas do espetáculo. Aí entra a honestidade para com o público. Procurar fazer um espetáculo de qualquer maneira, só pelo prazer de estrear é um desrespeito ao espectador, seja ele família, crianças ou colegas. É no teatro amador que se aprende a respeitar o público. Muitas vezes o profissional tem motivos reais para estrear mal uma peça. A pressão financeira, falta de ajuda e de planejamento podem precipitar uma estréia. O amador tem tempo. É disponível para fazer bem acabada, bem ensaiada uma peça. Não tem nenhuma desculpa para estrear mal, a não ser a própria incapacidade. O hábito de buscar no teatro apenas as glórias publicitárias é um péssimo começo para quem quer depois ser um profissional. É no gosto pelo trabalho bem feito, bem estudado, bem elaborado que se forma um homem de teatro, que se forma um espírito de equipe. É muito bonito querer produzir uma montagem de uma grande peça, fazer o melhor espetáculo do ano. Todo grupo sonha em ser o melhor, aquele que vai inovar, revolucionar o teatro. É preciso ter muita coragem para não ceder à vontade do grandioso. Muitos grupos se dissolvem na primeira dificuldade porque sonharam alto de mais e não conseguiram ser honestos consigo mesmos. Não conseguiram enfrentar a pobreza. Digo, de propósito, pobreza porque aqui ela tem o sentido de despojamento, de humildade

diante da arte, diante da incapacidade inicial de qualquer pessoa ou grupo de começar logo pela fama. Isto não quer dizer que não se possa fazer um belíssimo espetáculo do ponto de vista de comunicação, verdade, amor à arte, descobertos no trabalho em conjunto, aperfeiçoamento de metier, enfim tudo de gratificante que o teatro amador, justamente por ser descompromissado como o profissionalismo pode dar.

Falando de teatro amador muitos pensam que ele não tem compromissos financeiros. Qualquer grupo ao planejar um espetáculo tem que forçosamente lidar com profissionais. Há o carpinteiro, o direito autoral, o papel, as lâmpadas, os refletores, a costureira, as fazendas, os pregos, enfim toda uma infra-estrutura indispensável e profissional que o grupo tem que entrar em contato e saber resolver.

E mesmo que a costura, a carpintaria ou a pintura seja feita, pelos próprios componentes do grupo, ainda sobra muito para ser pago e para isto é preciso tomar conhecimento do livro-caixa e conhecer de perto compromissos com gastos de produção, por mais simples que eles sejam. Fazer dívidas, e pior ainda, não pagá-las, é um péssimo começo para um amador. Eles vão perdendo a confiança dos outros e o grupo acaba por se desmoralizar por falta de honestidade. É indispensável aprender a saber usar os próprios recursos, aprender a pedir e também a improvisar com o que se tem, sem se desesperar. A falta de recursos financeiros desenvolve também a criatividade do grupo. Saber usar e fabricar material é uma grande escola. A economia de recursos alimenta a imaginação, força o amador a procurar meios de suprir falhas, tornando-se enorme fonte de prazer para o grupo. Nos primeiros anos de TABLADO não possuíamos nem refletores, nem gravador, nem resistência. Inventamos refletores com latas, criamos sonoplastia com barulhos descobertos em improvisações, e aprendemos a procurar descobrir técnicas de resistência, de iluminação, de confecção de objetos, adereços. Muita gente descobriu novas vocações inventando coisas para suprir a falta de dinheiro.

Um grupo que começa modestamente procurando usar ao máximo os recursos que se lhe apresentam, isto é: local modesto, pouco dinheiro e muita vontade de acertar tem grandes probabilidades de vencer. Vencer em todos os sentidos. Descobrimo primeiro que é muito mais importante um espetáculo onde tudo foi pla-

nejado e discutido, sofrido e inventado pelo próprio grupo do que se encostar nas sobras do teatro profissional para vencer de qualquer maneira ou para simplesmente aparecer mais depressa.

Teatro amador é atividade recreativa antes de mais nada.

Proporciona prazer e alegria a seus membros na medida em que eles se entregam honestamente a ela. E pode proporcionar também aos outros, ao público, grandes emoções. E por ser reactiva, não deixa de possuir regras que devem ser obedecidas a risca. Um time de voleibol também é uma atividade recreativa. Se algum membro do time mais tarde decidir se dedicar inteiramente a ele, se jogando num time de escola ele se entusiasma pelo esporte, melhor ainda. Mas o jogo, mesmo no quintal da escola deve ser feito obedecendo a todas as regras do jogo.

O mesmo se dá com o teatro. Por ser amador, por ser às vezes o início da carreira de muito profissional, por ser uma escola de vida em grupo, é muito importante que ele seja feito com a maior seriedade possível. O gosto da honestidade, da coisa bem feita, bem acabada será um estímulo, um aprendizado para qualquer um que já tenha passado pela experiência de teatro amador, e depois continuou na carreira. Se ele aprendeu a seguir as regras do jogo dificilmente sairá delas. Tornar-se um profissional será apenas a continuação de uma vivência já aprendida. O profissional que um dia foi amador e que aprendeu a abrir uma cortina, pregar um prego ou decorar um texto com o mesmo respeito pelo trabalho do contra regra, do ator, do diretor ou do porteiro, que aprendeu a dividir responsabilidades e assumi-las será um homem de teatro muito mais completo e mais feliz. O teatro será para ele não apenas um ganha-pão mas uma maneira especial de viver.

\*\* Palestra proferida no Simpósio de Teatro.

## TEATRO ESCOLAR: Considerações e sugestões para sua implantação \*\*

ROBERTO DE CLETO \*

Em vários países do mundo (sobretudo na Inglaterra), já não se discute mais a importância da atividade teatral dentro da escola como fator fundamental de auxílio na educação.

A educação, de acordo com os conceitos mais modernos, se interessa especificamente pelo desenvolvimento físico, intelectual, emocional e ético dos jovens. A atividade teatral, bem utilizada na educação, em que se procura em primeiro lugar desenvolver a criatividade e o auto-conhecimento, pode ser elemento fundamental para o desenvolvimento do jovem através de uma nova utilização de seu corpo, de sua maneira de falar e de controlar as emoções, encorajando-o assim a melhor se expressar e se comunicar.

O objetivo principal da atividade dramática na educação deve ser o desenvolvimento da personalidade, através do uso do corpo em movimento e da fala.

A lista de vantagens que podem ser obtidas através da atividade teatral na educação pode ser bem vasta. Citemos algumas delas:

- 1) desenvolvimento da imaginação
- 2) aumento da capacidade de concentração
- 3) aumento da capacidade de comunicação
- 4) ajustamento da personalidade
- 5) melhora no uso da linguagem oral
- 6) desenvolvimento da capacidade de trabalho em grupo, pela aceitação de responsabilidades e pela necessidade de cooperação com os outros
- 7) possibilidade de interessar os jovens na literatura
- 8) desenvolvimento de uma apreciação estética, etc.

Deve-se observar que, evidentemente, essa atividade não visa tornar cada estudante num ator amador, nem a induzi-lo a escolher o teatro como profissão.

Em recente congresso de professores de teatro em escolas não profissionalizantes, chegou-se à seguinte definição dessa atividade:

“A atividade teatral (chamada, em inglês, *drama*) na educação é uma forma de expressão criativa. Como a base do teatro (interpretação) não é mais do que a capacidade de falar e se mover, torna-se, assim, acessível como meio de expressão para todos os jovens. Para os muito jovens, deve assumir o aspecto de brincadeira ou jogos instrutivos, dependendo ainda muito de cada um individualmente. Conforme a criança se desenvolve, a atividade se torna numa forma única de contato criativo entre indivíduos, usando recursos físicos, vocais, visuais e emocionais. Essas capacidades naturais raramente podem ser conjugadas e usadas de maneira construtiva ao mesmo tempo, a não ser através da atividade teatral. Essa fusão de capacidades naturais e habilidades adquiridas torna a atividade teatral, dentro de seu aspecto de atividade conjunta e a ser apresentada a outras pessoas, uma experiência única, viva e direta. Como a exploração ativa das relações humanas é essencial à atividade dramática, pode-se, então, dizer que ela dá uma contribuição valiosa para a educação integral do ser humano”.

É preciso, contudo, levar em conta que, apesar da apresentação final do espetáculo ser quase sempre desejável porque de certa forma conclui um ciclo de atividade, este não deve ser o único fim visado e, em certos casos, pode inclusive não acontecer, dependendo das circunstâncias e do discernimento do professor encarregado.

Falando do professor, este deve ter qualidades especiais que se somem às naturalmente desejáveis a qualquer outro professor. A sua capacidade de relacionamento e de liderança precisa ser muito maior que a de um professor de outras matérias, seu idealismo também precisa ser em grau mais elevado, porque a atividade muitas vezes obriga a um tipo de trabalho em horas extra que certamente não será remunerado. Precisa ser uma pessoa extremamente criativa e capaz de solucionar problemas práticos. Precisa e deve estar aberto para aceitar as sugestões do grupo, mesmo quando essas possam acarretar posições contrárias às suas, desde que reconheça o valor das mesmas. É evidente que tem que ter um preparo especial e um conhecimento bastante razoável do que seja o ensino de teatro em suas formas

mais diversas: voz, movimento (ou expressão corporal), improvisação e interpretação, além de um conhecimento de história do teatro e do espetáculo e muita leitura de textos dramáticos, noções de direção, de cenografia e de técnicas de montagem.

Dito isto, passamos às sugestões para implantação possível da atividade teatral nas escolas de nível médio da Guanabara:

1) Preparação imediata do maior número possível de professores, escolhidos por suas capacidades e inclinações naturais, dentro do campo específico de teatro, o que me parece só poderia ser feito através da Escola de Teatro da FEFIEG.

2) Colocar a atividade teatral nas escolas como curricular, se bem que não obrigatória, talvez, mas de qualquer forma valendo grau.

3) Conseguir, nas escolas, locais adequados para a atividade.

4) Procurar abordar o ensino da atividade sob todos os aspectos: *a)* voz, respiração e dicção; *b)* movimento criativo, utilizando às vezes música ou ritmo, através de percussão; *c)* improvisação (individual e coletiva), sem esquecer a improvisação com sons; *d)* desenvolver a sensibilidade do grupo como um todo; *e)* envolver sempre a observação e a imaginação em qualquer tipo de trabalho; *f)* elaboração de textos pelo próprio grupo e finalmente, *g)* a montagem e apresentação de espetáculos.

#### BIBLIOGRAFIA

- Development Through Drama*, Brian Way — Longmans, 1969  
*Theatre in High School-Planning, Teaching, Directing* — Charlotte Kay Motter Prentice — Hall Inc., 1970.  
*Drama — Education Survey 2 Her Majesty's Stationery Office*, 1968.  
*Drama Policy Paper* — Inner London Education Authority, 1968.

\* Diretor de Teatro e Professor da Escola de Teatro da FEFIEG.

## A HORA E A VEZ DO TEATRO ESCOLAR

CRIANÇAS DA ESCOLA PÚBLICA APLAUDEM OS BONECOS DO GIBI



Por meio do Orientador de Biblioteca, do Departamento de Educação Primária, Seção de Bibliotecas e Auditórios, Setor de Teatro Infantil, a criança é chamada para fazer um Jogo Dramático. Começamos pelas Habilidades Físicas: saltitar num pé só, marchar, correr, sustentar um som, isto é, um certo treino físico que, num clima de brincadeira, conscientiza a criança de que tem um corpo que pode ser exercitado a obedecer cada vez mais prontamente à vontade. Ela pratica também jogo de observação, coisa de que nossas crianças andam carentes. Aí, então, é a hora dos Jogos Dramáticos propriamente ditos — há o Faz-de-Conta onde, por meio da concentração dos sentidos e da memória das emoções, fazemos as emoções surgirem. Através da Expressão Corporal, as crianças são levadas a descobrir e a explorar a linguagem do gesto, a liberação do corpo e a comunicação partindo dele. Ritmo é outro jogo. O objetivo do jogo de Ritmo é levarmos a criança a desenvolver em si mesma um elemento que existe em seu próprio corpo e em todo o Universo. Estando as crianças assim preparadas, chega, então, a culminância, a Dramatização Espontânea. Num clima de absoluta familiaridade, entre as 4 paredes da Biblioteca, as crianças vão, então, dramatizar. Nada para ser visto, portanto dispensam-se ensaios e repetições enfadonhas. Todos tomam parte, não há segregações ou restrições. Os que optarem pelo herói serão o herói. Os que optarem pelo bandido, serão bandidos. Haverá, portanto, vários heróis e bandidos, ao mesmo tempo; o que conta é a livre criação, pelo tempo que a criança quiser, até esgotar o seu personagem. O que conta é a intensa satisfação em criar e em agir. Quem quiser ser sonoplasta fará os “barulhinhos” da peça, e aí leva-se a pesquisar o som, a criar algo novo, a observar e a imitar. Os que desejarem serão o cenário. Corpos lado a lado, mãos e braços em determinada posição e as crianças inventam castelos, galeras, mar, igrejas e torres. Para um verdadeiro educador torna-se enormemente gratificante neste momento a revelação que o teatro traz à tona — as capacidades múltiplas de cada um, as idéias que cada criança possui, os inúmeros dons com que cada criança nasce e que precisam, apenas, de oportu-

nidade para surgirem. Ao mesmo tempo a brincadeira, neste clima de confiança e alegria, faz eclodir uma série de problemas e traumas, que o educador consciente anota para poder compreender melhor seu aluno. Um verdadeiro expurgo dos fantasmas interiores!

Através do Teatro dizemos constantemente ao Orientador de Biblioteca:

Deixe que a criança seja ela própria.

Permita que liberte seus próprios medos, frustrações e problemas.

Permita que libere toda a energia de que é capaz e que demonstre a riqueza interior, a força e os aspectos particulares que a distinguem de outros bilhões de seres humanos.

Acredite nela.

Faça-a feliz.

Há, ainda, no Setor de Teatro Infantil, o espetáculo para as crianças. É o Teatro do Gibi, teatro de bonecos. Já apresentamos peças de bonecos de vara, fantoches, mãos expressivas e objetos. São peças originais que testamos trazendo grupos pequenos de crianças para debate. Com o tempo, alargamos o grupo e o tornamos variado (crianças de várias séries). O Teatro do Gibi corre o Estado, vai ao encontro do seu público. Estacionamos num auditório de escola e convocamos todas as escolas adjacentes. Esgotada a região, passa-se a outra. Assim damos espetáculo para cerca de 20 000 crianças por ano, na favela, na zona sul, na zona norte, na zona rural.

Os artistas são Orientadores de Biblioteca que, convocados por nós, começam a se especializar na arte do boneco.

Fotografamos a reação de platéia. Temos conosco centenas de *slides* de crianças em atitudes que chamamos “ginástica das emoções” — mãos na boca, mãos cruzadas no peito, braços cruzados na nuca, corpo distendido na cadeira em situação de emoção, surpresa, sonho, encantamento, tensão, alegria. Além disso, pedimos que eles nos escrevam contando o que sentiram, se gostaram, se têm alguma crítica a fazer.

Comentários de grupos variados de crianças já fizeram com que modificássemos as peças. Realmente, nenhuma de nossas peças é definitiva, não há coisas definitivas entre nós. Estamos sempre buscando, querendo saber cada vez mais da criança e do que ela realmente pede e necessita.

Queremos saber cada vez mais o que elas querem, queremos chegar ao centro do coração delas. Queremos partir delas para chegarmos ao espetáculo. Queremos servir. Servir ao nosso público para podermos realmente atingi-lo. E isto parece que só alcançaremos através do entendimento, da aceitação e do amor.

Testemunho espontâneo das crianças após verem *Os três homenzinhos coloridos do mundo azul* (teatro de mãos expressivas) e *O aniversário da Princesinha Pa-pelotes* (fantoques):

*"Como eu adorei! Quando eu vi, eu pensei que eu estava sanhando"* (Carmen Lucia de Souza).

*"Quando eu cheguei em casa, eu contei tudo à minha avó. Ela ficou tão alegre! Meu avô também. Eu queria que continuasse mais"* (Eliete).

*"Eu achei muito bacana todas as duas historinhas. Tenho muita vontade de assistir de novo"* (Valdeir).

*.. "Nunca mais vou esquecer!"* (Tânia).

*"Eu estou muito feliz!"* (Damiano).

*"Me diverti a valer. Achei engraçadíssimo"* (Reginaldo).

Acreditamos que também cabe à escola a formação das novas platéias, platéias cada vez mais constantes, sérias, severas e exigentes.

Não se pode pensar em dar uma educação completa se não se der a cada criança a possibilidade de se desenvolver de modo que ela ouse e queira ocupar seu lugar certo na sociedade de amanhã.

Por isso é que não se deve cuidar somente do sucesso do indivíduo num mundo em que as exigências variam continuamente. Seu ser psíquico é também importante, se ele quer manter-se plenamente digno na vida. Isso quer dizer que, ao lado de uma educação profissional especializada e de um ensino puramente científico, é necessário desenvolver também seu pensamento, seu caráter, seu sentido social e sua cultura. Por isso e contrariamente ao que acontecia antigamente, é mais difícil hoje separar a educação do ensino. Ali, como no passado, quando se valoriza a educação individual em família, o ensino na escola e a formação em movimentos juvenis ou em clubes para jovens, é preciso cuidar de agora em diante cada vez mais para não isolar de modo algum a juventude do mundo difícil de hoje, aproximando-a da vida em sua plenitude e integridade.

Isso significa dar à criança a possibilidade de viver situações incessantemente renovadas, pedindo-lhe, em cada uma delas, uma solução pessoal. Que essa solução não seja totalmente nova, isso tem menos importância do que o fato de ser uma solução dela e pela qual ela se sente pessoalmente responsável.

Para o homem, escolher é não só importante, como indispensável. Aquele que se abstém, que não tem a audácia ou a coragem, aquele que apenas acompanha o movimento dos outros, este não vive consciente de si mesmo. É apenas um parasita que se alimenta dos outros.

\* Chefe do Setor de Teatro Infantil do Departamento de Educação Primária da Secretaria de Educação e Cultura.

# MOTIVAÇÃO DRAMÁTICA

VIRGINIA VALLI

Os temas para dramatizar, improvisar ou representar podem ser pesquisados na literatura, no folclore e nos fatos do dia-a-dia. Podem também ser inventados pelas crianças. Alguns professores da Guanabara têm conseguido montar peças inteiramente imaginadas e criadas pelas crianças e adolescentes que, brincando, inventam as situações, os personagens e as falas do enredo. O que interessa, no caso, não é a arquitetura da peça nem a lógica dos acontecimentos que se desenrolam nesse *drama* infantil, mas a espontaneidade dos gestos e movimentos, a autenticidade da linguagem infantil e o trabalho que puderam realizar em grupo.

Se o trabalho de inventar a história parece, a princípio, difícil para quem não está habituado a orientar esse tipo de atividade, verifica-se que, após uma primeira experiência, dado o primeiro passo ou impulso que estimula o potencial criador do aluno, o resto corre por conta desses *fabulistas*, cuja imaginação chega a surpreender o professor. Contudo, para começar o trabalho necessitamos de um método.

## MOTIVAÇÃO

A primeira fase do trabalho será a motivação do grupo para criar. A maneira de motivar varia conforme o nível do grupo, se crianças, adolescentes ou excepcionais. Um *caso* que se conta, uma pergunta que se formula — sobre o que desejariam *inventar* — poderá ser o ponto de partida para o trabalho, que se torna mais fácil quando os integrantes se manifestam com espontaneidade. Elementos tais como roupas, máscaras, enfeites, adereços poderão ajudar a motivação. Espadas de madeira, chapéus de piratas, cordas, trapos devem estar à mão para ajudar a despertar a imaginação infantil.

Os mais desinibidos, os afoitos ou exibicionistas serão os primeiros a apresentar um *tema* que, geralmente,

não chega a formar um enredo, mas apenas uma situação ou confronto de personagens que eles viram na televisão, no cinema ou em alguma peça. Os mais ocorrentes são lutas, brigas, *batmans*, corridas de motocicleta, etc. Não se deve desencorajar a criança, visto que a mera sugestão ou esboço de idéia que se formula já é alguma coisa e significa que o clima da sessão favorece a espontaneidade infantil ou juvenil. Os temas agressivos — que ocorrem mais com adolescentes — não devem ser postos de lado, e sim aproveitados para o trabalho, porém, dentro de um esquema em que eles possam liberar a agressividade sem se machucarem ou destruírem a sala. Os temas de agressão são oportunos e reveladores quando se deseja conhecer os alunos e seu relacionamento com o grupo ou os problemas que projetam durante os exercícios. Os atos relacionados com atividades geralmente consideradas *proibidas* no ambiente em que vivem surgem com frequência, quando se deixa livre a escolha do assunto, por exemplo, fumar. Os adolescentes gostam de criar situações em que a maioria dos atos vividos são aqueles que na vida real lhes são interditados: namorar pessoa comprometida, fumar, beber, etc., etc.

Sugerido o primeiro esboço da estória, pode-se estimular os participantes fazendo um comentário positivo, deixando a crítica para o final do exercício e preferindo que os próprios colegas a façam. Numa repetição do mesmo jogo, após os comentários daqueles que assistiram sem participar, pode-se mostrar as falhas do jogo, orientando os alunos de modo que possam fazer o que desejam mas dentro de determinadas regras. Essas regras do jogo são importantíssimas e não se deve abrir mão delas, uma vez que o trabalho é feito em aula e tem que ser, afinal, educativo. Se um deseja subir na mesa para representar o *homem que voa* — isto será permitido, apenas por se tratar de *teatro*, e não

da vida real; até se o aluno desejar dizer um palavrão durante o exercício pensamos que deve ser permitido, com a maior seriedade, para não romper a espontaneidade. O estabelecimento das regras do *drama* é importante e deve ser feito com a colaboração dos alunos. Essas regras são: as marcações, se o tema é falado ou mudo, o local da ação, *quem* vai fazer *quem*, se deve ser realizado num determinado tempo, ou cronometrado, se as entradas são indicadas ou não, etc. Geralmente, os adolescentes escolhem os parceiros que, na vida real, formam o seu grupo de convívio diário. Crianças menores não têm preferência nesse sentido e o monitor pode escolher seus companheiros de jogo.

O monitor ou pessoa que orienta o jogo não deve impor seu ponto de vista, dizendo *este será o pai, porque é mais velho ou é maior; aquela é a menina, esse o lobo, por isso ou por aquilo*. Os próprios brincantes é que devem escolher o personagem ou o que querem interpretar, salvo quando se dá um tema ou situação como exercício e todos podem repeti-lo à sua maneira, substituindo-se os intérpretes até que todos tenham oportunidade de repetir o mesmo exercício. Se acontecer aparecerem muitos candidatos para um só personagem (isso é frequente, principalmente com os mandões ou pseudo líderes, que querem sempre fazer o principal papel), pode-se repetir o mesmo tema para dar oportunidade a todos de serem *o rei, a rainha, o herói*, etc. A repetição do tema com novos intérpretes desenvolve o espírito crítico, o respeito pelo trabalho do colega, além de estimular o rendimento do jogo, pois dá oportunidade de observar o trabalho do outro e poder corrigir erro ou falha da primeira apresentação.

Se se escolheu de fato uma peça escrita para ser representada por gente que nunca representou e não tem, portanto, nenhuma técnica, a melhor maneira de abordar o texto é fazer uma rápida leitura ou resumir o enredo como se fosse uma estória narrada. Se são crianças que ainda não sabem ler, o único recurso é dar as situações, marcando os movimentos, dizer o que vai acontecer e deixar que elas improvisem as falas. Mesmo tratando-se de adolescentes não se deve dar um texto para decorar, enquanto eles não têm uma vivência segura das situações, dos tipos e da ação da peça. A melhor maneira de começar é deixar que diversos grupos improvisem situações e cenas da peça, com suas próprias palavras. Só depois de conhecer a maneira de agir de cada personagem dentro de sua situação é que se poderá dar o

texto para estudo. De início, a maior dificuldade que se encontra é na leitura desse texto: a falta de prática de ler em voz alta, a inibição diante dos colegas ou das *palavras desconhecidas* (mesmo que não se trate de nenhum texto clássico), a falta de entonação e de inflexão. Esta é uma das fases mais desanimadoras de um teatro escolar, pois os tropeções e o estropiamento das palavras mostram a falta de vocabulário e a ignorância do significado de palavras as mais comuns. Superada essa fase, fazem-se diversas leituras cena por cena até que eles se acostumem com as palavras e comecem a se ouvir. Um gravador ajuda bastante e facilita o comentário crítico.

Se o teatro é usado como método para um trabalho futuro, deve-se começar sempre com exercícios muito simples de relaxamento, concentração e pesquisa de gestos. Tratando-se de crianças menores ou de excepcionais, os exercícios devem ser apresentados objetivamente, de preferência dentro de uma situação ou de uma história que eles possam compreender para poder executar. Se queremos que eles se relaxem, podem fazer: o trem-de-ferro, o bêbedo, o pêndulo. No primeiro, todos se sentam no chão encostados à parede e, fingindo que estão num trem em movimento — o ruído pode ser feito ao mesmo tempo que o movimento — todos se balançam como se o trem jogasse de um lado para outro, não esquecendo de relaxar bem os membros e o pescoço. O jogo de bêbedo é feito relaxando-se os joelhos, a cintura, membros, pescoço, tentando-se ao mesmo tempo andar conservando o equilíbrio. O do pêndulo é feito de pé, pés afastados, deixando-se pender a cabeça até a altura dos joelhos e balançando-se de um lado para outro com as pernas firmes e a cabeça solta.

Os exercícios de concentração são de difícil aplicação com crianças, e não podem ser feitos com excepcionais, pois exigem um certo grau de raciocínio em sua execução.

## PESQUISA DE GESTOS

Sendo o gesto um movimento motivado e orientado, ele supõe determinada eficiência da mente em sua execução. Para realizar o gesto é necessário um esforço mental, não só em sua motivação, como em sua orientação e ajustamento à finalidade desejada. Com a repetição o gesto pode automatizar-se, mas ele supõe sempre uma vontade de agir. Sem a intenção o gesto não

é consciente. A educação do gesto ou dos movimentos do corpo pressupõe uma consciência e um desejo de agir. Assim, só o homem pode realizá-lo. Além do desejo de ação, que é o começo do gesto, para que ele se efetive são necessárias certas condições físicas, como aptidão muscular. O gesto será desordenado sem a ação dos nervos que o controlam, permitindo inibir as reações inoportunas a fim de concentrar o esforço muscular sobre os movimentos desejados, concentrando a atenção na realização do que é essencial para agir.

Uma vez que a criança compreenda o sentido do gesto e sua utilidade ou a necessidade da ação para o gesto, podem ser feitos exercícios que o aperfeiçoam e que devem ser sempre executados dentro de um contexto, com uma motivação. Os exercícios podem ser apresentados numa seqüência de movimento em determinada situação (deitar, dormir, acordar, erguer-se, etc.) ou como movimentos ritmados segurando objetos, batendo, golpeando ou girando dentro de um ritmo.

Para aplicarmos uma seqüência de exercícios, será bom dividir os gestos ou movimentos em categorias, como: gestos habituais, gestos profissionais, gestos baseados nos sentidos. Em todos esses casos a crianças podem ser levadas a executar os movimentos dentro de um enredo, de uma situação ou de uma estória: o lenhador foi para o mato cortar lenha, etc., etc.

Nos temas apresentados à criança para improvisar ou representar, não se deve impor nem uma *maneira de fazer* nem um desfecho obrigatório. Estabelecidas as regras do jogo, deve-se deixar ao brincante as opções para que ele possa escolher o *modo* e o *fim* da ação de acordo com o seu temperamento. Se se dá uma fábula para dramatizar, por exemplo: *O Lenhador e a Morte*, *O Caçador de Urso*, cada criança tem um ponto de vista quanto ao final da história; para uma a morte pode sair vitoriosa, para outra não. Na fábula do caçador que vendeu a pele do urso antes de matá-lo, acontece a mesma coisa. É nessas diversas tentativas de solucionar a fábula, matando ou não matando o lenhador ou o urso, que a criança aprende a escolher e optar conforme seu temperamento, adquirindo sua experiência de ser independente que age conforme lhe parece mais certo. Confrontado com uma situação — quer no papel do urso que vai ser morto, ou do lenhador que

vai morrer porque desejou a morte, ele aprende a escolher e treina sua capacidade de agir de uma ou de outra maneira. Por isso, a atividade dramática é um método que não pode ser omitido quando se deseja ensinar a criança a tornar-se um ser livre e responsável.



# PINTURA DOS CENÁRIOS

As técnicas para pintura de cenários que vamos apresentar são as mais simples. Convém, antes de começar, ter um diagrama de tonalidades de modo a facilitar a seleção dos pigmentos que vão ser misturados para se obter a cor desejada. O resultado de uma mistura de dois pigmentos resultará aproximadamente sobre a linha imaginária traçada entre eles no diagrama. Assim, o amarelo cromo misturado com o vermelho veneziano resulta num bege alaranjado. Os tons pálidos são produzidos adicionando-se alvaiade, o que também reduz a intensidade da cor. O preto é pouco satisfatório para obtenção de tons escuros. A sombra queimada é melhor, podendo ser dosada, quando necessário, pelo azul ultra-marino.

Começa-se misturando um pouco dos pigmentos sobre uma tábua limpa; isso mostra se os pigmentos escolhidos estão certos e dá uma noção aproximada da proporção na qual as tintas devem ser utilizadas. A próxima etapa é a preparação de toda a quantidade de pigmento seco que vai ser utilizada num balde, ou recipiente semelhante, tomando cuidado para que a mistura fique igual.

Para preparar a tinta, transfere-se para um balde ou panela a quantidade de pigmento já misturado, que será aplicada de uma só vez. Junta-se água e mistura-se bem. Experimenta-se, então a cor numa tira da fazenda que vai ser pintada. A tinta deve ser bastante grossa para cobrir toda a superfície, mas não tão grossa que dê para entupir os interstícios da trama. Aquece-se a tinta até que fique morna ao tato e adiciona-se goma (de roupa) dissolvida à razão de 2 xícaras por balde. Esfrega-se um pouco da tinta entre dois dedos; se estiver escorregadia, a goma suficiente já foi adicionada. Se não, adiciona-se um pouco mais. Se a goma adicionada não for em quantidade suficiente, a tinta sairá com facilidade. A goma em excesso, por outro lado, formará pequenos glóbulos na superfície pintada. No Brasil,

geralmente se usa adicionar cola de madeira ao pigmento, em vez de goma.

## A. TÉCNICAS

Uma área de côr absolutamente uniforme é desinteressante, além de possibilitar que qualquer defeito na lona, uma emenda, por exemplo, se destaque. O uso de cores variadas evita ambos os inconvenientes.

Se as variações cobrirem áreas pequenas, produzem o efeito de uma tonalidade uniforme. Qualquer redução no contraste entre os dois tons usados torna possível a utilização de áreas maiores de cada uma e obtém-se, além disso, um efeito uniforme.

Se a área de cada tom ou o contraste entre os tons for ligeiramente aumentado, ainda será conseguido o efeito de uma cor uniforme, porém, a superfície terá um aspecto uniformemente mais tosco. A esse efeito é que se chama "contextura". A contextura natural de elementos tais como a massa aplicada com desempenadeira ou a fibra da madeira pode ser sugerida pela disposição das áreas ocupadas por cada tonalidade em um desenho determinado.

**MÃO BASE** — Toda pintura de cenário começa com a mão base que, normalmente, é de uma só cor e aplicada com uma brocha de parede. Para evitar a formação de desenhos definidos, quando se pinta um cenário, cada pincelada deve ser dada em uma direção, mais ou menos ao acaso. Ocasionalmente, quando se quer imitar trabalho de alvenaria, usam-se várias cores a um só tempo, que se misturam ainda molhadas, e usa-se para isso uma brocha em cada mão.

Se um cenário já foi pintado anteriormente, ele deve ser recoberto com a nova camada o mais rapidamente possível, e com um mínimo de pinceladas. Se alguma parte da pintura anterior transparecer, não se deve tentar cobri-la enquanto ainda está molhada. Deixa-se secar e aplica-se então uma segunda mão.

Normalmente, uma mão de base é suficiente. Se os trainéis aproveitados estavam pintados antes de cores diferentes, os resultados obtidos com a primeira mão não ficarão muito uniformes, porém, as camadas sucessivas esconderão as diferenças. Só se torna necessário o uso de duas mãos de base quando dois ou mais trainéis que tenham sido anteriormente pintados com cores fortes e contrastantes devam ser pintados em tom pastel. Há pintores que aplicam uma mão inicial de alvaiade. Isso não é só desnecessário como também pouco recomendável, já que quanto maior o número de camadas de tintas maiores são as possibilidades de descasamento.

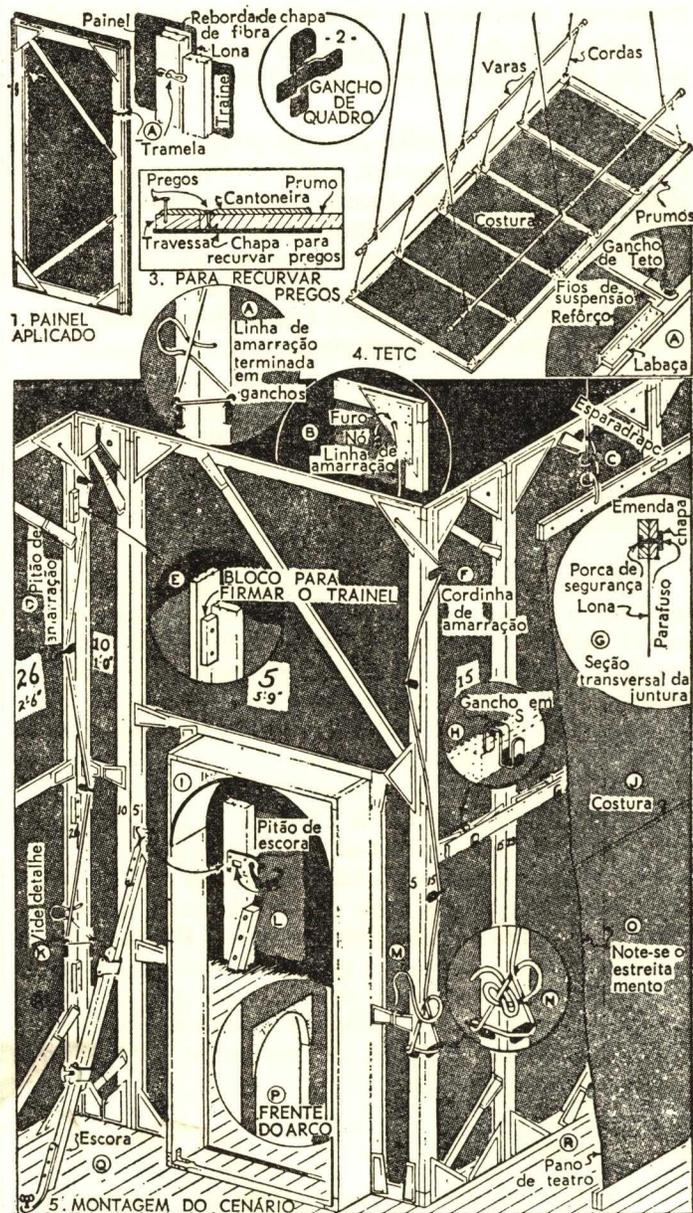
**SALPICO** — É o método normal de se obter uma superfície e deve ser inteiramente dominado. O principiante deve começar trabalhando a uma distância de mais ou menos 15 cm do trainel e usando uma brocha quase seca. Mais tarde ele aprenderá a trabalhar de mais perto e com a brocha mais molhada. O pintor deve ficar de pé com seu lado esquerdo voltado para o local a ser pintado, com as mãos na posição indicada na fig. 1. Bate então a brocha contra base do polegar da mão esquerda. Uma chuva de pingos de tinta será lançada de encontro à superfície a ser pintada. É preciso evitar jatos grossos. Os cabelos da brocha funcionarão como um pêndulo, e se o pintor coordenar as batidas na mão esquerda com o movimento dos pelos, o trabalho será realizado com rapidez e com um mínimo de esforço.

Salpica-se toda a área e aos poucos vai-se obtendo o tom desejado pela aplicação de camadas sucessivas. Esse método permite que haja tempo de a primeira camada secar antes da aplicação da seguinte, além de permitir ao pintor cobrir, nas camadas iniciais, os trechos que possam ter ficado transparentes após a aplicação da mão base. Se algumas áreas ficarem salpicadas demais, é possível clareá-las salpicando com a cor da base. Não se salpica com uma mão só, pois isso causa o aparecimento de desenhos indesejáveis.

Qualquer cor lisa pode ser aplicada, com proveito, por uma pistola que trabalha sob pressão. Porém, para salpicar a segunda cor, a pistola é inútil, já que o seu jato é composto de gotas ultrafinas.

Um borrifador do tipo usado por jardineiros para aplicação de inseticida, etc. é também excelente para salpicar a segunda cor no cenário, porém, requer um

manejo perfeito do instrumento. O cano do borrifador tem de ser mantido em movimento constante, e se al-



gumas falhas e manchas são inevitáveis, podem ser corrigidas a mão. Esse tipo de borrifador só deve ser utilizado para as primeiras mãos salpicadas, até que a técnica de sua aplicação fique inteiramente dominada.

Oito litros de côr em pó serão suficientes para pintar um cenário normal por esse método.

**ESFREGÃO** — Molha-se um trapo ou uma esponja e esfrega-se sobre a superfície. Pode-se esfregar tinta mais clara sobre a tinta mais escura, ou mais escura sobre a mais clara. Um número ilimitado de texturas pode ser conseguido, imitando pedra, reboco tosco, casca de árvore, etc. Reboco liso pode ser imitado com tinta aplicada por uma série de batidas leves sobre a lona e depois espalhada cuidadosamente.

**PINCEL SECO** — Esta é uma técnica utilizada para imitar veios de madeira. O pincel deve estar quase inteiramente seco. É seguro a um ângulo reto da lona e passado de leve sobre a superfície, para que cada pelo faça uma linha fina.

**LINHAS** — Apoia-se uma ponta de uma régua rígida sobre o trainel e faz-se a linha sobre a lona com um pincel chato e de ponta quadrada. A pincelada tem de ser dada rapidamente, pois de outro modo sairá torta. É preciso que a régua seja mantida longe do trainel, pois se a régua, o pincel e a lona se unirem a qualquer momento o trabalho ficará borrado.

**LINHAS FEITAS COM CORDA** — Para se pintar uma linha reta longa, deve-se esfregar alvaiade ou pigmento seco em uma corda. São necessárias duas pessoas para realizar a tarefa, uma segurando cada ponta da corda bem junto à superfície do trainel. Retesa-se bem a corda e, então, estica-se a mesma, a meia altura, para longe do trainel, soltando depois, para que ela volte ao lugar batendo na superfície e deixando claramente marcada a linha desejada. Se necessário, pode-se recobrir a linha com tinta.

## B. ROTINA

Um interior, comum, com paredes que parecem ser de um tom uniforme, apresenta-se como exemplo ideal para a definição de uma rotina de pintura.

**PAREDES.** — Suponhamos que se deseja pintar um cenário do azul fosco que é identificado com a porcelana de Wedgwood.

*Mão básica.* Deve ser ligeiramente mais escura e menos intensa do que o trabalho pronto. Mistura-se ultramarino, terra queimada e alvaiade.

*Mão salpicada inferior.* Usa-se uma tinta do mesmo valor e intensidade do desejado, porém com um pouco mais de violeta. Misturam-se ultramarino, vermelho veneziano e alvaiade e, possivelmente, um pouco de terra queimada. Salpica-se toda a superfície com essa mistura, até que a área coberta pelo salpico seja mais ou menos igual à área visível da mão básica.

*Mão salpicada superior.* Tem quase o tom exato desejado, porém é um pouco mais clara, para compensar a mão básica mais escura, e com um pouco mais de verde para compensar o tom violeta da primeira mão salpicada. Esta última mão deve ser aplicada generosamente, até que as mãos anteriores sejam quase imperceptíveis a uma curta distância. Essa mão deve ser dada nessa proporção até mais ou menos 2,50 m de altura, e tornar-se cada vez mais leve até desaparecer inteiramente a uma altura de 3,50 m.

*Sombra.* A extremidade superior de um cenário deve ser sempre mais escura, o que dá um efeito mais natural e torna a parte superior menos destacada, oferecendo menores possibilidades de distrair a atenção do público. A tinta que dá esse sombreado pode ser uma versão um pouco mais escura da mistura com que foi dada a mão básica, ou então uma mistura de terra queimada com ultramarino. A tinta de sombrear deve ser salpicada pesadamente na extremidade superior, começando a diminuir a 3,50 m e desaparecendo inteiramente aos 2,50 m. Nos cantos, a sombra pode chegar um pouco mais baixo do que o resto das paredes. De outra forma o efeito será por demais mecânico.

*Tetos.* Tetos de cor clara distraem a atenção, de modo que devem ser pintados com uma mão básica marrom claro, com azul fosco e vermelho fosco salpicados por cima, sendo ambos ligeiramente mais pálidos do que a mão inicial. Um teto desse tipo poderá adaptar-se a cenários, praticamente, de qualquer cor.

**Efeitos Especiais.** Há certos problemas que aparecem com grande frequência e que devem, portanto, ser bem estudados.

**Papel de Parede** — O desenho que deve aparecer é feito sobre a mão base em estêncil, silhueta ou à mão livre. Depois, a superfície é salpicada até que o desenho ressalte a ponto de incomodar. Para uma parede com desenhos é necessária uma quantidade menor de tinta salpicada do que para uma parede lisa, de modo que é bom não exagerar.

**Madeiras** — A mão base deve ter a tonalidade que se deseja obter no final. Marca-se, então, a textura da madeira por cima dessa mão, com duas mãos aplicadas com pincel quase seco, uma delas bem mais clara e a outra bem mais escura do que a primeira. Na pintura, segue-se o movimento que seria natural na fibra da própria madeira. Se se deseja representar madeira bruta, desenham-se as rachas e interstícios depois que já foram pintadas as linhas da fibra da madeira, podendo-se no caso usar uma mistura de terra queimada e ultramarinho, ou então carvão. Zonas mais iluminadas, ligeiramente mais pálidas do que a madeira, devem ser desenhadas de cada lado de cada racha, seja com tinta, seja com giz de cor. Se alguma parte da madeira usada tiver relevo (como no caso de molduras), as sombras devem ser escurecidas como se o relevo fosse apenas pintado sobre uma superfície plana. Isso é necessário para contrabalançar as sombras inapropriadas que são criadas pela iluminação do palco.

**Pedras.** A primeira mão é formada por uma mistura de vários tons, e sobre esta desenham-se as linhas de argamassa que ligam as pedras. Salpica-se então o todo com uma mistura de ultramarino e terra queimada. Usa-se essa mesma tinta para sombrear cada pedra e para desenhar quaisquer rachas que se desejem.

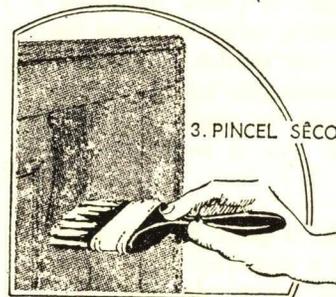
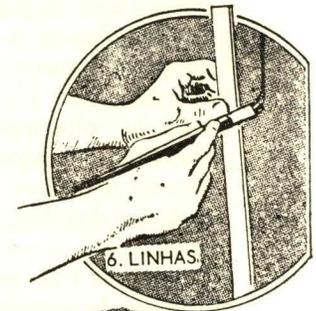
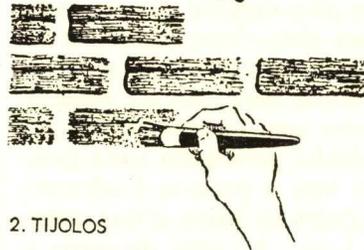
**Tijolos** — Dois métodos podem ser usados: 1) Para tijolos polidos, usa-se a cor dos tijolos para toda a mão básica e, depois, desenham-se as linhas da argamassa; 2) para tijolos rústicos, usa-se a cor de argamassa para a base e pinta-se cada tijolo separadamente com duas pinceladas de uma brocha pequena, redonda.

Em ambos os casos salpicam-se tijolos com tinta escura, para sugerir a textura e sombreia-se cada tijolo separadamente para dar-lhe um ligeiro relevo.

**Folhas.** Misturam-se vários tons de verde do mesmo tipo para fazer a mão base. Pintam-se então as folhas, fazendo-se cada uma separadamente com uma pincelada de uma brocha redonda, pequena. Usam-se dois tons, um mais claro e outro mais escuro, e aplicam-se as folhas em grupos, para evitar o aparecimento de marcas sem significação.

## LAVAGEM DE CENÁRIOS

Depois de mais ou menos seis produções, os trainéis devem ser lavados, pois de outro modo a tinta começará a cair. Levam-se os trainéis para uma área ao ar livre, encostados a uma parede, com a face anterior virada para a mesma. Encharca-se o trainel pela face posterior, por meio de uma mangueira, depois vira-se o trainel e retira-se a tinta usando-se uma escova e toda a pressão da água que a mangueira tiver.



## MONTAGEM DE CENÁRIOS

Quando os trainéis são unidos para formar um canto, é aquele cuja face anterior fica mais completamente de frente para a platéia que deve ficar para cima. De outro modo o público poderia ver as frestas formadas na junção.

*Amarração.* Um buraco de 1 cm é feito na cantoneira de reforço superior à direita do trainel que fica à esquerda da fresta. Um pedaço de corda fina do comprimento da altura total do trainel é passada por esse buraco e amarrada pelo lado de dentro. Esta é chamada "cordinha de amarração". Pinos de amarração são pregados aos prumos, conforme a figura. O pino mais alto é colocado na face interior do prumo esquerdo do trainel que fica à direita, a uma distância de mais ou menos 30 cm de alto. O seguinte é colocado mais ou menos 90 cm abaixo, no prumo direito do trainel da esquerda. Continua-se a colocar os pinos em lados alternados, a distâncias de 90 cm. Se essa distância colocar o pino muito próximo de um esquadro ou de uma travessa central, ele deve ser movido um pouco mais acima ou um pouco mais abaixo. Um gancho de amarração deve ser colocado na face interior de cada prumo, mais ou menos a 75 cm do chão.

Para fazer a amarração dos dois trainéis passa-se primeiro a corda por cima do pino superior. Há um certo jeito no jogar-se a corda por cima desse pino, que só é adquirido com a prática. Os pontos principais a serem lembrados são: 1) jogar a corda bem alto; 2) puxar a corda de volta imediatamente, com um movimento rápido. Passa-se depois a cordinha prendendo cada pino, estica-se a mesma até ficar tesa e passa-se finalmente por baixo dos dois ganchos fortes de baixo, o que, automaticamente, a prende no lugar. A ponta da corda é firmada por trás da linha retesada, como se vê na figura. Pinos de amarração podem ser usados em substituição aos ganchos na base da amarração, numa emergência. Mas neste caso as pontas da corda devem ser amarradas e fica difícil evitar que a corda ceda um pouco.

*Trainéis pregados.* Quando a peça requer apenas um cenário, pode-se dispensar a amarração e pregar-se os trainéis uns aos outros com pregos de acabamento

nos vários cantos. As cabeças dos pregos devem ficar 0,5 cm para fora para que os mesmos possam ser removidos com facilidade.

*Escoras.* Os cantos dos cenários mais o peso do teto já criam, por si, uma rigidez surpreendente. No entanto, sempre são necessárias escoras adicionais no meio de paredes longas e no lado da dobradiça (ou até mesmo em ambos os lados) de uma porta. Esse escoramento é feito com escoras de palco. Um pilão é preso a um prumo e a escora, colocada de tal modo que seu salto fique virado para o chão e um dos ganchos da extremidade superior penetre no buraco do pilão. Virase, então, a escora de modo que o reforço metálico do salto se apoie no chão e seja a ele aparafusado. Um esquadro pode ser usado em lugar de uma escora, mas normalmente é menos satisfatório.

*Endurecimento.* Se necessário, as paredes podem ser endurecidas por meio da colocação de ganchos em "S" nas travessas centrais ou superiores dos trainéis e a colocação de uma ripa de 2,5 x 7,5 cm na outra metade dos mesmos ganchos.

*Aldravas e Ganchos.* Aldravas comuns de portas leves ou de armários podem ser usadas para unir trainéis que devem ser separados rapidamente. Quadros e outros materiais de cena leves são presos aos cenários com ganchos de quadros. Quando duas cordas precisam ser unidas ou separadas com muita rapidez, deve-se atar à ponta de uma argola e à da outra uma pequena trave metálica, semelhante a um tipo que muitas vezes se usa para arreios ou correntes de cachorro.

*Portais e janelas.* São seguras no lugar por meio de dobradiças triangulares, que são presas a cada lado da armação. A folha inferior é aparafusada em ligeiro ângulo, com a parte superior ligeiramente virada para a coxia. Quando em uso, a extremidade inferior da armação é colocada na abertura pelo lado da frente do palco, quando, então, as folhas livres das dobradiças são levantadas e a armação inclinada para passar por trás das mesmas. Quando a armação estiver no lugar, abai-xam-se as folhas livres de maneira que prendam a armação da porta contra os prumos interiores dos trainéis laterais.

## MUDANÇAS DE CENÁRIOS

Quando um elemento de um cenário é trazido para o palco e colocado em sua posição, diz-se que está “colocado”. Quando o cenário foi, simplesmente, removido temporariamente para outra posição, diz-se que foi “tirado”.

*Movimentação do cenário.* O processo de mudar-se manualmente um cenário de lugar, chama-se “levar”, e não é tão fácil quanto parece, pois muito embora os cenários sejam de modo geral leves, são também de formas pouco cômodas e necessitam um grande senso de equilíbrio para poderem ser “levados” sem maiores dificuldades de um ponto para outro.

Os trainéis são levados sempre de lado, para que não ofereçam resistência ao ar, e precisam ser mantidos numa perfeita vertical, para que não tombem para um ou outro lado. Uma pessoa posta-se junto à face posterior do trainel, perto do prumo que irá na frente, o qual ela segura com as duas mãos, mantendo as plantas das mãos para dentro, de modo que os pulsos toquem a lona. Segurando-a dessa maneira, ela levanta a parte do trainel que irá na frente e deixa que o outro lado se arraste no chão sobre a extremidade da travessa inferior. Quando possível, uma outra pessoa segue a primeira, empurrando o trainel ou ajudando a mantê-lo em equilíbrio, mas em caso algum deverá o outro lado ser levantado do chão. Mesmo um biombo, composto de vários trainéis, poderá ser transportado dessa forma desde que tenha sido dobrado primeiro.

Portas e seus portais e armações são transportados como se fôsem uma só unidade, mas têm de ser separados dos trainéis. No ato de levar, dois homens carregam a armação entre si, inclinando-a ligeiramente de forma a permitir que a porta se mantenha fechada pelo próprio peso.

*Mudanças sobre rodas.* Cenários pesados ou de formas complicadas devem ser transportados sobre rodas. Por exemplo, podem ser colocadas rodas embaixo de pedaços de madeira de 5 x 10 cm, que por sua vez são presos entre as pernas de um praticável. Todo cenário montado sobre rodas é movido com muita facilidade e, quando usado em cena, deve ser preso ao chão por meio de cantoneiras metálicas que são aparafusadas ao elemento do cenário e depois ao chão, por meio de parafusos de palco, isto é, de borboleta.

As rodas usadas para cenário são de 2 tipos: 1) “roda maluca”, que vira em qualquer direção; 2) “roda firme”, que só pode ser rodada para frente ou para trás. As rodas malucas são mais úteis, de maneira geral, mas a fixa oferece grandes vantagens para os movimentos em linha reta.

Às vezes, cenários inteiros são colocados em plataformas sobre rodas, chamadas “carros”, que têm apenas 15 cm de altura e que podem chegar a ter a mesma área do palco inteiro. Os carros tornam muito fácil o processo da mudança de cenário, porém, requerem um espaço enorme de coxia e de depósito.

*Cenários Pendurados.* Quando um palco é equipado com urdimento elaborado, uma grande parte do cenário pode ser mudada por meio de cordas que a levantam para o urdimento. Na maior parte dos palcos, entretanto, apenas o teto, as bambolinas e pernas são pendurados.

*Pernas e Bambolinas.* São presas às “varas” por meio de “cordas” que passam ou por buracos cavados na vara superior da perna ou bambolina, ou por pequenos cortes feitos na lona logo abaixo da madeira da armação.

*Tetos.* Estes são presos conforme mostra a fig 4. As várias cordas são presas a chapinhas metálicas com buracos, presas ao trainel que forma o teto e amarradas na vara que vai suspender aquele prumo. Pedacos de madeira de 2,5 x 7,5 cm devem ser parafusados às paredes laterais do cenário a cerca de 60 ou 90 cm dos reguladores. Os pedacos devem projetar-se uns 15 cm acima do cenário, servindo de trave para evitar que o teto desça demasiado quando estiver sendo baixado para seu lugar.

## MUDANÇAS DE CENÁRIO — PLANEJAMENTO

O segredo da mudança rápida de cenário está no planejamento e treinamento repetido de cada movimento de forma que, no momento do espetáculo, nenhum elemento da equipe do palco fique sem trabalho ou encarregado de uma tarefa que não possa executar. O pessoal do palco sempre trabalha melhor em pares, e o número de pares exigidos depende da dificuldade da mudança. Considera-se quatro pares a média. O trabalho deve ser dividido em etapas e cuidadosamente distribuído com toda antecedência. Organiza-se um orga-

nograma afim de substituir um cenário por outro sem perda de tempo. Essa rotina é infinitamente superior ao método de se reunir no palco toda a equipe e dizer: "Como é, pessoal, alguém tem alguma sugestão a fazer a respeito do primeiro pedaço que deve ser mudado?"

As etapas de cada integrante da equipe de maquinistas devem ser datilografadas em cartões de 7,5 x 12,5 cm para que cada um possa ter em mão um lembrete fácil de suas tarefas.

Quando uma mudança é ensaiada, algumas etapas terão pouco rendimento e deverão ser modificadas. Cada mudança deve ser cuidadosamente marcada tanto no quadro geral (organograma) quanto nos cartões individuais de cada maquinista.



(Do livro *Como Fazer Teatro*, de Henning Nelms, Editora Letras e Artes, GB).

*Nota* — Sobre Construção de Cenários e Material e Ferramentas usados nesse trabalho, consulte os CT ns. 51/52.

## Sugestões para um repertório amador ou escolar

*Não é tanto a qualidade do texto que conta, mas sua interpretação e apresentação geral. Isso não impede que se escolha uma peça de qualidade.*

PEÇA	PERSONAGENS	CENÁRIO	AUTOR
<i>O Pastelão e a Torta</i> (farsa)	Julião — Balandrot — Pasteleiro — Pasteleira	Frente de casa, 1 banco	Anônimo
<i>O Moço Bom e Obediente</i> (nô)	Músicos (3) — Ajudante — Pai — Moço — Fusa — Mercador — Vizinhos — Abadessa	Palco nu com alguns acessórios	Barr & G. Stevens
<i>2 Farsas Tabarínicas</i>	Tabarin — Pifane — Lucas Jouflu — Fritelin — Isabela — Francisquinha	1 casa à E e 1 casa à D. Máscaras	Repertório de Tabarin
<i>O Jogo de São Nicolau</i>	3 meninos — Carniceiro — Mulher São Nicolau	Palco nu, 2 tamboretes, salmoura, máscaras	Chancerel
<i>O Boi e o Burro no Caminho de Belém</i> (Natal)	Boi — Burro — Personagens do Presépio — Anjos — Pastor — Pastoras — Reis — Rainhas	Lapinha c/manjedoura	MC Machado
<i>Todo Mundo &amp; Ninguém</i> (cena)	Ninguém — Todo Mundo — Belzebu — Dinato	Palco nu	Gil Vicente
<i>Mofina Mendes</i> (cena pastoril)	Paio Vaz — André — Pessival — João — Braz e Mofina	Palco nu, 1 pote que se quebra	Gil Vicente
<i>O Mancebo que casou com Mulher Geniosa</i>	Patrônio — Mancebo — Pai Rico — Filho — Pai Pobre — Filha — Mãe — Músicos e Dançarinos	Palco nu, c/cortina. Acessórios	Casona
<i>Os Cegos</i>	3 Cegos — 1 Caolho	Palco nu	Ghelderode
<i>A Via Sacra</i>	Narrador — 2 Mulheres — 2 Homens	Palco nu c/praticáveis	Ghéon
<i>O Carteiro do Rei</i>	Madhav — Médico — Velho — Amal — Leiteiro — Guarda — Chefe — Sudha — 3 Meninos — Arauto — Médico	Casa de Madhav	Tagore
<i>A Cova de Salamanca</i>	Pancrácio — Leonarda — Cristina — Estudante — Sacristão — Compadre — Barbeiro	Casa	Cervantes
<i>O Urso</i> (farsa)	Helena — Smirnov — Lucas	Sala de visitas	Checov
<i>O Pedido de Casamento</i> (farsa)	Lomov — Criado — Mulher	Sala de visitas	Checov

PEÇA	PERSONAGENS	CENÁRIO	AUTOR
<i>O Jubileu</i> (farsa)	Chiputchin — Tatiana — Kusma — Hirin — Nastásia — Acionistas de banco	Gabinete de presidente do Banco	Checov
<i>Os Males do Fumo</i> (monólogo)	Ivanovich Husmeadórov	Palco nu	Checov
<i>O Caso do Vestido</i> (poema)	Esposa — 2 Filhas — Dama	Palco nu	C. Drumond de Andrade
<i>Depois da Missa</i>	Beatriz — Laura	Interior	Machado de Assis
<i>O Espírito da Neve</i> (nô)	Monge — Espírito — Barqueiro — Viajante — Mãe — Coro — Filho	Palco nu	Motomasa Jure
<i>A Dama Mascarada</i> (farsa)	Taro — Amo — Amante	Palco nu	Suminuri Onna
<i>O Marinheiro</i> (poema)	3 Irmãs	Palco nu c/caixão	Fernando Pessoa
<i>Aquele que Diz Sim &amp; ...Aquele que Diz Não</i>	O Instrutor — O Menino — A Mãe — 3 Estudantes — O Grande Coro	Palco nu	Brecht
<i>Uma Consulta</i>	Um Doutor — Uma Senhora	Escritório	Artur Azevedo
<i>O Novo Otelô</i> (comédia)	Antônio — Calisto — Francisca — Justina	Sala	J. Manuel de Macedo
<i>O Único Ciúme de Emer</i> (drama poético)	Músicos — Emer — Eightne — Inguba — Chuchulan — Fantasma de Chuchulain — Fand	Palco vazio. Máscaras	Yeats
<i>Entre o Vermute e a Sopa</i>	Amélia — Angélica — Doutor	Sala	Artur Azevedo
<i>As Desgraças de uma Criança</i> (comédia)	Abel — Rita — Pacífico — Manuel Madalena — Soldados	Quarto com berço, mesa, marquesa e cadeiras	Martins Pena
<i>Eu Sou a Vida — Eu Não Sou a Morte</i>	Lindo — Linda — Rapaz — Menina	Palco vazio	Qorpo-Santo
<i>Torturas de 1 Coração</i> (entremez p/mamulengo)	Manuel Flores — Cabo Setenta — Benedito — Afonso Gostoso — Vicentão — Marieta	Rua	Suassuna
<i>Viajantes Para o Mar</i> (tragédia)	Maurya — Nora — Cathleen — Bartley — Mulheres — Homens	Cabana c/ mesa e bancos	Synge
<i>A Sombra do Desfiladeiro</i>	Dan Burk — Nora Burke — Michael Dara — Vagabundo	Cozinha de cabana, c/ mesa, cama e bancos	Synge
<i>A Gramática</i>	Caboussat — André — Machut — Branca — João — Mathias	Sala. Aparador. Escrivaninha e mesa	Labiche
<i>Os Embrulhos</i> (drama)	Velho — Velha — Criada — Homem — Maquinistas de cena	Sala c/porta e janela, estante, mesa, poltronas e diversos objetos	M. C. Machado

PEÇA	PERSONAGENS	CENÁRIO	AUTOR
<i>As Interferências</i> (drama)	Dono do hotel — S/mulher — Garçon — Pai — Mãe — Filha — Gorda — Marido — Menina — Senhora — Esposo — Amigo — Mocinha — Rapazinho — O Ho- mem	Terraço de hotel de veraneio c/ mesas e cadeiras	M. C. Machado
<i>Conversação Sinfonieta</i>	Ensaaiador 1.º — Baixo 2.º — Bai- xo 1.º — Contralto 2.º — Con- tralto — Soprano — Tenor — Lo- cutor — Regente.	Palco vazio represen- tando estúdio de rá- dio: microfone, ca- deiras e estantes	Jean Tardieu
<i>Piquenique no Front</i>	Zapo — Sr. e Sra. Tépan — Zepo — Soldados	Trincheira c/ arame farpado e sacos de areia. Maca	Arrabal
<i>Guernica</i>	Fanchou — Lira — Mulher — Fi- lha de 10 anos — Jornalista — — Escritor — Oficial	Interior de casa des- truída por bombar- deio aéreo	Arrabal
<i>Farsa do Advogado Pathe- lin</i>	Pathelin — Guilhermina — Teo- baldo — Juiz — Escrivão	Palco nu com elemen- tos de cena	Anônimo
<i>A História de Zoológico</i>	Peter — Jerry	Central Park, 2 ban- cos	Albee
<i>Viagem Feliz de Trenton a Camden</i>	Mrs. Kirb — Mr. Kirb — Caroli- na — Artur — Beulah (filhos) — Diretor de cena	Palco vazio, 4 cadei- ras (auto) e 2 para o sofá	Wilder
<i>Auto do Jovem Píramo</i> (Cena 1, V Ato) <i>Sonho de 1 Noite de Verão</i>	Píramo — Tisbe (travesti) — Leão — O Muro — O Luar	Palco nu	Shakespeare
<i>O Vaso Suspirado</i> (comé- dia)	2 Beatas — Bispo — Sacristão	Sala c/cama & corti- na, acessórios	F. Pereira da Silva

Todos os textos aqui recomendados foram publicados nos CADERNOS DE TEATRO, conforme índice no final desta revista. Estes textos vêm, geralmente, acompanhados de explicações e conselhos sobre sua montagem.

# O QUE VAMOS REPRESENTAR

## FARSA DO MANCEBO QUE CASOU COM MULHER GENIOSA

De ALEJANDRO CASONA

Tradução de WALMIR AYALA

### PRÓLOGO

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

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

Escutai a história que está escrita num famoso livro, primeiro dos livros de contos que em terras de Espanha se escreveram. E contribua o prazer e a reflexão que vos cause, para a maior glória de seu autor, o infante D. João Manuel, que há 600 anos foi, em Castela, cortesão discreto, poeta de cantares e autor de livros de caçada e de sabedoria.

*Retira-se PATRÔNIO e sobem ao tablado O MANCEBO e o PAI DO MANCEBO.*

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

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

Personagens: PATRÔNIO  
MANCEBO  
O PAI DO MANCEBO  
A MOÇA  
O PAI DA MOÇA  
A MÃE DA MOÇA  
MÚSICOS e DANÇARINOS

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

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

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

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

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

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

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

*Descerra-se a cortina, aparecendo a casa da moça. O Pai da pretendida, que está só, levanta-se ao ver os vizinhos.*

## CENA II

PAI RICO — Olá, senhor vizinho! Bons ventos o trazem! Em que lhe posso ser útil?

PAI POBRE — É um pedido que venho fazer para este meu filho...

PAI RICO — Posso saber de que se trata?

PAI POBRE — Amigo e senhor, tendes uma filha única...

PAI RICO — Uma única, é certo, mas que me preocupa como se fossem duzentas.

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

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

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

PAI RICO (*avançando, cheio de assombro, para o Mancebo*) — Então este moço quer casar com minha filha?

MANCEBO (*humilde*) — Se fôr de vosso gosto...

PAI RICO — É inteiramente de meu gosto. Deus te abençoe, meu filho. Que peso me tiras das costas.

PAI POBRE — Então está concedida a noiva?

PAI RICO — Já está entregue. Mas nunca aconteceu que homem al-

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

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

PAI RICO — Então, não se fala mais. Se assim é, eu a entrego de bom grado, meu filho. E que o céu te auxilie nesta empresa. (*Ouve-se, vindo de dentro da casa, grande ruído de gritos e pratos quebrados*). Não se espantem: é a moça, que discute amigavelmente com sua mãe. (*Chama*). Olá, menina! Senhora minha mulher! Vinde aqui! Temos grandes novidades!

*Saem mãe e filha, muito furiosas, em grande discussão, disputando-se um pano que ambas puxam cada uma para si.*

PAI RICO — Mas que é isso, senhora? Filha indomável! Assim apa-receis? Não vedes que temos visitas?

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

PAI RICO — Este rapaz, minha filha, é teu futuro marido.

MOÇA — Meu marido? Este? (O mancebo faz uma reverência. A moça ri às gargalhadas). Não me pudesdes encontrar coisa melhor na feira, meu pai?

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

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

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

PAI RICO (*Confidencialmente, para o vizinho*) — A mãe não é menos tirana, amigo. Mas esta já não há quem me tira de casa.

*Fecha-se a cortina e volta a aparecer* PATRÔNIO.

### CENA III

PATRÔNIO — Assim começa a nossa história. Logo veremos como prossegue e termina. Forte é a moça e bem decidido o mancebo. O que resultou desta união, logo o sabereis. Eu me retiro, que o cortejo está por chegar, e só vim aqui para vos avisar que o casamento se fez e já trazem a noiva à casa de seu marido. (*Saúda o cortejo*).

*O cortejo, que vem pelo meio da praça, aparece e desfila diante do público e sobe ao tablado. Vêm gaitas, tambores e pandeiros. Em se-*

*guida, o PAI RICO e a MÃE. Atrás os noivos e pares de moços e moças coroadas de grinaldas em flor. Cantam e dançam no cenário um "Romance de Bodas".*

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

Erguem a cabeça  
salgueiros bravios,  
e as verdes espadas  
de onde apontam  
[lírrios.

*Dançam e repetem, cantando, a primeira estrofe.*

PAI RICO (*Chamando a moça à parte*) — Estás casada, minha filha, ouve agora meu conselho: obedece e serve a teu marido, que há mais sossego em obedecer do que em mandar.

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

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

*Despedem-se entre risos e abraços e saem todos cantando. O MANCEBO descerra a cortina e entra com a noiva em sua casa. Está posta a mesa e sobre ela um candelabro aceso. Ao fundo, por uma janela, vê-se a cabeça do cavalo ruminando no curral. Enquanto a noiva retira a*

*grinalda e os enfeites, ouve-se cantar o cortejo, distante.*

### CENA IV

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

MOÇA — Mas não vês aí tudo?

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

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

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

MOÇA — O que fizeste, marido? Mataste o pobre cão. Olhem que tipo de homem é esse...

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

MOÇA — Falas com o gato, marido?

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

MOÇA — Mas, marido, como queres que o pobre gato entenda de bacias de água?

MANCEBO (*Impõe silêncio com um gesto, secamente*) — Que? Nem te mexes apesar de tudo? Ah, gato traidor... Espera, espera e já verás!

O MANCEBO *sai entre as cortinas. Ouve-se um miado estridente. Volta a entrar com um gato espetado na espada. Joga-o ao pé da moça.*

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

MANCEBO — E agora, tu dom cavalo. Traz-me água para as mãos! Vamos!

MOÇA — Isso não! Pensa, marido, que cachorros e gatos há muitos. Mas cavalos, tens apenas este.

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

MOÇA (*perturbada*) — Enloqueceu!

O MANCEBO *puxa da pistola e dispara em direção ao cavalo. O animal cai pesadamente.*

MOÇA — Deus nos valha, marido! Mataste o cavalo!

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

MOÇA (*tremendo*) — Água? Agora mesmo! Porque não pediste antes, marido?

(*A MOÇA corre para dentro e volta com uma pequena bacia d'água e uma toalha.*) — Espera! Não te canses. Eu mesma te lavarei!

MANCEBO — Menos mal. Agora serve a ceia.

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

MANCEBO — Ah, como agradeço aos céus por teres obedecido prontamente. Caso contrário, com o tédio que tenho, faria contigo o mesmo que fiz com o cavalo.

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

MANCEBO (*interrompendo*) — Calate! Chega!

MOÇA — Sim, sim, perdão.

MANCEBO — A ceia não esteve satisfatória. Que isso não torne a acontecer.

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

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

MOÇA — Sim, sim... (*Apressa-se em pôr a cadeira no lugar.*)

MANCEBO — Ilumina o caminho!

MOÇA — Sim, sim...

*A MOÇA acompanha-o com o candelabro, cedendo-lhe a dianteira com uma reverência. Sai o MANCEBO. Fora recomeça o Romance de Bodas. A MOÇA volta e corre até a janela.*

MOÇA — Loucos! Que fazeis? Psiu... Não perturbeis meu marido senão seremos todos mortos! (*Cessa a música. Ela impõe silêncio ao público, nas pontas dos pés.*) Silêncio, silêncio, todos, por Deus! Meu amo esta dormindo... (*Fecha a cortina, levando um dedo ao lábio.*)

*Mudança de luzes. Sai o PAI DA MOÇA. Escuta, levando a mão à orelha.*

## CENA V

PAI RICO — Não se ouve nada. Que se terá passado aqui? (*Chama.*) Meu genro! Oh, meu genro! (*Sai o MANCEBO.*)

MANCEBO — Já está mansa...

PAI RICO — Mansa? Minha filha!

MANCEBO — Mansa como uma ovelha.

PAI RICO — Mas isto é maravilhoso. Conta-me como te arranjaste para conseguir tal milagre?

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

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

MANCEBO — Não sei o que dizer, meu sogro. Mas penso que nunca os segundos tempos foram bons. Lembrai-vos daqueles versos de Luca-nor:

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

Cuidado, aí vem vossa mulher...

PAI — Por tua alma, rapaz! Deixa comigo esta espada

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

Sai o MANCEBO. Descerra-se a cortina outra vez e entre a Mãe.

## ÚLTIMA CENA

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

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

MÃE — Hein, perguntais quem sou?

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

MÃE — Com que então essa é a nova fala vossa, hein, marido?

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

MÃE — Mas o que fazeis, dom fulano? É com o galo esta conversa?

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

MÃE — Pelo que vejo hoje a festa é completa... (*Arregaça as mangas*).

Volta o PAI trazendo o galo morto, pelo pescoço.

MÃE — Vejo muito bem, marido. Porém, tarde demais vos lembrais de tal providência. Isto deveria ter começado há trinta anos. Agora tão bem já nos conhecemos que nada disso me convenceria, ainda que matasses cem cavalos. (*Arrebatando o galo da mão do marido e agredindo-o com ele*). Vamos! Vamos! Para dentro, toleirão! Já, não há galo morto que te salve. Vamos, vamos!



## OS POSSESSOS – de Dostoievsky–Camus

ELZBIETA MORAWIEC

A princípio, apenas a escuridão. A furiosa estridência de uma lancinante música pop atravessa a sala. Quando um projetor de grande potência joga sua luz sobre o palco, vê-se Stavroguine (Jan Nowicki). Sobre sua cabeça, na tela, aparece uma troika a grande galope. A cena, de colorido cinza puxando para o azul, está vazia; ao lado direito da rampa — o muro estragado de uma casa com balcão de madeira. Num tom ofegante, ritmado pela música, começa a Confissão de Stavroguine. É não somente uma confissão da alma mas aquela diante de um tribunal; de uma galeria ouve-se o crepitar de uma máquina de escrever que relata o processo verbal. Stavroguine conta sua iniciação no mal: o estupro de Matriocha, de 12 anos, o suicídio da menina e seu próprio gozo na vigília dessa morte. Numa luz refletida, a silhueta da menina-madona com o filho aparece sobre o balcão. Stavroguine cai ao chão tomado de uma crise epiléptica. Personagens de negro, sem rosto, o retiram de cena. Este quadro oferece uma abertura de ambiente ao espetáculo; ele nos introduz rapidamente no tema da peça, o ser psíquico do protagonista.

O I ato é uma exposição de diferentes motivos da fabulação do drama. Um leve biombo divide a cena em dois. À direita — a casa de Kirilov (A. Kozak), à

esquerda — o quarto de Chatov. Entra o Narrador (Tadeusz Malak) que participa ativamente da ação. É a ele que, fazendo sua ginástica, Kirilov lhe expõe a idéia do suicídio que deve restituir a liberdade ao homem, libertá-lo do medo e torná-lo Deus; é ao narrador que Chatov (Aleksander Fabisiak) conta sua viagem à América e o apoio financeiro que Stavroguine lhe concede. A partir daí os fios da intriga vão se fechar em torno do ausente. Ver-se-á Liza Drozdova (Hanna Halcewicz) ir à casa de Chatov a pretexto de lhe propor um trabalho mas, na realidade, para conhecer Maria Lebiadkina, sua vizinha do primeiro andar. Bela como um pássaro exótico na brancura de seu vestido, como um anjo que desce ao abismo do pecado e da miséria, Liza contrasta com o negro austero do casaco de Stavroguine e com o dos demônios que, infalível e implacavelmente, mudam o cenário e estimulam os fatos da ação. Ela contrasta, enfim, com Lebiadkine (Jerzi Binczyck), cujo uniforme verde se emporcalhará em mais de um esgoto. Depois da saída de Liza, entra Lebiadkina (Izabela Olszweska); sua conversa cheia de alusões com Chatov é subitamente interrompida pelo regresso do irmão bêbedo. Conhece-se o epílogo das cenas familiares em Dostoievsky e é o que se escuta por trás da cena: gritos e pancadas. Tudo isso se funde num tema musical ensurdecidor. E eis-nos no salão de Stavroguina (Zofia Niwinska). Majestosamente vestida de preto, num diálogo com Praskóvia Drozdova (Cecylia Niedzwiecka), esta de verde papagaio, Stavroguina anota os ruídos vagos a respeito da ligação que seu

filho tivera, na Suíça, com Dacha Chatova, sua protegida. Chamada diante de Stavroguina, Dacha (Maria Rabezynska) nega a veracidade desses ditos e aceita docilmente casar-se com Stepan Trofimovitch Verkhovernsky (Wiktor Sadecki). Este consente sem muita oposição. Vem em seguida a apresentação de uma galeria provincial de liberais; os Chigalev, os Lamchine, os Lipoutine — reunidos em volta da mesa em casa de Verkhovernsky. O debate gira em torno dos diferentes planos, ninguém escuta ninguém, estando cada um preocupado em demonstrar suas próprias revelações. Um retumbante “Eu acuso!” domina o tumulto: é o Narrador que, do proscênio, grita contra Verkhovernsky, tendo este, por um pequeno furto, enviado um certo Fedka à deportação. Todos os motivos da intriga do primeiro ato culminam na reunião à qual assistem no salão de Stavroguina: as questões relativas a Stavroguine, sempre ausente, se tornam cada vez mais insistentes: o que é para ele Lebiadknina, porque ela se ajoelhou na escada da igreja diante de Varvara Stavroguina, o que sabe dela e de Nikolai Stavroguine seu irmão Lebiadkine com suas alusões. O malestar que essas questões despertam dispersa a reunião: Liza e o noivo, Stavroguina e Praskovia Drozdova, Chatov e Dacha, em diferentes pontos da sala. Permanece só no centro, espantada e sorridente, uma xícara de café na mão, uma rosa artificial nos cabelos, o enigma de Maria Lebiadkina. Entram sucessivamente Piotr Verkhovernsky e Stavroguine. O primeiro explica o caráter filantrópico das relações de Nikolai e Lebiadknina, o segundo declara que esta última não é sua mulher. A tensão crescente nas cenas seguintes (riso demente de Liza, leitura feita por Piotr Verkhovernsky de uma carta do pai anunciando o casamento com os “pecados de um outro”) conduzem à grande cena do I ato — Chatov esbofeteando Stavroguine — cena que termina com um tema musical de terror e desespero. E para concluir a simetria desse ato, Stavroguine visita Kirilov e Chatov. A introdução do herói está realizada.

O II ato poderia chamar-se a Tentação de Stavroguine. Como o anterior (e como o III), começa na obscuridade, com a música lancinante e a imagem de uma troika a galope. Uma triste estrada cinzenta contorna a rampa pela direita: o inferno das estepes russas; é aqui que Fedka (Kazimiers Kaczor) tentará levar Stavroguine a assassinar os Lebiadkine, é aqui que Piotr

Verkhovernsky, marionete barulhenta, o confundirá com a grandeza do mal digna de um coroamento, pela promessa do mito. Aqui, no III ato, falecerá Liza, esfaçalhada pela turba de demônios e que morrerá, no caminho, o liberal “de alcova” Stepan Verkhovernsky, e aqui também morrerá Chatov. Wajda integrará, no II ato, a visita de Stavroguine aos Lebiadkine, a entrevista de Piotr Verkhovernsky com Kirilov, em que este último prometerá definitivamente se oferecer, suicidando-se, para esconder o homicídio pseudo-político a consumir-se em Chatov. Também se verá aí Varvara Stavroguina expulsando Stepan Trofimovitch, e finalmente o conciliábulo dos intrigantes numa recepção em casa de Virguinsky e que corresponde a uma cena análoga no ato anterior. Essa cena é apresentada de uma perspectiva cinematográfica imposta pelo diretor: ela se passa num plano afastado, no fundo do palco, posta mais em relevo pela aproximação deliberada do Narrador. É nessa recepção que Piotr Verkhovernsky receberá da parte dos convidados a confirmação da não-denúncia do “assassínio político”. O II ato termina com a intervenção do Narrador; ao som do *leitmotiv* musical do espetáculo, ele anuncia a fuga de Liza com Stavroguine.

O III ato desencadeia uma avalanche de aniquilamento; é um poema dramático da morte. A máquina desencadeada começa a recolher uma abundante colheita, e é com mais audácia que os personagens de negro se destacam do fundo da cena para intervir na ação; eles não só deslocam móveis e cenários, mas estão sempre perto dos heróis; mais eles os levam a agir e acabam eles próprios agindo. A canção no barco à vela de seda cantada no ato anterior por Stavroguine e Verkovernsky tem aqui seu acabamento plástico na cauda branca de uma cortina que desce do teto. A primeira noite de Liza e Stavroguine acaba de acontecer. Verkhovernsky se precipita no palco anunciando o assassinato dos Lebiadkine e o incêndio da casa.

Os demônios erguem a cortina. A branca Liza se evade na obscuridade da noite para seu destino final; não terá tempo de dar um adeus apressado a Stepan Trofimovitch em sua corrida irresistível para um círculo brilhantemente avermelhado no fundo do palco, onde cairá sobre ela a turba dos “demônios”, ou o populacho. Agora é a vez de Chatov morrer. Como as Erinias, os personagens de negro estão de atalaia junto de sua

mulher que dá à luz um filho de Stavroguine. Vestido de preto, Lipoutine, que vem procurar Chatov, aparece na porta como o anunciador do destino. A felicidade de Chatov em sua caminhada para o aniquilamento lança uma sombra profundamente irônica e absurda na harmonia dessa cena (nascimento-morte) com a da morte de Liza (núpcias-morte) e parece antecipar o clima do fim de Kirilov. Este morre na penumbra; durante sua última conversa com Verkhovensky o brilho da lâmpada se enfraquece, ora reluz diafanamente, enquanto a lâmpada oscila como um pêndulo que se apressa para o instante supremo no meio do um murmúrio de cochichos — de Satanaz e do homem? Os demônios aí estão, na expectativa, sombrios, silenciosos, prestes a intervir. Quando, na estrada, numa carroça de cigano na qual ele percorrerá os caminhos da “mãe Rússia”, procurando consolo na parábola dos porcos do Evangelho segundo S. Lucas, Stepan Trofimovitch morre reconciliado com Deus e com Varvara Stavroguina, um personagem de negro está presente, a espreita, esperando seu último suspiro. Mas a própria morte de Stavroguine concluindo o espetáculo é obra dos demônios. Dacha Chatova e Varvara Stavroguina recebem uma carta de Nikolai chamando Dacha a voltar para a Suíça. Como criados, a negra equipe gira em torno das duas mulheres. Dois personagens que fazem parte dela tecem uma corda e saem pela porta disposta no meio do palco, como se penetrassem no aberto espaço irreal. Os outros demônios puxam Dacha delicadamente para a porta; quando ela a abre, verá Stavroguine enforcado no seu vão. Quando o narrador conclui, laconicamente: os médicos excluíram o caso de demência — os demônios tapam-lhe a boca. Faz-se a obscuridade e uma música desesperada penetra a sala.

(Le Théâtre en Pologne, 2/1972)

## A CURA PELO TEATRO

MARIANE KOHLER

Aos treze anos eu copiava as melhores páginas de meus autores preferidos. Lia-os e relia-os. Decorava-os. Acreditava superados esses costumes romanescos e eis que essas coisas voltam a galope. Sob a forma de psicoterapia.

A *expressão cênica* consiste em resguardar seus sentimentos atrás da linguagem de outra pessoa. Para quem sofre de fobia, angústia, neurose, o psiquiatra apresenta uma antologia de textos: dois mil textos, de 50 linhas cada um. É também uma antologia de sentimentos. Encontra-se aí, sob a forma mais condensada possível, o medo, o ciúme, o ódio e também a confiança, a esperança ou a alegria. O paciente escolhe um texto ou outro. A experiência mostra que ele não escolhe ao acaso. Instintivamente, vai às palavras que exprimem seus próprios problemas. Essa primeira escolha é um diagnóstico.

### O ódio vai bem em Electra

Aos 18 anos, Sofia é uma contestadora — e também uma mal amada. Ela é violenta e ferosa, insone e angustiada. A mãe a leva a um psiquiatra. O Dr. B. decide por uma *psicoterapia de expressão cênica*. Sofia escolhe o personagem de Electra numa peça de Sartre: *Les Mouches*. Nesta peça, Electra queixa-se violentamente da indiferença de sua família. Ela injúria a estátua de Júpiter, símbolo da autoridade familiar. Exprime-lhe seu desprezo e ódio.

O monólogo de Electra tem apenas uma semelhança longínqua com a realidade. O pai de Sofia é um pobre coitado... comparado a Júpiter.

Mas o tom das imprecizações, a revolta e o ódio assentam perfeitamente em Sofia.

Na psicoterapia de expressão cênica, o paciente é examinado por uma equipe que compreende um médico-psiquiatra, um psicólogo, um professor de arte dramática. Todos três trabalham em colaboração, mas o papel do professor de arte dramática é novo e par-

ticamente delicado. Porque? Por que a principal dificuldade de toda psicoterapia clássica é o silêncio do doente. Diante do médico, Sofia opõe uma resistência — consciente ou inconsciente. Ela se recusa a falar de seus problemas. A expressão cênica permite contornar essa dificuldade. Sofia fala de si... tomando emprestada a máscara de Electra. E o faz com tanto mais liberdade quanto mais se sente em segurança.

Para dar ao doente essa sensação de segurança, o professor dramático deve permanecer neutro, isto é, não se afastar da técnica. Não fala a Sofia dos problemas que a levaram a consultar um psiquiatra, não discute sua escolha e nem tenta influenciá-la. Ele se contenta em dirigi-la como se dirige um ator principiante. Ensina-lhe a articular melhor as palavras, a gesticular e exprimir-se com mais naturalidade.

As palavras, na medida em que são bem escolhidas, agem sobre nós. Elas podem nos levar à ação, nos frear ou nos liberar. Este efeito já é sensível quando lemos uma página em silêncio. Mas permanece superficial. Rer ler uma página, decorá-la, é uma maneira de se impregnar. Estudar o texto, palavra por palavra, dissecar cada intenção do ator, mimá-lo ou representá-lo é uma maneira de levar ao paroxismo a carga explosiva que ele contém. Até o momento em que ela explode.

As primeiras experiências de expressão cênica foram feitas por Emile Dars (antigo diretor artístico do Vieux Colombier) no centro terapêutico de expressão, da Faculdade de Medicina de Paris, dirigido pelo dr. L. Stévenin. A descarga emotiva que um texto provoca foi medida pelas modificações do eletro-encefalograma e pelo aumento da adrenalina no sangue. No curso das primeiras sessões, o texto é trabalhado. Sofia, ruge, literalmente, as imprecações de Electra. Ela, assim, libera sua própria agressividade. Mas um bom ator, explica Emile Dars, não é aquele que vive o texto. Ele deve representar e tomar uma certa distância em relação ao personagem. Pouco a pouco, à medida que o aprendiz progride, Sofia trata Electra com mais objetividade. As palavras, em sua boca, perdem a virulência. Um dia, espontaneamente, ela abandona Electra e escolhe textos que exprimem aspectos mais esboçados de sua própria personalidade. Ela passa gradualmente da cólera à tristeza — da melancolia à esperança. Até o dia em que a cólera, a contestação, a revolta

lhe parecem, subitamente, sem significação. Para terminar ela escolhe uma página de Colette — que fala de sensualidade e de alegria.

### Claudiel suscita o diálogo

Sofia, no começo, trabalhou só com o professor de expressão. Mas na segunda etapa o trabalho se fez em grupo. Eu quis participar de uma experiência do grupo. Éramos seis. Havia Maria (que saía de um período longo de internamento), Marc, um jovem esquisofrênico. Encontrei também Sofia. O professor nos deu a escolher entre Claudel, Checov e Gogol. Escolhemos *Le Soulier de Satin* e distribuimos os papéis.

Para os psiquiatras, a doença mental qualquer que seja, ela se traduz por uma ruptura na comunicação com o próximo. No grupo, sentados um ao lado do outro, em círculo, os laços se fazem naturalmente. Um diálogo se inicia por causa do texto. Discute-se a interpretação de cada um. Estimula-se, critica-se. As intenções do autor são analisadas juntamente. Dessa forma, aprende-se a escutar o outro. A ouvir.

Passei uma tarde com Marie, Marc e Sofia. Já mais tive a impressão de me encontrar entre antigos doentes. Eles não estavam ensimesmados, mas sensíveis e atentos. O tempo passou depressa.

## “SUPERSTAR” Rumo ao Supermercado

Dou 170 por Abelardo! E eu compro a Capital por 300! Vendido Jesus por 700!

Não é um leilão nem se trata de títulos registrados no painel eletrônico da nova Bolsa de Valores de São Paulo. Esses pregões estranhos poderiam representar a escalada de superproduções teatrais que ameaçam transformar a Paulicéia, numa Broadway desvairada. Com dezoito espetáculos em cartaz, 260 atores comendo regularmente e oitenta músicos contratados, a temporada teatral paulista transformou-se numa butique onde os espectadores podem escolher espetáculos sob medida para cada gosto.

Para os nacionalistas certos de que o Brasil não precisa importar musicais de Broadway ou de Londres, há *A Capital Federal*, de Artur Azevedo. Os que preferem a vanguarda poderão escolher o encontro surrealista de um velho roteirista homossexual de Hollywood e seu massagista venal em *A Massagem*, de Mauro Rasi, ou o te-ato de José Celso Martinez Correa, *Gracias Señor* ou *Re-volição*. Mas há espetáculos nostálgicos que falam da melancolia dos velhos marginalizados da sociedade (*Em Família*, de Oduvaldo Vianna Filho) ou a macabra celebração da violência, do sexo e da morte contida nas quatro paredes do cárcere de *Alta Vigilância*, de Jean Gênet.

Os que se preocupam com a neurose das cidades grandes, que tornam seus habitantes homicidas insensíveis ou inocentes vítimas da poluição ideológica capitalista, correrão para ver *Pequenos Assassinos*, de Jules Feiffer, passada na Nova Iorque de hoje, de recordes de índices de criminalidade e violência. Para os mais sonhadores há (grátis) montagens ginásias de *Senhora*, de José de Alencar, adaptado para o palco, ou (a 5 cruzeiros em temporada popular) as antiquadas artimanhas de *Fígaro*, de Beaumarchais, que conta a esperteza do criado do conde de Almaviva para salvar a noiva virgem do direito de senhor medieval à primeira noite com a criada casadoura.

### Frutos de HAIR

O fenômeno, por enquanto essencialmente paulista, só tem pelo menos um similar no Rio (entre dez peças em cartaz) o extraordinário *Tango* do polonês Mro-

zek, que custou 100.000 cruzeiros à sua produtora, Teresa Raquel (batendo o recorde carioca).

Mas a moda — ou a necessidade — começou mesmo em São Paulo, com o dilema hamletiano do ator de televisão Altair Lima: ser ou não ser um artista bem pago pelo vídeo devorador de talentos ou libertar-se da frustração de um trabalho que não correspondia ao seu ideal. Arriscando tudo num espetáculo hippie que vinha fazendo muito barulho no estrangeiro, Altair empenhou seus poucos bens e apostou em *Hair*, um musical de enredo frágil que, antes da censura brasileira, falava de drogas, orgias e de pacifistas que queimavam seus cartões de alistamento militar para não fazer a guerra (do Vietnam, é claro) preferindo amor ao som de músicas religiosas laudatórias da masturbação e da sodomia e dialogando na linguagem de curtição *underground* do tipo “quem tá com Eros tá na sua, bicho!” Com alguns corpos nus mostrados alguns segundos perante um público ávido, Altair não fez só sua independência: importou um *virus theatralis* que grassa como epidemia em São Paulo.

### Derrubando Tudo

Nessa mesma época (1969), a empresária Ruth Escobar arrasou seu teatro no bairro da Bela Vista com a fúria do povo francês derrubando a Bastilha. Neste caso, a “velha ordem” era a do teatro carcomido, compreensível e dividido em atos, com os atores se possível falando para o público e com o intuito de serem entendidos. Perante uma platéia atônita, dependurada de arquibancadas metálicas móveis, mas feliz por poder assistir ao Apocalipse de camarote, Ruth Escobar deu carta branca ao diretor Victor Garcia, encarregado de coreografar a pirotécnica de som e de luz de *O Balcão* de Jean Gênet. Como comentava na saída uma senhora deslumbrada com os personagens (bispos cobrindo de ouropéis seus corpos nus, possuindo mulheres imensas em mesas operatórias): “Não entendi nada mas achei maravilhoso!”.

Daí à montagem de *Abelardo e Heloisa* pelos atores e empresários Miriam Mehler e Perry Sales foi fácil: empenharam até seu apartamento para levantar os 170 milhões investidos em Abelardo e Heloísa, a *Love*

*Story* místico-lasciva do inglês Ronald Millar sobre um teólogo castrado pelo amor impossível por sua aluna, que pratica com o douto mestre a *ars amandi* que os dois traduzem do latim.

### Pagar para ver

Na semana passada, porém, Altair era novamente o mocinho destemido que neste pôquer teatral pagava para ver, investindo uma soma astronômica para o teatro brasileiro: 700.000 cruzeiros com a montagem de *Jesus Christ Superstar*, fora os 5.000 dólares de direito de tradução e montagem que enviou a seus autores londrines Tim Rice e Andrew Lloyd Weber.

A estréia de JCS teve uma atmosfera bíblica condizente com seu tema. (Foi adiada várias vezes pelo atraso da reforma total sofrida pelo teatro Aquarius e depois pela demora com que chegou o certificado de liberação pela Censura). Mais de mil pessoas procuravam entrada no teatro, mas era mais fácil um camelo passar por uma agulha do que o público pela porta estreita que fora aberta inevitavelmente com uma hora de atraso.

Vaiando os retardatários que não encontravam lugar na sala escurecida, inúmeros espectadores faziam uma imitação aceitável da cacofonia animalesca que acompanhou Noé em sua arca quarenta dias seguidos. Mas do caos surgiu a figura de Altair Lima avisando pelo microfone que a Criação ia começar e Jesus ia surgir em cena — enfim!

### Sem ressurreição

Ascendendo literalmente do chão numa plataforma, a figura do Eduardo Conde tinha o aspecto tradicional de Jesus, de cabelos longos e barbas alouradas. Só sua bela voz deu certa credibilidade à sua origem divina. A montagem apela para recursos vulgares como Maria Madalena (Maria Célia Camargo) ninando Jesus adulto em seu colo e dizendo que já teve mil homens mas aquele a consumia, para finalizar aconselhando-o: “Tente não pensar que o soninho vai chegar”. o público seguiria a segunda parte do conselho. A primeira metade foi seguida à risca pelo diretor (o próprio Altair Lima): Jesus, açulado por enfermos, grita histérico: “Curem-se por si mesmos”, numa paródia anacrônica dos poderes curativos dos pensamentos de Mao Tsé-Tung. Perseguido Judas (em noites alter-

nadas interpretado por um ator branco e um ator negro) chama-o de “calhorda” e avisa: “Chega de papo, você já encheu!” Herodes (Jarbas Braga), com trejeitos afeminados, zomba de Jesus e de seus pretensos milagres.

O espetáculo tem números de charleston, luzes fosforescentes e quase 200.000 cruzeiros de teto de acrílico, mas termina na crucificação de Cristo, erguido sobre um fundo eletrônico: uma espiral de formas e cores que gira sem cessar. É lógico que não se mostre a Ressurreição: nada pode ressurgir do nada, mesmo quando embalado por algumas boas canções de rock.

### Tudo lotado

Apesar do sucesso a que talvez esteja predestinada a montagem brasileira, duas atrizes-empresárias, Teresa Raquel, no Rio, Cleyde Iáconis, em São Paulo, mantêm-se de acordo num ponto: o público hoje em dia procura no teatro uma técnica e um conteúdo que não admitem mais as improvisações pirotécnicas visuais. No camarim do Teatro Anchieta, onde comanda todas as noites a batalha de montar *A Capital Federal*, Cleyde Iáconis explica: “Não existe receita capaz de prever o sucesso de uma peça, mas o público quer montagens ricas junto com textos que dêem substância”. Se isso é verdade, sua peça é substancialmente rica. Nos dez primeiros dias de *A Capital Federal*, pela primeira vez talvez na história do teatro brasileiro, foi preciso dispersar o público com ajuda da rádio-patrolha. No último fim de semana de abril, um mês depois da estréia, a lotação do teatro (359 lugares) foi ultrapassada em mais de 200 lugares extras, nos três dias, rendendo um total de mais de 28.000 cruzeiros.

Teresa Raquel, também com casas superlotadas desde a estréia, este mês de *Tango*, acha que a “ditadura dos diretores que se achavam donos do texto, desfigurando-o como quisessem” já passou, voltou a palavra, alijada pelo teatro de agressão que serviu só para afastar o público: “Quem paga para sair de casa e ser insultado? Só quem faz análise ou é masoquista, não?” Teresa Raquel acha que o *boom* do teatro tem por base “a politização do público”, que quer compreender a situação em que vive (não só no Brasil, mas em todo o mundo), “pois o que acontece na Polônia pode nos servir de advertência, como mostra a peça de Mrozek.”

Assim, quando se refere a esse público capaz de entender e escolher, Teresa Raquel está procurando derrubar um dos mitos mais sólidos do teatro brasileiro: o de que quase nenhum investimento dá lucro. Os números, hoje, encaminham-se para uma demonstração de que colocar dinheiro em peças é um excelente meio de ganhar mais dinheiro.

### Sem profissão

Como um adolescente que deixou uma infância raquítica e, subitamente, começa a exibir sua força adquirida pelos novos hábitos de uma classe média mais bem nutrida e mais exigente, o teatro brasileiro caminha contra todos os impecilhos. É um conjunto fascinante que tem uma hierarquia, seus nobres, seus operários e também os seus párias. Revela, dramaticamente, até que ponto a nova riqueza vem sendo esbanjada ou mal distribuída entre a comunidade que compõe esse organismo teatral.

Na pirâmide social do teatro brasileiro o ator, o operário, está longe de tomar o poder ou até de conhecer os seus direitos trabalhistas. Nunca a profissão de ator foi regulamentada pelo Ministério do Trabalho. A atriz Fernanda Montenegro confessa que a rubrica "artista" de sua carteira profissional engloba prostitutas que fazem *strip-tease* na boca do lixo da rua Major Sertório, em São Paulo, e amazonas do Circo Garcia.

O diretor Amir Haddad, para alugar um apartamento no Rio, tem que declarar que trabalha numa agência de publicidade; o ator Jardel Filho, quando viaja, especifica como profissão em seu passaporte "comerciante".

O Sindicato dos Atores, para muitos de seus membros, "só serve para cobrar o tutu da gente", diz Antônio Rocha, dezenove anos, que chegou agora em *Missa Leiga* ao topo da sua curta carreira: menos de dois salários mínimos. Quem o ajuda a "curtir teatro" é a família. Luiz Fernando de Rezende, 24 anos, ator de *Alta Vigilância*, acha que o ator é culpado: tem medo de se identificar como proletário e lutar pelo seu salário, como os metalúrgicos.

### Os "carrapatos"

Como a mão de obra é abundante e barata — centenas de jovens que ganham até 11 cruzeiros por dia

para aparecerem como figurantes por dia para aparecerem como figurantes mudos em excursões pelo interior — certos empresários fazem o que em gíria teatral se chama "o jogo do salário": dizem a cada ator que ganha mais que o colega; depois, quando comparam ordenados, todos constatam que ganham a mesma miséria.

Os carrapatos ou penetras da profissão são os que aceitam qualquer papel e qualquer salário. Como exemplifica o ator Paulo Hesse: "São pessoas que fazem do mero "ser ator" uma profissão: desfilam nos restaurantes da classe e são a matéria-prima de qualquer *Hair* que aparece. Claro, têm cabelos cumpridos, é o que basta para serem contratados a preços de banana". Para ganhar 1.500 por mês, Paulo Hesse faz matinês diárias do *Auto da Compadecida*, o que considera melhor do que "um período negro em que para sobreviver dublei até filme de Flash Gordon e fui leão de chácara da boate Clube de Paris (zona de prostituição de S. Paulo), com meu diploma da Escola de Arte Dramática pendurado dramaticamente na parede depois de quatro anos de curso.

### Como na Índia

Com o sindicato inoperante, os atores se dividem, como na Índia bramânica, em párias (os carrapatos mantidos por pais ricos ou indigentes atores subpagos) e a nobreza (grandes nomes como Leonardo Vilar ou Ricardo Cortez, que fazem seus preços oscilarem de 5.000 a 8.000 cruzeiros mensais). No cume da pirâmide, os raros marajás: empresários milionários como Altair Lima, Ruth Escobar e outros.

De todos, só o produtor e diretor Antunes Filho criou uma porcentagem comunitária: os atores recebem conforme a bilheteria arrecadar, aumentando ou diminuindo seus salários segundo o sucesso da peça. A Comissão Estadual de Teatro da Secretaria de Turismo e Esportes e Cultura de S. Paulo — pioneira na subvenção de 10 a 15% de uma produção considerada boa por seu comitê de críticos teatrais — considera fora de sua jurisdição a análise da exploração do ator pelos empresários.

Neste caso, o Brasil não tem nem uma legislação trabalhista em vigor nos moldes capitalistas, atuante para outros assalariados, mas inexistente para a classe teatral.

## Xeque-Mate

No último *front* dessa batalha, o teatro, dividido dentro de si mesmo e economicamente em formação, dispõe de poucas armas: para conquistar a fortaleza da Censura, só é possível usar o ariete da conversa ou o bacamarte do “jeito”. Ao contrário do industrial que vai abrir uma fábrica, o empresário não sabe si quer quando ou se colocará seu produto à venda. Dependendo do arbítrio do censor de plantão, ou do andamento burocrático dos papéis, o atraso pode ser apenas de alguns dias — como no caso de *Superstar* — ou levar meses, como *A Massagem*. No pior dos casos, há as peças que morrem antes do nascimento: três meses atrás, segundo as contas do ator Valmor Chagas, havia 351 peças proibidas no país. Valmor foi para Paris “descansar desse pesadelo, esperando que os ventos melhorem com o tempo e surjam censores mais cultos”.

Os que ficaram aqui — o pequeno exército de diretores, cenógrafos, atores, autores, coreógrafos, músicos, iluminadores, cantores e bailarinos que tornam São Paulo um festival colorido das mais diversas tendências teatrais — não querem esperar por tempos melhores. Para eles, tão importante quando o crescimento da renda nacional foi o investimento de várias décadas de talento e paciência. Generosamente irrigado pelo trabalho de estrangeiros e brasileiros, desde o italiano Gianni Ratto ao polonês Ziembinski e o paraibano Ariano Suassuna, o salto qualitativo do teatro brasileiro parece-lhes irreversível.

Os entraves, a inércia burocrática e a concorrência da TV colorida, do cinema e breve até do videocassete, poderão dificultar, mas não impedir que o supermercado teatral se torne cada vez mais rico, variado e atraente. E, além disso, orgulhoso do que já conquistou e do que realizará. O príncipe Hamlet esclarece aos atores que representarão para seu padrasto, o odiado soberano usurpador do trono: “A peça é a arma com que venceremos o rei”. Assim parece estar agindo o teatro de agora — confiante na sua própria força para conseguir a parte que lhe cabe da disputa pela preferência de um consumidor cada vez mais receptivo.

(Da revista *Veja*)

## O Grupo ALEPH

SERGIO VODÁNOVIC

No Chile, o grupo teatral que se menciona frequentemente na conversa entre gente jovem e que é considerado pelos críticos como o mais importante dentro da renovação teatral, não faz publicidade nos jornais, não funciona em teatro próprio para espetáculo público e nem sequer paga impostos pelas entradas que vende. É o Grupo Aleph, integrado por estudantes universitários de diversas faculdades e universidades que, de sexta a domingo, oferecem um programa intitulado *Viva in mundo de fantasia*, no que antigamente foi a sala de aula da Academia de Teatro de Ensaio da Universidade Católica.

O espectador que ouviu algum comentário sobre esse espetáculo só pode guiar-se, para chegar ao seu destino, por uma bandeira azul desfraldada em frente de um casarão velho da rua Victorino Lastarria, fora do centro comercial da cidade. Ao chegar, encontrará uma passagem onde estão expostas algumas fotos e, se chegar um pouco antes da função, verá um grupo de pessoas, preponderantemente jovens, que conversa. Chamará sua atenção a vestimenta de alguns, um guarda-pó azul semelhante ao usado por alguns operários: são os componentes do grupo teatral. Em uma mesa perto da porta, pagam sua entrada aqueles que querem. O preço é 10 cent. (cinquenta centavos de dólar) e, quer se incorpore aos grupos que conversam, quer se mantenha solitário, é certo que algum dos jovens de azul se aproximará para convidá-lo para um café. Logo se abre a porta da sala onde se realiza a representação e enquanto os espectadores se acomodam nas sessenta cadeiras metálicas que cabem na sala, os intérpretes iniciam um recital de canções comprometidas. *El rock del Vietnam* é uma das mais aplaudidas. Em seguida vem o teatro: um conjunto de pequenos esquetes que se desenvolvem com fluidez um após outro, nos quais se ironiza a propaganda comercial, os alienantes programas de televisão dedicados a uma música supostamente popular, à universidade em sua capacidade de produzir profissionais integrados na so-

cidade em que vivem. E, além da ironia, a nota dramática sobre a solidão, a injustiça social, a exploração do homem pelo homem, o imperialismo.

Imediatamente, o espectador percebe que não está vendo atores profissionais, que ninguém interpreta ninguém e que os recursos técnicos que possuem não são os que caracterizam os egressos das academias dramáticas. É algo ainda mais importante, verifica-se que não existem textos propriamente e que aqueles que estão em cena estão se expressando a si próprios, glosando suas vivências, mostrando sua realidade íntima.

Quando o espetáculo termina, os intérpretes tornam a se misturar com o público e conversam com os que ficam comentando as impressões da função. Tudo principia e termina como se fosse uma reunião de amigos.

*Quem são?*

Quando Hans Ehrmann\*, editor de arte e cultura da revista *Ercilla*, descobriu o grupo e publicou a primeira crítica sobre eles, o pessoal de teatro no Chile indagou assombrado quem eram esses desconhecidos que conseguiam despertar a atenção do crítico teatral mais terrível de Santiago. Sua ignorância estava compensada. Os integrantes do Grupo Aleph também não conhecem o pessoal de teatro chileno, e às vezes nem mesmo seus nomes.

Tudo começou há três anos, quando um grupo de estudantes do Instituto Nacional quiseram fazer teatro, sem que fossem espectadores habituais. Ao grupo juntaram-se amigos. "A mim me interessou — comenta um dos integrantes — porque havia moças bonitas, e vi a oportunidade de me divertir". Mas essa motivação primeira de quase todos os integrantes do grupo foi se transformando em algo sério, sem que a princípio se dessem conta.

"Quando soubemos que a Universidade Católica patrocinava um Festival de Teatro Universitário-Operário... pensamos que era a oportunidade de fazer nossa primeira apresentação em público. Quando fomos nós inscrever, indagaram qual o nome do grupo, e só então vimos que não sabíamos como nos chamávamos. Depois de pensar em vários nomes, decidimos-nos por Aleph. Porque? Pelo conto de Borges, pelo seu significado matemático, enfim, por qualquer coisa, mas,

principalmente, porque tínhamos que ter um nome para nos inscrevermos."

Depois veio o problema de escolher uma obra. Até então tinham ensaiado peças de entretenimento e, sobretudo, improvisações. Terminaram por escolher *Hip... hip... Ufa!* do argentino Dalmiro Sanz, ainda que seu texto não lhes satisfizesse totalmente. Sua estréia no festival significou ouvirem as primeiras críticas. Decidiram continuar, procuraram textos, mas não encontraram nenhum que dissesse o que eles queriam dizer. Resolveram apurar as improvisações com que se divertiam e se apresentaram em 1969 no Teatro La Reforma, da Faculdade de Ciências e Artes Musicais da Universidade do Chile, com o título *Quiere usted un cóctel molotov?*

Não havia um tema central, recordam agora. "Foi uma improvisação para fora, sem nenhuma ordem. Mas a gente gostou e isso nos serviu para nos darmos conta de que havia aí um caminho a seguir."

E continuaram com o jogo das improvisações, mas desta vez seguindo uma linha central. O grupo se havia consolidado e era agora formado por uma comunidade de amigos que buscavam uma forma de expressar sentimentos comuns. Nunca tiveram um diretor, nem qualquer deles quis ser o cabeça. Qualquer um apresentava uma idéia, e juntos buscavam a maneira de dar-lhe uma forma dramática. Uma grande parte acabava considerando-se imprestável, outra entrava no grupo das "possíveis". Quando havia bastante material destas últimas, selecionaram, uniram e formaram o espetáculo que é agora o comentário daqueles que buscam, em Santiago, indícios de renovação dentro do teatro chileno.

### *O Anti-teatro do ALEPH*

Os integrantes do Grupo Aleph, universitários de 23 anos como média de idade, de origem social burguesa e ideologicamente comprometidos com a extrema esquerda, mostram-se um tanto desconcertados quando os consideram fenômeno teatral. A eles, parece-lhes que o teatro é algo que lhes é alheio, pois entendem como tal as academias, a impostação de voz, a interpretação dos personagens, em resumo, a máscara. Eles tentaram uma forma de expressar-se e encontraram essa. Nenhum deles passou por uma escola, geralmente, viram ou vêem pouco teatro e são absolutamen-

te ignorantes a respeito do que se faz em outros campos em matéria de teatro que possa equiparar-se com o que eles fazem. Pode-se dizer que, com a maior ino-cência, descobriram o teatro, ou melhor, o reinventaram.

Agora que pela primeira vez se deram conta do esforço que é fazer durante três meses todos os fins de semana uma representação, começam a sentir necessidade de aprender no que diz respeito à voz. Alguns começam a dar sinais de afonia e se preocupam. Igualmente, para suas improvisações, estão pensando na possibilidade de tomar aulas de expressão física.

E quando se lhes indaga do futuro do teatro, encolhem os ombros. Necessitam, como grupo humano, aumentar suas vivências para poder expressar novos sentimentos: "Gostaríamos que nosso próximo espetáculo fosse algo mais positivo e que não fiquemos lamentando nossas frustrações como temos feito". Mas eles compreendem que isso não depende do que queiram expressar, mas de senti-lo e, para isso, é necessário que mude o contexto social em que vivem. Se se lhes pergunta se continuarão na trilha das improvisações, não sabem. "A improvisação nos serviu até hoje. Não temos nada contra um texto previamente escrito. Só que até agora não temos encontrado nenhum que nos represente, que diga o que queremos dizer."

Mas o Grupo Aleph não se limita a representações na pequena sala da *calle* Victorino Lastarria nem a um programa de televisão dedicado à juventude de que participam atualmente. Iniciaram um trabalho que pode converter-se na semente da grande revolução teatral do Chile. Dois a dois, dirigem-se às populações marginais que circundam a grande Santiago e aí ensinam seu método de fazer teatro e de se expressar à gente humilde que habita esses lugares.

"Deixamos que eles próprios proponham seus temas e soltem a rédea da imaginação nas improvisações. Limitamo-nos a indicar-lhes como dar forma dramática ao resultado. Já temos alguns trabalhos interessantíssimos. O único impecilho que encontramos é quando aparece alguém de mais cultura que quer integrar o grupo e que já tenha alguma noção do que é teatro. Este, o que quer é representar um personagem e reclama que quer ser outra coisa diferente do que é na vida real e não se mostrar em sua condição.. É a antiga noção do teatro como evasão. Ao contrário, aqueles

que nunca viram teatro, começam a sentir a emoção e satisfação de poder expressar-se espontaneamente."

E talvez nessa aguda explicação resida o por que o grupo Aleph constitui o mais revolucionário dos conjuntos teatrais chilenos.

(*Latin American Theatre Review*—4/2 Spring/71)

\* O mais interessante foi *Viva in mundo de fantasia* do Aleph. É um grupo de estudantes universitários que não estudaram teatro, mas que escolheram de alguma forma o teatro como meio de expressão. Numa série de cenas feericamente rápidas e muito espontâneas eles refletem sua experiência de vida e seus dilemas; sentem-se chocados com a alienação das *vedetes pop* e sua música e a maneira como isso é explorado pelo comércio; sofrem com a solidão; atacam uma universidade que lhes dá poucos valores; não podem educar seus espíritos politicamente. Tudo isso e outros temas são apresentados com a frescura da juventude, de uma maneira viva, e considerável humor. E são autênticos. Sua técnica pode ser limitada mas sua sinceridade e profundidade de sentimentos contribuem para isso. (*Hans Ehrmann*, rev. cit.)

# MOVIMENTO TEATRAL

(Abril - maio - junho)

## TEATRO DE ARENA

*A Gatinha Detetive*, de Lucio Gentil, pelo Grupo Cacilda Becker. Direção de Glaudiomar Carvalhal.

## TEATRO DAS ARTES

*O Segredo do Velho Mudo*, de Nelson Xavier. Direção do autor, com Cecil Thiré, Camila Amado, Suzana Gonçalves, Marieta Severo e Aderbal Júnior.

## TEATRO DE BOLSO

*Os Desquitados*, comédia de Aurimar Rocha.

*A Bruxinha que era boa*, de MC Machado, produção de Professoras Associadas "por um teatro infantil melhor".

*Na Corte do Rei Bolão*, de Maranhão Filho, direção de Iumara.

## TEATRO CASA GRANDE

*Hair*, direção de Altair Lima, com Edgar Aranha, Medeiros Lima, Selma Coronezzi, Eli Ribeiro Lago e outros.

## TEATRO COPACABANA

*O Dia em que raptaram o Papa*, comédia de João Bethencourt, com Eva Todor, André Vilon, Afonso Stuart, Vania Melo e outros.

## TEATRO DULCINA

*Toda Fera tem um Pai que é donzelo*, comédia de E. Rodrigues e Costinha, em seus últimos dias.

## TEATRO GINÁSTICO

*Últimos Dias de Amor e Paz*, musical norte-americano produzido e dirigido por Vitor Berbara, com Suzana Moraes e Gracindo Junior. Participação de D. Salvador e do Grupo Abolição.

## TEATRO GLAUCIO GIL

*D. Casmurro*, adaptação de J. Cavalcanti Borges, com Ziembski, Osmar Prado, Isabel Siva, Paulo Padilha, Diana Morel, Fabiola Facaroli, Marcos Weinberg e outros. Direção de Ziembski e cenografia de Eichbauer. Figurinos de Kalma Murtinho.

*Computa Computador Computa*, uma coletânea de textos de Milor Fernandes. Direção de Carlos Kroeber, com Fernanda Montenegro e Fernando Torres.

*Zartan o rei das Selvas*, de Ilce-mar Nunes, texto premiado no IV Festival de Teatro Infantil.

## TEATRO MAISON DE FRANCE

*Freud Explica... Explica?*, comédia de Ron Clark e Sam Bobrik. Direção de João Bethencourt, produção de William Ess. Com Jorge Dória, Iara Cortes, Hildegard Angel, Eduardo Tornaghi e Luis Armando Queiroz.

## TEATRO MUNICIPAL

*Por Mares Nunca dantes Navegados*, espetáculo sobre Camões, com

roteiro de Paulo Grisoli e Tite Lemos. Direção de Grisoli. Com Paulo Cesar Peréio, Regina Viana, Carlos Imperial, Jorge Chaia e outros. Música de Sidnei Miller. Iluminação de Gianni Ratto e Dinâmica de Klaus Viana.

## TEATRO MIGUEL LEMOS

*O Jardineiro do Rei e Ninguém segura esse rato*, de Jair Pinheiro. Com distribuição de revistas e sorteio de prêmios.

## TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

*Ele Ela e os outros*, de Correia Varela. Direção de B. de Paiva, com Pepa Ruiz, Abel Pera, Salúquia Rentini, Mauro Gonçalves e outros.

*Mini Prafrentex*, de Helena Kohner, com Mauro Gonçalves, Eni Ribeiro, Nália Paula e outros. Produção de ERPA.

## TEATRO OPINIÃO

*A Valsa Mágica*, de Sérgio Roberto Brito, e *Gata Borradeira*.

## TEATRO PRINCESA ISABEL

*Castro Alves Pedre Passagem*, de Guarnieri, em seus últimos dias de apresentação.

## TEATRO SANTA ROSA

*Computa, Computador, Computa*, de Milor Fernandes. Direção de Carlos Kroeber, com Fernanda Montenegro e Fernando Torres, apresentando-se posteriormente no Gláucio Gil.

## TEATRO SENAC

*Um Edifício Chamado 200*, de Paulo Pontes, com Milton Moraes, Tânia Scher e Vera Brahin. Direção de José Roberto.

## TEATRO TERESA RAQUEL

*Tango*, farsa de Slamovir Mrozek. Direção de Amir Haddad. Com Teresa Raquel, Sergio Brito, Ari Coslov, Renata Sorrah e outros.

## TEATRO IPANEMA

*Hoje é dia de Rock*, de José Vicente. Direção de Rubens Correia.

“Mais uma vez — já é a quarta — sai de *Hoje é dia de rock* emocionado e encantado. Um espetáculo que possui e conserva, ao longo de oito meses de carreira e de várias substituições, um tal poder de convicção poética é um caso raro, só possível quando o trabalho resulta de uma privilegiada fusão de talento, sensibilidade e amor — três palavras que explicam melhor do que quaisquer outras o sucesso da montagem do Teatro Ipanema. (JM)”

## TEATRO JOÃO CAETANO

*Independência ou Morte*, de Hélio Bloch, apesar de anunciado como o grande musical do ano, ficou pouco tempo em cartaz. Com Nestor Montemar, Fregolente, Isabel Ribeiro, Norma Sueli, Arlete Sales, Claudía Martins e outros. Música de Rodrix e produção de José Luiz Rohe.

## O TABLADO

*A Menina e o Vento*, de Maria Clara Machado. Direção da autora,

cenário de Joel Carvalho, figurinos de Betty Coimbra, trilha sonora de Ubirajara Cabral e *slides* de Lew Steinfeld. Assistente de direção: Milton Dobbin; iluminação: Jorge Carvalho; direção de cena: Carlos Wilson Silveira; eletricista: Roberto, e execução do cenário: Wagner dos Santos. No elenco: Ana Lúcia Paula Soares, Walf Maya, André Santos Dias, Louise Cardoso, Sílvia Fucs, Andrea Guimarães (substituída por Leda Zepelin), Vania Veloso Borges, Tutu Guimarães, Bernardo Jablonski, Ronaldo Fucs (subst. por Carlos Wilson Silveira), Ricardo-Neumann, José Augusto Pereira e Milton Dobbin.

O Grupo lamentou a perda de um de seus artistas — Andrea Guimarães — intérprete da lírica tia Adelaide, atropelada e morta quando passeava de bicicleta em Copacabana. Outras substituições foram feitas posteriormente no elenco, após acidente de tráfego com três artistas.

## TEATRO DE BONECOS

O *Teatrinho Monteiro Lobato* apresentou suas marionetes no Teatro Jaime Costa, num espetáculo intitulado *Passeando pelo Brasil*.

O *Teatro do Gibi* (teatro de bonecos do Setor de Teatro Infantil do Departamento de Educação Primária) no 1.º semestre do ano esteve localizado na Escola do Jóquei Club, na Gávea, apresentando as peças: *Sete retratos para dois mosquitos* (boneco de vara) e *O planeta maluco* (teatro de mãos expressivas); no 2.º semestre deverá dar espetáculos no Engenho de Dentro e na Ilha do Governador.

## SIMPÓSIO DE TEATRO

Patrocinado pela Secretaria de Educação e Cultura, através de seus órgãos — Departamento de Cultura e Serviço de Teatro, realizou-se no João Caetano, sob a presidência do diretor deste último Serviço, sr. Geisa Boscoli, o Simpósio de Teatro Escolar, Amador e Infantil, com a finalidade de coligir subsídios para a implantação do teatro nas escolas da Guanabara. Apresentaram sugestões, através de conferências diárias, entre outros, os seguintes: Amir Haddad, Maria Clara Machado, Roberto de Cleto, Luiza Barreto Leite, Magalhães Junior, João Bethencourt, Pernambuco de Oliveira, O. Buchsbaum, Maria Lucia Amaral e Ian Michalski. Os pontos de vista dos conferencistas foram debatidos por artistas, críticos, professores e alunos que frequentaram o Simpósio e, no final do mesmo, receberam certificados de frequência.

### *Geisa Boscoli:*

Há necessidade de preparar professores para a futura participação do teatro como matéria do currículo escolar. Temos que descobrir os pontos mais interessantes, capazes de motivar os jovens em relação ao teatro, e mesmo como fazer desse interesse uma constante no desenvolvimento de suas personalidades — e não uma atividade passageira, quer como participante, quer como espectadores.

Enquanto a maioria das escolas ainda está se preparando para implantar a reforma de ensino de 1.º e 2.º graus, estamos preocupados com a participação do teatro nos currículos. Temos de estudar, descobrir, criar novas possibilidades para o teatro nas escolas, já que existe a possibilidade de desenvolver amplamente um trabalho que a Divisão de Teatro já havia iniciado com o Teatro Escolar, em âmbito mais reduzido. As idéias que surgiram e surgirão no Simpósio não morrerão no encerramento, dia 23. Serão, isto sim, o início do muito que queremos realizar. Acreditamos que

todos os participantes têm o mesmo objetivo, através de diversos caminhos; incentivar, aperfeiçoar, melhorar o nosso teatro. E contam com nosso apoio integral nesta luta. Temos tido a ativa participação do público nos debates, através de perguntas, sugestões e críticas — o que reflete nossa possibilidade de, no futuro, chegar aos objetivos comuns.

(O Globo, 10/6/72)

### B. de Paiva:

No meu ponto de vista particular, o teatro infantil na GB, pelas suas características especiais, é responsável pela formação da platéia que o assiste e dos profissionais que o executam. Por princípios, sou contrário a qualquer forma de censura, mas considero que, neste caso específico, deveria haver um setor especial que verificasse os aspectos de higiene social e psicológica que deixam de ser atendidos pelos espetáculos infantis que andam em cartaz. O teatro infantil é uma atividade lúdica, didática, e esta censura — com perdão do termo — deveria ser instituída pela Secretaria de Educação, como órgão informativo que esclarecesse ou chamasse a atenção dos pais da deformação, que faz dessa atividade lúdica e didática uma coisa pornográfica e amoral. Existe apenas uma exceção: a experiência do TABLADO. Vez por outra aparecem alguns espetáculos bissextos, como a *Ilha Mágica do Contador de Histórias*, que são iniciativas de qualidade, porém, raras. Considero o Simpósio merecedor de todo o estímulo e colaboração, não apenas por parte dos teóricos e práticos, que propõem um teatro infantil sadio, mas principalmente por parte de todos os setores de comunicação social, que podem transmitir, através das suas experiências, a maior das colaborações.

(O Jornal, 20/6/72)

SIMPÓSIO DE TEATRO

### Publicações recebidas:

TEATRO CONTEMPORÂNEO HISPANOAMERICANO, em 2 volumes, contendo textos de diversos autores latino-americanos. *Hambre*, de Jorge Roça (Bolívia), *Pluft, el Fantasmita*, de Maria Clara Machado, *Gobierno de Alcoba*, de Samuel Rovinski (Costa Rica), *La Trilogia del Matrimonio*, de Rolando Steiner (Nicarágua), *D. Quijote de Todo el Mundo*, de Ivan Garcia Guerra (Rep. Dominicana), *Los Caballos*, de Mauricio Rosencof (Uruguai) e outros. A publicação, em 2 volumes, é da Editora *Escelicer S. A.*, Comandante Azcárraga, s/n., Madri - 16.

30 ANS DE JEU THEATRAL, de Raoul Carrat, resumindo o trabalho de uma equipe dedicada ao teatro e à infância. Toulouse, França.

A CAÇA E O CAÇADOR, de Francisco Pereira da Silva, em 2 atos, texto premiado (Prêmio Coroa de Teatro -- 3.º lugar).

## 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
	O Caso do Vestido .....	39
Drummond de Andrade	Os Cegos .....	24
Ghelderode Michel	A Gramática .....	47
Labiche Eugène	O Novo Otelô .....	43
Macedo J. Manuel	O Boi e o Burro .....	32
Machado MC	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
Pessoa Fernando	O Marinheiro .....	50
Qorpo-Santo	Eu Sou a Vida .....	45
Sófocles	Antígona .....	31
Suassuna Ariano	Torturas de Um Coração .....	44
	A Sombra do Desfiladeiro .....	51
Synge JM	Viajantes para o Mar .....	48
Tagore	O Carteiro do Rei .....	33
Tardieu Jean	Conversação Sinfonieta .....	48
Vicente Gil	Todo Mundo e Ninguém .....	31
	Os Mistérios da Virgem (Mofina Mendes) .....	20
Yeats	O Único Ciúme de Emer .....	43

## Livros à venda na secretaria d'O TABLADO

Antígona, de Sófocles .....	4,00
Assim na Terra Como no Céu, Fritz Hochwalder.	6,00
Chapéu de Sebo, F. Pereira da Silva .....	5,00
Édipo Rei, Sófocles .....	5,00
Está Lá Fora Um Inspetor, Priestrey .....	5,00
Joana D'Arc, Claudel .....	5,00
O Livro de Cristóvão Colombo, Claudel .....	5,00
De Uma Noite de Festa, Joaquim Cardozo ....	5,00
O Pagador de Promessas, Dias Gomes .....	5,00
A Pena e a Lei, Suassuna .....	5,00
O Teatro e seu Espaço, Peter Brook .....	13,00

### Livros de autoria de MC Machado:

Cavalinho Azul (conto) .....	12,00
Como Fazer Teatrinho de Bonecos .....	12,00
Vol. contendo: A Menina e o Vento, Maroqui nhas, A Gata Borracheira e Maria Minhoca.	10,00
Vol contendo: Pluft, o Fantasminha, O Rapto, Chapéuzinho Vermelho e o Boi e o Burro.	10,00
Vol. contendo: O Cavalinho Azul, O Embarque de Noé, Camaleão na Lua .....	10,00

### Estão também à venda n'O TABLADO

Cem Jogos Dramáticos, de MC Machado e Marta Rosman .....	6,00
CADERNOS DE TEATRO, número avulso ....	5,00
Assinatura anual .....	20,00

O pagamento de qualquer pedido poderá ser feito mediante cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes, pagável no Rio de Janeiro GB

Impresso por  
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.  
Rio de Janeiro, GB