

**56**

# **cadernos de teatro**

GROPIUS E SEU TEATRO TOTAL

SER HUMANO E REPRESENTAÇÃO — Oskar Schlemmeh

UM TANGO ARGENTINO — Maria Clara Machado

PRODUÇÃO EM ARENA

MOVIMENTO TEATRAL

DOS JORNAIS

# **CADERNOS DE TEATRO N. 56**

janeiro-fevereiro-março-1973

Publicação d'O TABLADO patrocinada pelo  
Serviço Nacional de Teatro e Departamento de Assuntos  
Culturais (MEC)

*Redação e Pesquisa* d'O TABLADO

*Director-responsavel* — João Sérgio MARINHO NUNES  
*Director-executivo* — MARIA CLARA MACHADO  
*Director-tesoureiro* — EDDY REZENDE NUNES

*Redator-chefe* — VIRGINIA VALLI

*Secretário* — SILVIA FUCS

Redação: O TABLADO

Av. Linneu 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.*

# GROPIUS E SEU TEATRO TOTAL

Foi durante o breve desabrochar cultural que precedeu, na Alemanha, o advento do nazismo, que Walter Gropius realizou um de seus mais interessantes projetos: o teatro total. Seu princípio é o seguinte: o teatro deve ser considerado em sua totalidade, isto é, realizar a unidade entre o ator e o público utilizando os recursos da técnica atual. Em discurso que proferiu durante um congresso sobre teatro em Roma, em 1934, WG insiste no fato de que o fim do teatro total é transtornar o espectador; todos os recursos técnicos devem ser subordinados a esse fim e nunca se tornarem um fim em si mesmos.

Essa idéia, como muitas das mais importantes idéias de WG, não pôde realizar-se até agora. (1) Não se pode prever se lhe será permitido — a ele ou a outro — materializar a concepção do espaço aí imaginada. Mas o que é certo é que o teatro, baseado na irradiação interior do ser humano, necessidade cada vez mais evidente após o longo interregno do cinema — se desenvolverá na direção que lhe foi atribuída por WG e outros no fim dos anos 20. (2)

O teatro, conforme evoluiu a partir da Renascença, é um teatro de orientação e perspectiva fixas, isto é, orientada exclusivamente para a cena nitidamente enquadrada. No fundo, ele é concebido para um espectador colocado no eixo. Apenas as razões de localização e de hierarquia social justificam separações em relação ao eixo e à disposição por filas. O espectador ideal está colocado na platéia, um pouco abaixo do palco, do qual está separado e que é separado dele. Um teatro de acordo com a nossa evolução geral procurará tirar de seu papel passivo o espectador sentado à distância, em sua poltrona, trabalhando para fazê-lo ativo e participante daquilo que se passa em cena. Tal objetivo exige uma nova concepção da construção teatral. Em lugar da cena em profundidade ou em “caixa de imagens”, com a perspectiva estática e seu

ponto de visão fixado definitivamente, é um novo espaço teatral que se impõe, neutro, mas dinâmico, transformável, integrando todos os tipos de teatro anteriores: a cena espacial.

A forma teatral de nosso século — ainda não realizada — corresponde à necessidade inconsciente de regressar a uma *vita communis*, às condições de vida que permitam transformar o espectador passivo em um espectador ativo. O *teatro total* de WG dá a essa concepção sua expressão arquitetural. Gropius constrói com a luz e prevê um espaço abstrato.

“A tarefa do arquiteto de teatro contemporâneo, tal como a concebo, consiste em criar um grande teclado que permita a um regente “universal” controlar a luz e o espaço; um teclado suficientemente neutro e variável a fim de poder se submeter a todas as visões de sua imaginação e não paralizá-lo nem reprimi-lo; um teatro que, por si só, lhe desperte e prepare o espírito. “O núcleo do teatro é a cena. Sua forma e disposição em relação ao espectador têm uma importância capital para o desdobramento espacial do drama e de sua força emotiva. É daí que deve nascer a nova concepção do espaço teatral.”

As medidas do teatro total são baseadas numa concepção clara do espaço e das transformações do espaço. São tão exatas que foi possível protegê-las por patentes. O recinto é oval. No interior desse oval e tocando-o pela tangente, se encontra um grande disco móvel provido de filas de assentos e compreendendo, ele também, um outro disco menor, igualmente excêntrico e tangente. (3)

A posição das cenas e o caráter do teatro mudam quando se gira esse plano. Explica Gropius:

“Meu teatro total permite ao diretor representar, durante o mesmo espetáculo, na cena em profundidade e no procênio, ou na arena circular, ou em muitas dessas cenas simultaneamente. A sala oval dos espectadores repousa sobre doze colunas delgadas. Atrás de três intervalos de coluna, numa das extremidades do oval, estão colocadas,

uma ao lado da outra, três cenas em profundidade que encerram os lugares avançados do público. Pode-se representar na cena do meio, ou numa das laterais, ou nas três ao mesmo tempo.

“A elevação menor da platéia pode ser abaixada e, depois de livre de suas poltronas, no subsolo, pode servir diante da cena em profundidade de proscênio que avança por entre as filas de espectadores. O ator pode descer entre os espectadores pelo corredor central...

“Basta girar em 180 graus o grande disco da platéia para transformar completamente o teatro. Aí, então, a cena excêntrica que se acha montada transforma-se numa arena redonda, central, cercada de público por todos os lados.

“Essa transformação pode ser feita mesmo durante a representação... Os meios mecânicos necessários à mudança de lugar das cenas são completados por meio de projeção luminosa. A exigência de Piscator (4) de poder colocar em toda parte telas e projetores foi estudada com especial atenção porque, pessoalmente, estou de acordo em que a técnica moderna de projeção é o recurso mais simples e eficiente de *mise-en-scène*. Porque no espaço neutro da cena obscurecida se pode construir com a luz.

“Entre as doze colunas do teatro estão dispostas as telas de projeção, transparentes, em que se projeta simultaneamente um filme das 12 cabines de operação situadas atrás delas. Dessa maneira, os espectadores se acham, de repente — por exemplo — no meio do mar agitado, ou vêem uma multidão precipitar-se sobre eles de todos os lados.

“A finalidade do teatro não é a acumulação material de engenhosos sistemas. Tudo não é mais que um recurso para integrar o espectador no acontecimento teatral.”

Os princípios do novo teatro foram formulados por WG de maneira concisa e exata:

“As exigências do teatro de hoje... Um teatro de comunidade que sirva de união com o povo... Coordene-

nação de todos os elementos arquiteturais visando a uma síntese espacial que permita a verdadeira comunicação entre ator e espectador. Abolição da separação entre o mundo da aparência do ator e o “mundo real” do espectador. Ativação do espectador, cuja potencialidade criadora deve ser despertada e realizada:

- suprimindo a distinção entre o “lado de lá” e o “de cá”, entre a platéia e o palco;
- conduzindo os acontecimentos da cena até a platéia;
- tornando o teatro mais vivo pelo emprego das três dimensões do espaço, em lugar das duas dimensões do quadro de cena;
- dando uma aparência de mobilidade às paredes e ao teto com auxílio de projeções e filmes, com a finalidade de estender a cena principal até a proximidade do espectador, cuja situação no espaço se torna, assim, parte integrante da cena;
- utilizando, portanto, o espaço de projeção em lugar do plano de projeção, tornando-se, portanto, o espaço reservado aos espectadores, pela ubiquidade das projeções, o espaço da “ilusão”, o próprio teatro das operações...

Um instrumento teatral tão impessoal, tão dócil, tão maleável que não exerça qualquer constrangimento no regente das atividades musicais e cênicas, mas deixe-o inteiramente livre para desenvolver suas concepções artísticas...”



- 1 – Data do artigo: 1958 (*Art et Architecture* — n. 17/maio/1958).
- 2 – V. Nota sobre a *Bauhaus* no artigo seguinte.
- 3 – WG empregou dispositivo análogo em forma de segmentos de círculos em seu projeto para o Palácio do Soviet (1931).
- 4 – Piscator (Erwin), nascido em 1893, criou o Teatro proletário, com um programa político, adaptando os textos com finalidade de propaganda. Encomendou a WG um teatro monumental que não pode ser construído por falta de recursos. Com o advento do nazismo, EP se exilou nos Estados Unidos.

# SER HUMANO E REPRESENTAÇÃO

OSKAR SCHLEMMER (x)

A história do teatro é a da mudança de silhueta do ser humano: o ser humano ator de acontecimentos corporais e psicológicos partindo da ingenuidade à reflexão, do natural à afetação.

A forma e a cor — recursos do pintor e do artista plástico — são aditivos à transformação das silhuetas. O local é a estrutura construtiva do espaço e da arquitetura — obra do arquiteto. Daí se determina o papel do artista plástico, que deve sintetizar os elementos no espaço da cena.

Nosso tempo é caracterizado pela abstração que, de um lado, provoca a separação das partes de um todo existente para conduzi-las ao absurdo ou, então, levá-las ao seu aspecto extremo e que, por outro lado, se manifesta pela generalização e síntese que tem por objetivo delinear um conjunto novo.

Nossa época é, além disso, caracterizada pela mecanização — *processus* irresistível que engloba todos os domínios da vida e da arte. Tudo que pode sê-lo, é mecanizado. Resultado: tomada de consciência daquilo que não pode ser mecanizado.

As novas possibilidades propostas pela técnica e pela invenção que, muitas vezes, criam bases novas e permitem a realização de concepções as mais audaciosas da imaginação, ou fazem entrevê-las; essas possibilidades novas da técnica não são as menos importantes entre os sinais precursores de nosso tempo.

A cena — que deveria ser uma imagem da época, e que é sobretudo uma arte-função da época, não deve negligenciar esses sinais.

Tomado de maneira geral, o palco é um domínio que se acha colocado entre o culto religioso e o divertimento popular ingênuo, não sendo o conjunto o que

é a cena na realidade: representação abstrata a partir do natural, cuja finalidade é o efeito a se obter sobre o ser humano.

Esta confrontação entre o espectador passivo e o ator que age condiciona também a forma da cena, cujo exemplo mais monumental era a arena antiga e o mais primitivo o tablado de pranchas armado nas praças das feiras. A necessidade de concentração levou à criação da forma atual universal da cena. A palavra “teatro” indica a essência mais intrínseca da cena: deformação, traje, transformação. Entre o culto e o teatro coloca-se “a cena considerada como uma instituição moral”, entre o teatro e a festa popular se colocam o espetáculo de variedade e o circo: a cena instituição artística. Que se considere, na origem, o verbo, a ação ou a forma — o espírito, a ação ou a silhueta — o sentido, o acontecimento ou a aparição — o problema da origem do ser e do mundo existe no universo cênico e permite diferenciá-lo da maneira seguinte:

- a cena falada ou sonora de uma ação literária ou musical.
- a cena onde se representa uma ação corporal e mímica,
- a cena onde se apresenta um acontecimento visual (ótico).

A esses gêneros correspondem seus representantes:

- O poeta que se exprime pelas palavras e pelos sons,
- o ator que age através de sua silhueta, e
- aquele que constrói a imagem por meio da forma e da cor.

Cada um desses gêneros tem a faculdade de existir por si mesmo e de se realizar em si mesmo.

A colaboração entre dois ou três gêneros, com a preponderância de um deles, é uma questão de equilíbrio matemático. Seu realizador é o *metteur en scène* universal.

Do ponto de vista do material cênico, o ator tem a vantagem do imediatismo e da independência. Ele é

seu próprio material, com seu corpo, sua voz, seu gesto, seu movimento. Seu protótipo mais nobre, ao mesmo tempo poeta e criador do verbo de maneira imediata, por assim dizer, não existe mais. Outrora, Shakespeare, que no início representou antes de escrever, e os atores improvisadores da *Commedia dell'Arte* — preenchiem essas condições. O ator de nosso tempo funda sua existência sobre as palavras do poeta. Todavia, quando a palavra se cala, quando apenas o corpo se exprime e quando o jogo se apresenta — na dança — aí, então, ele é livre e seu único senhor.

O material do poeta é a palavra e o som.

Salvo em casos excepcionais, em que ele próprio é ator, cantor ou músico, e em que ele cria a matéria que deverá ser transmitida e reproduzida na cena, seja diretamente pela voz humana, seja por instrumentos, o grau de perfeição dos instrumentos amplia as possibilidades de criação, enquanto a voz humana é e permanecerá sempre um fenômeno único, ainda que limitado. A reprodução mecânica por meio de aparelhos permite substituir o som dos instrumentos e a própria voz humana, liberando-os de seus entraves de medida e de tempo.

A forma e a cor são a matéria do artista plástico — pintor, escultor, arquiteto.

Esses métodos de criação inventados pelo espírito humano qualificam-se como abstratos devido a seu caráter artificial e é neste sentido que eles constituem um empreendimento contra a natureza, tendo por finalidade a ordem.

A forma se manifesta pelo desenvolvimento em altura, largura e profundidade, como linha, como superfície e como corpo. Ela pode ser também lineamento (planos), muro ou espaço e, como tal, ela se torna uma forma rígida, isto é, tangível.

Ela é forma flexível e inatingível quando é a luz que sugere o corpo e o espaço na geometria do raio luminoso e do fogo de artifício, de maneira linear ou como reflexo.

A cada um desses gêneros de fenômenos que são coloridos — só o nada não tem cor — o pigmento colorante pode ser acrescentado para valorizar.

A cor e a forma se manifestam de maneira pura, em seus valores elementares, na criação arquitetônica construtiva do espaço. Aí elas são a matéria e o conteúdo destinados a receber o organismo vivo humano.

Na pintura e na plástica, a forma e a cor são os meios de realizar as relações orgânicas com a natureza visível, pela apresentação de suas formas visíveis. O mais nobre é o homem que, de um lado, possui um organismo de carne e sangue e, de outro, é também o portador do número e da medida de todas as coisas (número de ouro).

Essas artes — arquitetura, artes plásticas, pintura — são imóveis; são um movimento imobilizado num dado momento. Sua essência é a imutabilidade de uma coisa não fortuita mas tipizada, o equilíbrio das forças na existência (permanência). Neste século do movimento, o que é a qualidade essencial dessas artes poderia ser considerado como um vício.

A cena, como local de acontecimentos temporais, oferece, ao contrário, o movimento da forma e da cor; a princípio, em sua manifestação primária como formas individuais móveis, coloridas ou não, lineares, em superfície ou plásticas, ao mesmo tempo que um espaço móvel e mutável e de construções arquitetônicas transformáveis. Tal jogo caleidoscópico, variável ao infinito, ordenado dentro de uma evolução sujeita a regras dadas, constituiria em teoria — a cena de apresentação absoluta. O homem, que tem uma alma, estaria excluído do campo visual desse organismo da mecânica. Ele se acharia, como “maquinista perfeito”, nos comandos centrais de onde se regeria a festa dos olhos.

Entretanto, o homem busca o sentido. Quer seja através do problema faustiano que coloca como objetivo a criação do *Homunculus*, ou da necessidade de personificação que se faz sentir nele e que se cria a partir de deuses e ídolos, o homem busca incansavelmente seres à sua semelhança, ou à sua imagem ou que não se assemelham a nada. Ele busca seu igual, o superhomem ou um ser forjado pela imaginação.

O organismo-homem se mantém no espaço cúbico abstrato da cena. Homem e espaço têm sua lei. Qual deve preponderar? Ou o espaço abstrato é adaptado ao homem e a natureza — ou o que a sugere — é res-

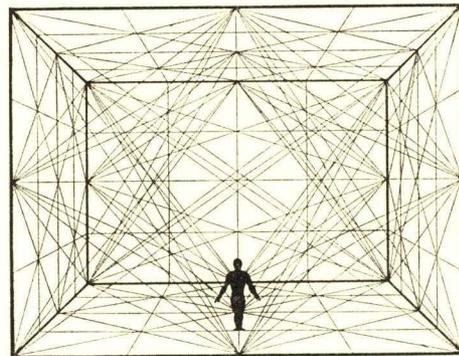
tituída. É o que se passa na cena que dá ilusão de natureza. Ou então o homem é transformado em função do espaço abstrato.

É o que se passa na cena abstrata.

As leis do espaço cúbico são a rede invisível de linhas das relações planimétricas e estereométricas.

A essa matemática corresponde a inerente ao corpo humano.

Ela cria o equilíbrio por movimentos que, pela sua essência, são mecânicos e condicionados pela inteligência. É a geometria dos exercícios do corpo, da ritmica e da ginástica. São os efeitos corporais (aos quais se acrescenta a estereotipia do rosto), que se exprimem no equilibrista exato e nos movimentos de conjunto do estádio (aí sem consciência das relações espaciais).



Ao contrário, as leis do homem orgânico residem nas funções invisíveis de seu ser interior: batidas de coração, circulação do sangue, respiração, atividade cerebral e nervosa. Quando seu papel é determinante, o centro é o homem: os movimentos e sua irradiação criam um espaço imaginário. O espaço cúbico, abstrato fica reduzido aos planos horizontal-vertical desse fluido. Esses movimentos são orgânicos e condicionados pelo sentimento. As emoções da alma (mais a mímica do rosto) são expressas pelos grandes atores e as cenas de massa da grande tragédia.

O homem dançarino está ligado de modo invisível a todas essas leis. Ele se conforma tanto à lei do corpo como à do espaço: ele segue tanto o sentimento de sua existência quanto o do espaço.

Tirando tudo de si mesmo — quer se exprima num movimento livre abstrato ou pela pantomina figurativa; quer chegue a falar ou a cantar; quer se ache numa cena simples ou num mundo construído ao redor dele; quer esteja vestido ou não — ele conduz à grande ação teatral, de que examinaremos aqui apenas um de seus aspectos: o que se refere à transformação da silhueta humana e sua abstração.

A transformação do corpo humano é obtida pela roupa, o travesti. Traje e máscara acentuam a aparência ou a modificam, permitindo ao essencial exprimir-se ou dar-nos ilusões a seu respeito, acentuando sua conformidade orgânica ou mecânica às leis, ou interrompendo-a.

O traje religioso, oficial, social é diferente da roupa de cena, ainda que sejam confundidos a maior parte das vezes. Se a humanidade criou um grande número de modas diferentes, ela não concebeu grande número de verdadeiros trajes de cena, criados em função das exigências. Trata-se de tipos pouco numerosos da comédia italiana ainda válidos em nossos dias: Arlequim, Pierrô, Colombina, etc.

São estas as possibilidades do homem dançarino transformado pelo traje e movimentando-se no espaço.

Mas todos os vestuários não estão na medida de suprimir a dependência em que se acha a silhueta humana à lei da gravidade a que está submetida. Um passo não tem mais que um metro de comprimento, um salto não ultrapassa dois metros de altura.

O centro de gravidade só pode ser abandonado por um instante. Ele só pode afastar-se por alguns segundos de sua posição natural, por exemplo, para colocar-se na horizontal.

A acrobacia permite superar em parte os entraves corporais e isto apenas na medida do orgânico; o homem-serpente de membros quebrados, a geometria aérea do trapézio, as pirâmides de corpos.

Essa tendência de libertar o homem de seus entraves corporais e de levá-lo à liberdade de movimento

acima do natural colocou no lugar do organismo a silhueta artificial: autômato e marioneta. Kleist cantou hinos à primeira e Hoffman à segunda.

O reformador inglês da cena — Gordon Craig — exigiu: “É necessário que o ator deixe o teatro e seu lugar seja tomado por um ser sem vida, que chamaremos supermarioneta”, e o russo Briussov pede que os atores sejam substituídos por bonecas de molas munidas de um fonógrafo.

De fato, o criador que tem o espírito posto na imagem e na transformação, na silhueta e na conformação, chega fatalmente a tais conclusões quanto à cena. Com referência a ela, o enriquecimento de suas formas de expressão importa de resto mais que o exclusivismo paradoxal.

As possibilidades de criação no sentido da metafísica são excepcionais se se levar em conta os progressos atuais da técnica: máquinas de precisão, aparelhos científicos de vidro e de metal, membros artificiais da cirurgia, etc.

A figura criada permite todos os movimentos, todas as posições guardadas durante o tempo desejado; permite — e aí está um recurso artístico dos melhores — relações diversas de grandeza entre as silhuetas (as mais importantes sendo grandes e as menos importantes — menores).

Um fenômeno de importância análoga é o resultado da oposição do homem natural “nu” a uma criação abstrata: cada qual acha, nessa oposição, uma ampliação de sua particularidade.

Perspectivas desconhecidas se abrem ao extrasensorial, ao extravagante, ao patético e ao cômico. No patético, os precursores são os *parleurs* da tragédia grega antiga monumentalizada pelo uso dos coturnos, das máscaras e das andas; no cômico, as silhuetas gigantescas do carnaval e das feiras.

Figuras maravilhosas do mesmo gênero, personificações de conceitos e de concepções os mais elevados — realizadas em materiais nobres, poderão também se tornar símbolos preciosos de uma nova fé.

Nesta ordem de idéias, a relação poderia até ser inversa: o criador se ocupará do fenômeno ótico e se encarregará o poeta das palavras e dos sons.

Em função da idéia, do estilo e da técnica, resta ainda a criar:

o teatro

- abstrato-formal e colorido
- estático, dinâmico e tectônico
- mecânico, automático e elétrico
- ginástico, acrobático e equilibrista
- cômico, grotesco e burlesco
- sério, patético e monumental
- político, filosófico e metafísico.

Utopia?

Neste ponto, é de admirar o pouco de realizações feitas neste sentido até os dias atuais (1). A época prático-materialista, na realidade, perdeu o sentido do jogo e do milagre. O utilitarismo está a matá-los. Espantada pelos acontecimentos técnicos que se produzem a uma cadência acelerada, ela considera os milagres do útil como uma forma de arte realizada, enquanto não sejam, na realidade, mais do que premissas. “A arte é gratuita” desde que as necessidades imaginárias do espírito possam ser consideradas como tal. Nestes tempos de religiões decadentes, que matam o que é elevado e nesta comunidade social prestes a se desagregar, quem só pode apreciar o jogo se ele for excessivo e erótico ou exagerado do ponto de vista artístico, todas as tendências artísticas profundas guardam um caráter exclusivo e de seita.

É assim que o criador da cena guarda, em nossos dias, estas possibilidades:

● ou pesquisa a realização do que existe atualmente. Isto significa a utilização da cena existente; trata-se de *mise en scène* pela qual ele se coloca a serviço do poeta e do ator para dar à sua obra a forma ótica desejada. Quando suas intenções e as do autor coincidem — é uma *chance*.

● ou ele se abstrai totalmente do teatro existente e mergulha no oceano da fantasia e das possibilidades longínquas. Neste caso, os esboços permanecem na fase do papel, dos modelos, do material para conferências e para exposições de arte cênica. Seus planos fracassam pela impossibilidade de realização. De resto, essa reali-

zação eventual importa-lhe pouco; a idéia está demonstrada e sua realização é uma questão de tempo, de fatores materiais, de técnica. Ela começa pela construção de uma nova cena de vidro, de metal e pelas invenções de amanhã.

Ela começa também pela transformação interior do espectador como A e O (alfa e omega) de todo ato de Arte que, mesmo em sua realização, está condenada a permanecer utopia enquanto não encontrar para acolhê-la espíritos preparados.

(\*) Oskar Schlemmer foi um dos artistas que integraram a *Bauhaus*. A *Bauhaus*, fundada em 1919 por Walter Gropius, foi fechada em 1933 pelo governo nazista. Nestes poucos anos, realizou um gigantesco trabalho e as suas idéias e influências ainda frutificam hoje. A filosofia da BH era dar aos estudantes uma cultura e formação tão extensa quanto possível, reunindo diversas formas novas de arte.

1) Escrito em 1925.

MONIQUE BERTRAND e M. DUMONT

Há um certo equívoco em torno do termo *expressão corporal*. Para alguns, expressão corporal é igual a psicodrama, *happening*, liberação dos fantasmas individuais. Para nós o termo está relacionado com:

- a *expansão* espontânea do indivíduo,
- a *análise* do fenômeno-movimento, isto é, reflexão e ao mesmo tempo prática, que nada mais é que o domínio do corpo com todo o enriquecimento que acarreta como possibilidade de “mover” e desenvolvimento total do ser humano.
- a elaboração criadora raciocinada ou *realização* visando a eliminar o inútil, o anedótico para reter o essencial.

A expressão corporal é expansão-comunicação controlada, transposta — é a Arte do movimento. Se a fase da espontaneidade jamais é transposta, o indivíduo fica estagnado e fecha-se em si mesmo. Para progredir ele tem necessidade de assimilar influências exteriores. Para comunicar e aperfeiçoar seus meios de comunicação, ele precisa dominar a matéria e a maneira. O rigor da relação forma o fundo e dará legibilidade e veemência à linguagem do movimento.

Todos os principiantes se sentem tímidos em relação ao corpo. Essa timidez nada mais é que o mal-estar do não “poder”, que impede ou gera uma defasagem na comunicação. Em consequência, após as primeiras tentativas de expressão espontânea, todos desejam conhecer e dominar seu corpo. O milagre da comunicação nasce da: *clareza, verdade, densidade*.

Para isso, é necessário: ousar ser, olhar fora de si próprio e, também, estudar.

# O GRANDE INSTRUMENTO ESQUECIDO

SUZANA BRAGA

Em uma época em que o *corpo* volta a ser pesquisado e analisado de mil e uma formas, em busca de uma expressividade já quase extinta, nessa sede de reencontro do corpo como o instrumento expressivo do ser vivo, pode-se quase assegurar ser ele a grande preocupação e assunto da atualidade. Nessa mesma época, seguramente pela própria necessidade biológica de sobrevivência e aproveitamento do *corpo*, surge o termo *Expressão Corporal* e imediatamente a matéria se torna em assunto corriqueiro e caótico pela falta de apuramento existente nesse campo. Ao tentar corresponder a essa urgência interior, presente em quase todos nós, possivelmente encontraremos em cada esquina um professor ou estudioso da matéria. Pára, todavia, no ar uma indagação simples: quantos já se inclinaram realmente sobre o âmago da questão? Quantos já espremeram honestamente suas raízes no que elas têm de mais profundo para descobrir o gigante de seu próprio corpo?

Para o entendimento do corpo é necessário, antes, ter-se alguma noção do que é *movimento*. O conhecimento disso é algo que não se pode ter exclusivamente através de teorias, pois depende de nossas próprias experiências, de nossa própria sensibilidade. Importante é que o *explicado* se torna intimamente nosso de tal forma que nossa percepção *sinta* o movimento inerente à matéria e que, através dele, no processo de mutação, possa ela atingir determinadas formas e estados. No momento em que exista *vida*, existirá *movimento*. Essa atividade cada vez mais aguda, incorporada na massa do sangue, revela-nos o *corpo* como o grande instrumento vivo do movimento.

Evidentemente, o trabalho com o corpo humano requer o maior cuidado, competência e atenção, não só fisicamente como psiquicamente. Não se pode nunca tentar despertar um gigante adormecido aos pontapés. Se tentarmos destruir suas barreiras sem uma técnica apurada, os resultados poderão ser incontroláveis. Por

CORPO MOVIMENTO

outro lado, o exagerado esforço da intelectualização negaria a espontaneidade das emoções e, conseqüentemente, o movimento em sua forma mais pura.

Dessa maneira, quando tratamos de forjar com nosso corpo o *instrumento de trabalho*, o perigo é grande porque ao mesmo tempo que dispomos de uma matéria-prima poderosa e rica, lidamos com algo delicadíssimo que, se mal orientado, poderá ser destruído e queimado em segundos; competência e cuidado são elementos essenciais no seu trato.

O homem atual sofre, sem se aperceber, de um desejo cada vez mais alarmante de *imobilidade*, creio que devido ao mau entendimento que tem de seu próprio corpo e de sua força. Porém, paralelamente, tenta corresponder às necessidades desse mesmo corpo insatisfeito, o que gera uma defasagem entre as possibilidades teóricas que lhe são apresentadas e as possibilidades reais por descobrir que seu corpo oferece e que podem ser alcançadas.

Quando o homem compreender, finalmente, em que medida seu corpo é manipulado pelos hábitos a que sua própria rotina servil o condenou e o está subordinando a uma ordem fixa que não consegue modificar nem para seu próprio uso, quando souber até que ponto seus gestos são influenciados pelo ambiente, pode estar certo que deu seu primeiro passo.

A destruição desse bloqueio e, conseqüentemente, o entendimento do *corpo* permitir-lhe-á ressuscitar sob uma forma diferente, capaz de tirar partido de suas potencialidades. Poderá acompanhar sem prejuízos todas as manifestações sensitivas e ampliá-las, portanto.

A partir do exposto, pode-se sentir que o termo *Expressão corporal* se torna insuficiente, fraco e impróprio quanto ao significado exato daquilo que se pretende a partir de um *instrumento* por si já expressivo e vivo, muito embora ainda sem consciência disso.

O importante, portanto, será explorar a expressividade latente do corpo, verificar que, regra geral, ele está dissociado, sem consciência ou comunicação consigo mesmo; o importante é entendê-lo como uma substância simples, inteligente e livre, e não se deter diante de qualquer obstáculo preestabelecido pelo hábito ou pelo comportamento. Enfim, não deixá-lo como um protagonista de sua própria existência.

No decorrer desse auto-conhecimento corporal, devemos conhecer não só as categorias do corpo-movimento, como as formas de compreender como essas se constituem e nascem das forças reais da vida, no seu condicionamento vital e na permanente mutação histórica. Contudo, o homem só *compreende* plenamente aquilo que ele *faz* e, todavia, ele só fará algo realizando o estudo cabal dessa coisa, sendo, portanto, criador dessa coisa.

A chave, no caso, seria o próprio poder que o homem tem de seleção acumulativa; a natureza das variações sucessivas (segundo Darwin), o homem as vai somando em determinadas direções que lhe são úteis, aproveitando tudo aquilo que se revela, por si, em sua intuitiva riqueza, juntando a isso um profundo conhecimento técnico e experiente de determinados exercícios de treinamento para despertar lentamente as condições expressivas do corpo humano.

A passagem do entendimento para a criação constitui o maior passo no caminho de *movimentar o corpo*, utilizando, primeiro, a biologia do *corpo-movimento* para, a partir daí, movimentá-lo em livre criação, aproveitando em infinitos sentidos o *modelo de base*. Essas formas de criação são tão arcaicas e vinculadas no fundo, são constituídas de tantos fatores determinantes — étnicos, ontológicos, geográficos, culturais, históricos e sociais, que se torna impossível citá-las aqui desde os seus primórdios e segui-las em sua sequência através dos povos e civilizações em suas inúmeras variações.

Um bom início será tomarmos conhecimento de que o movimento, o sentido de espaço, a representação animada de um mundo visto, o homem criou em seu corpo, desde os tempos mais remotos, por meio da gesticulação, da movimentação e, em sentido mais lato, por sua dança — recursos utilizados tão necessariamente quanto a pedra, o fogo e a palavra, a fim de expor as manifestações de suas experiências interiores. Pode-se até dizer que o homem é, naturalmente, destinado a expressar-se em movimentos e a dançar desde sua própria origem. Concebido desse ponto de vista, deve-se partir da consideração dos feitos puramente fisiológicos, os movimentos em si, para, posteriormente, passar ao estado em que a fantasia, a imaginação e as vivências despertam e entram em plena função criadora.

Essa predisposição, herdada desde a origem, se manifesta sob as diversas formas de criação nos diferentes grupos humanos, e vincula sua potencialidade a outros fenômenos da civilização, pois é o indivíduo em sua integridade e sua inervação motora central que em primeiro tempo determinam a movimentação de cada uma de suas partes.

Para termos idéia do arcaísmo dessa herança, existem documentos referentes a danças de animais superiores — como a dança das Zacudas que MacLaren observou em Cabo Iorque, no noroeste na Austrália, ou a dança-das-galinhas-montanhesas, encontrada desde a Guiana Inglesa até o território de Roraima, ambas mostrando já um preciso senso rítmico e uma evidente necessidade de comunicação através de seus movimentos. Entretanto, o mais impressionante exemplo de comportamento animal em forma de expressividade, ritmo e movimentos dançados é o dos grandes antropóides.

O psicólogo Wolfgang Köhler, encarregado de um estabelecimento de pesquisas com os grandes antropóides, criados sem contacto prévio com o homem, observou que, quando eles de imprevisto vêem alguém, começam a saltar de uma pata para outra demonstrando estranha excitação (devendo-se relacionar o fato com as frequentes investigações que citam que, quando os nativos presenciam a chegada de brancos, dançam com grande excitação, saltando de uma perna para outra).

Em ambos os casos, a causa da dança é um estado em que alia a tensão ao temor. Nesse mesmo exemplo, o chipanzé, logo em seguida, faz um rápido giro com os braços estendidos na horizontal. Frequentemente, combinam com o giro um movimento de adiantamento (frente), que determina o avanço na medida em que dão voltas. Finalmente, executam uma autêntica dança de roda; dois deles se arrastam até perto de uma estaca ou árvore, um atrás do outro, aparecem os demais unindo-se aos demais e marcham ordenadamente ao redor da recente criação, batendo as mandíbulas em acompanhamento rítmico.

Segundo estudos feitos pelo musicólogo alemão Kurt Sachs, os povos primitivos mais ricos em caça foram também os mais ricos em suas manifestações expressivas — dança, música, festas, ritos e indumentária.

A exemplo disso, temos os povos africanos, especialmente os pigmeus africanos, que possuem extraordinária variedade de movimentos, todos eles baseados na representação de animais e fenômenos naturais. Três mil anos antes de Cristo, os egípcios conheciam as danças dos pigmeus africanos e os faziam participar dos ofícios divinos.

Outros exemplos corresponde a um antiquíssimo ramo dos Vedas, no Ceilão, cujas danças e rituais continuam uma crescente e violenta excitação, chegando mesmo a um estado extático e, na falta de instrumentos de percussão, golpeavam o próprio ventre com batidas rítmicas. Já os pigmeus asiáticos, os Kentas e os Batekes e os remanecentes dos mais antigos habitantes da Indonésia, os Redan-Kubus de Sumatra e os Toalaw das Ilhas Célebes, não possuem jogos, festividades, música ou dança devido à sua existência pobre e puramente vegetativa.

Dessa forma, podemos observar quanto as condições histórico-sociais e geográficas influenciam nas diferentes categorias de manifestações expressivas, movimento e dança. A prova disso pode ser verificada não só nas partes do corpo utilizadas em algumas atividades e danças de diferentes povos, como a das mulheres da tribo Wetar, nas ilhas Malaias, que concentram essencialmente os gestos nas mãos, ou os Aruntas, na Austrália, que utilizam os músculos do tronco como centro de atenção, os Kizibas, na África oriental, a laringe, ou ainda os bailarinos atores da Índia, os lábios, mas também pela própria essência e caráter das danças em diversos povos.

Encontramos regiões e povos que centralizam as danças excitantes e espasmódicas, outros com danças mórbidas (noroeste da Ásia e arquipélago Malaio), outros em danças abertas e com grande variedade de movimentos (algumas regiões da África) e outros ainda, como os povos pastoris e montanheses da Europa (Bascos, Bávaros, Korlaks e Escoceses), que iniciaram as danças desafiantes do vertical e os movimentos góticos, donde nos vêem as primeiras menções sobre a ponta dos pés, pois se acredita que daí tenha partido a influência do *ballet* clássico que apareceu mais tarde na Europa utilizando a dança na ponta dos pés, o que perdura ainda hoje se bem que de forma já bem escassa.

Se, por outro lado, na Idade da Pedra a necessidade de movimentar-se e dançar era determinada por uma imperiosa ansiedade de vida que superava ferozmente tudo e, na Idade do Metal, a palavra já utilizada nos rituais levou este movimento para uma categoria dramática, hoje em dia com toda a racionalização existente em torno do movimento e devido ao sufocamento de uma cultura montada quase que exclusivamente na teoria esquecendo-se o sentido puro, a livre expressão de um corpo em movimento ficou esmagada pela pressão dessa cultura e a própria dança se desvirtuou para uma forma de "arte" no seu sentido mais restrito, mais limitado e seu significado, que deveria ser universal, se desintegrou.

Vamos, então, tentar reviver esse corpo esquecido e pressionado, passo a passo, como uma terapia, até tomarmos consciência da riqueza desse instrumento e de sua capacidade perceptiva, para depois que possua a habilidade de compreender as características expressivas do ritmo e do gesto e os movimentos do mundo animado em sua integridade, possa passar à ação propriamente dita de criar livremente, em ação consciente.

## CORPO MOVIMENTO

## EXERCÍCIOS

Apresentamos a seguir uma primeira série de exercícios, da forma mais simples e objetiva possível e que poderão ser executados por qualquer pessoa.

Primeiramente, vamos dividir nosso corpo em:

- a) um eixo... fio de equilíbrio (constituído da coluna vertebral, desde o cócix até o Atlas ou 7.<sup>a</sup> vértebra cervical, estendendo-se pela parte posterior da cabeça até a glândula pineal, compreendendo também os músculos anteriores e posteriores da parte central do tórax);
- b) a base e o ângulo inferior (constituída das pernas e pés);
- c) os ângulos superiores (braços e mãos) e
- d) a cabeça.

Compreendida essa divisão, é importantíssimo que se entenda desde o início a postura anatomicamente correta de um corpo em seus pontos mais importantes.

1. O peso do corpo igualmente colocado e equilibrado sobre os dois pés (separando-se os pés paralelamente, a uma distância de um palmo e meio, o fio de equilíbrio do corpo deve coincidir exatamente com o meio dessa medida, traçando-se uma linha imaginária que desça do cócix até o chão pode-se ter uma idéia bem clara).

2. Os músculos acima e atrás dos joelhos sustentados para cima.

3. Os quadris seguros e sustentados diretamente acima dos joelhos; os músculos da base da espinha colocados para baixo e para dentro.

4. O tórax levantado a fim de manter e assegurar a distância natural entre as costelas e a bacia, formando um vão.

5. Os ombros descontraídos para baixo na mesma linha dos quadris.

6. A cabeça mantida reta desde a parte superior do crâneo.

Os primeiros exercícios aqui expostos (e que, para um bom rendimento, deverão ser feitos em seqüência) têm por finalidade trabalhar com o fio de equilíbrio do corpo, porém, sem sustentação de peso nas pernas; serão executados sentados.

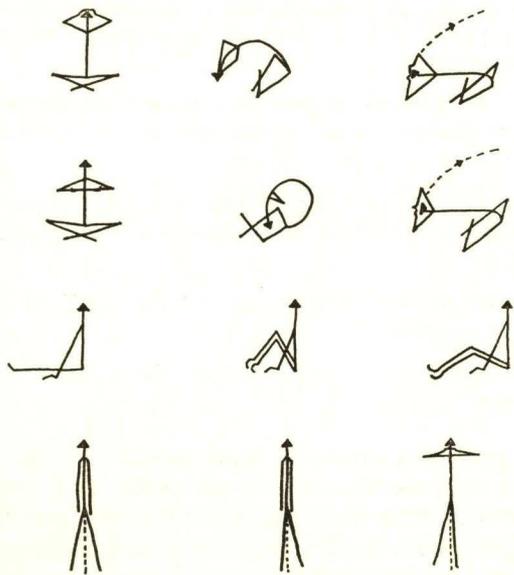
I) *Exercício de alongamento do tronco e percepção do espaço percorrido pelo mesmo.*

Sentado no chão, pernas cruzadas na frente do corpo, tronco o mais reto possível, mãos colocadas sem pressão no ponto mais sensível da cabeça (glândula pineal), apoio do corpo igualmente distribuído sobre as nádegas.

a) Relaxar tronco, braços, cabeça e pescoço; deixá-los tombar frouxamente em direção ao solo (sem, contudo, separar as mãos da cabeça).

b) Dessa posição relaxada e curva, ir primeiramente alongando o corpo para a frente, do cócix à cabeça, mantendo uma linha reta o mais próximo ao solo possível, tomando sempre o cuidado de não retirar as nádegas do chão ou contrair os ombros.

c) Quando o corpo estiver alongado ao máximo, sem esforço físico (pensando apenas na distância percorrida para a frente até então), começar a levantá-lo a partir da articulação coxo-femural e levá-lo como uma prancha reta para cima, prestando muita atenção a cada parte do corpo que trabalha neste trajeto. Uma vez o corpo ereto, formando um ângulo reto entre tronco e pernas, abrir suavemente os cotovelos para as laterais,



a fim de abrir os ombros e alongar as omoplatas; o queixo deve ser um pouco baixo para melhor alongamento das vértebras cervicais.

d) Após o período de sustentação, relaxar rapidamente para frente, novamente, para recomençar o exercício.

*Observação:* A cada repetição o exercício deverá ter um sentido mais amplo de espaço percorrido; o tempo para a execução não deverá ser nunca inferior a 2 minutos, tendendo a aumentar esse tempo conforme for sendo executado; o número de execuções não deve exceder a quatro, no início, podendo, posteriormente, passar no máximo a seis. Ao relaxar, não esquecer de relaxar também os músculos da face e os maxilares. O exercício não deve ser feito mecanicamente, e sim consciente do trabalho de seu corpo e do espaço percorrido procurando ampliá-lo cada vez mais.

II) *Exercício idem para alongamento do tronco e utilização diferenciada da forma côncava e reta.*

Sentado no chão, pernas cruzadas na frente do corpo, tronco reto, braços cruzados na altura do estômago.

a) Começar a encolher o tronco a partir do baixo ventre de tal maneira que abdome, peito, pescoço e cabeça tomem uma linha curva e a parte frontal do corpo adquira uma forma côncava, com a cabeça colocada no meio das pernas.

b) Na segunda fase do exercício, os braços ainda cruzados, deverão ir se alongando em direção à testa, ficando nessa posição enquanto o tronco desliza pelo chão como uma massa, alongando-se para a frente.

c) Depois de conseguido o maior alongamento possível, começar a erguer o tronco da mesma forma que no exercício anterior, mantendo os braços cruzados junto à testa o tempo todo.

d) Sustentar essa posição durante um certo tempo e depois deixar os braços tombarem pesadamente, ainda cruzados para a posição inicial.

*Observações:* Durante toda a execução deste exercício, deverão ser gastos mais ou menos dois minutos, da mesma forma que o anterior, podendo posteriormente passar a maior tempo. O exercício deverá tam-

bém ser executado de 4/6 vezes. A atenção deverá estar voltada para o encolhimento do corpo na primeira fase (como se o corpo tendesse a voltar para dentro de si próprio) e, na segunda fase, para o alongamento desse mesmo corpo.

Pode-se considerar esse exercício como um trabalho também de fechamento (concha) e expansão.

III) *Ainda sentado ao chão, trabalho para flexibilidade e aumento da sensibilidade (principalmente tátil) dos pés e artelhos.*

Os pés merecem uma atenção toda especial ao se trabalhar com o corpo, pois além de serem a base de sustentação e equilíbrio é através deles que comumente nos movimentaremos em deslocação no espaço. Hoje em dia a sensibilidade e maleabilidade dos pés está quase nula, esquecemos nosso tato através deles e seus movimentos estão presos pelo uso dos sapatos o dia todo, ou por sequer tomarmos consciência de que possam ter outras funções, tão rápida e mecanicamente caminhamos e corremos. Portanto, é indispensável que os exercícios, todos eles, sejam feitos descalços, sem compressão alguma nos pés.

a) Sentado ao chão, pernas estiradas na frente do corpo, sob os pés um pedaço de pano, papel, um objeto flexível, ou mesmo sem nada, apenas imaginando a existência de alguma coisa.

b) Começar com os dois pés simultaneamente, tentando trazer o objeto em direção ao corpo, sempre juntos e dobrando os joelhos conforme se aproxime do corpo. Os dedos devem movimentar-se como se estivessem agarrando e soltando, e a sola dos pés deve explorar sua sensibilidade junto ao solo e ao objeto que está sendo enrolado em direção ao corpo.

c) Terminada a primeira fase, quando os joelhos estiverem junto ao corpo, começar no sentido inverso, empurrando os pés para longe do corpo tentando desenrolar o objeto, esticando gradativamente os joelhos até voltar à posição inicial.

*Observações:* O corpo, durante o exercício, não terá participação alguma, mantendo-se firme e formando um ângulo reto em relação às pernas. O tempo de duração

será de mais ou menos 2 minutos como nos anteriores. Pode-se, vez por outra, executá-lo alternadamente mãos e pés, para melhor sentir a analogia das extremidades. O número de execução será de 4/6 vezes e, depois de bem compreendido, o exercício poderá para finalizar ter uns 3 minutos de movimentação livre dos pés em contato com o objeto.

IV) *Exercício de equilíbrio do corpo com sustentação nas pernas.*

a) Em pé, com os pés paralelos separados a uma distância de 1½ palmo um do outro, corpo reto, braços pendentes ao longo do corpo, este exercício precisará de um ritmo constante como se fosse um metrônomo, já que a estrutura dele é de um pêndulo.

b) Durante 8 tempos lentos, passar de uma perna para outra (1 tempo em cada perna), sem deslocar nada no quadril e sentindo o equilíbrio ser transferido do centro para a perna de apoio, levantando a perna um mínimo do chão.

c) Após os 8 tempos de movimento de pêndulo, sustentar por 8 tempos, com o apoio em cima de uma só perna, levantando os braços até a altura do nariz, abrindo os cotovelos para as laterais e convergindo o olhar e centro de atenção para as mãos, que devem estar na frente do rosto com os terceiros dedos unidos levemente pela ponta.

d) Recomeçar o exercício para o outro lado, da mesma forma, soltando os braços.

*Observações:* O ciclo deve ser repetido 4 vezes completo, podendo passar posteriormente a 8. Após terminá-lo, deve haver um tempo de sustentação na posição inicial, para que se perceba bem se o centro de equilíbrio não foi perdido ou deslocado. É necessário a maior atenção com relação à planta dos pés e solo.

Em exercícios seguintes daremos indicações básicas para o trabalho com o corpo, passando-se por progressão a exercícios de coordenação motora outros ainda de alongamento, desenvolvimento da percepção, contração e descontração, ritmos internos e externos do corpo, para mais tarde estudarmos o deslocamento do corpo em relação ao espaço e movimentos de expansão.

Deve o leitor ficar alertado, apesar de tudo que já foi exposto, que os exercícios de improvisação só deverão ser iniciados quando se tenha um mínimo de consciência do grande instrumento que nos pertence para poder utilizá-lo dentro de suas problemáticas sem correr nenhum risco.



## CORPO MOVIMENTO

## AOS PRINCIPIANTES

É característico que pessoas que normalmente se comportam mais ou menos como seres humanos, quando estão num palco se movem como autômatos ligeiramente desarranjados.

Este é um fenômeno que se observa frequentes vezes e tem levado os produtores e espectadores de televisão ao desespero.

Não é difícil mover-se. Tomemos como ponto de partida um fato básico e geralmente aceito. Quando  *você*  anda em sua casa de um aposento para outro,  *você*  caminha sem auto-consciência e se move em direção ao objetivo sem pensar no que está fazendo com os pés.  *Você*  os coloca um na frente do outro sucessivamente como o faz habitualmente há muitos anos e chega ao ponto desejado. É tudo que tem a fazer. É tão simples e instintivo quanto respirar. Se uma cadeira está no caminho,  *você*  a contorna, etc. etc. Mas quando  *você*  chega à porta,  *você*  não diz “Tenho que contornar essa cadeira” ou “Se não tiver cuidado vou tropeçar...”  *Você*  caminha como tem que ser e seu movimento é perfeito.

Mas coloque-se num palco e o que acontece?  *Você*  hesita, olha para o lugar aonde se dirige ou então para os pés como se indagasse se eles andarão.  *Você*  respira fundo, sorri amarelo e parte para a perigosa viagem. Chega, afinal, transpirando e dando graças.

Não convém dizer-se que tudo isso é desnecessário.  *Você*  sabe.  *Você*  sabe que uma sala num palco não é diferente de qualquer outra. Uma cadeira é uma cadeira, uma mesa é uma mesa em qualquer lugar onde se encontre. O que  *você*  não sabe —  *você*  ou  *eles*  também — é como se comportar aí tão naturalmente como lá. Milhares de olhos o espiam. Bem, talvez não milhares, mas uma boa quantidade, incluindo seus conhecidos e amigos.  *Você*  sabe que eles vão abordá-lo da maneira mais amável e para seu bem dizer-lhe que

quando você atravessou a sala em tal ato mais parecia um camelo espantado.

Tentemos chegar a um ponto de vista comum e sensato. Sabemos que ao fazê-lo você estava naturalmente nervoso. Isso é muito natural e de nada adiante dizer-lhe para não ficar nervoso. Há muitas razões para isso, principalmente se você não estiver seguro de suas falas, se não tem confiança na pessoa com quem contracenava, etc. O que queremos assegurar é que isso é perfeitamente natural mas que esse nervosismo não se deve comunicar aos seus pés.

Neste ponto, ajudam muito os ensaios meticolosos. Mas aqui digo ensaios que lhe dão a oportunidade de conhecer exatamente onde você vai e qual é a distância. No você andar em seu quarto e atravessar o palco há duas diferenças importantes. Você atravessou aquele quarto durante anos, conhece sua largura, etc. etc. Em segundo lugar, não tem importância se você entra com o pé errado, pois não está diante da platéia. Uma outra dificuldade que encontram as companhias de amadores é a impossibilidade de ensaiar no palco onde vão representar, e muitas vezes nem sabem o tipo de mobiliário que vão encontrar. Ensaia-se numa sala consideravelmente menor do que o palco, com móveis de medida diferente e acessórios substitutos. O produtor diz: "Claro que vocês vão ter tudo na hora." Mas como pode? Não só é impossível saber como mover-se e com que pé começar para chegar na posição exata da marcação. E se você não chegar na posição exata, você será obrigado a fazer movimentos feios de retificação até acertar o lugar.

Você pode pensar que isso não é importante. Mas suponhamos que ache que é. Que acontece? Apenas posso sugerir que encontre ainda a tempo um local que reproduza as condições do palco ou que as reproduza em algum lugar a fim de poder se acostumar com ele. Sei que isso é difícil, mas vale a pena tentar. Você pode reproduzir todo o local da cena ou partes dele, colocando os móveis como ficarão no palco. Se encontrar um local com as dimensões do palco, estará com sorte. Apesar de os produtores às vezes não se interessarem por isso, você tem que saber quanto antes não somente onde ficarão os objetos como também seu tamanho e seu jeito. Senão você se enterrará ao usá-los.

Mas — perguntará — porque é tão importante saber onde estarão as coisas e que tamanho terão? Certo que você ficará sabendo quando entrar no palco. Mas uma das coisas mais importantes quanto à marcação é entrar com o pé certo e chegar na posição correta. E para fazer isso é preciso partir com o pé direito. Para isso você tem que saber quantos passos tem que dar para chegar na posição certa.

De certo que há outros tipos de movimentos que não são ir de um lugar para outro. Mas aplica-se a mesma regra. Que faz em casa? Sei que normalmente não entra em casa e encontra um corpo na lareira e será preciso de algum treino para reagir a esses achados. Mas você se senta e levanta, faz alguns gestos restritos, despeja o chá, pega o bolo ou mistura bebidas. Mas você se observa fazendo essas coisas e diz consigo mesmo: "É assim que devo fazer na cena com lord Eustáquio?" Certamente que não. E, portanto, quando se acha em cena com lord Eustáquio você faz gestos que não parecem com coisa alguma a não ser sinais de estrada-de-ferro, ou apertada com tanta força o sifão que o chá frio (whisky para a platéia) acaba caindo na primeira fila de poltronas.

Sei que as coisas têm que ser um pouco exageradas no palco, assim como você carrega um pouco na base ou nos detalhes da caracterização, para que cheguem até aqueles que estão na última fila. A mesma coisa se aplica aos gestos. Mas são os mesmos gestos. Observe-os quando estiver executando-os inconscientemente — o que parece um pouco contraditório, mas pode ser feito. Então, exagere-os o bastante para valorizá-los. Não faça, como muitos amadores, gestos inteiramente artificiais e irritantes, portanto, um tipo de gesto exclusivamente para uso do palco.

Finalmente, nunca faça esses movimentos ou gestos exceto se forem necessários — isto é, onde os ensaiou. Então, se não tiver ensaiado cuidadosamente esses gestos ou passos, fique quieto.

# VOZ E RESPIRAÇÃO

MARIA DA GLÓRIA BEUTTENMÜLLER \*

A fala é o elemento vital à comunicação e a voz humana é o seu instrumento.

Mas o que é a voz?

Segundo Pitágoras, voz é o eco da alma.

Voz é um sentimento ou conjunto de emoções que, através de vibrações das nossas cordas vocais, procuramos demonstrar àquele ou àqueles a quem nos dirigimos o que momentaneamente gostaríamos de revelar do nosso interior, projetando ao meio ambiente por intermédio de ondas sonoras. Podemos notar que a todas as emoções por nós sentidas faz-se necessário um elemento básico, o qual, como não poderia deixar de ser, é aquele que chamamos de ar, sem o qual a vida se torna impossível. Esse elemento de tamanha importância a toda reação humana, extraído da natureza e levado aos nossos pulmões, percorre um complexo sistema, no qual a purificação do mesmo é feita durante a passagem pelos diversos componentes desse sistema em foco, que é composto por nariz ou boca, faringe, traquéia, brônquios e alvéolos pulmonares. Ao ser dissolvido (lembrando célebre conceito de que na natureza "nada se cria, nada se perde, tudo se transforma", segundo Lavoisier) porque não transformá-lo naquilo de que o ser humano mais se orgulha, que é a troca de nossos sentimentos, de que tanto necessitamos na vida quotidiana. Então, aqui demonstramos propriedades que, talvez hoje, desta forma não lhe foram dadas, que é a respiração humana.

A medicina estuda e prova a grande necessidade do aperfeiçoamento da respiração para um melhor aproveitamento do oxigênio que, ao ser retirado do ar, exerce funções preponderantes à nossa vida.

Respiramos vida: porque não devolvermos um pouco de vida?

Para nós fono-audiólogos, respiração (ato reflexo) é fator primordial e fundamental na produção de sons vocais.

Observamos durante algum tempo que não atingíamos os objetivos almejados por nos prendermos apenas à parte mecânica respiratória. Passamos então a usar, após a conscientização do ato respiratório, a respiração através de estímulos sensoriais e emocionais, tal a interdependência que existe entre os sentidos e os sentimentos humanos.

Ao primeiro contato com o educando, após ter sido submetido a um exame com o otorrinolaringologista e não havendo lesão alguma, começamos os primeiros exercícios da mecânica respiratória.

A respiração que usamos é a costal-diafragmática, por proporcionar maior abundância de ar, com menor esforço em sua absorção.

Ao iniciarmos os exercícios respiratórios, voltamos nossa atenção para a postura da língua em todos os seus aspectos e funções: repouso, deglutição, sucção e fonação; devendo ter cuidado com os diversos erros de postura e insuficiência respiratória, que se fazem notados durante o desenvolver dos exercícios de reeducação respiratória.

Após ensinarmos ao educando a respiração nasal, passamos para a buco-nasal.

O ar expirado é o que utilizamos na emissão da palavra, porém, cuidados devem ser tomados tendo em vista sabermos que, durante a expiração e, conseqüentemente, a emissão das palavras, a respiração perde a sua regularidade rítmica e essa expiração deve assegurar a continuidade e duração do sopro que está produzindo a voz na qualidade que, emocionalmente, que remos influenciá-la.

## EXERCÍCIOS RESPIRATÓRIOS

### I — *Respiração nasal*

- a) inspirar pelo nariz — lenta e suavemente  
pausa  
expirar pelo nariz — lenta e suavemente
- b) inspirar pelo nariz — lentamente  
pausa  
expirar pelo nariz — rapidamente
- c) respiração alternando as narinas

- d) inspira pelo nariz  
deglute (pausa)  
expira pelo nariz

Obs.: Esses exercícios devem observar a postura da língua.

## II – *Respiração nasal e bucal*

- a) inspira pelo nariz  
pausa  
expira pela boca
- b) inspira pelo nariz  
pausa  
expira pela boca (com alívio)
- c) com a boca aberta – inspira pelo nariz  
pausa  
expira pela boca
- d) inspira pelo nariz  
pausa (fazendo uma deglutição)  
expira pela boca
- e) inspira pelo nariz  
pausa  
expira pelo nariz e continuando pela boca
- f) inspira pelo nariz  
pausa  
expirar com o ápice da língua tocando a parte posterior dos incisivos inferiores (som de ssss prolongado)
- g) inspira pelo nariz  
pausa  
expira entrecortando a saída do ar
- h) inspira pelo nariz  
pausa  
expira entrecortando o ar e acabando com um sopro prolongado
- i) exercícios respiratórios bocejando

## III – *Respiração e os Sentidos (associação)*

- a) Inspira pelo nariz (olfato)  
pausa

expira pela boca com desabafo do olfato absorvido

- b) inspira pelo nariz (audição)  
pausa  
expira pela boca dando envolvimento ao sentido da audição
- c) inspira pelo nariz analiticamente (tato)  
pausa  
expira pela boca
- d) inspira pelo nariz com gosto (paladar)  
engole  
expira o sabor do gosto sentido
- e) inspira pelo nariz sinteticamente (visão)  
pausa  
expira pela boca globalmente

## IV – *Respiração e Emoção*

Ensinar o educando a procurar, durante a inspiração, as regiões emocionais que se espalham pelo corpo.

pausa

Expirar pela boca com uma descarga de tensões

## V – *Respiração e as Vogais*

- a) respirar pelo nariz  
pausa  
expirar com as vogais (afonicamente)
- b) inspirar pelo nariz  
pausa  
expirar com sons vocálicos.

*Observação* – Os exercícios de respiração com as vogais devem ter o cuidado de obedecer a forma de cada uma delas.

## VI – *Ressonância*

Exercício nas cavidades de ressonância para conseguirmos a amplificação dos sons no espaço ambiente.

Como conclusão, gostaria de trazer ao conhecimento dos nossos atores que, das pesquisas por nós realizadas, observamos que, tendo em vista a interligação

direta dos sentidos com as variações pneumofônicas, a validade dos exercícios fundamentados nessa observação tornou-se clara e os resultados obtidos vieram demonstrar que um campo mais vasto se abriu aos nossos olhos, com base um pouco mais sólida, para o restabelecimento das disfunções vocais.

(*Dicção-Método Espaço-direcional* da prof.<sup>a</sup> MGB)

(°) Professora da Escola de Teatro da FEFIEG

## PRODUÇÃO EM ARENA

VIRGINIA VALLI

Uma maneira de facilitar a produção de espetáculos de amadores ou de estudantes que não disponham de palco é o uso da produção em Arena ou Teatro Circular. Esse tipo de apresentação se bem que facilite o trabalho dos amadores de certa maneira, exige contudo mais verdade e autenticidade da parte dos jovens atores.

O ressurgimento do teatro em arena vem de encontro ao desejo de aproximação de intérprete e público, pois o abandono do palco à italiana e seu procênio facilita a comunicação desejada, além de resolver o problema da falta de casas de espetáculos e o possível aproveitamento de qualquer espaço desocupado adaptável à ação dramática. Essa aproximação entre espectador e ator estimula a participação na peça — uma das mais modernas tendências do teatro atual (V. CT 55). O desejo do espectador de aproximar-se do intérprete talvez seja uma resultante da influência do cinema e da tevê no comportamento do público. Acostumado à intimidade do *close-up* ou do primeiro plano em que o espectador se sente intimamente ligado ao ator, identificando-se com ele e nele se projetando, o moderno frequentador de teatro se sente repellido pelo proscênio que o distancia de seu intérprete ou de seu ídolo, talvez. Isso explicaria a preferência do público pelas poltronas das primeiras filas, onde mesmo *gargarejando* ou vendo imperfeitamente a cena eles preferem se colocar? Acostumados à intimidade do *close-up* ou da proximidade da tela de tevê, os intérpretes no palco italiano lhes parecerão distanciados e diminuídos. A artificialidade do proscênio, o pequeno número de lugares próximos aos artistas, seu preço às vezes mais alto levariam à preferência pela produção em arena que aproxima de maneira uniforme o público dos intérpretes, permitindo que estes sejam vistos de todos os lados.

Impossibilitado de competir com o cinema quanto ao realismo dos cenários e quanto aos efeitos, o teatro abandonaria esse realismo pelo cenário fantástico ou abstrato — segundo Frances Makenzie — ou dispensaria de uma vez os cenários, que é o que acontece no teatro

de arena. Não havendo cenários há mais liberdade quanto a elementos de tempo e espaço. A produção em arena poderá usar o *flashback* no tempo, e a ação pode ser transferida de uma área para outra sem perda de continuidade. Exemplo disso pode ser citado com as felizes soluções encontradas por Gianni Ratto ao dirigir a peça *Se Correr o Bicho Pega Se Ficar o Bicho Come*, no Teatro Opinião. Os autores clássicos também ganharão em sua apresentação num teatro de arena pois o inusitado desse recurso levará os jovens a abandonar o tradicional ou o já feito por um espetáculo mais criador. Quanto a Shakespeare, esse tipo de produção ganhará pela semelhança do espaço aberto com o palco isabelino de seu tempo.

É de lamentar-se a visão de espetáculos amadores que se *esprem* dentro das convencionais três paredes, cujo uso é obtido com os maiores sacrifícios às vezes, quando poderiam montar suas peças em espaços livres que motivariam mais o natural espírito inventivo dos jovens. É claro que aqui se tem que levar em conta a peça a ser montada, mas um teatro não comercial pode abandonar um texto que exige palco convencional por outro mais facilmente adaptável à arena. É claro que as condições do local devem ser estudadas com cuidado a fim de não prejudicar o espetáculo (dimensão do espaço, altura e distância das arquibancadas, iluminação, entradas e saídas dos intérpretes, etc.). Outra vantagem desse tipo de produção é a diminuição de seu custo pela supressão dos cenários, reduzidos apenas a elementos e a efeitos de iluminação e som.

Algumas regras devem ser observadas na produção em arena:

1. A platéia deve estar ligeiramente acima do nível da cena e, não sendo isso possível, as cadeiras devem ser desconstruídas. Havendo apenas 3 filas de cadeiras, pode-se ter uma vista razoável do espetáculo. Também podem ser colocadas filas de cadeiras no espaço cênico.

2. Para peças de tipo intimista é preferível uma área de ação menor e uma platéia também menor.

3. A luz é importantíssima nesse tipo de palco. Deve se concentrar sobre a arena a fim de facilitar a concentração de atenção do público de modo que os atores não se distraiam vendo o público à sua frente. Os *spots* podem ser colocados acima da arena, focali-

zados para baixo em direção às áreas de representação. Deve-se ter o cuidado de não ofuscar os espectadores.

4. Se na arena não é possível um final brusco, de certa dramaticidade, pode-se substituí-lo por um *black-out* bem feito. Mesmo com a luz do dia, pode-se representar em arena, havendo entretanto maior necessidade de concentração dos atores, forçados a agir com sinceridade e autenticidade.

5. Exige-se dos atores o máximo de concentração imaginativa visto que são observados de todos os lados, sendo que às vezes alguns espectadores estão localizados bem perto dos artistas.

6. O diretor terá grande liberdade na movimentação dos atores não devendo esquecer, contudo, as regras de bom gosto ao agrupar e movimentar os intérpretes. Também as entradas podem ser criadas à vontade através da platéia.

Abandonados os termos de “direita”, “esquerda”, os movimentos serão orientados pelos pontos Norte-Sul-Leste-Oeste. Devem variar a fim de que toda a platéia possa ver o rosto dos atores, variando para isso suas posições. Basta lembrar aos atores para não permanecerem durante muito tempo na mesma posição. Numa cena estática, quando o ator fica sentado, por exemplo, ele pode virar a cabeça de modo a ser visto de diversos pontos. Isso naturalmente deve ser feito de acordo com as falas. A maneira correta de agir em arena se aprende, principalmente, na prática desse tipo de palco.

7. As falas devem ser ditas com volume de voz natural e distintamente, havendo necessidade de uma certa projeção vocal para alcançar os espectadores mais distantes e também os que se encontram às suas costas.

8. A roupa e a caracterização também devem ser adaptados a esse tipo de produção, não esquecendo que o importante é a veracidade da ação e do efeito visual.

9. A escolha dos acessórios e elementos de cena deve ser cuidadosa: devem ser leves, facilmente removíveis e não devem impedir a visibilidade.

# O QUE VAMOS REPRESENTAR

## UM TANGO ARGENTINO

MARIA CLARA MACHADO



Vânia Veloso Borges, Suru Berditchovski, Gisela Padilha, Silvia Nunes José Augusto Pereira e Bernardo Jablovski, em UM TANGO ARGENTINO  
nº O TABLADO

*Cenário:* UMA ACADEMIA DE TANGO

### PERSONAGENS:

O INSTRUTOR — CARLOS GARDÊNIO  
FELIPE ANTÔNIO  
EUGÊNIO PRAZERES  
ADOLFO  
DOM CALIXTO FUCS, O PADRE  
DETETIVE CALVELINO  
SR. BORGES  
MILTINHO  
DONA MARTA MARAVILHA  
DONA SHEILA PRAZERES  
DONA LILAZES FLORIDOS BOSQUES  
ALICE MARAVILHA  
CARMINHA AVANÇO  
LURDINHA FLORIDOS BOSQUES  
DONA MIMOSA BORGES  
DONA VALE DE LÁGRIMAS

### PRÓLOGO

*Ouve-se um tango argentino em surdina. Com a cortina ainda fechada vêm chegando os alunos da Academia de Tango. Carminha Avanço e Lurdinha Bosques de braços dados. Eugênio Prazeres e Adolfo. Sozinha e esbaforida, vem vindo Alice Maravilha perseguida por Felipe Antônio.*

FELIPE — Alice, espera!

ALICE (*Parando*) — Felipe Antônio, você é um antiquado, um fora de moda, um... um... estudante de engenharia!

FELIPE — Se você quiser, Alice, deixo até a engenharia, mas não fere mais meu pobre coração, não seja cruel!

ALICE — Ouvir de novo que tenho que abandonar a academia, jamais!

FELIPE (*Furioso*) — Você está escangalhando com nosso amor, Alice... Está dando ouvido às juras daquele instrutor vaselina...

ALICE — Como ousas!... (*sai furiosa*)

FELIPE — Só me resta continuar na dança também... (*Sai*)

*Vem chegando uma dama mascarada; é dona Mimosa Borges; passa aflita e desconfiada; segue-a, também de máscara, D. Calixto Fucs, o padre.*

## I.<sup>a</sup> CENA

*O pano se abre. O Instrutor está com um apito na boca e todos os pares estão prontos. Felipe tenta trocar de par com Adolfo mas não consegue. Adolfo com Alice. Felipe com Carminha. Eugênio com Dona Mimosa. Dom Fucs com Lurdinha. Miltinho está ao gramofone.*

INSTRUTOR — E um e dois e um-dois-três-quatro. E um e dois e um-dois-três-quatro. (*Todos fazem os passos sem música*). Alegria! Vamos! A dança se caracteriza pelo gracioso bamboleio do corpo. Vamos. Força nas pernas. Cavalheiros, é indispen-

sável que ao conduzir uma dama haja estilo. O braço direito, com a mão aberta e dedos juntos, sem rigidez, é colocado em volta do corpo da dama, um pouco acima da cintura, de modo a permitir maior liberdade de movimentos. Conservando o cotovelo levantado, o cavalheiro dará mais firmeza às direções. E um e dois e um-dois-três-quatro; e um e dois e um-dois-três-quatro. Oh, juventude que não tem mais força. Veja, Sr. Felipe Antônio o senhor não está segurando bem o seu par. Mais entrega... assim (*Toma Alice e faz um passo bem agarradinho*). Você continua esplêndida, Alice Maravilhosa! É a *partner* ideal. Formosa e leve, devia estar na capa da *Cena Muda*. Vai ser uma grande dançarina de milonga. (*Falando mais alto*). Para se dançar bem o tango é preciso haver uma dádiva total do ser.

ALICE (*Emocionada*) — Eu entendo, senhor... eu entendo...

INSTRUTOR — Vejo que você entende, Alice... Nós nos entendemos muito...

FELIPE (*Querendo interromper o diálogo*) — Mas eu não consigo...

INSTRUTOR (*Deixando Alice*) — Claro que não pode entender senhor Felipe Antônio. A dança é um prazer... E um e dois; e um-dois-três-quatro. E um e dois; e um-dois-três-quatro. (*Carminha Avanço começa a rir*). Não é preciso rir tanto Carminha Avanço. A alegria vem de dentro.

CARMINHA — Eu sei...

INSTRUTOR — O tango é um ritual... Seriedade, dádiva, paixão, entrega... (*Continua a demonstração com Alice*)

CARMINHA (*Sempre querendo conquistar Felipe Antônio*) — Seriedade, dádiva, paixão, entrega...

EUGÊNIO — Carminha! (*Carminha olha para ele; Eugênio sorri feliz*).

D. FUCS (*De máscara*) — O sr. não está exagerando, Sr. Carlos Gardênio?

INSTRUTOR — Mas o tango é um exagero! Um exagero! É a Espanha no sangue transportada para os pampas, para as planícies argentinas, ardendo nas veias... O que é que o sr. veio fazer aqui, então, senhor... senhor?

D. FUCS — Prefiro ficar anônimo. Me chame de senhor X.

INSTRUTOR — Está bem. O que veio fazer aqui sr. X?

D. FUCS — Aprender... a dançar... e um e dois; e um-dois-três-quatro...

INSTRUTOR — Então é preciso se dar mais sr. X. Seriedade, dádiva, paixão, entrega... (*Segura a Senhora mascarada*) Porque tanto medo, senhora Mascarada? A sra. está reagindo à entrega!

MILTINHO (*Tentando fazer passos*) — Seriedade, dádiva, paixão, entrega!

INSTRUTOR — Miltinho, atenção ao gramofone. Você está trabalhando. Disciplina, ordem e concentração!

MILTINHO — Sim senhor.

INTRUTOR (*Ainda para Dona Mimosa*) Porque não tiram a máscara na hora da aula?

MIMOSA — Nunca!

D. FUCS — Nunca!

MIMOSA — Impossível!

D. FUCS — Impossível!

MIMOSA — Prefiro ficar no anonimato!

D. FUCS — Prefiro ficar no anonimato!

INSTRUTOR — Temos vigia e nada pode nos perturbar. Ninguém nunca descobrirá que a senhora frequenta esta academia; ou quem sabe, então, a senhora passa para o horário da tarde... é a hora discreta.

MIMOSA — Quando me matriculei pedi para ficar sempre anônima.

D. FUCS — Eu também.

MIMOSA — O sr. disse que eu poderia... E prefiro este horário. Razões particulares.

INSTRUTOR — Não precisa se explicar mais, senhora Mascarada. A Academia respeita qualquer anonimato desde que a deixe mais livre para dançar.

MIMOSA — Obrigada, sr. Carlos.

D. FUCS — Obrigado sr. Carlos. (*Carminha ri*)

INSTRUTOR — A senhorita está muito nervosa hoje...

CARMINHA — É porque tudo é tão divino aqui!

TODOS — Divino!

INSTRUTOR — Põe a música, Milzinho.

*Miltinho põe um tango. Todos dançam. De repente a música cessa e é substituída por uma sirene que acompanha uma lâmpada vermelha que pisca. Todos entendem. Há uma transformação completa no ambiente. Os cartazes onde se liam vários anúncios da Academia e das vantagens da dança são trocados por anúncios de um curso de línguas. Todos se sentam em cadeiras e pe-*

*gam cadernos. Chega o detetive Calvelino.*

CALVELINO — Ouvi uma música. Que curso é este?

INSTRUTOR — Curso de línguas.

CALVELINO — Línguas?

INSTRUTOR — Línguas vivas. (*Carminha ri*)

CALVELINO (*Fitando Carminha*) — Que fuzarca é esta?

FELIPE ANTÔNIO — Acho que devemos...

INSTRUTOR — O sr. deve se aplicar mais aos estudos, sr. Felipe Antônio.

*Carminha e Lurdinha tornam a rir.*

CALVELINO — O que é isto?

INSTRUTOR — É permitido rir num curso de línguas vivas.

CALVELINO — Rir de quê? É... alguma coisa gaiata, pra rir, o que eles estão aprendendo? Parece até que gostam de estudar... O sr. é o professor?

INSTRUTOR — Sou.

CALVELINO — E aquele ali?

MILTINHO — Quem? Eu? Orientador pedagógico.

CALVELINO — Porque estes usam máscaras?

INSTRUTOR — O curso é livre.

CALVELINO — O curso é livre? O que o sr. chama curso livre?

INSTRUTOR — Livre para se usar máscara.

CALVELINO — Moderninho, hem?

INSTRUTOR — O sr. quer se matricular ou veio pedir informações?

CALVELINO — Vim descobrir coisas. Sou detetive particular. Pago

para descobrir pistas... Vou avisando. Estou na pista.

TODOS — Oh! (*Dona Mimosa começa a se sentir mal*)

CALVELINO — Nervosinhos, hem? Posso ver o fichário?

INSTRUTOR — Quer saber o nome dos alunos?

CALVELINO — Mais ou menos. (*encara Mimosa*) Estudiosa?

INSTRUTOR — Muito! É proibido mexer nas fichas.

CALVELINO — Proibido, é? Bem. Por hoje fico nisto mesmo, mas volto amanhã.

INSTRUTOR — A que horas?

CALVELINO — À hora que o senhor menos esperar.

INSTRUTOR — Então esperarei.

*Surge Dona Vale de Lágrimas.*

INSTRUTOR — Mamita.

CALVELINO — Vale de Lágrimas!

VALE — Calvelino amado mio!

CALVELINO — O que você está fazendo aqui?

VALE — Este é mi filho. (*Apointa para o Instrutor*)

*Calvelino puxa Vale para um canto.*

CALVELINO — Vale, minha amada, peço a você não dizer a ninguém que você me conhece. Há muito deixei aquela vida de boemia e agora tenho uma profissão séria.

VALE — No me olvidaste, Calvelino?

CALVELINO — Poderia deixar de te amar, Vale? O passado não perdoo.

VALE — Suplício de uma sauda-  
de...

CALVELINO — Em cada coração  
um pecado...

VALE — Brasa ardida...

CALVELINO — Dormida. Adeus  
Vale! E não diga a ninguém que  
você me viu... (*Beija-lhe a mão e  
desaparece*)

VALE — Adeus às armas... Quem  
tudo quer tudo lo pierde... Não se  
assustem. Ele es incapaz de fazer  
mal a alguém. Calvelino foi um  
grande dançarino. Uno guapo milon-  
guero. Depois...

*Suspiro forte. Todos estão de pé  
em atitude de respeito. Vale se re-  
tira, cantando um tango. Atrás dela  
sai o Instrutor.*

TODOS — Quem é?

MILTINHO — É dona Vale de Lá-  
grimas, mãe do seu Carlos Gardê-  
nio. Foi campeã de tango em Punta  
del Leste.

VALE (*Reaparece momentanea-  
mente*) — Miltinho! Em Mar del  
Plata, también!

MILTINHO — Desculpe, dona Va-  
le!... Agora ela está aposentada e  
vive na sua alcova, no segundo  
andar, tocando discos e relembran-  
do suas glórias...

*Volta o Instrutor enquanto todos  
trocam de novo os cartazes.*

INSTRUTOR — Música, Miltinho.  
(*Todos dançam freneticamente um  
tango*)

## 2.<sup>a</sup> CENA

*Sala de Dona Marta. Sentados:  
Dona Marta Maravilha, Dona Sheila*

*Prazeres, Dona Lilazes Floridos Bos-  
ques, Dona Mimosa Borges, Senhor  
Borges, Dom Calixto Fucs e Calve-  
lino.*

MARTA — Bem, vamos começar a  
reunião. Sr. Calvelino, o sr. trouxe o  
relatório?

CALVELINO — Ainda não posso  
dizer nada. Preciso de mais algum  
tempo para precisar minhas infor-  
mações.

MARTA — Estamos lhe pagando,  
sr. Calvelino.

SHEILA — Um conto de entrada  
e tresentos mil réis de cachê por  
trabalhos extraordinários. É muito  
dinheiro.

CALVELINO — Sra. Sheila Prazeres,  
o mister de detetive particular exige  
absoluta segurança nas observações.

MARTA — E o que é que o sr. já  
observou? Pedimos para seguir nos-  
sas filhas. Pagamos para isto; por-  
tanto, temos o direito de exigir de  
sua parte...

CALVELINO — Tenho várias pistas,  
dona Marta, mas por enquanto são  
só rumores. Só posso lhe dizer que  
sua filha é assidua nos estudos.

D. FUCS — A mocidade quer se-  
riedade, dádiva, paixão, entrega...

SHEILA — Este não é o momento  
de fazer preleção, dom Fucs. Os  
tempos mudaram muito.

D. FUCS — Mudaram sim, dona  
Sheila, bem o sinto. Eles querem  
seriedade, dádiva, paixão, entrega!

MARTA — Chega de religião, dom  
Fucs. Todas pagamos para educar  
nossas filhas nos melhores colégios  
da cidade. E elas andam rebeldes,  
desobedientes, mentirosas e sobre-  
do misteriosas, estranhas...

MIMOSA — Muito estranhas mes-  
mo. Ainda bem que não temos filhos  
não é, Borges?

BORGES — Fique quietinha, Mimo-  
sa. Acalme-se.

LILAZES — Há mais de dois meses,  
dona Marta Maravilha, que Alice  
não frequenta minhas aulas. E Artes  
Decorativas é uma matéria amena  
e moderna.

MARTA — E no entanto ela me ga-  
rante que frequenta suas aulas. E  
sua filha, dona Lilazes, não tem fal-  
tado também?

LILAZES — Tem. Não posso atinar  
no que se passa na cabeça das mo-  
cinhas de hoje.

D. FUCS — Elas querem dádiva,  
paixão, entrega!

SHEILA — O sr. está se excedendo,  
dom Fucs. O momento não é de  
religião, já dissemos, queremos a  
verdade...

MIMOSA — Mas, às vezes, somos  
tentadas a escamotear a verdade em  
nome da... da...

SHEILA — Em nome de que, dona  
Mimosa Borges?

MIMOSA — Em nome da liberdade  
de...

BORGES — Você não sabe o que  
está dizendo, meu bem. Você tem  
ido às massagens, às duchas...?

MIMOSA — Tenho sim, querido,  
tenho sim... Oh se tenho ido!

BORGES — Você me deixa feliz!

MARTA — Bem, vamos terminar a  
reunião. Peço ao sr. Calvelino que  
continui a vigiar. Precisamos ter a  
certeza de que nossos filhos andam  
bem vigiados. Só assim poderemos  
ter a certeza de estarmos cumprindo  
com o nosso dever...

te, burra, caprichosa, fútil... fútil... fútil...

FELIPE ANTÔNIO (*Ainda mais furioso*) — Quem é você, dançador gomalina de tango argentino para julgar minha namorada... aprendiz de professor de dança... Maricas, dobre a língua e veja lá como emprega as palavras para se dirigir a Alice Maravilha...

ADOLFO — Me larga, Felipe Antônio! Você não passa de um ciumento, de um... de um... (*Felipe Avança de novo*) Não quero mais ver a sua cara... (*Saem os dois*)

*Apaga a luz à esquerda, acende à direita. Lurdinha em cena.*

LILAZES — Lurdinha, você não frequenta mais as aulas de artes decorativas.

LURDINHA — Não gosto de artes decorativas, mamãe.

LILAZES — Mas eu sou a professora, Lurdinha.

LURDINHA — Que tédio, mamãe!

LILAZES — Você precisa gostar de alguma arte, minha filha. Você é sangue do meu sangue, e eu sempre fui artista.

LURDINHA — Quem disse que não gosto de arte, mamãe?

LILAZES — Que artes, Lurdinha?

LURDINHA — Ora, mamãe. Sinto que um abismo nos separa... (*Sai*)

LILAZES — Que abismo é esse, meu Deus! Vou para a aula de quirosfia... (*Sai*)

*Apaga-se a luz à direita, acende no fundo. Calvelino e Dom Fucs em cena.*

D. FUCS — Estou fazendo uma pesquisa sobre o comportamento da juventude nos dias de hoje. Gostaria de ter o seu apoio, senhor Calvelino. Como detetive particular o senhor deve ter acesso a todos os meios.

CALVELINO — Infelizmente, *seu* padre, minha profissão exige o maior sigilo.

D. FUCS — A minha também.

CALVELINO — Então, nossas profissões são parecidas.

D. FUCS — O senhor acha?

CALVELINO — Mas é claro. Nós dois trabalhamos em segredo. Ver para crer.

D. FUCS — Como São Tomé. Ver para crer. Quero ver de perto...

CALVELINO — É melhor o senhor não ver muito de perto. Fica no confessionário *seu* padre e deixa o resto por minha conta. (*Saem os dois*)

*Apaga-se a luz do fundo, acende luz à direita. Em cena Sheila e Eugênio.*

SHEILA — Eugênio, meu filho, você anda tão pálido, tão retraído, precisa se divertir mais um pouco, filhinho.

EUGÊNIO — Você acha, mãe?

SHEILA — Claro! Esta vida de estudos, esses cursos tão puxados! Não gosto de te ver assim.

EUGÊNIO — Vou procurar me divertir um pouco, mãe.

SHEILA — Pena você não gostar mais de aeromodelismo!

EUGÊNIO — Não gosto mais, mãe. E você, mãezinha anda tão pálida, tão retraída, precisa se divertir mais

um pouco. Por que não continua com as aulas de declamação, de canto. Só porque está viúva...

SHEILA — Filho, uma viúva é uma viúva...

EUGÊNIO — Isso é verdade, mãe. Tem a lembrança do pai. Você é uma mãe da pontinha! (*Sai Eugênio*)

SHEILA — Ah! Estou em paz com meu filho! Vou para a aula de quirosfia!...

*Sai Sheila. Apaga-se a luz da direita, acende no fundo. D. Fucs em cena.*

D. FUCS — Tenho que continuar na dança! Entrega, paixão... dádiva... Cristo já pregava tudo isto, não é de hoje... (*Sai*)

*Apaga-se a luz do fundo, acende à direita. Em cena sr. Borges e Dona Mimosa.*

BORGES — Não admito que você me desmoralize na frente dos outros, Mimosa.

MIMOSA — Você tratou dom Fucs de maneira pouco gentil.

BORGES — Quem é que sabe das coisas, Mimosa, esposo ou esposa?

MIMOSA — Claro que é você, Borges, mas às vezes...

BORGES — Você precisa ir mais às duchas, às massagens, Mimosa. Está muito nervosa.

MIMOSA — Tenho ido sim, Borges, oh se tenho ido! Se não fossem as duchas!

BORGES — Ainda bem. Tenho que deixá-la agora, Mimosa. Preciso ir

CARLOS — Eu entendo... eu entendo... A futura academia terá o seu nome, senhora X.

MARTA — Meu nome. Não. Nunca! Quero ficar incógnita.

CARLOS — Então ela se chamará...

MARTA — Gostaria de prestar uma homenagem à mestra das mestras!

CARLOS — Mamita!

MARTA — Academia de Vale de Lágrimas!

CARLOS — Que homenagem lindíssima!

MARTA — Que romântico, sr. Carlos. Sinto que arrebento!

CARLOS — Que sentimentos fortes, a senhora deixa escapar na dança!

MARTA — Meu desejo era viver em Buenos Aires!

CARLOS — Não faça isto!

MARTA — Não poderia mesmo. Faremos desta academia uma pequena Buenos Aires!

CARLOS — Mulher divina. A senhora é casada?

MARTA — Sou viúva! Preciso tanto do tango!

CARLOS — Que bela entrega!

MARTA — Senhor Carlos... senhor Carlos... não consigo mais me expressar...

*Marta começa a dizer coisas ininteligíveis.*

CARLOS — Mas isto é africano! Divino! Miltinho põe um maxixe brasileiro!

*Todos se afastam e Carlos dança com Marta um maxixe. Todos se saodem em seus lugares. Como na 1.ª cena a música e o curso se transforma num curso de línguas. Todos se sentam e pegam cadernos. Chega o detetive Calvelino.*

CALVELINO — A música vem do quarto de Vale de Lágrimas?

CARLOS — Sim. Mamãe foi uma cantora famosa, o senhor sabe!

CALVELINO (À parte) — Cantava chorando... Que paixão!

CARLOS — O cursinho continua.

CALVELINO — Nova turma? Aprende-se muito?

ADOLFO — Ah! Já sei! Então o senhor quer se matricular?

CARLOS — Adolfo!

CALVELINO — Só observo. (Miltinho ri) Qual é a graça?

MILTINHO — Observando a gente aprende muito, não é?

CALVELINO — Tiram-se conclusões.

CARLOS — O senhor tirou alguma, seu Calvelino?

CALVELINO — Estou só observando. Ah! Quero avisar uma coisa. Para melhor observar gostaria que tirassem as máscaras.

MARTA — Impossível!

TODOS — Impossível!

CALVELINO — Nada é impossível para mim (À parte) Só você foi impossível, Vale de Lágrimas (Noutro tom) Esperarei... Esperarei... Esperarei... Sou pago para esperar.

MARTA (Num arroubo de indignação) — O senhor é pago para agir entre a juventude, e não...

CALVELINO — Conheço esta voz (Eles se olham e Marta nervosa co-

meça a repetir frases do curso de línguas acompanhada pelos outros)

CALVELINO — Que curso de línguas é este? Nervosinhos, hem? (Com gesto desesperado joga o revólver em direção do quarto de Vale de Lágrimas e continua gritando). Vale de Lágrimas! O passado não perdoa! Continuarei a observar! Vale de Lágrimas! (Sai sempre dizendo frases e jogando beijos para Vale enquanto os outros continuam assustadíssimos sem nada entenderem).

CARLOS — Nossa Senhora de Guadalupe! Se ele descobre!

*Sheila quase desmaia nos braços de Adolfo.*

ADOLFO — Esta dama está se sentindo mal...

SHEILA — Se meu filho descobre que eu estou traindo a memória do meu falecido marido, estou perdidamente perdida...

MARTA — Controle-se Sheila, o nosso instrutor não deve saber de nada... Minhas amigas, estamos de máscaras... Ninguém descobrirá nada.

LILAZES — Preciso voltar às artes decorativas... Não aguento mais tanta emoção!

*Sheila encosta a cabeça no ombro de Miltinho*

SHEILA — Queria tanto... tanto...

MILTINHO — O que é que a senhora queria tanto, dona?

SHEILA — Dançar o tango. Sou louquinha por milongas...

BORGES — Pagamos para que aquele detetive nos vigie! Que irresponsabilidade!

MARTA — Pensar que é em academia de tango que ele anda!

SHEILA — Hipócrita!

BORGES — Não se pode confiar em mais ninguém hoje em dia, madame.

MARTA — E é a este tipo de gente que entregamos nossas filhas para serem vigiadas!

LILAZES — Hipócrita!

ADOLFO (À parte) — O melhor é continuar a dançar, *seu* Carlos, as balzacas não aguentam mais tanto choque.

CARLOS — Não posso perder essas freguesas.

ADOLFO — Agora que o dinheiro vai começar a entrar!

CARLOS — A sra. X prometeu ajudar a academia. Este Calvelino ainda me estraga o negócio. Logo hoje que o ritmo estava tão bom.

ADOLFO — Talvez a senhora Vale de Lágrimas pudesse dar um jeito no Calvelino.

CARLOS — Boa idéia, vou pedir a mamãe esse sacrifício. É preciso afastar definitivamente esse detetive da academia. (*Falando alto*). Senhoras e senhores, a situação da Academia chegou a seu clímax. Temos que nos tornar independentes de intrusos, que vêm nos perturbar o cerimonial belíssimo da dança! Sinto que no futuro próximo haverá um enorme florescimento do tango pelo mundo todo. O próprio papa assustado com falsos rumores sobre a inconveniência moral desta dança pediu uma audiência para vê-la de perto. Minha mãe, Vale de Lágrimas comandará esta audiência. Prevejo o tango sendo adotado em conventos e seminários. Criancinhas de colo serão ninadas ao ritmo do tango. E

esta academia será uma precursora desta era maravilhosa! Aqueles que quiserem contribuir para esta obra colossal que será a nova academia poderão oferecer seus donativos e terem seus nomes eternamente gravados nas paredes deste salão e no mais profundo do meu coração!

MARTA — Doarei minha fazenda em Minas Gerais!

LILAZES — Toda a minha renda do curso de artes decorativas doarei à obra!

BORGES — Ofereço meus trabalhos profissionais de advogado de causas criminais para defender a Academia.

*Sheila canta um tango que é interrompido por Dona Vale de Lágrimas que fita Sheila. Sheila emocionada, para de cantar. Vale se retira)*

MARTA — Que emoção!

LILAZES — Quanta emoção!

SHEILA — Emoção demais!

MARTA — Mas peço... peço... peço...

CARLOS — Peça, sra. X.

TODOS — Peça... peça...

MARTA — Que tudo fique secreto!

CARLOS — Ficaré secreto, senhora X. A futura Academia de tango Vale de Lágrimas será secreta. (*Todos batem palmas*). Põe um tango, Milton. (*Todos dançam*).

## 5.<sup>a</sup> CENA

*Volta Adolfo e aguarda. Surge Alice. Adolfo tenta beijá-la.*

ALICE — Adolfo, que é isso? Não.

ADOLFO — Por que Alice?

ALICE — Você sabe de quem eu gosto.

ADOLFO — Sei. Mas você pode mudar... Felipe Antônio não quer mais te ver...

ALICE — O que?

ADOLFO — Ele sabe que você está apaixonada pelo Carlos Gardênio.

ALICE — Não se meta Adolfo. Não se meta.

ADOLFO — Me dá um beijo Alice, e eu prometo que te deixo em paz.

*Vem surgindo Felipe Antônio. Adolfo tenta de novo beijar Alice.*

FELIPE ANTÔNIO — Adolfo! Alice! Eu me mato! (*Alice se desvencilha de Adolfo e foge sempre perseguida por ele*). Não, sou muito jovem ainda prá morrer, o melhor é matar Adolfo. Vou esganá-lo... depois esgano também aquele Carlos Gardênio. Oh, que ganas tenho de morrer! (*Vem chegando Carminha Avanço*)

CARMINHA — Felipe Antônio!

FELIPE ANTÔNIO — Carminha Avanço, estou despedaçado!

CARMINHA — Porque Felipe Antônio? Você é o rapaz mais maravilhoso que já encontrei, não pode estar despedaçado desta maneira...

FELIPE ANTÔNIO — Você não sabe de nada, Carminha!

CARMINHA — Sei sim... sei que não posso mais viver sem você!

FELIPE ANTÔNIO — Tire isto da sua cabeça, Carminha. Meu coração pertence a outra.

CARMINHA — Sei que você ama Alice, mas que posso fazer? Me

beija Felipe Antônio, que então poderei morrer...

FELIPE ANTÔNIO (*Tentando se desvencilhar de Carminha*) — Você encontrará outro rapaz que mereça este teu amor, Carminha...

*Neste momento vem voltando Alice; ao ver Felipe quase abraçado com Carminha recua.*

ALICE (*À parte*) Ah! Carminha Avança, minha melhor amiga! Felipe Antônio me traindo. Agora sim, sei que posso entregar meu coração ao tango! (*Sai*)

FELIPE ANTÔNIO — Carminha, me deixa que meu coração pertence a outra...

CARMINHA — O que adianta amar quem não te ama? Você gosta de sofrer?

FELIPE ANTÔNIO — Detesto sofrer...

CARMINHA — Então...

FELIPE ANTÔNIO — Prefiro morrer... (*Vai saindo, no caminho vê o revólver que Calvelino tinha deixado e apanha-o*)

CARMINHA — Meu Deus! Ele vai se matar!

*Vem vindo Eugênio*

EUGÊNIO — Carminha Avança!

CARMINHA — Eugênio, estou desesperada!

EUGÊNIO — O que houve, Carminha?

CARMINHA — Descobri que gosto de alguém que não me ama.

EUGÊNIO — Eu também, Carminha.

CARMINHA — De quem você gosta, Eugênio?

EUGÊNIO — De você.

CARMINHA — De mim? E Lurdinha Bosques?

*Vem chegando Lurdinha Bosques*

EUGÊNIO — Detesto Lurdinha Bosques. Ela me persegue como uma doida, já não posso mais. Vou me alistar no corpo de bombeiros...

CARMINHA — Só pra se livrar de Lurdinha, Eugênio?

EUGÊNIO — Só para me livrar de Lurdinha Bosques.

LURDINHA — Pois você não se livrará de mim, Eugênio Prazeres. Hei de me casar com você, queira ou não queira. Também me alistarei no corpo de bombeiros.

CARMINHA — Você não tem o direito de interferir, Lurdinha. Você está sendo cruel com Eugênio.

EUGÊNIO — Você é divina, Carminha.

CARMINHA — Obrigada, Eugênio. Se eu não conseguir conquistar alguém que eu amo, você poderá ser meu namorado...

EUGÊNIO — Carminha, esperarei!

LURDINHA — Se você namorar Eugênio Prazeres, Carminha Avança, eu te mato.

CARMINHA — Veremos. (*Sai*)

EUGÊNIO — Você quer matar Carminha, Lourdinha Bosques?

LURDINHA — Você acha que eu vou deixá-la de bacana com você aos pés dela enquanto eu...

EUGÊNIO — Lurdinha se você se meter com Carminha Avança eu te

esborracho porque eu te detesto Lurdinha! (*Sai*)

LURDINHA — Não... (*Vem chegando D. Fucs*) Prefiro morrer a perder Eugênio Prazeres... Vou me matar! Vou me matar!

D. FUCS — Filha de Deus, vá se confessar! A vida é bela!

LURDINHA — E quem disse que a vida não é bela? Não se meta senhor X! A vida é bela! A vida é bela! (*Sai*) A vida é bela!

D. FUCS — Oh! Juventude quem te entende? (*Sai*)

*Vem vindo Dona Mimosa Borges*

MIMOSA — Como estou feliz!

*Vêm chegando os outros alunos.*

## 6.<sup>a</sup> CENA

*Todos estão em posição de sapateado. Sapateam em conjunto.*

FELIPE ANTÔNIO — Alice! Eu te amo, ingrata!

ALICE — Mentiroso. Pensa que não vi você aos pés de Carminha Avança?

FELIPE ANTÔNIO — Cruel engano!

ALICE — Agora estou mesmo livre de você...

INSTRUTOR — Para a música Milzinho! (*Milzinho tira o disco*) Vocês hoje estão dispersivos. Adolfo vem cá. O que que há com você? Se você quer ser realmente um instrutor é necessário uma total dedicação.

ADOLFO (*Olhando para Alice*) É que... farei o possível, sim senhor.

CARMINHA — Felipe Antônio!

FELIPE ANTÔNIO — Não quero mais falar com você.

EUGÊNIO — Carminha, você arruinou a minha vida.

CARMINHA — Me deixa, Eugênio!

LURDINHA — Eugênio! Eugênio, eu te peço!

EUGÊNIO — Carminha! Carminha!

ADOLFO — Alice!

ALICE — Perca as esperanças, Adolfo! Minha vida agora será a dança!

D. FUCS — Por que gemem tanto? Por que sofrem desta maneira? Oh Deus! Aliviai-lhes as penas...

MIMOSA — Estou ótima! Como é bom sapatear!

CARLOS — Vocês hoje não estão concentrados. E a dança pede uma concentração completa. (*Puxa Alice para um canto*) O que que há com você hoje Alice? Sinto que seu espírito está longe daqui.

ALICE — Pelo contrário sr. Carlos Gardênio, meu espírito nunca esteve tão aqui! Estou toda aqui!

FELIPE ANTÔNIO — “Estou toda aqui”. É agora que esborracho este janota! Detesto dançar! Detesto dançar! Detesto dançar!

INSTRUTOR — Nós estamos numa academia de dança, não numa praça de touros! Silêncio.

CARMINHA — Ele detesta... Ele detesta Alice Maravilha. (*Ri*)

*Carminha começa a sapatear como uma louca. Todos param para olhar. Alice sente o desafio e começa a sapatear também.*

ALICE — Você se meteu em minha vida, Carminha Avança. Não quero mais ser sua amiga.

CARMINHA — Você traiu Felipe Antônio com esse Adolfo.

ADOLFO — Alice, se você gosta de dança então nós dois poderíamos abrir uma academia...

EUGÊNIO — Carminha, serei seu namorado e farei todas as suas vontades...

CARMINHA — Não me moleste, Eugênio, você é um bobo, já disse.

LURDINHA — Eu amo... eu amo Eugênio Prazeres...

CARLOS (*Gritando no meio da confusão*) Mamita! Mamita!

ALICE — Me deixa em paz, Adolfo... me deixa em paz... Nunca mais namorarei ninguém. Serei dançarina de tango nos cabarés...

FELIPE ANTÔNIO (*Que ouviu*) — Ainda bem que descobri sua verdadeira alma, Alice Maravilha. Você não passa de uma moça vulgar...

EUGÊNIO — Carminha, me escuta...

LURDINHA — Eugênio, eu te peço...  
ADOLFO — Eu também sou vulgar, Alice, vamos juntos abrir um cabaré...

LURDINHA — Eugênio Prazeres...  
Eugênio Prazeres...

*Cada vez os alunos sapateiam mais depressa. No meio de todos Dona Mimosa sapateia sorrindo. D. Fucs preocupadíssimo. Os outros todos estão brigando através do sapateado. Neste momento escuta-se a voz de Vale de Lágrimas, cantando um tango e chorando. Todos param de sapatear e Vale de Lágrimas*

*acaba de cantar seu tango. Todos batem palmas e não notam que vem chegando Calvelino que por sua vez extasiado com Vale de Lágrimas esquece que é detetive e cai aos pés de Vale de Lágrimas. Os alunos, morrendo de medo e sem terem tempo de transformar o ambiente numa sala de pré-vestibular, saem todos correndo deixando na cena Calvelino e Vale.*

TODOS — O detetive! Estamos perdidos! Vamos embora!

CALVELINO — Nunca mais pude esquecer essa voz! Você foi muito cruel comigo, Vale.

VALE — Calvelino, el passado passou. As coisas cambiaram muito. Nem tudo que reluz es ouro! Já não canto, já não danço e talvez não sejas mais mi guapo milongueiro d'antanho.

*Carlos Gardênio mais que depressa põe um tango na vitrola e Calvelino começa a dançar com Vale. Ouve-se o tango em surdina. O casal desaparece. Chega esbaforida Alice Maravilha.*

ALICE — Seu Carlos, seu Carlos, mamãe vem vindo aí. E agora, santo Deus, se ela me descobre aqui, todo meu futuro estará comprometido.

*Alice se esconde. Entra Eugênio.*

EUGÊNIO — Ah! Se a mamãe souber...

*Eugênio se esconde. Entra Lurdinha.*

LURDINHA (*Dando um encontrão em Adolfo que também vem chegando*) — Mamãe também vem vindo para cá. Eu irei para um colégio interno se ela me descobre nesta academia... Estou perdida (*Sai*)

*Felipe Antônio chega esbaforido gritando.*

FELIPE ANTÔNIO — Adolfo, você que me meteu nesta, agora tire-me disto. Nunca poderei voltar para São Paulo se os jornais publicam este escândalo. O que vai ser de minha carreira?

ADOLFO — Larga a engenharia e funda comigo uma academia de dança. Dá mais dinheiro.

*Ouve-se a voz de Mimoso gritando, Adolfo e Felipe Antônio desaparecem. Vem chegando Mimoso.*

MIMOSA — O Borges descobriu! (*Entra em cena*) Se ele sabe que as duchas e as massagens tomo-as nesta academia, ele me mata. O Borges descobriu!

CARMINHA (*Chega e fica estatelada ao ouvir Mimoso*) — Borges? Meu pai!

MIMOSA — Quem, meu marido? O Doutor Cupercino Borges?

CARMINHA — Ele mesmo.

MIMOSA — Ele nunca me disse que tinha uma filha.

CARMINHA — Depois que mamãe morreu, ele se casou de novo, mas nunca quis me apresentar a sua nova esposa.

MIMOSA — Eu!

CARMINHA — É claro. Ele me internou num colégio e me visita uma vez por mês.

MIMOSA — As visitas a Petrópolis para ver a tia doente...

CARMINHA — Saio do colégio, dizendo que vou ao dentista, com licença dele, é claro, e venho para a aula de tango!

MIMOSA — Minha enteada! Filha do Borges!

CARMINHA — A dama mascarada! Minha madrastra! No tango também!

MIMOSA — Sim! (*As duas se abraçam*) Porque o Borges não quis que eu te conhecesse? Minha filha!

CARMINHA — Madrastra! Pai ingrato!

MIMOSA — Perdoa-o, Carminha. Ele é severo e tão correto! Nunca compreenderia nosso temperamento secreto e fogoso! Ele nos mataria se nos encontrasse aqui.

CARMINHA — Ele nos mataria! Que desgraçada eu sou!

*D. Fucs vem chegando e ouve as últimas falas*

D. FUCS — Meu Deus. Iluminai-me. Tenho que evitar agora um duplo crime passional.

ADOLFO (*Chegando*) — Ei, pessoal. Não é preciso ficar assim. Vamos nos esconder no andar de cima, nos aposentos de dona Vale de Lágrimas... (*Chega Carlos*) Se o senhor Carlos der licença.

CARLOS — Subam... subam... Mas o que houve?

D. FUCS — Sim, mas é preciso evitar que as coisas se precipitem

assim, desordenadamente. A ordem é necessária...

ADOLFO — Senhor X, as balzacas vêm aí, e o senhor não vai querer se encontrar com elas, não é?

D. FUCS — Meu Deus, o bispo nunca compreenderia! Vamos!

*(Todos falando ao mesmo tempo saem para os aposentos de Vale. Carlos acompanha-os)*

CARLOS (*Voltando*) — Oh... tudo isto, nada mais é que mais um longo tango que se desenrola na vitrola da vida! O que seria de nós sem o drama, sem a tragédia... É a vida... é a vida!

*Chegam Marta, Borges, Sheila e Lilazes Floridos.*

MARTA (*Todos estão de máscaras*) — Carlos Gardênio, já temos o dinheiro. Aqui está o cheque. Vendi tudo. Poderemos agora dançar em paz. Sinto que uma nova era está se iniciando hoje!

SHEILA (*Recitando*)

A um profesor de tango.

Amado tango, amado maestro

Tu, que los sueños de nuestra juventud despiertas,

Dejándonos más vivas que muertas;

Tu, que nos invita a hacer um desatino para escapar a la rutina del destino

Con tus incendiadas lecciones en que nos quemamos en esa inflamada academia que tanto amamos.

Esclavas de tu arte somos y de tu dulce tirania,

Olvidando en tus brazos floridos  
desengaños

A veces vacilantes, trêmulos em  
tus manos,

Buscando seguirte en tu vuelo  
atrevido

Con el deseo de encontrar El  
Tango Perdido.

TODOS — El tango perdido.

CARLOS — Senhora X. Ai! Ai! Ai!

TODOS — O que é senhor Carlos  
Gardênio?

CARLOS — Sinto que arrebento! A  
gratidão me estrangula, a alegria me  
esmaga, não é possível tanta ventu-  
ral!

SHEILA — E para provar que de  
hoje em diante tudo será diferente,  
vamos lhe fazer mais uma surpresa!  
Um, dois, três e já! (*Todos tiram as  
máscaras*)

CARLOS — Este é sem dúvida o  
dia mais emocionante de minha vi-  
da! Um cheque de... Oh! Oh! Oh!  
Que soma maravilhosa! E agora es-  
tes maravilhosos rostos que tanto  
tempo se conservaram velados pelo  
pudibundo pudor de se mostrarem!  
Descortino em todas as faces o de-  
sejo irreprimido de uma entrega  
total. Miltinho! (*Miltinho põe um  
tango*) Esta é a hora da verdade!

TODAS (*Encantadas*) — A hora da  
verdade!

*Aparecem as caras dos jovens em  
diversos pontos.*

EUCÊNIO, ALICE, LURDINHA — Ma-  
mãe!

CARMINHA — Papai!

MIMOSA — Borges!

FELIPE ANTÔNIO — Dona Marta!

D. FUCS — Dona Marta, dona  
Sheila, dona Lilazes, sr. Borges! Dá-  
diva, entrega, paixão, perigo! Perigo!  
(*Todos se escondem*)

*Carlos começa a dançar com Mar-  
ta, Borges com Lilazes, e Sheila, fi-  
cando sem par porque Adolfo su-  
miu, dança com Miltinho. Quando  
o tango começa, voltam dançando  
Vale e Calvelino. Todos param es-  
tatelados.*

MARTA (*Sussurrando*) — Calvelino  
Brilhantina!

SHEILA — De novo na academia  
de tango!

LILAZES — O nosso detetive!

SHEILA — Se ele nos descobre sem  
máscaras! (*Todos se viram e reco-  
locam as máscaras*)

CARLOS — Não se preocupem, ele  
é amigo da minha mãe!

MARTA — Sim, mas preferíamos  
que não nos visse.

SHEILA — Jamais meu filho me  
perdoaria!

LILAZES — Vou ter um chilique!

BORGES — Que situação melindro-  
sa!

MARTA — Depressa, senhor Car-  
los, precisamos fugir...

CARLOS — Subam para os aposen-  
tos de minha mãe, enquanto me livro  
dele. Miltinho, leve-os para cima  
(*Todos sobem*)

CARLOS — Mamãe!

VALE (*Parando de dançar*) — Não  
grite com tu madre, Carlito!

CARLOS — Mamãe, olha este che-  
que. Nunca vimos tanto dinheiro e  
a senhora...

VALE — Mais importante que o  
dinheiro, filho mio, é o amor reen-  
contrado. Deixe-me dançar com  
Calvelino a la recherche du temps  
perdu...

CARLOS — Mas poderemos perder  
tudo se a senhora não... (*Faz o  
gesto de mandar embora Calvelino*)

VALE — Filho, Calvelino e eu es-  
tamos dançando o tango perdido e  
você nos interrompe grosseiramen-  
te...

CARLOS — Mãe...

VALE — Sai, ou eu te esborracho...

CARLOS — Te peço, mamita.  
(*Saem dançando*)

CARLOS — Adolfo! (*Adolfo apare-  
ce*) Temos que salvar a academia.

ADOLFO (*Saindo com Carlos*) —  
Quem sabe os bombeiros...

*Correndo chegam Alice, Lurdi-  
nha, Felipe Antônio, Eugênio, D.  
Fucs e Mimosa. Se escondem. Vol-  
tam horrorizados Marta, Sheila, Bor-  
ges e Lilazes.*

MARTA — Alice está aqui. Será  
que ela me viu?

LILAZES — Lurdinha também! Oh,  
este amor à arte nos perdeu! Somos  
iguais!

SHEILA — Ele no tango também!  
Ah, se o Prazeres fosse vivo!

BORGES — Mimosa, flor de estufa  
no tango! Minha esposa! Carminha,  
botão de rosa, menina moça, filha  
minha, no tango também! Duas ve-  
zes desonrado! Fugamos, fugamos,  
antes que seja tarde!

MARTA, SHEILA E LILAZES — Fuga-  
mos, antes que elas nos descubram...  
Quirososofia!

D. FUCS (*entrando*) — Fugamos sim... A mocidade... (*Quer falar mas não consegue*) Ah se o sr. bispo soubesse... Porque não fiquei no confessionário (*Sai*)

DONA MIMOSA (*Nervosíssima*) — Desconfio que preciso ir-me embora...

*Quando Dona Mimosa vai saindo surge o Senhor Borges. Os dois estão de máscaras. Os dois se cruzam.*

SR. BORGES — Boa tarde!

DONA MIMOSA — Boa tarde!

*Os dois saem cada um para um lado.*

*Aparece Felipe Antônio com um revólver, acompanhado de Adolfo.*

FELIPE — Eu me mato... eu me mato...

ADOLFO — Não faça isto... Felipe Antônio... não faça isto...

FELIPE — A mãe também dança tango. Se a notícia chega a S. Paulo como poderei explicar! Nunca minha família compreenderia! Oh! Alice, o que me fizeste!

ADOLFO — Deixa ela logo pra mim que eu também estou apaixonado!

FELIPE — Para você... seu deslavado, amigo infiel... canalha...

*Felipe Antônio sai correndo atrás de Adolfo.*

FELIPE ANTÔNIO (*Segurando um revólver*) — Sem ela eu morro, com ela serei desonrado! Ah, Alice o que me fizeste!

*Felipe Antônio levanta o revólver quase até o ouvido mas é interrompido pelo grito de Alice. O tiro sai para o chão. O barulho traz os outros pares.*

ALICE — Não! Honra a vida, Felipe Antônio! Honra a vida!

*Felipe Antônio deixa cair o revólver. Alice se aproxima. Os dois se abraçam e se beijam longamente. Carminha vendo a cena se afasta magoada. Adolfo se aproxima de Carminha e os dois se beijam. Eugênio e Lurdinha também se beijam. Toda essa cena deve ser acompanhada por um tango bem romântico. Pela cena passam Vale com uma longa capa negra e Calvelino.*

*Carlos Gardênio tenta alcançá-los mas é tarde. Os dois desaparecem. Os tres casais dançam uma parte do tango depois ficam parados em quadro vivo.*

CARLOS GARDÊNIO — Mais um longo tango que se desenrola na vitrola da vida.

*Ao fundo do palco aparecem os pais na mesma posição da cena 2.*



## DO PROGRAMA

### ALGO SOBRE EL TANGO

Perguntado se o tango ainda existia, respondeu Piazzola:

— *Existe, pero no está en el aire. Existe, pero como una cosa del pasado, lo toman como algo que fué, no como algo que és. El tango tradicional no puede dar un concierto porque no va nadie. Nadie se interesa, porque no está en el aire. Se tocan tango tradicional, sabes quien va? Los viejos.*

Contudo, O TABLADO replica:

— O tango existe e está *en el aire*, no seu palco, em pleno 1972. Não é, portanto, *cosa del pasado*

E Maria Clara Machado afirma, pela boca de seu personagem:

— Prevejo o tango sendo adotado em toda parte, até em conventos e seminários. Um tango servirá para ninar crianças de berço. O próprio papa acabará a favor do tango.

A propósito, é bom recordar que o papa Pio X esteve contra o tango argentino quando este apareceu na Europa, às vésperas da primeira Grande Guerra. Leia *Paris-Match*:

*Le tango, arrivé d'Argentine en Europe à la veille de la guerre choca violemment les personnes bien pensantes. Le pape Pio X le proscrit et essaya de lancer contre lui une vieille danse vénétienne, la furlana.*

É certo que essa *furlana* inventada pelo papa não interessou às pessoas bem nem mal-pensantes e muito menos às bem-dançantes. Por isso, terminada aquela guerra de mau gosto chamada primeira grande guerra, um brasileiro re-lançou o tango em Paris com o maior sucesso. O nosso Duque brilhou em Paris, enlaçado à famosa Gaby, ao ritmo do tango.

Aliás, não só o Duque fazia sucesso em Paris com o tango argentino. É preciso citar, antes dele, um brasileiro que se tor-

nava famoso com uma valsinha: *Baiser Suprême*. Mario Penaforte, nos últimos instantos do *bom vieux temps*, quando a Europa “beirava a hecatombe”, precisamente em março de 1914, saía vencedor num concurso de valsas realizado em Paris. Leiamos Onestaldo de Pennaforte:

*Assim era o Mário; assim era Paris, sob o signo tríplice da Elegância, do Espírito e da Valsa, este último por sua vez manifestando-se em três faces: Quando L'Amour Meurt, de Cremieux, Fascination, de Marchetti e Amoureuse, de Berger — face às quais os nossos ufanistas do tempo desejariam poder apresentar, com provas, Baiser Suprême, de Mário.*

Já que falamos de valsas — um produto alienígena — não poderemos esquecer o maxixe, dançado com sucesso em Paris nessa fase pré-hecatombe. O nosso maravilhoso Duque, em 1913, “primeiro no *Variétés*, depois no *Luna Park*, exibindo aos parisienses os passos do nosso maravilhoso maxixe, mais uma vez, após Santos Dumont, obrigara a Europa a se curvar ante o Brasil e se tornara um astro da dança ligeira de Paris”.

Quem o afirma é Onestaldo de Pennaforte. Porque os entendidos em ligeirizas dizem que quem lançou o maxixe em Paris foram duas dançarinas francesas, numa fantasia misto de espanhol e gaucha: as *mademoiselles Rieuse e Nichette*, no palco no Teatro Marigny. O entusiasmo de alguns parisienses foi tal com essa bárbara e vulgar dança afro-brasileira, que um francês muito entendido em *valsezas* e muito bem-pensante escreveu:

*Le maxixe (prononcez matchiche, c'est plus doux) venu en ligne droit du pays des Incas, ou de quelque autre...* . . . .

Certamente, esse *quelque autre* referia-se ao Brasil. Mas o maxixe verdadeiro, não o incáico, foi ensinado aos parisienses pelo nosso famoso Duque, Leiamos, novamente, OP:

“Resta ao Duque a glória sólida de haver lançado ali o legítimo maxixe, e não um arremedo deste, e de ter conseguido fixar na consciência europeia — tão cabeçuda a certos respeito — a sua nacionalidade. Além desses méritos, o de conseguir também para a nossa dança

uma irradiação dir-se-ia universal, pois é positivo, pela crônica do tempo, que o maxixe, por seu intermediário, fez um verdadeiro furor na Europa ocidental. Aliás, o maxixe vinha satisfazer, na época, a uma ânsia geral dos europeus por novas formas da chamada dança de sociedade, etc. etc., cujos desenhos de voltas e deslisamentos foram rompidos pelo maxixe, pelo *cakewalk*, pelo *one-step*, pelo tango, pelo *fox-trot*, todas saídas do Novo Mundo.”

Ai! Novo Mundo bárbaro! O jazz negro em Paris!

*Le jazz-band, arrivé à Paris en 1918, provoca indignation des mélomanes contre les amateurs de cette musique “de nègres” ou “des sauvages”, trazida pelo clarinetista Duke Ellington. Foi um dos escândalos da época, além desse tango argentino que o não menos louco poeta D'Annunzio dançava com sua intérprete e amada Ida Rubinstein.*

O certo é que, se a valsa vienense fora destronada pela valsa lenta e pela valsa-Boston, que dizer dos rigodões dançados pela nobreza europeia em seus salões? Madame de Gramont, em suas *Memórias*, recorda que “três anos antes de estalar a guerra se bailava o tango em Paris, como três anos depois, nos restaurantes, se servia a *Banana-tango*” um explosivo manjar latino-americano que não entraria, nem como dança nem como sobremesa nas autênticas mansões das terras *del Plata* e *del Brasil*. Essas danças exóticas, não muito bailáveis em ambientes nobres e requintados, eram bailadas *fuera de casa*, lá como aqui. Havia os *dancings* e *clubs* pagos, onde começaram a ser ouvidas as estridências e dissonâncias do jazz, do maxixe, etc. Em outros ambientes, Isadora Duncan ressuscitava danças gregas, mais para serem olhadas do que dançadas. A pobrezinha não teve *chance* e acabou mesmo vítima de uma das loucuras da moda: os panos enrolados ao pescoço. A revolução estava mesmo no ar e já começara antes, desde que o tal Marinetti inventou o *Futurismo*, e disse:

*Um automóvel que ruga é mais belo que a Vitória da Samotrácia!*

Após a guerra e o cataclismo russo, não havia mais lugar para valsinhas nos salões da nobreza e da alta burguesia. As estri-

dências, milonguices e maxixes tomaram conta dos salões, salas e saletas da Europa.

No Brasil, lutávamos uma outra guerra: a guerrinha dos compositores. O nosso *Rei das Valsas* (Mário) brigava com José Silva, vulgo *Sinhô* dos sambas e por vingança compunha um *tango carnavalesco* — *Quem é Bom Não Se Mistura* — réplica do samba que fizera sucesso — *Quem Quer se Fazer não Pode*. O Mário queria brilhar em todas, no Brasil, já que vencia em Paris. E após maxixar e foxtrotar, com *Cem por Dia*, *Comigo Eles não Podem*, *Nem Dou Confiança*, Mário Penaforte entrava em luta também com Eduardo Souto (Oh! os tangos do Souto) que, além de compor tangos, tivera também a audácia de compor valsinhas. Depois disso ainda, com mais milongas, ganhou um concurso de tangos em Buenos Aires e ficou famoso com suas milonguices: *Do Sorriso das Mulheres Nascem as Flores*, *O Despertar da Montanha*, e inventou até um *rag-time* — *Presidente Wilson*.

Um rei não perdoa. Mário Penaforte nem passava em frente da “casa das músicas” (*Casa Carlos Gomes*). Não era à toa que algum europeu o chamara de *mon petit Chopin!* As notas e compassos de tangos e valsas brigavam nas ruas do Rio e a indignação do *petit Chopin* levou-o à degradação de compor um tango — *Mar del Plata* para concorrer na Argentina. Sons de piano enchiam as ruas Gonçalves Dias, Ouvidor e a avenida Rio Branco e se misturavam aos harpejos da harpa do italiano Pascoal, que tocava os *hits* da época na *grande Litteria Palmira*, onde, como diz OP: “bebia-se leite sem água e com harpa”. Leiamo-lo mais uma vez:

“Assim, a velha rua (do Ouvidor), que no século anterior tinha sido um ninho de garridices e elegâncias francesas, com suas lojas cheias do gazouillement das francesinhas do comércio de modas e das suas freguesas, transformava-se, no século XX, no referido trecho, num viveiro de sonoridades musicais”.

No pós-guerra e à margem das guerrinhas, os ritmos e passos indecorosos e eróticos das novas danças se introduziam subrepticamente nas melhores famílias que, às ocultas, tomavam suas aulas de

saracoteio. Foi uma visão desses anos 20 e de sua sociedade pequeno-burguesa, despreocupada, saltitante e doce-vida, que Maria Clara Machado retratou, com muito estilo e humor, em seu *Tango Argentino*.

VIRGINIA VALLI



(Publ. cons. *Um Rei da Valsa*, O. Pennafort — Livr. S. José, 1958; *La Moda*, v. IX, Salvat Edit. B. Aaires; *Paris-Match*, n. 35/25-3-50).

Marta Rosman e Sura Berditchevski, em UM TANGO ARGENTINO



Virginia Valli e Francisco Tenreiro, em  
UM TANGO ARGENTINO

DOS JORNAIS

## OS SAPATEIROS (\*)

É quase impossível dar uma descrição pormenorizada do espetáculo apresentado no Teatro Stary de Cracow — seria o mesmo que tentar apresentar em palavras as *gags* visuais de Chaplin. É uma realização rica e, entretanto, as técnicas de expressão são utilizadas com o máximo apuro. A obra não é sobrecarregada de achados, mas revela um humor surrealista. No espetáculo de Jarocki (diretor) é de maneira quase orgânica que a comicidade se torna “sentido profundo” e este último adquire uma expressão satírica.

O primeiro ato se passa na oficina de sapateiro. Sua idéia principal, de acordo com a concepção do autor, deve ser um crescendo de perversão erótica e ideológica. Um estado de insaciabilidade prevalece. O Procurador Robert Scurvy usa um terno preto, os sapateiros se vestem simplesmente de cinza e bege; a princesa Irina Wsiewolodowna — um *tailleur* marrom com um longo *boa* e, na mão, um buquê de junquinhos. O dramático desenvolvimento da comicidade — pois é assim que se deve definir o clima witkaciano — é expresso por Jarocki nas variações cênicas sobre o tema da luxúria em que se mergulha e que entorpece e embrutece. As *gags* consecutivas, que incham como um cadáver no apartamento de um casal perfeitamente inocente, participam do clima de *Amédée*, de Ionesco. Primeiro é o Procurador que se chafurda ao comprazer-se na idéia das torturas que lhe serão infligidas pela Princesa, ainda ausente. Após a entrada da Princesa, o êxtase atinge o máximo: apoiado na mesa de remendão, o Procurador ergue a perna dobrada. Em cena, as zonas de tensão se deslocam a ritmo rápido — Robert Scurvy se aplasta e se “enrijece” no chão enquanto a Princesa abraça, beija, e acaricia o Segundo Aprendiz e logo depois, Sajetan Tempe persegue e fustiga os aprendizes com uma corda (expulsão dos fariseus do Templo?). Ideólogo descontente, Sajetan salta sobre a banca de sapateiro e, “intimamente ligado a toda a criação”, ruge e se transforma num macaco

antidiluviano. A Princesa se aplasta no chão, diante dele. O Procurador lhe declara amor e, depois de repellido, tomando essa recusa como uma ofensa, tira seus sapatos de verniz e calça botas de cor marrom e sai ofendido. A tensão diminui. A Princesa inicia uma preleção especial para os sapateiros sobre o tema: fecundação das flores. A Princesa vai marcando em traços redondos a giz no quadro-negro, dominadora e tentadora. Os sapateiros começam a participar do jogo e formam um grotesco e erótico Laocoonte, cujo personagem central, Sajetan, usando a força, tenta afastar da Princesa o Primeiro e o Segundo Aprendizes. No meio dessa estupefação sexual e numa tensão que ameaça explodir (“Gostaria de mudar o seu ódio em explosão criadora” — diz a Princesa), entra o Procurador (agora de farda) à frente de um grupo de Vigilantes bêbedos. Um pormenor de sua roupa — as botas altas de militar substituem os sapatos de verniz usados antes — torna-se o centro de convergência das tensões deste ato. Essas botas simbolizam o poder destruidor da expansão do erotismo e da sublevação dos sapateiros a ele associada. A última sentença do I ato: “Não vamos mais dizer coisas desnecessárias...” — dita por Sajetan, no momento em que Józick Tempe lhe algema as mãos, fornece um irônico contraponto à situação.

No II ato, a cena está dividida em duas por uma tela de arame. À esquerda, está a oficina deserta, à direita uma cela de prisão. A cor dominante é o cinza. Em colchões espalhados pelo chão, em roupas que sugerem camisas de força: uma força cativa. Uma galeria ao alto domina a cena. Veremos agitar-se aí o herói deste ato — o Procurador Scurvy, ébrio de poder, observa em baixo os animais enjaulados. Do teto, pendurados por fios — sobre este “hall de desemprego programado” botas e couros, nesse suplício de Tântalo infligido aos sapateiros pelo Procurador. Os diálogos e as falas dos remendões são acompanhadas de um balê estranho e grotesco de mãos encadeadas numa expressão plástica extraordinária pela sua sobriedade e força. A partir daí, os sapateiros exigirão a realização de seus desejos, gritando: “Queremos trabalho, sinão isso vai acabar mal”, irritados à vista da Princesa vestida de prisioneira e trabalhando diante da banca. A excitação do Procurador atinge o clímax: ele corre, canta e, finalmente, pula da galeria junto à Princesa e desapa-

rece com ela atrás da cena. Os remendões se libertam de suas camisas, forçam a rede de ferro e “se lançam” ao trabalho. Esta cena compõe um poema heróico-cômico do movimento e do ritmo: os remendões semi-nus, gestos expressivos, barrocos, exagerados, numa metáfora do trabalho mecânico, alusão longínqua a *Tempos Modernos de Chaplin*. Cada um dos três sapateiros executa indefinidamente uma mesma operação absurda, insensata, gritando: “Nasce a bota!” Os Rapazes se juntam ao balê dos sapateiros. Chamados por Scurvy para se juntarem ao ritmo dos sapateiros, eles se põem atrás da tela de arame a dançar ao ritmo do trabalho, se despem, rompem a grade e se juntam à apologia da bota. O mundo se transforma numa oficina (“A bota é o absoluto” — recitam em coro). Na galeria, a Princesa Irina e o Procurador Scurvy se entregam a um grotesco e erótico nirvana. Um brilho vermelho atravessa os vitrais do alto da cena. Assim termina um ciclo de realizações.

O III ato se passa num quadro que, esteticamente falando, se deixa definir como um “paraíso de papagaio”, de sátira ingênua da revista *Krokodil* e de sonhos baratos em ilhas paradisíacas, promovidas em revistas ilustradas. Ao fundo, do teto até o chão, desce uma tapeçaria cor de laranja. À direita, os aprendizes, de pijamas estampados de seda brilhante se balançam em redes. No primeiro plano, do lado esquerdo, uma escritaninha coberta de verde atrás da qual Sajetan está sentado de *robe-de-chambre* vermelho e verde brilhante. Acima, na galeria, uma palmeira simboliza a importância do escritório e a rotina da convenção. Não muito longe do *bureau* um pouco mais ao fundo — uma casa de cachorro. Por toda parte garrafas de vodka vazias. Diante de cada personagem — um aparelho de televisão; prosperidade e bem-estar. O ritmo da cena é lento. Sajetan e os aprendizes se mostram sem motivação, Scurvy — despojado de poder (é ele ou a idéia do poder que habita o canil?) Sajetan se perde em propósitos barrocos, pragas e falta de ideal. Preso ao canil por uma corrente, Scurvy anda para lá para cá na cena procurando aproximar-se da Princesa, dominadora e rainha de seus sonhos eróticos que, desta vez, usa uma roupa de couro e corte militar, botas e um chicote na mão. Para Sajetan chega o momento de tomar lugar no *panthéon* dos heróis inofensivos, pois

estão mortos, da revolução. Seu assassinato, preparado pelos aprendizes em vista de acelerar a criação de uma lenda e de um mito, é momentaneamente adiado pela chegada de uma delegação de camponeses em roupas regionais.

Jarocki sobrecarregou essa cena um pouco excessivamente: há canções, uma procissão acompanhada de cantos (Paródias) e um grande coro surrealista que Sajetan recebe, num tablado, dos camponeses. O ritmo bem marcado do espetáculo acha-se um pouco comprometido pela riqueza e enfeites dessa cena. Depois de certo tempo, o espetáculo acha sua cadência; os aprendizes enxotam os camponeses, assassinam Sajetan cortando-lhe a cabeça (a partir daí, em todo o espetáculo, ele usará uma peruca sangrenta enfeitada com um machado); Fierdusienko, o criado da Princesa anuncia e introduz o Superoperário, personagem de tamanho sobrenatural (o ator anda sobre pernas ocultas sob um uniforme azul acolchoado). O Superoperário atira uma bomba (garrafa isolante) em Sajetan e no prosocênio vê-se agitar Gnebon Puczorda e a Princesa Irina se transforma atrás de um biombo.

O ritmo do espetáculo cai de novo, conforme a rubrica de Witcacy: “Terror, aborrecimento, cabelos arrepiados e pressentimentos horríveis”. Os aprendizes se arrastam em cena — um dialoga, lamentando-se sobre o absurdo, outro toca flauta e outro canta uma canção russa. O Procurador esguela, Sajetan não poupa elogios à beleza do mundo. Tudo isso é representado quase simultaneamente, formando um grande painel grotesco. Aos primeiros compassos de um tango-argentino, a Princesa, vestida como uma borboleta, com cauda de monstro antidiluviano, sai detrás do biombo, com o rosto coberto por uma máscara. Por uma escada colocada no meio da cena, ela sobe num pedestal onde cantará ao microfone acompanhada por tambor, uma melodia de triunfo, última tentativa de feitos novos, último grito do individualismo. Na cena dominada pelo pedestal, o tango que se iniciou com o Bonachão que desde a chegada dos camponeses se mantém quieto num canto. Ele tira seu disfarce, mostrando a figura e assumindo o aspecto do *viveur*, ao qual todos se juntam para dançar o tango. A cena se ilumina pelos projetores vermelhos e verdes. Jarocki conseguiu relacionar admiravelmente duas metáforas teatrais profundamente arrai-

gadas na consciência do público polonês: a dança do Homenzinho de palha das *Núpcias* de Wyspianski e o *Tango* de Mrozek, extraindo daí uma nova e significativa expressão. O tango do homem de palha assinala ao mesmo tempo a conclusão de um ciclo consecutivo de satisfação e realização. Um novo ciclo se abre para a entrada em cena, no meio da dança, de dois anões — o Camarada Abramowski e o Camarada X — na negra e sóbria indumentária dos diplomatas. Tiros dados sobre os dançantes. Com a tapeçaria laranja, Fierdusienko cobre o povo imobilizado na escada; ele o faz com um gesto grave, como se virasse uma página da história que recomeça. Do alto-falante ouvem-se as palavras: “É preciso ter tato para terminar o terceiro ato.”

(*The Theatre in Poland*, 1972/3)

(\*) Sobre o mesmo espetáculo, V. *Jornal do Brasil* (14-3-73) na coluna de JM.

## O TEATRO ERA PRESO AO PASSADO EM 1930

O teatro na década de 30 não teve o impulso das outras artes, porque as tentativas de renová-lo foram feitas no âmbito comercial, sem a coragem de romper inteiramente com o passado — foi o que afirmou o professor Décio de Almeida Prado aos participantes do II Curso de Cultura Brasileira encerrado ontem na Cidade Universitária.

Disse o professor Décio de Almeida Prado que não se podia negar que a crise econômica de 1929 e a revolução de 30 tiveram influência no teatro, mas os dramaturgos da época limitavam-se à utilização de formas dramáticas já ultrapassadas, herdadas do século 19. Reconhece também que alguns autores procuraram romper de alguma forma com os moldes da comédia de costumes, como é o caso de Joraci Camargo com o seu *Deus lhe Pague*, que traz ao palco as preocupações políticas da inteligência brasileira e de Oduvaldo Viana, que em *Amor* propõe a questão do divórcio, atacando o casamento como vínculo indissolúvel. Nessa peça há uma tentativa de dinamizar a linguagem teatral, equiparando-a à do cinema, com o palco dividido e os atos em numerosos quadros.

No fim da década, à medida que o país, depois de intetona comunista de 1935, caminhava para a direita, até chegar ao Estado Novo, o interesse pelo presente cedeu lugar à contemplação embevecida do passado. O professor citou *A Marquesa de Santos* (Viriato Correia), *Carlota Joaquina* (Magalhães Júnior), *Iaiá Boneca* e *Sinhá Moça Chorou* (Ernani Fornari) como típicos exemplos dessa época. “Eram espetáculos que agradavam não só pela sua rica montagem mas também porque mostravam pitorescamente ao público tudo o que ele julgava já saber sobre personagens da história.” As duas últimas peças ele as considera como as “pre-cursoras da telenovela, pelo seu enredo sentimental e romântico no mau sentido da palavra.”

## TEATRO REVOLUCIONÁRIO

Apenas duas correntes, quase subterrâneas, estavam realmente fora do contexto do teatro comercial dessa década, segundo o professor: a do crítico saído do modernismo — Antônio Alcântara Machado e a de Oswald de Andrade. O crítico defendia um teatro próprio, enraizado nas nossas tradições, como o circo e o teatro de revistas.

Oswald de Andrade, com o seu *Rei da Vela*, escrito em 1933, está muito mais próximo do teatro de hoje do que do da época. “Ele pode lembrar *Deus lhe Pague* pelo lado político e pelo sexo. Mas tem uma virulência de pensamento infinitamente maior, rompendo totalmente com os moldes tradicionais. É um anti-teatro, uma paródia do teatro da época.”

Para ele, faltava aos modernistas “a compreensão de que a renovação do teatro tinha de começar pelo espetáculo e não pelo texto”. Isso só foi entendido no fim da década, com os conjuntos amadores, em São Paulo ligados a Alfredo Mesquita, e no Rio, ao *Teatro do Estudante* com Pascoal Carlos Magno e *Os Comediantes*.

## CADA VEZ MAIS ACOMODADO

JAN MICHALSKI

No dia 14 de novembro, data da estréia de *O Peru*, terminava praticamente a temporada teatral de 1972; uma temporada de fôlego curto, à qual faltou gás para continuar lançando espetáculos novos durante o último mês e meio do ano. O balanço final mostra, apesar disso, dados quantitativos bastante parecidos com os do ano passado: 31 lançamentos originais cariocas, 3 remontagens, 7 visitas de espetáculos paulistas, uma coprodução cearense-carioca. Estes dados, como de hábito, levam em consideração apenas as montagens profissionais que entraram em carreira normal.

Também do ponto de vista dos resultados artísticos, a temporada de 1972 pareceu-se bastante com a notoriamente insatisfatória *saison* do ano passado. Ficarão para a história, como momentos marcantes dos últimos 12 meses, duas realizações que reuniram praticamente a unanimidade dos aplausos: *O Interrogatório* e *Tango*. Uma montagem que dividiu as opiniões mas se distinguiu sobremaneira pela notável generosidade de sua poesia visual: *A China é Azul*. Uma iniciativa que marcou o ano menos pelos seus méritos intrínsecos, que considero muito reduzidos, do que pela sua excepcional repercussão polêmica: *Gracias Señor*. Ficará para a história, ainda, a incrível carreira de um espetáculo estreado em 1971, *Hoje é Dia de Rock* e o tipo absolutamente *sui-generis* de comunicação que estabeleceu com o público.

Fora disso tivemos alguns momentos em que a inteligência e o talento estiveram agradavelmente presentes, sem que o resultado pudesse ser considerado plenamente convincente ou verdadeiramente compensador; este foi, por exemplo, o caso de *Castro Alves Pedre*

*Passagem, O Segredo do Velho Mudo, O Cordão Umbilical, Dorotéia Vai à Guerra, À Flor da Pele.*

O resto foi rotina; uma rotina às vezes competente, outras vezes irremediavelmente indigente, mas sempre uma rotina. E é isto o que torna o presente balanço bastante desanimador. Lembro-me de que, ao fazer a resenha de 1970, apontei um elevado número de espetáculos em última análise frustrados, mas que de qualquer modo se caracterizavam pela coragem e criatividade de suas propostas. Coragem e criatividade que parecem ter virtualmente sumido do mapa nestes últimos dois anos. Hoje em dia, os caminhos supostamente seguros de um teatro de fácil digestão e de fórmulas de funcionamento comprovado vêm sendo cultivado com uma devoção que me parece francamente excessiva.

Num sentido, porém, a temporada foi uma das melhores dos últimos tempos: houve mais público do que de hábito, muitos espetáculos fizeram sucesso, e poucas produções experimentaram o amargo gosto do fracasso. Um observador apressado poderia concluir que o maior comparecimento do público deveu-se justamente ao retorno do teatro aos caminhos rotineiros, convencionais e acessíveis.

Nada disso: houve público para toda espécie de propostas, tanto as mais ousadas e artisticamente ambiciosas, como as mais rotineiras e tradicionais. Um texto difícil e intelectualizado como *Tango* atraiu uma assistência acima de qualquer expectativa; um espetáculo impiedosamente incômodo e ainda por cima totalmente estático, como *O Interrogatório*, teve de transferir-se para o Teatro João Caetano, pois sua temporada no Teatro Gláucio Gil revelou-se insuficiente para atender a todos os interessados.

Uma realização eminentemente mística e poética, como *Hoje é Dia de Rock*, ficou um ano em cartaz. É claro que o público que foi ver esses espetáculos não era o mesmo que prestigiou, não menos solidamente, produções predominantemente comerciais, como *Freud Explica... Explica?* e *Marido, Matriz e Filial*.

Mas a temporada mostrou que existe um núcleo básico de público para qualquer tipo de proposta, e essa divisão constitui um dado sem dúvida saudável. Com poucas exceções, os únicos espetáculos que apresentaram um resultado de bilheteria realmente negativo

foram aqueles cujo saldo de erros e incompetência era por demais óbvio, quer se tratasse de encenações acadêmicas ou de experiências anticonvencionais.

Um fator que contribuiu bastante para o bom diálogo entre o teatro e o público foi a adesão de Carlos Imperial à atividade de produção teatral. Embora as suas ambições se restrinjam basicamente ao resultado da bilheteria, a sua impetuosa entrada no mercado, temperada por um estilo de publicidade agressivo, sacudiu o ambiente e catalisou as atenções de uma certa camada de público.

E, em que pesem os notoriamente discutíveis critérios culturais do produtor estreante, todas as suas realizações apresentaram um acabamento artesanal amplamente satisfatório, e pelo menos uma delas — *O Cordão Umbilical* — situou-se muito acima do nível médio da temporada.

Por outro lado, Imperial demonstrou o poder de uma divulgação competente: ao assumir a responsabilidade empresarial da boa comédia de Paulo Pontes *Um Edifício Chamado 200*, que no ano passado havia sido lançada sem atrair o interesse do público, ele conseguiu transformar o recente insucesso num dos maiores êxitos da atual temporada.

Outro elemento que atraiu muito público foram algumas promoções a preços autenticamente populares — cinco cruzeiros — realizadas não no espírito de liquidação de saldos, mas no intuito de conquistar novas camadas de público. *O Interrogatório*, *Computa*, *Computador Computa*, *A Capital Federal*, *Por Mares Nunca Dantes Navegados*, por exemplo, superlotaram muitas vezes o João Caetano, o Ginástico, o Municipal, provando mais uma vez que existem milhares de pessoas suscetíveis de serem conquistadas pelo teatro, mas que se marginalizadas pelo preço *normal* dos ingressos.

Se, apesar de tudo, o teatro permitiu à muita gente passar, em 1972, momentos agradáveis e enriquecedores, aconteceram também noites de autêntico pesadelo, em número bem superior ao que seria lícito esperar. Poderia mencionar pelo menos oito espetáculos — ou seja, nada menos de 20% do total dos lançamentos — que não tinham mínima condição de entrar em cartaz e vender ingressos na bilheteria.

Todos eles valeram aos seus respectivos responsáveis um atestado de absoluta incompetência profissional e, em alguns deles, ficou claramente configurada uma revoltante atitude de desrespeito ao público. Este, aliás, raramente deixou-se enganar, e um desses espetáculos inqualificáveis resultou num dos maiores desastres financeiros de toda a história do teatro brasileiro.

#### A INVESTIDA DO AUTOR NACIONAL

Um dos aspectos mais positivos do ano teatral ficou por conta da participação dos autores nacionais. Creio que em nenhuma outra temporada a proporção de textos nacionais entre os lançamentos foi tão elevada — nada menos de 29, contra apenas 13 espetáculos baseados em textos estrangeiros e que em nenhuma outra temporada o público deixou-se sensibilizar tão espontaneamente pela dramaturgia brasileira.

Pena que entre todos estes textos lançados não tivesse aparecido nenhum que pudesse, mesmo com um pouco de boa vontade, ser definido como uma obra marcante (com exceção de um clássico já conhecido, *A Capital Federal*).

Mas houve apreciáveis doses de talento nos trabalhos de vários autores estreados, como Nelson Xavier (*O Segredo do Velho Mudo*), Consuelo de Castro (*À Flor da Pele*), Fernando Melo (*Se eu não me chamasse Raimundo*), Mário Prata (*O Cordão Umbilical*) e Carlos Alberto Ratton (*Dorotéia Vai à Guerra*). Enquanto os veteranos, Gianfrancesco Guarnieri chegou perto com (*Castro Alves*) do nível das suas obras mais interessantes, e João Bettencourt (com *O Dia em que Raptaram o Papa*) mostrou talvez a sua comédia mais amadurecida e equilibrada. E se Paulo Pontes não repetiu em *Checkup* o êxito de *Um Edifício Chamado 200*, confirmou pelo menos a espontaneidade de seu diálogo e a sua capacidade de observação satírica.

## MOVIMENTO TEATRAL

(Janeiro-fevereiro-março/1973)

## TEATRO ADOLFO BLOCH

*O Homem de La Mancha*, Musical de Dale Wasserman. Produção de Paulo Pontes, direção de Flávio Rangel, letras de Chico Buarque e Rui Guerra, com Grande Otelo, Paulo Autran, Bibi Ferreira e outros.

## TEATRO DAS ARTES

*Encontro no Bar*, de Bráulio Pedroso. Direção de Celso Nunes, com Camila Amado, Zanoni Ferrite, Otávio Augusto. Música de Gismonti e Geraldo Carneiro.

## TEATRO DE BOLSO

*O Genro que era Nora*, de Aurimar Rocha. Cenários de Perroni, com Aurimar Rocha, Glória Ladani, Marcos Wainberg, Olegário de Holanda e Raquel Biase e direção do autor.

*O Filhote do Espantalho*, de Oswaldo Waddington, direção de Wilson Werneck e produção de Aurimar Rocha.

## TEATRO CACHIMBO DA PAZ

*Dorotéia vai à Guerra*, de Carlos Alberto Ratton, direção de Paulo José. Com Italo Rossi e Dina Sfat.

*Sonho Azul*, de Emiliano Queiroz, direção de Marcos Wainberg. Com Ângelo Halfoun, Carlos Lebrete, Sebastião Apolônio e outros.

## TEATRO CASA GRANDE

*O Jardim das Borboletas*, de André José Adler. Produção de Luiz Mendes Júnior.

## TEATRO COPACABANA

*Um Edifício Chamado 200*, comédia de Paulo Fontes. Direção de José Renato. Com Estênio Garcia, Vera Brahim e Regina Célia.

## TEATRO GLAUCE ROCHA

*O Gigante Egoísta*, adaptação do conto de Oscar Wilde, por Nelson Luna. Musical infantil em 2 atos. Direção de Nelson Luna, coreografia de Arnaldo e Luiz Peduto, cenários e figurinos de Artur Maia, música de Ailton Escobar, numa produção do Curso de Teatro da Associação dos Servidores do Banco Central da GB (ASBAC) com os alunos do mesmo curso.

## TEATRO GLÁUCIO GIL

*As Três Irmãs*, de Checov pelo Grupo Oficina, com José Celso Martinez, Maria Fernanda, Nelson Xavier e outros.

*História do Barquinho*, de Ilo Krugli, produção do Núcleo de Atividades Criativas.

## TEATRO IPANEMA

*A China é Azul*, de José Wilker, com o autor, Rubens Correia e Te-reza Medina.

## TEATRO JOÃO CAETANO

*Jesus Cristo Superstar*, ópera rock. Direção de Altair Lima, tradução de Vinícius de Moraes, com grande elenco.

## TEATRO DA GALERIA

*O Peru*, de Feydeau. Direção de José Renato, com cenários de Túlio Costa. No elenco: Renata Fronzi, Berta Loran, Telma Reston, Ari Fontoura, Cecil Thiré, Felipe Carone, Ganzaroli, José Lewgoy, Dirce Migliaccio, Helena Dias, Helena Velasco e outros.

## TEATRO MAISON DE FRANCE

*Freud Explica... Explica?*, direção de João Bethencourt, com Jorge Dória, Iara Cortes, Eduardo Tornaghi, Ângela Leal e Luiz Armando Queiroz.

## TEATRO MIGUEL LEMOS

*Vamos começar tudo de Novo*, comédia de Paulo Silvino, com Silvino Neto, Nélia Paula, Paulo Silvino, Cris Etiene. Direção de Jorge Dória.

## TEATRO MUSEU DE ARTE MODERNA

*As Aventuras do dr. Magnus Magnésio* pelo Grupo Tribus.

## TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

*O Cordão Umbilical*, de Mário Prata, direção de Aderbal Júnior. Com Iris Bruzzi, Tais Portinho, Nelson Caruso e Marco Nanini.

## TEATRO OPINIÃO

*O Bordel da Salvação*, de Brendan Behan. Direção de João das Neves.

## TEATRO DA PRAIA

*O Soldadinho de Chumbo*, direção de Rogério Fróis, *O Mágico de Oz*, *Chapeuzinho Vermelho*, *A Onça e o Bode*, *Branca de Neve e os Sete Anões* — produções de Roberto Castro com o Grupo Carroussel.

## TEATRO SANTA ROSA

*Marido, Matriz e Filial*, de Sérgio Jockyman. Direção de Aderbal Júnior, com Hildegard Angel, Mirian Pérsia e Guilherme Correia.

*A Volta do Camaleão Alface*, de MCM — direção de João Carlos Mota e Louise Cardoso, cenários e figurinos de Maria Rita Murтинho, com Luiz Macedo, Fernando Eiras, Isabel Dobbin, Lucila Gracindo e Maria Luisa Macedo.

## TEATRO DO SENAC

*Festa de Aniversário*, de Haroldo Pinter. Direção de Amir Haddad. Cenários e figurinos de Joel Carvalho. Com Elsa Gomes, Cláudio Marzo, Sérgio Britto, Afonso Stuart, Renata Sorah e Roberto Bonfim.

## TEATRO SERRADOR

*Checkup*, comédia de Paulo Pontes. Direção de Cecil Thiré, com Ziembinski, Neusa Amaral, Miriam Muller e outros.

*Marido, Matriz e Filial*, transferido do Teatro Santa Rosa.

## OUTROS ESPETÁCULOS

*Orfeu Negro*, musical de Vinícius de Moraes e Jobim, direção de Haroldo Oliveira e Luiz Carlos Saroldi.

*A Dança da Lebre Celeste*, textos de Jorge Borges, Mossa Ossa e Carlos Castanede, no Teatro Ipanema.

*OEdipus*, Sófocles/Augusto dos Anjos, pelo ex-Teatro Lab. Direção de Airton Kerenski, na Aliança Francesa.

Em São Paulo

## TEATRO ALIANÇA FRANCESA

*Fala Baixo Senão eu Grito*, de Leilah Assunção. Direção de Sílvio Zilber, com Miriam Muniz e Zé Carlos de Andrade.

## TEATRO ANCHIETA

*Tango*, de Mrozek, com Teresa Raquel, Jaime Barcelos, Consuelo Leandro, Francisco Dantas, Ivan Seta, Selma Caronezi e Serafim Gonualez.

## TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA

*O Primo da Califórnia*, de J. Manuel de Macedo.

*Pinóquio*, de Antônio Marco (adaptação), produção de Alessandro Memmo.

## TEATRO GALPÃO

*Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuma.

## TEATRO JOÃO CAETANO

*O Travesso Pandareco*, *A Gata Borralheira e o Bobo da Corte*, produções de Raquel Silva.

## TEATRO ITÁLIA

*Check UP*, de Paulo Pontes, com Walter Stuart, Aizita Nascimento e Renato Restier. Direção de Antunes Filho.

## TEATRO PAIOL

*Um Edifício Chamado 200*, de Paulo Pontes, produção de Carlos Imperial, com Juca de Oliveira e outros.

## TEATRO MARIA DELLA COSTA

*Caiu o Ministério*, de França Júnior, pelo Teatro do SESI.

## TEATRO RUTH ESCOBAR

*Terras da Promissão*, de Antônio Lins, com Ivete Bonfá, Chibé e outros.

## TEATRO SÃO PEDRO

*Frank V* — Durrenmatt, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Beatriz Segall, Renato Borghi, Sérgio Mamberti, Ester Góis, Jonas Bloch, Renato Dobal, Carlos Queiroz Teles, Paulo Herculano e outros.

*A Queda da Bastilha?* — Trabalho coletivo da equipe do Studio S. Pedro.

## TEATRO AQUARIUS

*Hair*, em seus últimos dias.

# Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Autor anônimo	O Pastelão e a Torta .....	25
	2 Farsas Tabarínicas .....	25
Albee Edward	O Jogo de Adão .....	37
Andrade Oswald	A História do Zoológico .....	40
Arrabal Fernando	A Morta .....	52
	Pique-nique no Front .....	54
	Guernica .....	50
Artur Azevedo	Uma Consulta .....	25
Barr & Stevens	O Moço Bom e Obediente .....	28
Brecht Berthold	Aquele que diz Sim .....	41
Cervantes	A Cova de Salamanca .....	31
Chancerel Leon	O Jogo de S. Nicolau .....	26
	Antígona (adaptação) .....	31
Checov Anton	O Urso .....	29
	O Pedido de Casamento .....	38
	O Jubileu .....	46
	Os Males do Fumo .....	49
Drummond de Andrade	O Caso do Vestido .....	39
Ghelderode Michel	Os Cegos .....	24
Labiche Eugène	A Gramática .....	47
Macedo J. Manuel	O Novo Otelô .....	43
Machado M. Clara	O Boi e o Burro .....	32
	As Interferências .....	36
	Os Embrulhos .....	47
	Um Tango Argentino .....	56
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 .....	42
Pereira da Silva	O Vaso Suspirado .....	31
Pessoa Fernando	O Marinheiro .....	50
Qorpo-Santo	Eu sou a Vida .....	45
Suassuna Ariano	Torturas de Um Coração .....	44
Synge JM	Viajantes para o Mar .....	48
	A Sombra do Desfiladeiro .....	51
Tagore	O Carteiro do Rei .....	33
Tardieu Jean	A Conversação Sinfonieta .....	48
Vicente Gil	Os Mistérios da Virgem (Mofina Mendes) ....	20
Yeats	O Único Ciúme de Emer .....	43

## Livros à venda na secretaria d'O TABLADO

<i>Édipo Rei</i> , de Sófocles .....	5,00
<i>Está Lá Fora um Inspetor</i> , de J. B. Priestley ...	5,00
<i>Joana D'Arc</i> , de Claudel .....	5,00
<i>O Livro de Cristóvão Colombo</i> , de Claudel ....	5,00
<i>De uma Noite de Festa</i> , de Joaquim Cardozo ...	5,00
<i>O Pagador de Promessas</i> , de Dias Gomes .....	5,00
<i>O Teatro e Seu Espaço</i> , de Peter Brook .....	13,00

Livros de autoria de Maria Clara Machado:

<i>Como Fazer Teatrinho de Bonecos</i> .....	12,00
Vol. contendo: <i>A Menina e o Vento, Maroquinhas</i> <i>Frufru, A Gata Borracheira e Maria Minhoca</i>	10,00
Vol. contendo: <i>Pruft o Fantasmilha, o Rapto das</i> <i>Cebolinhas, Chapèuzinho Vermelho e o Boi</i> <i>e o Burro</i> .....	20,00
Vol. contendo: <i>O Embarque de Noé, A volta de</i> <i>Camaleão e Camaleão na Lua</i> .....	10,00

Estão também à venda n'O TABLADO:

Cem Jogos Dramáticos de Maria Clara Machado e Marta Rosman .....	8,00
CADERNOS DE TEATRO (número avulso) ..	8,00
Assinatura anual .....	30,00

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

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