65

cadernos de teatro

TEATRO E CONTESTAÇÃO — A. DESRAMAUX

ARTE DIRIGIDA À CRIANÇA — MC MACHADO E P. CHAVANON

20 ANOS DE PLUFT O FANTASMINHA

A INTRUSA — MAURICE MAETERLINCK

MATEUS & MATEUSA — QORPO-SANTO

NOTICIAS DO SNT

CADERNOS DE TEATRO N. 65

abril-maio-junho-1975

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

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — João Sérgio Marinho Nunes
Diretor-executivo — Maria Clara Machado
Redator-chefe — Virgínia Valli
Diretor-tesoureiro — Eddy Rezende Nunes
Secretário — Sílvia Fucs

Redação: O TABLADO
Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC 20
Rio de Janeiro — Brasil.

Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO só poderão ser representados mediante autorização da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), Av. Almirante Barroso, 97 — Rio de Janeiro.

André Desramaux

TEATRO E CONTESTAÇÃO

É impossível escrever hoje reflexões sobre o teatro — ou sobre a arte em geral — sem levar em conta os recentes acontecimentos que abalaram a França (*) e que tiveram repercussão em certos países da Europa pondo em foco as noções de contestação e de crítica. A contestação política levou logicamente a um questionamento radical da cultura chamada "burguesa", e a tomada do *Odéon* — mesmo sem ter levado a um resultado verdadeiramente tangível — foi um fenômeno tão importante quanto a ocupação da Sorbonne. De passagem, é interessante notar que essa febre de contestação deu lugar, bruscamente, como por geração espontânea, a toda uma série de recem-vindos-na-contestação que, por osmose ou por pura capilaridade, não queriam perder esse barco cheirando a nova vanguarda.

E para começar, é preciso lembrar que contestar quer dizer criticar, discutir, não admitir. Essa crítica visa a uma certa ordem de coisas, uma esclerose estabecida em qualquer domínio que seja. A constestação é sempre um apelo à liberdade, uma porta que se tenta abrir em um local muito bem fechado, uma verdade que se esforça por proclamar, uma procura de um pouco mais de luz. Nessa perspectiva, é evidente que é possível contestar politicamente, moralmente, culturalmente etc. É preciso atrair a atenção para a importância da palavra na constestação; talvez seja por isso que a arte visada em primeiro lugar seja o teatro.

O movimento francês nos mostrou bem uma vontade de contestação geral. Limitar-me-ei aqui a uma análise da contestação teatral e estudarei isto sob o duplo aspecto do teatro como arte individual e social, sendo esses dois aspectos indissociáveis.

Pode-se dizer imediatamete que "contestação teatral" tem um sentido objetivo e subjetivo, De fato, isso designa tanto a crítica de um teatro estabelecido e reacionário (95% do que se faz na Europa) como a denúncia de certas injustiças virulentas do mundo contemporâneo pela vida do teatro. Poder-se-ia, então, falar de *contestação do teatro* e da *contestação pelo teatro*. Esta segunda contestação implica necessariamente, na elaboração de sua linguagem, numa permanente autocrítica das formas de expressão do próprio teatro. Fazendo-se uma, faz-se a outra fatalmente.

No plano individual, o ator foi sempre um homem tentando resolver um conflito, um conflito de sua própria personalidade em luta consigo próprio ou em hiato com a sociedade. Ele é o homem a quem recusaram a linguagem e que tenta recuperá-la, ganhá-la pelo combate e de ser em consequência o Prometeu público. É a palavra de verdade, finalmente possuida e sempre fugitiva, agarrada após todas as frustrações da infância para além da impossibilidade do dizer, da interdição de entrar no mundo dos adultos que têm sobre a criança a superioridade da lingagem. Lembremo-nos que o verdadeiro crime em Rei Édipo é a tentativa de infanticídio e não o assassinato do pai e o incesto.

Hamlet, esse tímido, não se bate também para derrubar o substituto do pai, o usurpador que tomou todos os poderes, inclusive o da palavra. Em toda tragédia — e também em Shakespeare — a morte do herói é transcendida pelo fenômero da linguagem. Hamlet moribundo se salva, desemboca sobre a beleza do ato da palavra, supremo conhecimento e suprema liberdade. Ele morre, mas finalmente se identifica consigo mesmo:

O, I die, Horatio;
The potent poison quite o'er-crows my spirit:
I cannot live to hear news from England;
But I do prophesy the election lights
On Fortinbras: he has my dying voice;
So tell him, with the occurrents, more and less,
Which have solicited. The rest is silence. (*Dies*)

Karl Jaspers escreve, em seu prefácio à tradução de Yves Bonnefoy: "A mesma questão volta sempre: o homem morre forçosamente da verdade? A verdade é a morte? A tragédia de Hamlet, é o frêmito do saber aos limites do homem. Não se acha aí nem preconceito, nem preferência, mas o puro saber do ser no não-saber que denuncia incansavelmente a vontade de atingir o verdadeiro e que derrota a vida."

É pela aquisição da palavra que o ator tenta resolver seu conflito, mas também o autor de peças e o diretor de um grupo. Os tres mais célebres grupos de teatro atualmente no mundo são indissociáveis do chefe que os dirige: Julian Beck, Peter Brook e Grotowski. Ao nível individual, o teatro já é contestação. É a condição de todos aqueles que o praticam: atores, diretores efetuam uma crítica permanente de seu próprio pensamento na situação, com um olhar lúcido e impiedoso. A primeira contestação é, portanto, a princípio, um negócio do *homem de teatro consigo mesmo.*

Ultrapassar seus próprios limites, bater-se contra si próprio com violência e humor, criticar-se em determinada cena e consumir-se aos olhos de uma platéia é pura contestação, sobretudo neste ato teatral que é imediato, instantâneo e não renovado.

Mas se o teatro não é senão o terreno de experiência para a liberação do ator, ele é inútil como ato social liberado a um público.

Essa liberação do indivíduo deve se encarnar numa forma estruturada, forma significante em linguagem a mais universal possível. Está aí toda a diferença entre o psicodrama e o teatro. O ator deve lembrar-se que pratica uma arte diretamente envolvida numa sociedade, uma arte de mil incidências imprevisíveis. Sob pretexto de "fazer teatro" ele não pode, assim, não se saber político e social. É aqui que chegamos a falar de teatro de contestação política. Esse teatro é possível, e esta noção é a mesma nos Estados Unidos, como na Bélgica? A arte sempre foi um veículo de combate, mesmo quando se desenvolvia numa sociedade calma e sem graves problemas aparentes. É uma espécie de barômetro da não-securização. Foi assim que o teatro grego serviu de contestação política, criticou a ordem dos deuses e sua violência fatalista. Sempre foi, pelo próprio vigor de sua linguagem, um apelo libertário muito vivo. É por isto, evidentemente, que o novo regime grego atual (*) se apressou em proibir os grandes trágicos e suas representações.

Essa contestação, que tinha uma relação direta com o real, durou até o início do século 17. Até aí o teatro tinha profundas raizes religiosas, era um dos grandes veículos do pensamento antes da difusão do livro, e era também o reflexo do conjunto das camadas da sociedade, um verdadeiro espelho.

A partir do séc. 17 o teatro se tornou o apanágio de certa minoria social (e, se contesta, só contestará agora através dessas minoria), perde progressivamente suas conotações religiosas, torna-se muitas vezes um divertimento puro, um grande jogo da corte. Em uma palavra, como muito bem demonstrou Artaud, abandona a vida.

Ou, para ser mais exato, deixa a totalidade da vida, a universalidade da vida para praticar uma espécie de regionalismo dos problemas, um regionalismo de classe social limitada.

"Nunca, quando é a própria vida que se vai, se falou tanto de civilização e cultura. E há um estranho paralelismo entre esse desmoronamento generalizado da vida que está na base da desmoralização atual e a preocupação de uma cultura que nunca coincidiu com a vida, e que é feita para gerir a vida."

E se Artaud insistiu tanto nesse aspecto em toda sua obra, creio que é porque ele se sentiu terrivelmente afastado dessa vida, dessa vida coletiva e social que ele amava e odiava ao mesmo tempo. Artaud se lançou no teatro sobretudo para se consumir a si próprio como ator, mas também para tentar o grande diálogo com o público. Não conseguiu esse diálogo por estar ainda muito mergulhado em suas próprias trevas, presa de todos os seus vorazes demônios. O que fez foi apenas projetar no palco um imenso desejo de comunicação que permaneceu na fase do desejo.

Voltemos, porém, ao hiato entre o teatro e a vida. Esse rompimento vai se acentuar no séc. 18 com o nascimento da sociedade industrial, o desenvolvimento do proletariado, a cisão entre literatura e ciência. No séc. 19, os grandes contestadores serão todos malditos, lutarão contra a sociedade do II Império pela pena e pelo pincel: Hugo, Rimbaud, Baudelaire, Gauguin ou Van Gogh. A maioria desses contestadores aparece inegavelmente como desajustados sociais. Vejamos o que diz Jean Gimpel:

"Os burgueses afastados da vida política ativa se sentem frustados. Impotentes para exercer uma ação sobre a realidade quotidiana, eles se evadem num mundo irreal, no sonho, no misterioso e o estranho, no fantástico e no bizarro, no passado, na utopia. Eles se desligam do mundo e do presente. Eles se sentem sós e isolados. Mergulham em si mesmos e descobrem o inconsciente.

Assim, nasce nesse meio burguês num novo tipo de intelectual: o romântico."

Hugo faz uma real contestação política e social em *Les Misérables* ou em seus escritos propriamente políti-

cos. Em seu teatro, volta às lendas medievais e aos afrescos históricos da Renascença.

Deve-se citar *Le Roi S'amuse* como uma exceção? E durante esse tempo a comédia de *boulevard* se desenvolve, atinge a maturidade e vai muito bem atualmente.

Analisando a noção de teatro de contestação em 1968, convem lembrar dois fenómenos maiores que, globalmente, revolucionaram toda a sociedade e em particular, mudaram o teatro quanto ao seu papel, sua linguagem e seu poder de impacto:

1. O nascimento no séc. 20 de novos *mass media*.

2. O desenvolvimento de um tipo de sociedade chamada "sociedade de espetáculo e de consumo" (espetáculo se entende aqui no sentido situacionista).

Até o início do século 20, a única via de informação era a imprensa (reservada aos alfabetizados) e o único grande divertimento público o teatro. Pode-se dizer que o não-público (é preciso lembrar que essa noção de não-público nasceu durante os acontecimentos de maio, em seguida às reflexões feitas por diretores de teatros populares e de casas de cultura, e designa esse vasto público intocado pela quase- totalidade das atividades culturais) não possuia bem a informação nem o divertimento. Os novos *mass media* deram ao não público um divertimento e uma informação (mais ou menos dirigida conforme os países) que eles não tinham: o rádio, a televisão e a grande imprensa (isto graças ao desenvolvimento do ensino e à supressão progressiva em nossos países do analfabetismo).

Além disso, o desenvolvimento desses recursos de comunicação de massa provocou uma divisão dos interesses e da escolha pela proliferação de ofertas espetaculares. Se em determinada época só era possível ir ao teatro para "assistir a um espetáculo", agora pode-se optar pelo cinema, rádio, televisão, o livro ou um passeio de carro. Então, o teatro perdeu naturalmente uma parte de sua clientela. Não se deve queixar ou lamentá-lo. Não resta talvez mais que um reduzido número de pessoas interessadas por esse espetáculo difícil, essa arte de alta tradição. A menos que ele não tenha se tornado inteiramente anacrônico, uma espécie de lamparina das artes em plena época eletrônica. Se optamos pelas teses de Mac Luhan, é evidentemente o aspecto anacrônico que é preciso considerar e dizer-se, então, que o teatro não é mais que um dragão lançando fumaça que leva muito tempo para morrer. Os meios eletrônicos contemporâneos, segundo Mac Luhan, vão transformar o homem visual em aúdio-tátil como era em sua origem. Todos os *media* provenientes da eletricidade são uma extensão de sistema nervoso central, são os mais fascinantes visto que a luz é um *medium* total cujo conteúdo é o próprio *medium* (*the medium is the message*). Entramos, então, na era do cinema e sobretudo da televisão. Não se pode deixar de estar inteiramente de acordo com Mac Luhan, mas acho que o teatro possue ainda um campo de operações que analisarei adiante.

A sociedade de espetáculo e de consumo só fez aumentar o fosso existente entre manual e intelectual, entre agricultura e indústria, entre rural e urbano. A rapidez de produção — e portanto de consumo — aumentou a velocidade de produção das "obras de arte" que em sua maior parte entram no mercado da arte. Pode-se aqui fazer referência ao livro de Jean Gimpel. A pequena nota crítica publicada no *Edmagramme* de junho de 1968, focaliza bem o problema:

"A arte teria, segundo Gimpel, tendência para se calar no momento de sua venda, e a se tornar nula no instante em que se especula sobre ela. É *compartimento da cultura,* sendo esta mesma definida como uma cultura "de consumo". A sociedade moderna teve muito cuidado em preparar esses compartimentos: através de subvenções, subsídios, encorajamentos — e indiferença. Daí o *papel contestador fictício,* marginal e que, pela consciência de seu vazio e de sua ineficácia, o conduz ao sobrelance. Se a existência real de uma arte se mede pelo temor que pode inspirar sua mensagem a toda uma sociedade, pode-se dizer, entre nós, que a arte existe? E pode-se ainda mostrá-la?"

Esse ciclo incessente de produção-compra criou uma falta de atrativo da arte que se tornou um fenômeno "cultural" girando em circuíto fechado: o artista, os vendedores, um público minoritário. Essa sociedade de consumo — podendo ser objeto de diversas críticas — inventou, todavia, o automóvel (foi também essa sociedade que além disso inventou também os novos *mass media*), e esse automóvel, máquina de sonho espacial, permitiu, graças aos lazeres (que são o próprio resultado da automação), descobrir o mundo. E é por isso que o homem contemporâneo descobre seu primeiro espetáculo gratuito e permanente na rua, na publicidade, na moda que desfila, no salão do automóvel ou nas gigantes-

cas manifestações esportivas. Creio que isso também faz parte da nova "cultura".

Há pessoas que conhecem Chimène mas ignoram o que é um motor Wankel. Possuem uma cultura totalmente anacrônica se considerarmos que, mais do que nunca, a cultura deve ser esse conjunto de informações que nos permite agir sobre o nosso mundo contemporâneo, estar em equilíbrio no seio desse mundo compreendendo-o e nos compreendendo.

Então, que é o teatro de contestação em 1968?

Primeira reflexão. Falar da arte de contestação é antes de mais nada contestar a própria arte. Isto foi feito com extrema violência pelo movimento Dada há 50 anos. E todavia, a partir dessa época, tem-se servido de uma certa arte para mistificar as pessoas, para mergulhá-las num permanente obscurantismo em nome de toda uma série de ideologias estetizantes de pretensão absoluta. Desenvolveu-se energicamente nos últimos anos o terrorismo de uma certa crítica de arte de linguagem esotérica. E a própria arte, em suas pesquisas mais avançadas e mais puras, foi quase sempre recuperada pelos vendedores ou por certos magos que a transformaram num universo intocável, o paraíso da não-comunicação. Se em 1968, milhares de jovens denunciaram uma certa arte reacionária, foi precisamente porque chegaram ao ponto de total saturação, anojados com o teatro de necrópole transformado em arqueologia dos "bons sentimentos", e não mais essa permanente *"reflexão sobre a realidade"* contemporânea (para retomar as próprias palavras de Brecht). O teatro perdeu o sentido do fogo. Falando em necrópole e em fogo, penso aqui no texto maravilhoso de Jean Genet em que ele preconisa que se coloquem os teatros nos cemitérios.

"Porque não tenho os poderes espirituais para isto — se é que existem, não exijo que o lugar teatral seja escolhido, depois de um esforço de meditação, por um homem ou por uma comunidade capazes desse esforço, será necessário portanto que o arquiteto descubra o significado do teatro no mundo e, tendo-o compreendido, que elabore sua obra com uma gravidade quase sacerdotal e sorridente. Se necessário, que ele seja apoiado, protegido, durante seu trabalho, por um grupo de homens que ignoram a arquitetura mas sejam capazes de uma verdadeira audácia no esforço de meditação, isto é, do riso interior.."

"O drama: isto é, o ato teatral no momento da representação, esse ato teatral não pode ser não importa o que seja mas qualquer coisa pode servir de pretexto. Parece-me de fato que qualquer acontecimento visível ou não, se for isolado, quero dizer, fragmentado no contínuo, pode, se for bem produzido, servir de pretexto ou, então, ser o ponto de partida e de chegada do ato teatral. Não importa que acontecimento vivido por nós, de um modo ou de outro, mas cuja queimadura tenhamos ressentido causada por um fogo que não poderá apagar-se desde que atiçado.

A política, os divertimentos, a moral etc. nada terá a ver com a nossa preocupação. Se à nossa revelia eles se introduzem no ato teatral, que se os enxotem até que todos os seus traços estejam apagados: são escórias com que se pode fazer filme, tevê, estória em quadrinhos, foto-novelas — há um cemitério dessas velhas carcassas."

"Que se pense sobre o que seria a saida dos espectadores depois do D. Juan de Mozart andando entre os mortos deitados na terra, antes de entrar na vida profana. As conversações nem o silêncio seriam os mesmos que à saida de um teatro comum."

Segunda reflexão. Quando se começou a falar de não-público, pôs-se em evidência o fato de que esse não-público era intocado pelas representações teatrais. Levantou-se, portanto, o problema da difusão das obras, da criação de casas populares de cultura, mas pouco se falou do próprio conteúdo dessas obras, dos valores a difundir. Não li em parte alguma que se tivesse levantado a questão: "Será mesmo necessário continuar representando Molière? Se sim, de que maneira representá-lo"?

Gaetan Picon desenvolveu recentemente esse aspecto do problema:

"Uma primeira ambiguidade surge ao nível da exigência de comunicação. Falar de cultura, de universidade burguesa, pode ser entendido no sentido de extensão, não da compreensão dos valores. Censurar as universidades por acolher apenas uma ínfima proporção de filhos de operários, as casas da cultura (são os animadores que o dizem), de não atingir o não-público, é admitir o próprio valor desses valores que se tem de comunicar a todos.

Considerar os valores como burgueses e supor que eles cessarão de ser quando a universalidade de fato responder à universalidade de direito é contraditório... A

arte abstrata foi a princípio considerada revolucionária, depois burguesa. E deve-se lembrar que o próprio Marx guarda sua predileção pela arte grega. A arte explicitamente revolucionária se reduz a quase nada; a arte politicamente cobre quase tudo." Não é, portanto, questão de se dirigir ao não-público, sob pena de cair na mais baixa demagogia sem de partida estudar em profundidade todo o fundo político, cultural, econômico, social desse público. Não se faz arte popular indo representar Racine diante de uma fábrica. Creio que é necessário levar o próprio não-público a liberar-se de seus entraves e alienações, a politizar-se primeiro e depois a pensar em cultura, as duas coisas podendo andar juntas. Pode-se observar que durante os acontecimentos de maio uma pressa exagerada, sem análise séria dos problemas podia desembocar em impasses.

"Desenvolver a contestação sem que ela se nutra de conhecimentos básicos, é favorecer o verbalismo, a imaturidade e as tendências ultra-revolucionárias que são geralmente a expressão da ignorância e da impotência: em certo sentido, os excessos do grande movimento de maio de 1968 refletem o subdesenvolvimento da juventude francesa em matéria de formação política. Em um ponto pelo menos, conservadores e inovadores poderiam estar de acordo: quer se queira manter ou derrubar a ordem estabelecida, é indispensável conhecer bem seus fundamentos e sua estrutura."

Terceira reflexão. Fazendo-se a análise acima, constata-se que não se pode praticar a contestação nos Estados Unidos da mesma maneira que na Bélgica. É necessário desconfiar de todo mimetismo de camaleão-contestador. Arrisca-se imediatamente a fazer o seu pequeno "sub-*Living-Theater*", seu pequeno "sub-*Bread & Puppet*", de ver florescer os Cohn-Bendit na U.L.B. quinze dias depois da Sorbonne, ou de assistir à reconstituição dos corredores do Odéon no palácio de Belas-Artes,, transformado pela circunstância numa espécie de acampamento-quermesse para pseudo-revolucionários partindo uma página em branco. O teatro de contestação, que existe sobretudo nos EE. Unidos (e penso aqui no *Bread & Puppet,* no *Teatro Campesino,* na *Mime Troupe,* no *Guerrilla Theater,* no *Open Theater* ou no *Gut Theater*) não é absolutamente transportável tal qual na Europa.. Não é por nada que, mais perto de nós, Peter Brook recusou representar seu *US* fora da Inglaterra. Cada país tem que seu próprio *US,* se sente uma necessidade profunda disso. Há uma certa mentalidade coletiva, uma violência de problemas (problema negro ou Vietnã nos EE. Unidos) que mostram bem que a contestação tem a cor da sociedade em que se desenvolve.

Finalmente, creio que a mais autêntica contestação só pode nascer entre gente de teatro deserdada, que conheceu profundamente as injustiças humanas e agudez de certos problemas. Bruxelas não tem seu bairro do Bronx. Desconfiemos então dos fabricantes de contestatação. Mas não é a ausência dessa área que pode justificar o fato de continuar a representar Pagnol ou Roussin.

Quarta reflexão. Para mim, o teatro como puro divertimento está fadado a uma morte certa, porque nesse domínio ele é vencido de mil léguas por outros *media* que possuem recursos mais amplos e espetaculares. O cinema se tornou uma indústria, mas pelo teatro; isto prova que o teatro não é altamente rentável financeiramente. Se se procura o caráter próprio do teatro, descobre-se, comparando-o com as outras "artes do espetáculo", que é o jogo do ator e a palavra dita por este dirigindo-se diretamente a uma comunidade em um corpo a corpo violento.

No momento em que, numa sociedade, os grandes problemas estão resolvidos, pode-se pensar eventualmente em divertir. Mas nossa sociedade se ampliou visto que engloba a totalidade da terra. Portanto, todos os problemas dessa terra são nossos: Vietnã, Biafra ou renascimento do fascismo. Se deve ainda existir um teatro contemporâneo, ele só pode ser um teatro da informação e da crítica, um teatro do despertar. É evidente que para transformar uma sociedade em profundidade, é necessário revolucionar suas infra-estruturas e fazer em primeiro lugar política e não teatro, mas tenho notado que aqueles que nada mais fazem que repetir essa litania desprezando todas as formas de arte não mudam nada pela própria confissão de impotência e incapacidade.

Todos sabemos que imagens televisadas sobre Biafra são o mais violento discurso de contestação que se possa imaginar, e forçam os mais acomodados a refletir e tomar partido. Em nossa época, ainda é possível conduzir uma ação teatral eficaz com a condição de usar o vocabulário teatral de 1968. Mac Luhan demonstrou bem que o próprio *medium* é que é messagem. É, assim, renovando sua linguagem que o teatro pode ser uma expressão contemporânea e agir sobre nossa percepção

do mundo. Instaurando uma linguagem relacional em que funcionem os gestos, os sons, as cores e as palavras como tantos signos de informação, a violência estando sempre presente.

"Em épocas de paz e de harmonia social, o teatro pronuncia um *Sim* coletivo. Mas em um mundo caótico e despedaçado, temos que escolher entre um teatro que articula um *sim* mentiroso, e uma provocação que faz o público explodir em partículas de *não* viventes."

Em nosso país e em quase toda a Europa ocidental de resto —esse teatro só pode tratar dos grandes mitos do homem misturando no bojo a morte, a tortura, a opressão, o exílio, a liberdade sob todas as formas, a invenção de melhores relações humanas pela tolerância, pelo amor e a sensibilidade. É preciso notar que é este caminho que, na Europa, segue o *Living* Theater.

O acontecimento teatral reunindo um certo número de homens num momento dado, permite um diálogo após a representação. É no curso desse diálogo que é possível continuar o que foi começado com a peça e a desenvelver a parte de informação-crítica Essa noção varia, evidentemente, em função do público e dos acontecimentos do momento. Sabemos mais do que nunca como a informação é manipulada por mãos hábeis para criar obscurantismos e raramente para projetar a luz. Jean-François Revel notava isso em seu livro *Lettre Ouverte à la Droite,* quando declara que o grande progresso a realizar, a grande revolução a ser feita, é a outorga aos povos de uma informação absoluta, tão radicalmente livre quanto se possa imaginar.

Falar em teatro de contestação é dizer um pleonasmo. Se não há mais contestação, não há mais teatro, nada mais resta que um farrapo desprezível em que apenas os medíocres podem encontrar prazer. Essa arte do teatro que há anos está em crise talvez tenha sido sempre uma arte da crise, a arte que tenta resolver os problemas mais agudos. Ele ainda pode correr o risco maravilhoso de se tornar a grande arte da participação e da não-securização, varrendo de seu repertório todas as fantasias poeirentas mergulhadas num verbalismo inútil, colocando o homem diante de seus verdadeiros probllemas contemporâneos, desvendando um pouco mais de verdade, instaurando progressivamente um mundo de novas relações sociais mais extensas, mais profundas, sem esquecer público algum.

O teatro de contestação será aquele que, fora das alamedas batidas de uma arte confortável, reencontrar a heterogeneidade pura da vida no combate difícil entre Eros e Thanatos, reatar com as núpcias do Yin e do Yang, da grande mutação desse rio de Victor Segalen chama "Diversidade". Espelho do homem, espelho da alma e espelho de uma sociedade de mil faces, de mil dores, de mil ferimentos e mil esperanças. Catalisador das energias em busca de verdade. Trata-se de uma ampla exigência para os homens de teatro e para o público. Mas como muito bem disse Stanislaviski numa carta lida num caderno precedente do TUL: "Sabem porque abandonei meus negócios pessoais e me consagrei ao teatro? Porque o teatro é a tribuna mais formidável, cuja influência é superior à do livro e da imprensa. Esta tribuna caiu nas mãos da escória da humanidade, e fizeram dela um lugar de corrupção. Minha tarefa, na medida de minhas forças, é livrar a família dos atores dos ignorantes, dos diletantes e dos exploradores. Minha tarefa, na medida de minhas forças, é dizer à geração atual que o ator é o profeta da beleza e da verdade."

Quem se sente encatarrado que se assoe!

Torçamos o pescoço ao teatro que não nos torna um pouquinho mais inteligentes, um pouco mais sensíveis, um pouco mais conscientes de nós próprios, do mundo e daquilo que resta a fazer nele.

* Julho-agosto/1968

MARIA CLARA MACHADO

A ARTE DIRIGIDA À CRIANÇA: UM PROBLEMA

Muito já se falou sobre a criatividade e a liberdade que se deve dar à criança para criar. Existem exposições de pintura infantil, centros de jogos dramáticos onde a criança cria situações e vive um teatro feito por ela mesma, além dos suplementos literários infantis. A criatividade da criança vem sendo incentivada e promovida por todos os lados. Através de sua história, de seu desenho, de seu comportamento nos jogos dramáticos, o adulto julga e descobre o mundo interior da criança. Do ponto de vista terapêutico, a arte infantil tem sido o melhor caminho para levar os psicólogos ao mundo dos conflitos infantis. A pedagogia está dando tratos à bola para descobrir, a cada ano que passa, novas e mais revolucionárias maneiras de se educar uma criança, de se canalizar sua criatividade para torná-la um adulto mais feliz e mais integrado na sociedade. Estamos vivendo uma época em que todos se preocupam de uma maneira quase excessiva para que seus filhos tenham tudo que o mundo pode oferecer de melhor.

Aqui começam os equívocos.

O adulto que, integrado na sociedade, não se sente feliz, procura por todos os meios fazer com que seus filhos tenham o que ele acredita que não teve; e oferece a eles uma série de atividades, pensando estar-lhes dando o melhor. Algumas dessas atividades são simplesmente assustadoras para o desenvolvimento da criança. Em nome da felicidade da criança, de seu bem-estar, estamos talvez nos afastando cada vez mais dos seus verdadeiro mundo: um mundo mágico e misterioso.

Quais são essas atividades?

Toda vez que o adulto impõe à criança um comportamento adulto ou confunde saber com viver, está forçando a criança a assumir um papel que não pertence a ela. Um exemplo disto são os programas de auditório nas Tvs para crianças. Temos visto programas de televisão onde o locutor-herói distribui brinquedos, conversa com as crianças e demonstra enorme capacidade de atrair as jovens meninas-moças que enchem os estúdios. O que querem essas meninas que lotam os estúdios da Tv? Ou que estão coladas a seus aparelhos durante horas a fio, esperando a palavra mágica que faz com que uma meninazinha do interior se sinta amada por todos? Qual o mundo que essa criança está criando para o futuro? A felicidade das mães, já se começa a compreender. O sorriso daqueles que vêem seus filhinhos serem promovidos a pessoas importantes é a realização máxima do adulto frustrado em seus anseios. Ser visto por uma quantidade enorme de espectadores e ainda por cima ganhar um brinquedo caro já é uma enorme gratificação. Ir a um programa, responder qualquer coisa de muito pouco imaginativo, ser vencedor de nada, ouvir elogios sem ter feito nenhum esforço e terminar dando as mãos a todos, formando uma enorme cadeia de mediocridade satisfeita é o mundo dos prêmios e promoções da Tv, um dos espetáculos mais tristes a que a maioria das crianças e adolescentes de nosso país está sujeita. A promoção comercial é uma engrenagem onde as mais belas e profundas aspirações do ser humano são trituradas. Para vender mais, o produtor-comerciante nos oferece um espetáculo de perturbadora pobreza coletiva.

Nesta época em que se pensa estar dando à criança liberdade para criar, estamos, pelo contrário, dirigindo a criança para uma falsa espontaneidade, dirigida, controlada, estudada em benefício quase que exclusivamente de uma propaganda comercial.

Outra atividade cheia de boas intenções é a de fazer a criança pesquisar. Para que a criança descubra por si mesma os caminhos da cultura, os alunos das escolas estão aprendendo a pesquisar. Os professores dão as *dicas,* os alunos saem por aí para descobrirem o mundo das ciências e das artes, da cultura em geral. A curiosidade para com as coisas do mundo, pela pesquisa, está ao alcance de todos. Os meninos com um pequeno gravador se espalham pela cidade em busca de suas curiosidades, chegam ao teatro para entrevistar uma artista. Os alunos têm de 10 a 12 anos. É um orgulho para o entrevistado ver crianças tão pequenas já manipulando tão bem os gravadores. Depois tiram uns papeizinhos do bolso e começa a entrevista. Parece que a pesquisa é adorada nas escolas para desenvolver na criança sua li-

berdade de escolha, sua imaginação, sua capacidade de crítica, e sobretudo sua iniciativa. O que se pretende dar à criança, dando-lho oportunidade de pesquisar por conta própria, é fazê-la descobrir, com liberdade, seus próprios caminhos. Mas para se saber usar a própria liberdade é necessário um aprendizado, e é justamente isso que os alunos não têm. Não se pode soltar as crianças de qualquer maneira para pesquisar aquilo de que nunca ouviram falar. O garotinho posto de repente, com seus 10 ou 12 anos, de gravador em punho, diante do mundo dos adultos, sente-se bastante perdido. As entrevistas em geral se passam da seguinte maneira: Entrevistador: A senhora se sente realizada? ou: Como é que a senhora começou sua carreira artística?

Sente-se que o menino está lendo as perguntas feitas geralmente pelos pais que precisam ajudar os filhos de qualquer maneira. Se o entrevistado responde direitinho, a coisa cola. Mas ai do entrevistado que r esolver perguntar ao menino, por exemplo, o que é se sentir realizado, ou então o que é uma carreira artística. Os meninos ficam perturbados e confundidos.

Creio que a melhor maneira de fazer a criança chegar ao conhecimento do teatro através da pesquisa é fazê-la chegar primeiro à obra. Um grupo de crianças assistindo a um espetáculo e depois discutindo com os autores e atores a obra é muito mais eficiente, muito mais ativo. Eles sentem um real interesse pelo teatro. Querem saber como funcionam aqueles cenários, ou por que o ator falou daquela maneira. Então as perguntas saem mais naturais, mais espontâneas.

— Como é que a senhora achou esta idéia da peça?

A pergunta vem logo para o grande problema da criatividade. E a resposta tem que ser tão infantil quanto a pergunta:

— A idéia veio de minha cabeça.

E a criança fica satisfeita com a resposta. Está ao nível dela. Ela também não explica muito. Pede explicações sobre ciência, é curiosa sobre invenções, mas sobre arte ela se contenta com o inexpicável.

A criação artística continua sendo um grande mistério.

Todos os equívocos que a educação moderna tem cometido com a criança vêm justamente da própria necessidade de deixar a criança livre para se desenvolver... A criança está sentada num trono, supervalorizada, super estimada à espera do que os adultos resolvam fazer delas. É preciso ter cuidado para que este trono não fique dentro de uma torre de marfim. Tudo que a criança diz, tudo que pinta, tudo que representa num teatro é analisado, pesado, comentado. Sentadinha no seu trono, a criança vai direitinho aprendendo os truques adultos, como fazem nos diálogos na Tv, ou então tornam-se exigentes, tirânicas, porque sabem que são muito importantes. Quando cantam, sem voz, nem estudo, nem idade, são consideradas excepcionais... quando representam num teatro, sempre de uma maneira adulta, são consideradas talentos precoces... quando escrevem são quase gênios, porque emitiram idéias adultas.

E onde está a verdadeira criança debaixo daquele meninozinho ou meninazinha sentada num trono de papelão? Ela será obrigada a reinar sobre a mediocridade dos adultos? O que se deve dar para elas de verdadeiro? Como desmistificar o adulto prematuro que esconde o menino?

A criatividade da criança precisa de alimento... Se a criação infantil está tão valorizada, se a criança deve criar seu próprio mundo, o que será feito da arte feita pelos adultos e dirigida à criança?

Qual o segredo do encontro entre os autores de livros e peças para crianças e o menino? Quando uma obra escrita por um adulto para a criança é boa, em que é que ela toca a criança? Quem julga a obra para a criança? É o adulto?

Justamente por desconhecer as verdadeiras necessidades da criança, porque a criança não sabe transmitir, à maneira do adulto, suas impressões sobre suas próprias emoções e vivências, é que o adulto comete tantos pequenos crimes contra a infância. Tudo que se fala e se analisa sobre a criança não passa de hipóteses, de observações baseadas no comportamento da criança.

O encontro do adulto com o menino é sempre um mistério. O que agrada ao menino nos contos e peças infantis é tão desconhecido como a própria alma do menino. É impossível para qualquer criador explicar sua obra. Em se tratando de obra para criança então, a tarefa se torna muito mais difícil. Talvez o adulto tenha guardado melhor o seu lado menino e tenha podido, já com o domínio da técnica, passar para outros meninos seu mundo inconsciente, rico de vivência. Jung diz que o momento criador, que mergulha suas raízes na imensidade difusa do inconsciente permanecerá indubitavelmente para sempre fechado aos assaltos do conhecimento humano.

O autor de obras para crianças se pergunta sempre o que escrever para criança, o que é bom para elas. Quais os ingredientes para se fazer uma boa peça infantil?

Não adianta digerir um tratado de pedagogia, de psicologia ou mesmo da arte de escrever, que de nada serviriam para se escrever bem para crianças. A arte de escrever para criança, como toda criação verdadeira, continua tão misteriosa como há um século.

A criação artística, diz Jung, toma conta do criador como se ele fosse um mero instrumento de alguma coisa que o transcende. O autor pode ser uma pessoa comum como personalidade, ele não tem obrigação de estar à altura de sua obra... Sua biografia pessoal pode ser de um filisteu, de um homem maravilhoso, de um mendigo, de um louco, de um criminoso. Que ele seja interessante ou não é secundário para a essência da poesia.

O melhor modo que encontrei para explicar minhas peças foi a maneira usada pelas próprias crianças quando perguntamos a elas por que fizeram aquele desenho daquele jeito.

— Porque saiu assim.

Existe o problema da qualidade. A obra é boa? Serve para criança? É realmente uma obra de arte? É tão difícil a resposta quanto é dificil conhecer realmente as necessidades artísticas de uma criança. O crítico de uma obra para criança é um adulto.

Quem faz coisas para crianças são os adultos. A frase "a criança gostou" é falsa. Porque ela gosta também dos programas de auditório nas Tvs, e muitos adultos acham estes programas medíocres.

A verdade é que muito pouca coisa escrita e feita para a criança resiste ao tempo. E nem sempre o que resistiu ao tempo é aquilo que os educadores podem chamar de saudável para a criança. Estão aí os irmãos Grimm, Andersen, Perrault e outros, desafiando o tempo...

Lewis Carroll, com sua *Alice no País das Maravilhas,* Monteiro Lobato e a deliciosa Emília, são personagens onde o *nonsense* desenfreado faz lembrar aos adultos que é mais saudável não levar a sério demais as coisas tidas como certas e imutáveis. Uma cambalhota, à maneira dos irmãos Marx está talvez mais perto da verdade das crianças do que uma enxurrada de ensinamentos morais duvidosos...

Se a criação artística é um imenso mistério que vem das profundezas do inconsciente, a criança é outro mistério maravilhoso. A grande decepção do homem racional deste século é querer saber tudo que se passa no mundo infantil. Escreve livros, inventa teorias, faz congressos, e a criança continua fazendo seu buraquinho na areia para colocar o mar dentro, como na história de Sto. Agostinho. Não tente me desvendar, parece dizer a criança.

Talvez o segredo daqueles que conseguiram ficar entre as crianças seja o de serem fiéis ao menino que vive dentro deles. De ouvirem a voz de seu próprio inconsciente, e de respeitarem o mistério da infância.

Talvez a tão desejada liberdade que se reclama para a educação moderna seja apenas isto: respeitar o mundo misterioso do menino. Ele possui dentro de si mesmo o futuro e cabe ao adulto abrir o caminho apenas, deixando que a vida faça o resto.

Quando escrevemos para criança somos apenas aqueles que estão abrindo o caminho, o caminho que vai do sonho à realidade. Estamos criando, através da arte, e a partir do maravinlhoso, a oportunidade do menino sentir que a vida pode ser bonita, feia, misteriosa, clara, escura, feita de sonhos e de realidades.

IRENE BRIETZKE

TEATRO INFANTIL COMO FORMA DE LAZER

Nossa sociedade tem passado por marcantes transformações históricas que levaram o homem a diminuir cada vez mais seu contato com o ambiente através dos sentidos. Podemos dizer que a forma ideal de reconhecimento do mundo exterior seria aquela feita através dos sentidos, desenvolvendo a criatividade, o pensamento imaginativo e a originalidade. Isto nos leva a um real contato com o ambiente que nos cerca. O que acontece, no entanto, é um pouco diferente: o homem está deixando aos poucos de influir em sua própria cultura, para assumir uma posição passiva. A televisão, o cinema, o rádio e a propaganda têm reforçado o condicionamento do homem a padrões pre-estabelecidos. Neste momento, surge o poder da massificação, fazendo o ser humano perder sua individualidade. Perdendo sua identidade pessoal, ele só se identifica na massa, tornando-se apenas um padrão do consumo.

Nota-se, no entanto, um movimento contrário no que diz respeito às artes em geral. No caso do teatro, ele apresenta uma riqueza de cores, luz, formas, sons e movimentos que apelam à parte sensorial do espectador. É claro que existe a parcela intelectual, presente no texto, que é parte integrante do espetáculo teatral. Podemos considerar o teatro, neste caso, como uma força contrária no processo de massificação do homem. Ao assistir um espetáculo teatral o público participa de uma experiênca recreativa e educativa. No caso de teatro comercial e digestivo, o público recebe apenas o aspecto recreativo do teatro, entendendo-se por recreação algo que divirta e cause prazer. Já no caso de um teatro mais sério, a experiência, além da recreativa é educativa, compreendendo-se por educação, neste caso, um processo assistemático. O bom teatro leva o público a desenvolver sua percepção, sensibilidade, criatividade, senso estético e senso crítico. Portanto, podemos afirmar que o teatro, bem como as artes em geral, constitui-se numa das formas ideais de lazer para o homem moderno, possibilitando uma maneira de escapar do perigo de massificação.

O teatro é, dentre as várias formas de espetáculo, a maneira completa de se chegar à comunicação, já que exige a presença viva do ator e do público. No momento da ausência de um dos dois elementos, o teatro deixa de existir. É, portanto, uma vivência em nível artístico de grande alcance. O espectador realiza um enriquecimento interior através da própria experiência sensorial.

No caso do teatro infantil, a criança sempre participa do espetáculo, fazendo a identificação de si mesma com o personagem. Desta forma, libera parte dos vários componentes de sua realidade interior, seja emoção, afeto, agressividade, insegurança etc. Também é oferecida ao espectador infantil uma possibilidade de escolha: o espetáculo apresentará toda uma gama de situações, ações e comportamentos frente aos quais ele deverá se posicionar, decidindo e escolhendo onde se colocar. Evidentemente, tudo isso leva a um julgamento crítico, tendo como ponto de partida a compreensão do material que lhe é fornecido.

Por tudo isto, devemos ter muito cuidado, hoje em dia, ao levar uma criança ao teatro. A qualidade do espetáculo é de importância fundamental para o desenvolvimento tanto da sensibilidade e percepção, quanto à compreensão, e principalmente, a capacidade de julgamento. Veja bem, um mau espetáculo poderá levar o público infantil à formação de um senso crítico errôneo.

Se examinarmos as demais formas de espetáculo que são oferecidas ao nosso público infantil, notaremos, com tristeza, que a situação é muito má. Os cinemas raramente apresentam filmes especialmente dedicados à criança. Quanto à televisão, o nível da programação é baixo. No geral, com algumas exceções, é claro, os programas dirigidos à criança são medíocres, contaminando a possibilidade de trabalho intelectual mais intenso por parte da criança e seu crescimento e amadurecimento interior. Esta situação não poderá ser modificada, no momento, em virtude dos grandes interesses comerciais em jogo.

Em contrapartida, o teatro infantil, imune aos grandes interesses comerciais, que ofereça um texto de qualidade, com direção e interpretações competentes, aliados a bons cenários, figurinos, iluminação, sonoplastia e maquilagem, terá sempre características educativas, fazendo com que a criança, perceba, analise, discuta e criti-

que as informações recebidas. É pensando, criticando e expressando que a criança, escolherá seus próprios padrões de comportamento. Desta maneira, passará a existir um vínculo muito estreito entre o espetáculo e o público infantil.

A evolução histórica fez com que o homem esquecesse que ser criativo é uma de suas características mais importantes. Foi aos poucos perdendo o contato com a arte e, além disso, deixou de colocar a arte como parte de seu pensamento. É chegada a hora de recuperar a criatividade!

CLAUDE-PIERRE CHAVANON

TEATRO DIRIGIDO À CRIANÇA

O teatro para crianças se dirige a um público muito especial, e é preciso naturalmente referirmo-nos à psicologia infantil.

Vamos tentar esboçar algumas linhas gerais, porque uma análise da psicologia infantil nos levaria fora de nossa competência, além dos conhecimentos dos criadores e deste estudo. Teremos, de resto, que abordar o fato de que um criador de teatro para crianças não pode nem deve ser um psicolólogo profissional.

Os psicólogos estão de acordo ao dizer que a infância se subdivide em muitas idade, cujos limites variam segundo as latitudes, as épocas e o grau de evolução cultural.

Um primeiro período, durante o qual o real é o desejado de acordo com a lei do prazer de Sigmund Freud, vai até os dois ou três anos.

Um segundo período se estende em seguida até os sete anos. A criança juxtapõe o mundo do jogo e o da observação, o "para rir" e o "de verdade". A criança ainda vive em seu mundo próprio e não brinca realmente com os outros.

O terceiro período conduz a criança até os doze anos por uma lenta evolução do pensamento simbólico para um pensamento mais hierarquizado, mais lógico. É a época da socialização e dos jogos de convenção, em comum.

Depois, o pensamento se torna formal e não se fala mais em infância, mas de pré-adolescência e adolescência.

O teatro para crianças se dirige a um público entre 4 e 12 anos, isto é, a "segunda" e a "terceira infâncias", mas seja aos pequenos seja aos grandes: os primeiros não têm pensamento lógico nem socialização, os segundos têm um início de pensamento lógico e uma forte socialização.

De fato, essas distinções, estudadas já há muito tempo, tendem a modificar-se em consequência das observações feitas sobre o rejuvenescimento de faixas de idade e, no teatro, em consequência das experiências sobre os menos de 4 anos e os mais de 12 anos.

Alguns preconizam três faixas: de 3 a 5 anos, de 5 a 8 e de 9 a 11 anos.

Além dessas, poderiam ser criados espetáculos para os pré-adolescentes, aos quais os espetáculos dirigidos a adultos ainda não lhes convêm.

Vemos que a infância é compósita; na "segunda infância" reina o pensamento simbólico e a" terceira infância" marca a evolução em direção ao pensamento concreto. As observações que faremos sobre a percepção e a imaginação são válidas sobretudo para a "segunda infância" e, teoricamente, cada vez menos para a "terceira infância". De fato, se o rejuvenescimento das faixas de idade pode prejudicar as observações, psicólogicas que apontamos, o poder do espetáculo sobre a criança, pelo choque visual e emocional que provoca, confirma essas observações: não é que o teatro para crianças retarde a evolução mental, ao contrário, mas o ceticismo da criança ou sua apreensão da realidade têm menos ligação com a caixa de ilusões que é o teatro.

Percepção e imaginação

A percepção da criança é imediata, fragmentária e pessoal; sua atenção está inteiramente voltada para o mundo exterior, para a ação, de modo algum para seu pensamento, como meio interposto entre o mundo e ela.

Assim, a criança não toma distância, adere totalmente ao espetáculo, com tudo que abarca de positivo para uma participação ativa do espectador, e de mais discutível para os problemas de identificação com os personagens e de credulidade na "magia teatral".

A criança projeta nas coisas todo seu pensamento verbal; ela não analisa o conteúdo de seus percepções, mas o carrega de aquisições mal digeridas. Nossa percepção é constantemente corrigida por nossa compreensão, isto é, pelo uso dos quadros lógicos, sociais ou provindos de nossa experiência. Pensamos no sol a duzentos passos de Spinoza. Para a criança, essa correção é ínfima, porque sua percepção é tributária da afetividade e do comportamento motor.

> "A imagem é ao mesmo tempo uma forma, uma existência, um comportamento motor correspondente a um certo sentimento. (1)

A criança vê muitas coisas, mais do que nós vemos. Ela observa uma quantidade de pormenores, que passam despercebidos para nossos olhos, mas ela não reorganiza essa percepção, vê apenas uma coisa de cada vez e, assim, atomiza, ao juxtapor. Confunde, igualmente, muitas vezes, o usual e o real nos detalhes que ele contém.

A criança juxtapõe porque não sabe generalizar, achar a reciprocidade das relações a descoberta de uma lei geral estando ligada à possibilidade de manejar as relações em todos os sentidos. É o fenômeno da transdução, passagem do singular ao singular, diferentemente da indução, que passa do singular ao geral e da dedução, do geral ao singular. Essa definição da transdução dada pelo psicólogo Stein foi completada por Piaget, que vê nesse esquema de raciocínio "numa experiência mental primitiva, isto é, uma simples imaginação ou imitação da realidade tal como é percebida, isto é, irreversível." (2)

$A+B=C$, mas as relações são de tal modo fluídas que $C=A+B$.

Essa irreversibilidade do pensamento explica a impossibilidade que a criança tem de encontrar uma "lei". Não se compreenderia, sem isso, porque a criança não sabe generalizar, quando todos os seus hábitos de sincretismo a levam a assimilar tudo a tudo.

Podemos definir esse sincretismo como a tendência espontânea que as crianças têm de perceber por visões globais, de encontrar analogias imediatamente, sem análise entre objetos ou palavras, estranhas umas às outras, a ligar entre si fenômenos naturalmente heterogêneos, para encontrar uma razão para qualquer acontecimento mesmo fortúito.

De um lado, não avaliamos bastante a riqueza dessas ligações, porque justamente esse sincretismo não conhece verdadeiro meio de expressões, que o fizesse comunicável. Pensamos, entretanto, que esse meio de expressão está próximo do jogo e, portanto, como mostraremos, também do teatro.

Por outro lado, notamos também que essa faculdade de ligar tudo por analogia perturba a percepção por aproximações provenientes de erros ou por aproximações, e favorece a credulidade infantil.

Compreendemos que o teatro pode explorar essa credulidade.

Esse hábito de ligar tudo, de tudo justificar, dá o que se chama fenômeno de pré-causalidade.

Como o mostram os estudos de Piaget, a criança só vê o que ela sabe, e percebe o mundo exterior como se ele tivesse sido construido *antes* por sua inteligência. Desde então, a percepção infantil não é visual, não se interessa pelos contatos especiais, nem pela causalidade mecânica. Ela é intelecttual, isto é, penetrada de considerações estranhas à observação pura, donde a confusão da causalidade física e da motivação psicológica e afetiva.

Assim, as consequências da pré-causalidade são o animismo e o artificialismo.

A criança prolonga a realidade sensível de sua observação por uma realidade verbal e imaginada que ela coloca no mesmo plano.

Ela nunca viu homem construir montanhas, mas prolonga o que viu no pedreiro, no marceneiro e na televisão.

O real é plástico ao infinito para a criança, visto que ignora a realidade comum a todos, suscetível de destruir a ilusão e constrang-ê-la à verificação. Mas a discussão é um tipo de relação falseada, pelo menos para os mais jovens: eles têm durante muito tempo o sentimento de ser inteiramente compreendidos pelo adulto, não tentando daí precisar seu pensamento e, inversamente, retêm o que lhes agrada dos propósitos adultos, pela impossibilidade de penetrar totalmente no mundo adulto.

O realismo da criança é intelectual. É a representação do mundo a mais natural para o pensamento egocêntrico. Mostra uma incapacidade para a observação

objetiva. É, entretanto, realismo, porque a criança não é nem um "intelectualista" nem um místico.

Compreendemos que a imaginação, pensamento representativo ou abstrato, influencia, corrige ou suplanta a percepção, pensamento concreto. E como seria de outro modo, uma vez que o real corresponde a um comportamento constrangido, tomado em uma situação, num conjunto, e que a imaginação é fonte de liberdade e de fantasia?

Imaginar é usar de representações, de símbolos, é decompor e recompor, transpor, combinar, em uma palavra, é "brincar" para a criança. O processo espontâneo do pensamento é o jogo. É preciso não exagerar, como se faz ainda largamente, o caráter notável da imaginação infantil.

> "A pretendida imaginação das crianças é apenas uma mistura confusa das sensações e das imagens e a impossibilidade de ver extamente o real." (3)

Jean Chateau citando esta frase de M. Coussinet, estabelece por seu lado uma comparação com a imaginação do adulto:

> "Se há una imaginação da criança, não é absolutamente que a criança tenha mais imaginação que o adulto, como se pretende; vimos, ao contrário, que *sua imaginação é menos precisa, menos rica.* Se ela perde em consequência esse maravilhoso poder de evocação, é que ela não pode mais fazer corresponder a um tão grande número de objetos estruturas tornadas mais complexas; *sua imaginação perde em extensão o que ganha em profundidade.* Se ela vê menos seres fictícios, é que os vê melhor; é pela mesma razão que as palavras, cujo sentido é tão extenso na origem, se especializam cada vez mais. A imaginação, como a linguagem, perde em extensão o que ganha em compreensão."

Convém desmistificar a criança, mas não vamos longe em demasia, porque a criança tem consciência de suas imperfeições. É por isso que, ao crescer, ela abandona os jogos de ficção, de simulacro, de símbolos (os nomes variam com os psicólogos), por jogos de regras, mais convencionais. Notemos que o jogo dramático adquire seu lugar e importância, permitindo à criança continuar a desenvolver a faculdade que ela tinha, de ser rejeitada pela sua incompetência.

As crianças têm um senso agudo do símbolo e das convenções.

> A criança se contenta com analogias muito superficiais, muito reduzidas e, daí, relativamente arbitrárias. Não há grande semelhança entre uma haste de couve ou um termometro, e um bebê e uma criança sabem que não basta fazer "Hou!" para representar um lobo, nem correr atrás dos colegas para figurar um gavião.
>
> Em todos esses casos ela se contenta em estabelecer uma convenção. E chegamos ao caráter ilusório: é uma estrutura convencional." (J. Château, op. cit.)

Contudo essas noções não devem ser levadas ao absoluto e fixadas para toda a infância. Jean Château explica essa progressão da percepção e da imaginação infantil.

> "A mentalidade visionária da criança pequena pode favorecer a faculdade ilusória, mas não pode criá-la, porque ela é percepção, enquanto que a ilusão consiste em uma representação, uma reconstituição; esta reconstituição não pertence mais ao domínio das formas percebidas. Mais do que isto, é a própria mentalidade visionária, a faculdade de perceber comparações, que permite à criança libertar-se mais facilmente da percepção presente encontrando nela uma sugestão do ausente, e que ajuda a ruina do seu poder. À medida que desaparece essa mentalidade, a criança é mais exigente em suas imitações; mas, em troca, pela ilusão de que, sem criá-la, essa mentalidade terá facilitado o nascimento, ela terá aprendido o valor do fazer de conta e seu poder evocador e criador. Terá passado sobre o plano dos símbolos, de onde se passa rapidamente ao plano dos sinais. Terá, por assim dizer, abandonado a imagem pela imaginação. Sem nascer diretamente do pensamento concreto, a estrutura ilusória faz

como uma transição entre esse pensamento concreto, imaginado a afetivo, e o pensamento abstrato, conceitual e racional do adulto.

A criança e o teatro; opinião de um público

A primeira maneira de saber como reage o público e de adivinhar sua opinião de maneira empírica é a de colocar-se numa platéia durante uma representação. Imediatamente, ao movimento, às reflexões e pela proporção das crianças que se deslocam ou mesmo saem, vemos se o espetáculo *passa*. É sempre bom colocar microfones um pouco por toda parte e registrar, assim, o máximo de reflexões espontâneas.

A segunda maneira, mais satisfatória, é de conhecer as reações infantis nos locais onde elas se encontram depois do espetáculo: em casa, no centro de férias ou na classe. Naturalmente, nestes casos, são os pais, monitores, educadores ou professores que recolhem as opiniões. Os teatros, na maioria, distribuem na entrada ou à saida do espetáculo uma carta-questionário em que a criança é convidada a dar suas impressões por escrito ou por um desenho. Essas fichas são centralizadas, mas seu exame ainda não foi feito de maneira bastante completa para que pudessem fornecer todas as informações desejáveis.

(*Le Théatre Pour Enfants* — Claude-Pierre Chavanon — *Edit. L'Age d'Homme* — *La Cité* Lausanne. 1972)

(1) Jean Château — *Le réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant* Vrin, 1966.

(2) Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant* — Delachaux et Niestlé, Genebra

(3) Coussinet — *Rev. Philosophique,* 1970 — *Le rôle de l'analogie dans les représentations du monde extérieur chez les enfants* Vrin 1946.

EM 20 ANOS DE PLUFT UMA EQUIPE DE 50 ARTISTAS E TÉCNICOS, DIRIGIDOS PELA AUTORA

Pluft: Carmen Sylvia Murgel (1955) — Lúcia Marina Acioli (1964) Louise Cardoso (1975)

Mãe Fantasma: Kalma Murtinho (1955) — Lívia Imbassahy (1964) — Sílvia Fucs (1975)

Maribel: Vânia Veloso Borges (1955) — Lúcia Lewin (1963) — Ana Lúcia Paula Soares (1975)

Tio Gerúndio: Germano Filho (1955) — Fernando Reski (1964) — Bernardo Jablonski (1975)

Perna de Pau: Emílio de Mattos (*) (1955) — Érico Widal (1964) — João Carlos Mota e Paulo Reis (1975)

Marinheiros: Eddy Rezende Nunes, Roberto de Cleto e João Augusto (1955) — Flávio de S. Tiago, Paulo Nolasco e Olney Barrocas (1964) — Milton Dobbin, Paulo Reis, Carlos Wilson Silveira (subst. Sura Berditchevski e José Lavigne) (1975)

Cenografia: Napoleão Moniz Freire (1955 e 1964) — Juarez Machado (1975)

Figurinos: Kalma Murtinho (1955-1964-1975)

Sonoplastia: Edelvira Fernandes, Marta Rosman e Pierre Fortin (1975) Edelvira Fernandes (1964) — Jaime Alem (música) 1975

Caracterização: Fred Amaral (1955-1964)

Execução de cenários: Wagner (1964-1975) — Cosme (1955)

Execução de figurinos: equipe d'O TABLADO (1955--1964) — Betty Coimbra (1975)

Marionetes: manipulação de Mário Cláudio da Costa Braga (1955)

Assistente de direção: Vânia V. Borges (1964) — Bernardo Jabolonski (1975)

Assistente de produção: Carlos Wilson Siveira (1975)

Cartaz: Napoleão Freire (1955-1964) Juarez Machado (1975)

Contra regra: equipe O TABLADO (1955) Elizabeth Murtinho, Angela Ferreira, Luís Sérgio Gonçalves, Paulo César Peçanha e Jorge Carvalho (1964) — Nelson Rodrigues Santos e Guida Viana (1975)

Sonotécnica: Ivanildo Marques (1975)

Iluminação: Equipe Faze (1975)

Direção: Maria Clara Machado (1955-1964-1975)

Excursão: O TABLADO excursionou com a primeira produção de *Pluft,* apresentando-se em São Paulo (1956) onde recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais, único prêmio obtido no Brasil pela mais famosa peça infantil brasileira.

Pluft o Fantasminha foi sucesso em todas as suas montagens, permanecendo em cartaz, em sua última montagem, durante meses com casas cheias, em duas sessões aos sábados e domingos.

O preço da entrada, em 1955, foi: 0,50
em 1975: 10,00 (adulto ou criança)

(*) Dois criadores de *Pluft* são hoje falecidos: Napoleão Moniz Freire (cenógrafo) e Emílio de Mattos (Perna-de-Pau).

VIRGÍNIA VALLI

VINTE ANOS DE *PLUFT O FANTASMINHA*

Pluft envelheceu, fez vinte anos, ou antes, aqueles que viram o primeiro *Pluft* envelheceram, amadureceram. Depois vieram seus filhos e sobrinhos para conhecer *Pluft.* Também gostaram. As aventuras do *herói,* sua inocência, seu medo de gente, as *peripécias* que se desenrolaram mais em sua mente de fantasma do que em luta física com o mundo concreto, foram superadas e ele se transmutou pelo amor que passou a ter pela gente de carne e osso. Nenhuma peça, elemento ou mola dessa estória banal de um fantasma banal precisará ser modificado, melhorado, enriquecido ou lixado, colorido ou enfeitado para que a obra se torne mais legível, feérica ou atraente a qualquer criança de qualquer idade. Não foi necessário um elenco de *tônias* e *autrans,* cenários de Gianni Ratto e iluminação de Fernando Pamplona para consagrar *Pluft* e fazer dele uma obra-prima. Nem a mudança de língua em que o herói se comunica através do mundo, com platéias russa, alemã, indu, americana, latina etc. Se *Pluft* fosse mudo, também se comunicaria pois sua estória é a simples *aventura do herói* (1) que se cria e recria, se enriquece e sobrevive no próprio mito. Esse protagonista experimentado em todos os palcos, bons, maus, amadores, profissionais, pobres e ricos de todo o mundo já trazia em si, ao ser criado, os elementos que o tornariam um *clássico.* Daí todos quererem montar *Pluft.*

O achado de *Pluft o Fantasminha* foi que levou a autora e *O Tablado* a *poder* se dedicarem de preferência ao teatro infantil.

Havia um autor capaz de escrever para crianças. O *Rapto* e *A Bruxinha* já haviam dado prêmios antes de *Pluft.* Pluft dispensou-os e possibilitou a MCM igualar-se com o nosso primeiro clássico de literatura infantil: *O Casaco Encantado,* de Lúcia Benedetti, infelizmente já esquecido na avalanche de maus textos ou

de não-textos, ou nos excessos de vanguardismos, modismos, criações-coletivas, improvisações e *participações* que sufocam as platéias infantis de hoje. Poder-se-ia lembrar uma *Revolta dos Brinquedos* (Pernambuco de Oliveira) ou um *Filhote do Espantalho* (do saudoso Oswaldo *Cuca* Waddington) dos últimos vinte anos, quando os diretores e grupos de teatro infantil eram mais humildes, coerentes e menos *vanguardeiros,* não queriam se improvisar em autores, calcando espetáculos sobre clássicos da literatura infantil ou sobre *absurdos* importados à força, para se chegar, assim, ao lado do verdadeiro massacre dominical dos *heróis* (Vide cartazes do *movimento teatral* infantil nos últimos CT), levando de cambulhada as *alices em paises maravilhosos,* as *baratinhas se casando, belas adormecendo, brancas-nevando,* às confusões de escolas grotowskianas, planchonianas e provocações participatórias, que se ainda não são nudistas como o foi o teatro guerrilheiro do *Living Theater* não é por pudicícia mas sim para engalanar a ausência do herói e das peripécias. Porque ,então, a escolha dos contos clássicos? É que só estes resistem a tanta picaretagem, amputação e falta de invenção, numa hora em que se multiplicam as escolas e cursos que ensinam "criatividade".

Com a preocupação de brilhar, a maioria dos grupos de teatro infantil se esquece que, além daquilo que não se ensina, há o *b—a = bá,* a parte artesanal e técnica que deve ser assimilada: como falar português (brasileiro) sem sotaques (2), como andar naturalmente, como gente e não macaqueando alguma *vedette,* como usar a máscara e as mãos (sem precisar pegar cigarro ou copo) — o elementar; como elementar é saber que uma estória para ser comunicada e apreendida por um público infantil, mesmo desenvolvido mentalmente, tem que ter uma trama, um enredo, um fio significante através das palavras ditas pelos personagens e que se estruturam numa oração com sujeito, predicado etc. pois ainda não há computadores que as escrevam.

Mesmo o mais simples, composto de um vocabulário mínimo ainda tem que ser ensinado e aprendido pela criança para não se perder a linguagem — uma obra humana inventada, aperfeiçoada e transmitida penosamente através milênios de evolução. Esse aprendizado lento não pode ser posto de lado, não pode ainda ser substituido por um processo tecnológico relâmpago já que os áudiovisuais ainda não fizeram milagres, sob pena de regredirmos ao estágio do *selvagem de* Aveyron.

Quanto à ideologia que se queira transmitir ao público infantil através da fábula, isto são *outros quinhentos.* Cada um transmite a sua, ou o que pode, já que o *bem* e o *mal* estão muito confundidos ou diluidos para para que possamos distinguir o que é um o que é outro. Contudo, comunico-vos que, quanto a *heróis,* os maiores bambas em psiquiatria e psicologia, de Jung a Lauretta Bender e Nise Silveira, até seus cupinchinhas psicólogos acham que fada, bruxa e outras maluquices de conto-de--fada não são alienações, mas se fundam nos arquétipos, monomitos, mitos, sei lá o quê (que não são de minha área), e que todos esses *monstros* estão mesmo no subconsciente, e não é qualquer filosofia, metafísica ou ideologia que vai tirá-los de lá. Estão nos subterrâneos mentais. A gente — que se há de fazer — tem que alimentá-los um pouco, amansá-los com cuidado para não desentocá-los de todo.

Quanto à criança, vítima primeira de muitas experiências pseudo-artísticas e até analíticas, recordando a querida Maria Mazzetti, pediriamos respeito por ela. Pedimos mais: se ela tiver menos de 6 anos, ainda que bem vividos em suas 3 a 4 horas diárias diante da minitela, vendo desfilarem emoções e imagens sem qualquer nexo, disnelândias, batman-aranhas-supermans-cucas-legais-escaladas-espigões e viagens interplanetárias, tenham pena!

Numa época de tantos malentendidos quanto aquilo que se deve comunicar ao público infantil em matéria de diversão e arte, será bom recordar as conclusões dos trabalhos realizados pelo Congresso de Teatro para Crianças nos idos de 51:

1. *A criança pode se identificar com um dos personagens principais?*

— Deve poder fazê-lo.

2. *Há participação emotiva?*

O conflito deve ser forte e nítido, cobrindo uma extensa gama de emoções, oferecendo oportunidade de relaxamentos ocasionais de tensão. A crise deve ser resolvida antes do final da peça.

3. *O personagem identificado com a criança acaba vencendo?*

A criança deve sentir que pode resolver problemas, ser forte e corajosa, assegurando-se também que ela pode ter êxito onde outros fracassam.

4. *A intriga é contínua?*

A criança segue mais facilmente uma intriga simples, direta, ininterrupta e bem construida.

5. *A peça oferece ocasião a aventuras?*

A peça é uma experiência importante para a criança. Ela exerce seu potencial em novas situações. Ela gosta de ver, sentir e aprender coisas novas.

6. *A intriga é razoavelmente realista?*

Ainda que goste de experiências novas, é necessário que sejam semelhantes àquelas que ela já teve para que as compreenda e se torne um dos elementos da estória. Além disso, quando ela imita o herói, deve imitar um modelo plausível.

7. *A intriga tem uma significação?*

Deveria haver nela um valor social, artístico ou literário além do apelo ao interesse, mas esses valores deviam estar implícitos na estória ou no tratamento.

(1) 'As estorinhas infantis de Perrault, Grimm, Andersen e de todos os demais autores dessa modalidade narrativa, grande parte das vezes inspirados por versões populares difundidas por todos os cantos, em geral apresentam um significado profundo.

. . . . . .

'A literatura infantil, sempre renovada, narra aventuras em que invariavelmente se depara a figura do herói, aparentemente inerme e fraco, de início, cujas qualidades, entretanto, levam-no à conquista de bens inatingíveis. Aparentemente, são tidas como fantasiosas, nem sempre se atentando de forma suficiente para as armas invencíveis a que ele recorre: reconhecimento das próprias imperfeições ou inadequação, e erros, coragem, sentimento fraterno, determinação, ânimo, sinceridade de propósito."

"Inegável é o fascínio exercido pelas estorinhas sobre as crianças e adultos que incessantemente a vêem repetir-se, como ficou dito, sob milhares de formas, através dos séculos e milênios, em variadissimas versões. São eternamente recriadas na imaginação humana porque está indelevelmente cunhada no íntimo do homem a aptidão dele se ultrapassar, no processo de auto-artesanato, e que todas as estórias do herói simbolicamente resumem." Salles Arthur — *O Encontro de Si Mesmo* — pp 19/20 Livr. Freitas Bastos-1974

(2) I Congresso da Língua Falada no Teatro 1956.

Consulta: *Le Théatre dans le Monde* — IIT vol II - 3

8. *Há ação dramática suficiente?*

A criança gosta mais da ação do que do diálogo e prefere uma ação mais manifesta do que sutil. Ainda que tenha inclinação pelos golpes teatrais, soluções rápidas e comicidade, a ação deve ser essencial, não desligada da intriga.

9. *A apresentação é direta e sincera?*

Naturalidade, ausência de artificialismo e qualidade profissional sólida são apreciados pela criança.

10. *Há previsão de participação do público?*

A criança gosta de representar seu papel exteriormente à ação a que ela assiste. Durante a representação, gosta de rir, de reagir verbalmente, mexer-se na cadeira. Essas reações não devem ser reprimidas.

A todos aqueles que escrevem teatro infantil, dirigem teatro para crianças, recomendamos a leitura e meditação desse decálogo, pois o *vanguardismo* em teatro infantil só deve ser tentado depois de se ter preenchido positivamente esses dez requisitos.

MARIA CLARA MACHADO:

A estréia de *Pluft* foi muito importante para mim, pois foi quando eu disse não ao teatro profissional, quando desisti de ser atriz. Na verdade o sucesso da estréia foi até surpresa, diante do fracasso do ensaio geral, quando os amigos que foram assistir sairam encabulados, sem querer comentar nada comigo. Aliás, *Pluft* é dificil, parece fácil mas não é, em seu misto de *commedia dell' arte* com momentos poéticos. Na hora da estréia sentei numa escada e fiquei assistindo, descobrindo que bonito que era *Pluft*... Fora de *Pluft,* gosto muito também do *Cavalinho Azul,* peça que foi montada até na Índia. *A Menina e o Vento* também é muito montada por aí, bem como *A Bruxinha, O Rapto;* não há colégio que não as apresente.

(Depoimento de MCM no SNT)

É necessário, pois, imaginar para nossas crianças, especialmente as que estão crescendo em meios mais desfavorecidos, toda sorte de linguagem, inúmeras experiências, estímulos ricos e fascinantes; que elas possam em curto espaço de tempo reter uma fatia da Vida transformada em cor, som, imagem, poesia, fantasia; que elas sejam levadas a pensr — glória do ser humano — a raciocinar, inclusive, através de meios novos: o espetáculo, a festa.

Maria Mazzetti

A COMÉDIA-FARSA JAPONESA

O *Kyôgen* é uma comédia-farsa que se representa depois do *Nô* (*). A princípio era uma farsa cujas palavras e gestos eram improvisados segundo as circunstâncias. Na época em que o *nô* começou a perder seu prestígio aos olhos do povo (150 anos mais ou menos depois de Zéami), o *kyôgen* atingiu sua maturidade teatral. O Japão se achava então numa fase de desordem e revoluções. As lutas intermináveis entre os senhores, as sublevações repetidas e tenazes dos camponeses, o desenvolvimento da burguesia são os fatos mais marcantes desse período. O *kyôgen* representou, em linguagem falada, esses acontecimentos e anedotas. Infelizmente, a reação dos chefes militares, o revigoramento do regime feudal frearam o desenvolvimento do gênero, separando-o do povo, como o *nô*. A partir dessa época, o *kyôgen,* considerado inferior ao *nô e* subordinado a este, perdeu sua atualidade, estereotipando-se em sua forma simples. Ele aperfeiçoou os pormenores e estilizou sua representação e, atualmente, essa estilização confere, ainda, ao seu realismo uma certa poesia.

O *kyôgen* não comporta coro nem acompanhamento musical. O ator raramente usa máscara e o personagem só dança quando está de bom humor. A ação decorre do diálogo, de estilo muito vivo. Nele se apresentam pequenos senhores tolos ou bonachões, burlados pelos criados espertos, mulheres terríveis, megeras e mercadores astuciosos. A comicidade nunca é uma sátira mordaz, devendo-se antes acentuar a alegria, a generosidade, que reproduz bem a época em que se desenvolveu o *kyôgen,* quando o povo começou a subir e buscar o poder.

Damos aqui um texto do kyôgen: *Senhora Hanako* ou *O Véu de Oração.* Nessa farsa os diálogos são pronunciados muito lentamente e bem articulados e a mímica é muito lenta, mesmo no momento da catástrofe. Ainda que o texto pareça breve, à leitura, a representação deve durar uns vinte minutos. Esse ritmo lento provoca grande efeito cômico.

(*) Sobre *Nô* e teatro japonês, consultem Cadernos de Teatro n. 42

MADAME HANAKO ou O VÉU-DE-ORAÇÃO

PERSONAGENS:

O AMO, vestido de branco, usa uma espada.
O CRIADO, saia curta.
A ESPOSA, de túnica

I

Entra O AMO e depois O CRIADO

O AMO — Olá, criado!

CRIADO — Às ordens, senhor meu amo.

O AMO — Como sabes, já faz algum tempo que não vejo Madame Hanako. Acha que ela duvida da minha fidelidade?

O CRIADO — Oh! Certamente que não, senhor meu amo.

O AMO — Pois bem. Desejo ir à casa dela esta noite. E para isso preciso lhe pedir algo. Espero que não digas não.

O CRIADO — Não se preocupe, senhor meu amo. O senhor sabe que estou sempre à sua disposição.

O AMO — Eis aí um homem de bem. Aliás, isso não é o difícil. Enganei minha mulher, e para me livrar dela, disse que durante duas semanas vou me mergulhar em orações, para que ela não me importune com sua presença. Custei a convencê-la, mas afinal consegui. Agora, aproveitando o precioso tempo, quero me relaxar ao lado de Madame Hanako. Teu papel é o seguinte: cobre-te com este véu-de-oração e fica no meu lugar até a minha volta. Se minha mulher aparecer, bate apenas com a cabeça e não diz uma só palavra, entendes? Cuidado para não ser descoberto. Bem, conto contigo.

O CRIADO — Oh! Como isto me aborrece. Se sua senhora descobre a trapaça, vai me bater até matar. Ah, senhor meu amo, é impossível.

O AMO — Impossível? Temes mais minha mulher do que a mim? Ajoelha-te, malandro. Vou te cortar a cabeça.

O CRIADO — Ai! Espere, espere! Tenho muito mais medo do senhor do que dela. Eu vou fazer, vou fazer tudo como o senhor quer.

O AMO — Oh! Bom criado, tu és muito dedicado. Compreende que te ameaçei porque estou com muita vontade de ir em casa de Madame Hanako. Agora que concordas, está tudo bem. És minha única salvação. Arranja-te. Vamos. Experimenta este véu-de-oração — Oh! Ótimo! Está muito bem. Agora eu me vou. Mas volto logo. Presta atenção, não diz uma palavra, compreendeste? Até mais tarde.

O CRIADO — Senhor meu amo, senhor, volte logo.

O AMO — Não te preocupes que voltarei depressa. Sim, sim.

O CRIADO — Senhor meu amo, meu patrão, quando estiver em casa de Madame Hanako não esqueça de transmitir meus respeitos à criada dela.

O AMO — Psiu! Sim, da próxima vez, te levarei para vê-la. Vais gostar.

O CRIADO — Agradeço-lhe antecipadamente, senhor meu amo!

O AMO — Então, assim, tudo sairá bem. Mas não percamos tempo, depressa à casa da querida Madame.

II

Ele sai. Entra a Esposa

A ESPOSA — Meu marido pediu dispensa de duas semanas, dizendo que ia fazer um retiro e que não beberia sequer uma gota d'água. Isso também é exagero. Ele me proibiu de vê-lo durante as orações, mas isso também é demais. Estou tão aflita que não posso deixar de dar uma espiadela para ver que está acontecendo. Oh! lá, lá... Ele deve estar bem atrapalhado com esse véu. Patrão, um jovem como o senhor não precisa rezar tanto. Pense na sua saúde, na sua vida. Beba alguma coisa. Isto não pode ser pecado. Oh, como ele está engraçado, só mexe a cabeça. Será que não pode dizer "não"? Tire esse véu. Ah sim! Vou tirá-lo à força.

O CRIADO — Oh meu Deus! Misericórdia! Piedade, piedade, madame.

A ESPOSA — Então, é isto! És tu. Mas que é que estás fazendo aí? É demais. Onde está teu amo? Responde. Responde, senão te espanco até matar.

O CRIADO — Eu vou dizer, vou dizer. Em primeiro lugar tenho que salvar minha pele.

A ESPOSA — Já, já! Estou furiosa.

O CRIADO — O patrão foi à casa de madame Hanako e...

ESPOSA — Tu também a chamas de "madame", a essa vagabunda?

O CRIADO — Ah, não, ele foi à casa dessa vagabunda e me pediu para ficar aqui debaixo desse véu. Eu protestei, a senhora pode crer. Mas ele queria me cortar a cabeça. Se dissesse não, ele o teria feito sem pestanejar, a senhora bem sabe. Não podia fazer nada. Por isso concordei. Salve a minha pele, não fui eu que inventei essa estória. (*Chora*).

A ESPOSA — Então, tu recusaste e como ele ameaçou com a espada, tu concordaste. Não foi assim?

O CRIADO — Sim, senhora, foi isso.

A ESPOSA — De fato é muito possível. Pois bem, tenho algo a te pedir. Tu não dirás que não.

O CRIADO — Claro, minha senhora. Farei tudo que a senhora quiser. Arriscarei até a vida.

A ESPOSA — És muito bonzinho. Então, ajuda-me a me cobrir com este véu e me deixa aqui sozinha.

O CRIADO — Oh! Lá, lá. Não tem graça. Se meu patrão voltar ele me mata. Não me peça uma coisa dessas, madame.

A ESPOSA — Ah, ah! Tens medo dele, não é? Mas não tens de mim. Está bem, maroto, eu te mato!

O CRIADO — Oh, perdão, perdão. Eu vou ajudar. Em primeiro lugar tenho que salvar minhe pele.

A ESPOSA — Vamos. Anda. Pronto, que achas? Estou parecendo com meu marido?

O CRIADO — Oh, madame. Igualzinha a ele.

A ESPOSA — Muito bem. Meu caro criado, tu só tens que te esconder em casa de minha tia, na cidade. Quanto meu marido melhorar de humor, eu te chamarei. Vai, vai logo.

O CRIADO — Está bem, madame. Não esqueça de me mandar chamar quando tudo voltar à calma. Ah, lá, lá, que situação! Mas que jeito? Depressa, para a cidade.

III

O Criado sai. Entra o AMO cantando

O AMO — O cinto do quimono
entreaberto
guarda a
lembrança da aurora nascendo.
A lua lamenta a despedida temporã
junto ao salgueiro iluminando a amada.

Ah, meu Deus, que gostosura! Essa alegria até me faz cantar. Estou um pouco atrasado e meu criado deve estar impaciente. Depressa, vamos libertá-lo. Boa coisa é ter um criado fiel. Lá está ele, conforme ordenei. Olá, criado, cheguei. Porque não respondes? Estavas tão atrapalhado com esta palhaçada, hem? Agora podes ficar contente, estive com ela. Ela me pediu notícias tuas. Vou te contar como aconteceu: primeiro, assim que cheguei à casa ela estava muito silenciosa, mas Madame Hanako logo me acolheu com amabilidade e me conduziu ao seus aposentos pegando-me pela mão. Dançamos, cantamos, brincamos e conversamos um bocado. O tempo passou tão depressa, e os pássaros anunciaram a chegada da aurora. Aí eu lhe disse qu precisava ir embora antes de o sol sair para que ninguem desconfiasse. E madame Hanako disse: "Admira-me ouvi-lo falar assim. Você com certeza está com vontade de rever sua esposa". Então, zombei de minha mulher, cantando assim:

Quando penso na esposa
eu feliz a teu lado,
ela me parece um macaco
ensopado adormecido.

Aí Madame Hanako estourou na gargalhada e me deu de presente este quimono. Olha bem. Mas se minha mulher descobrir, isso vai acabar mal. Tenho que jogá-lo fora, é pena. Mas não tenho coragem. Eu te dou, mas cuidado para não deixar minha mulher ver. Ora, podes retirar o véu agora. Agora é minha vez.

A ESPOSA — Como? Não mostre à minha mulher? É isso a sua oração? Que oração!

O AMO — Ai, veja só!

A ESPOSA — Não faça essa cara espantada, mentiroso!

O AMO — Oh, lá, piedade! Perdôe-me! Perdôe-me!

A ESPOSA — Onde é que vai? Pensa que vou deixá-lo escapar?

Saem os dois, a mulher perseguindo o marido.

(Trad. de Nabutoshi Ando — *in Théâtre Populaire* n. 7/1954).

FORMAS POPULARES DO TEATRO JAPONÊS

Mais ou menos no final do séc. 14, em época relativamente calma, após um período de guerra civís, dois gêneros dramáticos se formaram e aperfeiçoaram no Japão. Foram o *nô* e o *kyôgen,* irmãos gêmeos, que se originam de uma dança acompanhada de narrativa e de mímica às vezes bufa: o *saragaku,* tão popular. Esse *saragaku* era apresentado durante as festas organizadas pelos templos shintoistas e budistas. Atualmente, num templo famoso, ainda se representa o *nô* ao ar livre, à luz de fogueiras.

Os atores do *saragaku* ligados a esses templos procuraram aperfeiçoar seu jogo a fim de obter as graças do público formado de todas as classes sociais, e formaram uma espécie de corporação. O elemento correográfico, épico e elegíaco dai se desprendeu e formou o *nô* enquanto o elemento cômico e bufão se tornou o *kyôgen.* Os grandes senhores militares, que nada compreendiam dos divertimentos refinados da antiga nobreza ligada à Casa Imperial, favoreceram todavia o seu desenvolvimento. Um Shogun, no final do séc. 14, auxiliou um jovem ator de *saragaku.* Esse jovem ator, Zéami, fundou os jogos do *nô.* Sendo ao mesmo tempo grande intérprete e grande autor (quase a metade dos 200 textos que ainda subsistem atualmente são de sua autoria), foi também grande teórico. Graças a ele, o *nô* atingiu a perfeição. Depois de Zéami, o espetáculo continuou ainda a se desenvolver e permanecer vivo no seio do povo. Mas nos séculos seguintes, o regime feudal revigorou e a hierarquia estritamente restabelecida, os Shogun, favorecendo o *nô,* o separaram de suas raízes populares. Desde então o *nô* se estereotipou como um teatro clássico. Hoje ainda, cinco ou seis teatros de *nô* existem em Tóquio e atraem simpatizantes.

Na concepção tradicional, o *nô* é uma espécie de de tragédia acompanhada de dança. Os personagens são pouco numerosos. *Shité* (o que representa) faz o personagem principal, de máscara. Há também um *Waki* (aquele que fica ao lado), interlocutor do primeiro, e dois ou três *Tsuré* (aquele que segue), subordinados a Waki e às vezes a *Shité.*

Há ainda no *nô* um coro de uma dezena de pessoas, que canta ou declama a parte descritiva do texto, mas nunca dialoga com os personagens. O *nô* comporta um acompanhamento musical muito simples: uma flauta de madeira e três instrumentos de percussão. A cena é muito sóbria. O tablado principal é um quadrado de 6 metros de largura; para o coro e o acompanhamento musical, são acrescentadas cenas anexas ao fundo e do lado direito. Um longo corredor de 15 metros mais ou menos se extende do lado direito por onde os atores aparecem e desaparecem. Essas cenas são desprovidas de qualquer ornamentação ou pintura. Mas não são menos caras, porque se escolhe rigorosamente a qualidade de madeira a fim de que o tablado seja polido e mostre a beleza natural do material. Como decoração, pinta-se apenas um grande pinheiro na parede do fundo. Tres pequenos pinheiros são colocados em intervalos iguais ao longo do corredor. Além dessa decoração, imutável, existem várias espécies de cenários portáteis simples e simbólicos. Por exemplo, uma pequena porta representa uma casa, uma carruagem de luxo será uma estrutura de alguns pedaços de bambu e ficará imóvel mesmo no momento em que deve correr a toda velocidade conforme o texto.

Um acessório indispensável no *nô* é o leque. Representa muitas coisas, conforme o caso: uma borboleta, um arco, a neve que cai, uma montanha longinqua, desde que seja segurado ao contrário.

Tudo isto é muito sóbrio.

A única coisa luxuosa é a roupa. Os desenhos são riquíssimos e complicados, mas tem-se o cuidado de não empregar cores claras ou vivas. E como já disse, o protagonista usa uma máscara. Essa máscara serve para representar em cena um personagem determinado, mas não lhe confere nenhuma expressão: nem alegria, nem tristeza nem cólera. Não tem qualquer sinal de vida. Todavia, quando ela aparece em cena, acentuada pelos gestos do ator, começa a mostrar expressões ricas e variadas. As máscaras exigem um trabalho delicado e sutil do fabricante. As produzidas durante o século 15 são consideradas obras-primas e ainda usadas hoje.

O jogo dos atores é também muito estilizado. É rigorosamente regulado por umas trinta posições, como as cinco posições dos pés no balê europeu, e para compô-las deve-se obedecer a regras estritas. Essa composi-

ção se divide em duas categorias: uma representa uma estória ou um gesto seguindo o texto, a outra exprime estados de alma como alegria, furor, dor etc. Por exemplo, o ator leva uma das mãos ou as duas diante dos olhos, mas para alguns centímetros e as mantem imóveis um momento. É gesto de chorar. Aqui está uma das características do *nô*. O jogo não é e nunca deve ser natural. Ela deve "matar" os movimentos naturais para atingir, se se pode dizer, o natural artístico: é uma espécie de simbolismo.

Os textos do *nô* são escritos em versos livres e em estilo pomposo e declamatório. Há agora cerca de 200 peça,s, cuja metade foi escrita por Zéami. A ação é muito simples. Eis um dos tipos principais. Na primeira parte da peça, Waki, o segundo personagem que é geralmente um padre budista, encontra um velho senhor ou uma velha, que é o primeiro personagem, o Shité. Este último conta ao padre a estória de um guerreiro, de um amante ou de uma criança que morreram de um acidente triste e pede-lhe para orar e consolar seus manes. Na segunda parte, o Shité aparece na realidade como um fantasma desse guerreiro, amante ou da mãe da criança. Revela-se com seu rosto verdadeiro e seu espírito não apaziguado, e descreve através da danças circunstâncias de sua morte e de seu estado de espírito. O padre ora e, finalmente, consegue apaziguá-lo ou, se o Shité se torna um demônio, vencê-lo. A idéia dominante é de inspiração budista é a inconstância da vida, a *vanitas vanitatem*.

Quanto aos temas principais, são a celebração dos deuses, a história dos guerreiros, o amor infeliz, as lendas locais: todos são caros e familiares ao povo japonês. As frases do texto formigam de alusões aos antigos romanos, às poesias nipônicas e chinesas, o que os torna quase intraduzíveis. Enfim, a maneira de cantar ou de declamar essas frases é monótona, grave e majestosa. Deve-se notar que o *nô* não há atriz. O papel feminino é sempre feito por homem. O que é curioso é que o ator não imita a voz feminina, mas declama com voz natural.

SAMURAI

A INTRUSA

DE MAURICE MAETERLINCK

Tradução de
F. Rebello de Almeida

(*) *A Intrusa* é um dos primeiros dramas de Maeterlinck e uma das obras mais características da dramaturgia simbolista, em que "as potências invisíveis e fatais, cujas intenções ninguém conhece, mas que o espírito do drama supõe maléficas, atentas a todas nossas ações, hostis ao sorriso, à vida, à paz, à felicidade... e que tomam geralmente a aparência da morte, cuja presença infinita, tenebrosa, hipocritamente ativa, preenche todos os interstícios do poema" — segundo o próprio autor. A morte é o verdadeiro protagonista do drama.

PERSONAGENS:

O AVÔ (cego)
O PAI
O TIO
AS TRÊS FILHAS
A IRMÃ DE CARIDADE
A CRIADA

Compartimento sombrio de um velho castelo. Portas à direita e à esquerda e uma outra, mais pequena, dissimulada, num ângulo. Ao fundo, janelas de vitral, em que predomina a cor verde, e uma grande porta, envidraçada que abre para um terraço. A um canto, um grande relógio flamengo. Uma lâmpada acesa.

A ação decorre nos tempos modernos.

As Filha mais Velha — Apesar disso vêem-se as estrelas.

O Avô — Parece-me que está aqui muito escuro.

O Pai — Vamos para o terraço, ou ficamos neste quarto?

O Tio — Não será melhor ficarmos aqui? Toda a semana tem chovido e as noites estão húmidas e frias.

A Filha mais velha — Apesar disso vêem-se as estrelas.

O Tio — Ora! As estrelas não provam coisa nenhuma.

O Avô — Melhor será ficarmos aqui. Nunca se sabe o que pode acontecer.

O Pai — Não há razão para nos inquietarmos. Agora ela já está livre de perigo...

O Avô — Pois eu creio que ainda não...

O Pai — Porque diz isso?

O Avô — Ouvi-lhe há pouco a voz.

O Pai — Mas se os médicos dizem que podemos estar tranquilos...

O Tio — Bem sabe que o seu sogro gosta de nos assustar sem motivo.

O Avô — É que eu não vejo como os outros.

O Tio — Por isso mesmo deve fiar-se naqueles que vêem. Hoje à tarde ela estava com ótimo aspecto. Agora está a dormir, e não devemos estragar a primeira noite sossegada que o destino nos consente... Parece-me que temos o direito de descansar, e até mesmo de rir um pouco, sem receio, esta noite.

O Pai — É verdade, é a primeira vez que me sinto em minha casa, entre os meus, depois daquele terrível parto.

Tio — Quando a doença entra numa casa, parece que um estranho se misturou à família.

O Pai — Mas é nestas ocasiões que se vê como, fora da família, não se pode contrar com mais ninguém.

O Tio — Tem razão.

O Avô — Porque não me deixaram ver hoje a minha pobre filha?

O Tio — Bem sabe que o médico proibiu.

O Avô — Não sei o que devo pensar...

O Tio — Não vale a pena assustar-se...

O Avô (*indicando a porta da esquerda*) Ela não nos ouve?

O Pai — Se não falarmos alto... De resto os muros são espessos, e a irmã de caridade que está junto dela avisa-nos se fizermos demasiado barulho.

O Avô (*indicando a porta da direita*) E ele?

O Pai — Também não deve ouvir nada.

O Avô — Dorme?

O Pai — Suponho que sim.

O Avo — Talvez seja melhor ir ver.

O Tio — O pequeno inquieta-me mais do que a sua mulher. Desde que nasceu, quase não fez ainda um movimento, não gritou, não chorou... Dir-se-ia uma criança de cera.

O Avô — Penso que mais tarde há-de vir a ser surdo, e talvez mudo. É no que dão os casamentos entre primos...

(*Silêncio reprovador*)

O Pai — Para que ele nascesse, a mãe teve de sofrer tanto... E eu quase lhe chego a querer mal por isso.

O Tio — Pobre pequeno, que culpa tem ele? É preciso sermos justos. Está agora sozinho?

O Pai — O médico não quer que ele fique no quarto da mãe.

O Tio — Mas tem a ama ao pé?

O Pai — Mandei-a descansar uma ou duas horas. Bem o merecia, coitada. Úrsula, vai ver se o menino está a dormir.

A Filha mais Velha — Sim, meu meu pai.

As três irmãs levantam-se, de mãos dadas, entram no quatro da direita.

O Pai — A que horas ficou de vir a nossa irmã?

O Tio — Pelas nove horas, creio.

O Pai — Já passa das nove. Oxalá que não falte: a minha mulher pediu muito que ela viesse.

O Tio — Vem com certeza. É a primeira vez que ela vem cá?

O Pai — Nunca entrou nesta casa.

O Tio — É-lhe difícil sair do convento.

O Pai — Virá sozinha?

O Tio Suponho que uma freira a acompanhará. Não podem sair sozinhas.

O Pai — Mas ela é a superiora.

O Tio — A regra é igual para todas.

O Avô — E não têm medo?

O Tio — E porque haviam de ter medo? Não falemos mais nisso. Já não há nada a recear.

O Avô — A vossa irmã é mais velha?

O Tio — Sim, é a mais velha de todos nós.

O Avô — Não sei o que tenho, mas não me sinto sossegado. Gostaria que a vossa irmã já aqui estivesse.

O Tio — Ela prometeu, não falta.

O Avô — Gostaria que esta noite já tivesse passado!

Tornam a entrar as três filhas.

O Pai — E então? Estava a dormir?

A Filha mais Velha — Profundamente, meu pai.

O Tio — Que vamos nós fazer enquanto esperamos?

O Avô — Enquanto esperamos o quê?

O Tio — Que chegue a nossa irmã.

O Pai — Úrsula, não vês ninguém aproximar-se?

A Filha mais Velha (*junto da janela*) Não, meu pai.

O Pai — E na alameda? Vês daí a alameda?

A Filha mais Velha — Sim, meu pai: o luar ilumina-a até ao bosque de ciprestes.

O Avô — E não vês ninguém?

A Filha mais Velha — Não, avô, ninguém.

O Tio — Como está o tempo?

A Filha mais Velha — Lindo... Não ouvem os rouxinóis?

O Tio — Oiço, oiço.

A Filha mais Velha — Levantou-se agora um pouco de vento na alameda.

O Avô — Um pouco de vento na alameda?

A Filha mais Velha — Sim, as folhas das árvores estremecem levemente.

O Tio — É estranho que a minha irmã não tenha ainda chegado.

O Avô — Agora já não se ouvem os rouxinóis.

A Filha mais Velha — Parece-me que alguém entrou no jardim, avô.

O Avô — Quem?

A Filha mais Velha — Não sei, não se vê ninguém.

O Tio — Certamente não era ninguém.

A Filha mais Velha — Há-de haver alguém no jardim. Os rouxinóis emudeceram de repente.

O Avô — Mas não se ouvem passos...

A Filha mais Velha— Alguém se aproxima do lago... Os cisnes estão com medo.

O Pai — E não vês ninguém?

A Filha mais Velha — Ninguém, meu pai.

O Pai — Mas o luar bate em cheio no lago...

A Filha mais Velha — Por isso mesmo é que eu vejo que os cisnes estão com medo.

O Tio — Tenho a certeza de que foi a nossa irmã que os assustou. Deve ter entrado pela porta mais pequena.

O Pai — Porque será que os cães não ladram?

A Filha mais Velha — Vejo o cão de guarda escondido no fundo da sua casota. E os cisnes fogem para a outra margem!...

O Tio — É a nossa irmã que os assusta. Vou chamá-la. (*Chama para fora*) És tu, minha irmã? És tu? Não está ninguém lá fora.

A Filha mais Velha — Tenho a certeza de que alguém entrou no jardim.

O Tio — Se fosse ela, teria respondido!

O Avô — Úrsula, os rouxinóis não tornaram a cantar?

A Filha mais Velha — Nem um só se ouve...

O Avô — Mas não há ruidos na noite.

O Pai — Faz um silêncio de morte.

O Avô — Só um desconhecido os poderia assustar porque se fosse alguém da casa eles não se calariam.

O Tio — Que importam agora os rouxinóis?

O Avô — Todas as janelas estão abertas, Úrsula?

A Filha mais Velha — A porta envidraçada está aberta de par em par, avô.

O Avô — Entrou de repente o frio neste quarto.

A Filha mais Velha — Há um pouco de vento no jardim, avô, que faz desfolhar as rosas.

O Pai — Fecha então essa porta. Já é tarde.

A Filha mais Velha — Sim, meu pai. Não consigo fechar a porta.

As Outras duas Filhas — Não conseguimos fechá-la.

O Avô — Que aconteceu, minhas filhas?

O Tio — Não é preciso dizer isso nesse tom. Eu ajudo-as a fechar.

A Filha mais Velha — Não se consegue fechá-la completamente.

O Tio — Será por causa da humidade. Vá, todos ao mesmo tempo. Força! Deve haver qualquer coisa entre os batentes.

O Pai — O carpinteiro conserta-a amanhã.

O Avô — Ele vem cá amanhã?

A Filha mais Velha — Sim, avô, para trabalhar na adega.

O Avô — Mas então vai fazer barulho!

A Filha mais Velha — Eu digo-lhe para não fazer.

Ouve-se subitamente o ruído de uma foice que está sendo aguçada lá fora.

O Avô (*estremecendo*) Oh!

O Tio — Que é isto?

A Filha mais Velha — Não sei bem. Parece-me que é o jardineiro. Daqui não o vejo bem, deve estar na parte do jardim que o luar não ilumina.

O Pai — É o jardineiro que vai ceifar.

O Tio — Durante a noite?

O Pai — Amanhã não é domingo? É, sim. Notei hoje que a erva em redor da casa tinha crescido muito.

O Avô — Que barulho faz essa foice...

A Filha mais Velha — É ele que está a ceifar à volta da casa.

O Avô — Está a vê-lo, Úrsula?

A Filha mais Velha — Não, avô. A sombra não o deixa ver.

O Avô — Tenho medo que ele acorde a minha filha.

O Tio — Mal se ouve...

O Avô — Pois eu ouço-o como se estivesse a ceifar dentro de casa.

O Tio — Não há perigo, a doente não pode ouvi-lo.

O Pai — Parece-me que esta noite a lâmpada não arde bem.

O Tio — Talvez precise de azeite.

O Pai — Ainda esta manhã o puseram. Desde que se fechou a janela a luz enfraqueceu.

O Tio — É o vidro que está embaçado.

A Filha mais Velha — O avô adormeceu. Há três noites que não dormia.

O Pai — Coitado... Tem-se afligido muito.

O Tio — Aflige-se sempre mais do que devida. E há ocasiões em que não dá ouvidos a ninguém.

O Pai — Na sua idade é desculpável.

O Tio — Deus sabe o que será de nós quando lá chegarmos!

O Pai — Tem perto de oitenta ano.s

O Tio — Então não admira que às vezes nos pareça estranho.

O Pai — Todos os cegos são assim.

O Tio — Pensam demais.

O Pai — Têm muito tempo a perder. E não têm mais nada que os distraia.

O Tio — Deve ser horrível.

O Pai — Dizem que acabam por se habituar.

O Tio — Não compreendo como isso é possível.

O Pai — É bem certo que infundem piedade.

O Tio — Não saber onde se está, não saber onde se vem nem para onde se vai, não distinguir o dia da noite nem o verão do inverno... E as trevas sempre à nossa volta... Ah! eu preferia não viver... É absolutamente incurável?

O Pai — Parece que sim.

O Tio — Mas ele não está completamente cego?

O Pai — Distingue apenas as grandes claridades.

O Tio — Todo cuidado é pouco com os nossos pobres olhos.

O Pai — Por vezes acodem-lhe ao espírito estranhas idéias.

O Tio — Sim, há ocasiões em que não é divertido estar a ouví-lo.

O Pai — Diz tudo o que lhe passa pela cabeça.

O Tio — Mas dantes não era assim?

O Pai — Não, dantes era tão sensato como qualquer de nós; tudo o que dizia era normal. É verdade que a Úrsula tem uma certa culpa: responde a tudo que ele pergunta...

O Tio — Melhor seria para ele que não respondesse.

O relógio bate onze horas.

O Avô (*acordando*) Estou voltado para o terraço?

A Filha mais Velha — Dormiu bem, avô?

O Avô — Estou voltado para o terraço?

A Filha mais Velha — Sim, avô.

O Avô — Não está ninguém no terraço?

A Filha mais Velha — Não, avô, não vejo ninguém.

O Avô — Julguei que estivesse alguém à espera. Não veio ninguém?

A Filha mais Velha — Ninguém, avô.

O Avô (*para o Pai e o Tio*) E a vossa irmã ainda não chegou?

O Tio — Já é muito tarde; agora não creio que venha. Foi pouco gentil da sua parte.

O Pai — Começo a ficar inquieto.

Ouve-se um ruído, como de alguém que entra em casa.

O Tio — Ela aí está! Não ouviram?

O Pai — Ouvi ,alguém entrou pelos subterrâneos.

O Tio — Deve ser a nossa irmã. Conheço-lhe os passos.

O Avô — Oiço alguém que lentamente avança.

O Pai — Ela entrou quase sem fazer barulho.

O Tio — Sabe que há um doente em casa.

O Avô — Agora já não ouço nada.

O Tio — Já não pode tardar. Lá embaixo hão de dizer-lhe que estamos aqui.

O Pai — Ainda bem que ela veio.

O Tio — Eu tinha certeza de que ela não faltaria esta noite.

O Avô — Demora muito a subir a escada!

O Tio — Não pode ser senão ela.

O Pai — Não esperamos outra visita.

O Avô — Continuo a não ouvir coisa nenhuma.

O Pai — Vou chamar a criada: assim saberemos o que se passa.

Vai puxar o cordão da campaninha.

O Avô — Agora já ouço ruído na escada.

O Pai — É a criada que eu chamei.

O Avô — Parece que não vem sozinha.

O Pai — Mas como sobe devagar!

O Avô — Ouço os passos de vossa irmã.

O Pai — Eu só ouço os da criada.

O Avô — É a vossa irmã. É a vossa irmã!

Batem à porta mais pequena

O Pai — Eu vou abrir. Só nos servimos desta porta quando queremos entrar sem ninguém dar por isso.

Entreabre a porta, a Criada fica de fora, no limiar.

O Avô — É a vossa irmã?

O Tio — Apenas vejo a criada.

O Pai — Não vejo mais ninguém com ela. (*À Criada*) Quem foi que entrou?

A Criada — Quem entrou aonde, meu senhor?

O Pai — Cá em casa; não acaba de entrar alguém?

A Criada — Não entrou ninguém, meu senhor.

O Avô — Quem se ouve suspirar?

O Tio — É a criada, que vem ofegante.

O Avô — Está a chorar?

O Tio — E porque havia ela de chorar?

O Pai (*à Criada*) Ninguém entrou?

A Criada — Ninguém, meu senhor.

O Pai — Mas nós ouvimos abrir a porta!

A Criada — Fui eu que a fechei.

O Pai — Estava então aberta?

A Criada — Sim, meu senhor.

O Pai — Como se explica que estivesse aberta a esta hora?

A Criada — Não sei, meu senhor, eu tinha-a fechado.

O Pai — Mas então quem foi que a abriu?

A Criada — Não sei, meu senhor. Só se alguém saiu depois de mim...

O Pai — É preciso tomar cuidado! Mas não empurre a porta! Não está a ver como ela range?

A Criada — Mas eu nem sequer lhe toquei!

O Pai — Não diga isso! Eu bem a vejo empurrá-la como se quisesse entrar!

A Criada — Não pode ser, eu estou afastada da porta!

O Pai — Fale mais baixo.

O Avô — Apagaram a luz?

A Filha mais velha — Não, avô.

O Avô — Parece-me que de repente tudo escureceu.

O Pai (*para a Criada*) Volte lá para baixo, mas não torne a fazer barulho ao descer.

A Criada — Mas eu não fiz barulho.

O Pai — Nós bem ouvimos. Desça devagar para não acordar a senhora. E se vier alguém, diga que não estamos.

O Tio — Isso mesmo, que não estamos.

O Avô (*estremecendo*) Não deviam ter dito isso!

O Pai — A não ser para a minha irmã e para o médico.

O Tio — A que horas virá o médico?

O Pai — Depois da meia-noite.

Fecha a porta. O relógio deixa cair uma badalada de meia hora.

O Avô — Ela entrou?

O Pai — Quem?

O Avô — A criada.

O Pai — Não, desceu para a cozinha.

O Avô — Parece-me que se tinha sentado à mesa.

O Tio — A criada?

O Avô — Sim.

O Tio — Era o que faltava!

O Avô — Ninguém entrou neste quarto?

O Pai — Não, ninguém.

O Avô — E a vossa irmã não está aqui?

O Tio — Até agora ainda não veio.

O Avô — Estão-me a enganar!

O Tio — A enganá-lo?

O Avô — Úrsula, dize-me a verdade, pelo amor de Deus!

A Filha mais velha — Avô, avô! O que tem?

O Avô — Aconteceu alguma coisa! Tenho a certeza de que a minha filha está pior...

O Tio — Está a sonhar?

O Avô — Não me querem dizer! Mas eu bem vejo que aconteceu alguma coisa...

O Tio — Nesse caso, vê melhor do que nós.

O Avô — Úrsula, dize-me a verdade!

A Filha mais velha — Mas nós estamos a dizer a verdade, avô!

O Avô — A tua voz está diferente!

O Pai — Porque a assusta com essas perguntas?

O Avô (*voltando-se para o Pai*) E a sua também!

O Pai — Endoideceu!

O Pai e o Tio trocam sinais dando a entender que o Avô perdeu a razão.

O Avô — Bem vejo que estão com medo!

O Pai — Medo? Medo de quê?

O Avô — Porque é que me querem enganar?

O Tio — Ninguém pensa em enganá-lo.

O Avô — Porque é que apagaram a luz?

O Tio — Mas ninguém apagou a luz: está tão claro como há pouco.

A Filha mais Velha — Parece-me que a lâmpada baixou.

O Pai — Eu não noto diferença nenhuma.

O Avô — Sinto grandes círculos negros que me pesam nas pálpebras! Minhas filhas, digam-me o que se passa aqui! Diga, por amor de Deus! Vocês podem ver, mas eu estou aqui sozinho, perdido no meio da escuridão... desta escuridão que não tem fim! Não sei quem veio sentar-se ao meu lado, não sei o que se passa à minha volta! Porque estão a falar em voz baixa?

O Pai — Ninguém falou em voz baixa.

O Avô — Falaram, sim, ao pé da porta.

O Pai — Não está ninguém ao pé da porta.

O Avô — Tenho a certeza de que entrou alguém neste quarto!

O Pai — Torno a dizer-lhe que ninguém entrou!

O Avô — Quem foi? A vossa irmã ou um padre? Não procurem enganar-me. Úrsula, quem foi que entrou?

A Filha mais Velha — Ninguém, avô.

O Avô — Não procurem enganar-me, eu sei o que digo! Quantas pessoas estão aqui?

A Filha mais Velha — Somos seis à volta da mesa, avô.

O Avô — Todos à volta da mesa?

A Filha mais Velha — Sim, avô, todos.

O Avô — O Paulo está aí?

O Pai — Estou sim.

O Avô — E o Oliveiros?

O Tio — Também estou, no lugar do costume. Mas não acha que já é tempo de acabar com esta brincadeira?

O Avô — Estás aí, Genoveva?

Umas das filhas — Estou, sim, avô.

O Avô — E tu, Gertrudes?

A Outra filha — Também estou.

O Avô — E a Úrsula?

A Filha mais Velha — Estou mesmo ao seu lado, avô.

O Avô — E ali, quem é que está sentado.

A Filha mais Velha — Aonde, avô? Ali? Não está ninguém.

O Avô — Ali, ali, no meio de nós?

A Filha mais Velha — Já lhe disse, avô, não está ninguém.

O Pai — Ouviu? Não está ninguém!

O Avô — Vocês é que não vêem!

O Tio — Está a brincar?

O Avô — Juro-lhes que não sinto o menor desejo de brincar!

O Tio — Então acredite naqueles que têm olhos para ver.

O Avô (*indeciso*) Julguei que houvesse mais alguém... Sinto que já não hei de viver muito tempo...

O Tio — Porque razão haviamos de enganá-lo? Com que intenção?

O Pai — Cedo ou tarde, teríamos sempre que lhe dizer a verdade.

O Tio — De que serve enganar-mo-nos uns aos outros?

O Pai — Não poderia viver indefinidamente no erro.

O Avô (*tentando levantar-se*) Ah! como eu desejaria poder rasgar esta névoa!

O Pai — Para onde quer ir?

O Avô — Para ali...

O Pai — Não esteja assim inquieto.

O Tio — Está hoje tão estranho!

O Avô — São vecês que me parecem estranhos!

O Pai — Que procura?

O Avô — Não sei o que tenho.

A Filha mais Velha — Avô, avô, diga-me o que precisa?

O Avô — Dêem-me as vossas mãos, minhas filhas.

As Três Filhas — Sim, avô.

O Avô — Porque estão a tremer tanto?

A Filha mais Velha — Mas nós não estamos a tremer, avô.

O Avô — E como estão pálidas, as três!

A Filha mais Velha — É tarde, avô, e estamos cansadas.

O PAI — Deviam deitar-se, e o avô também faria melhor se fosse descansar um pouco.

O AVÔ — Esta noite não serei capaz de dormir.

O TIO — Ficamos nós à espera do médico.

O AVÔ — Deixem-me ver a minha pobre filha!

O PAI — Bem sabe que é impossível; não devemos acordá-la inutilmente.

O TIO — Amanhã a verá.

O AVÔ — Não se ouve ruído nenhum no quarto dela.

O TIO — Se se ouvisse é que era motivo para sustos.

O AVÔ — Há muito tempo que não vejo a minha filha... Ontem à noite peguei-lhe nas mãos sem poder vê-la! Já não sei como ela é... Já não conheço o seu rosto... Como ela deve estar diferente, ao cabo de todas estas semanas... Senti-lhe os ossos da cara quando a afaguei. Entre mim e ela agora só há a escuridão... A escuridão e todos vós!... Assim não posso viver... Nem isto é viver... Estão todos a olhar para mim, para os meus olhos sem vida, e ninguém sente piedade! Não sei o que tenho... Nunca dizemos o que deveriamos dizer... e quando se pensa, é tudo tão terrível! Mas porque é que se calaram?

O TIO — Que havemos nós de dizer, se não acredita em nós?

O AVÔ — Têm medo de se denunciar!

O PAI — Vamos, seja sensato!

O AVÔ — Há muito tempo que me escondem qualquer coisa. Alguma coisa aconteceu nesta casa... E agora é que eu começo a compreender. Há muito tempo que me enganam! Julgam que eu nunca viria a saber? Há ocasiões em que sou menos cego do que os outros, entendem? Há dias e dias que os ouço falar em voz baixa, como se estivessem na casa de um enforcado! Não me atrevo a dizer o que sei esta noite... Mas hei-de saber a verdade! Espero que me digam a verdade, embora, apesar de tudo, há muito que a saiba! E agora sinto que estão todos mais pálidos do que os mortos!

AS TRÊS FILHAS — Avô! Avô! O que tem, avô?

O AVÔ — Não é de vocês que eu estou a falar, minhas filhas... Não, não é de vocês... Bei sei que vocês me diriam a verdade, se eles deixassem! De resto, tenho a certeza de que também vocês foram enganadas por eles... Havemos de ver! Havemos de ver!

O PAI — Julga verdadeiramente que a minha mulher está em perigo?

O AVÔ — Não continuem a tentar enganar-me; agora já é tarde, e eu sei a verdade melhor do que todos!

O TIO — Mas nós não somos cegos!

O PAI — Quer entrar no quarto da sua filha? Há aqui um engano e um mal-entendido a que é preciso por fim. Quer entrar?

O AVÔ (*subitamente indeciso*) Não, não... Agora não... Ainda não...

O TIO — Bem vê que não está a ser razoável.

O AVÔ — Nunca se sabe tudo o que um homem não pôde dizer durante a sua vida! Quem está a fazer este barulho?

A FILHA MAIS VELHA — É a luz que treme, avô.

O AVÔ — Parece-me bem agitada... bem agitada...

A FILHA MAIS VELHA — É o vento que a faz estremecer...

O TIO — Agora não há vento, as janelas estão fechadas.

A FILHA MAIS VELHA — Está quase a apagar-se,

O PAI — Já não tem azeite.

A FILHA MAIS VELHA — Pronto. Apagou-se.

O PAI — Não podemos ficar assim às escuras.

O TIO — E porque não? Eu já estou habituado.

O PAI — Há uma luz no quarto de minha mulher.

O TIO — Iremos buscá-la quando o médico chegar.

O PAI — É certo que a luz que vem de fora chega para iluminar este quarto.

O AVÔ — Há claridade lá fora?

O PAI — Mais do que aqui.

O TIO — Eu gosto de conversar às escuras.

O PAI — Também eu.

Um silêncio.

O AVÔ — Que barulho faz o relógio!

A FILHA MAIS VELHA — É porque estamos calados, avô.

O AVÔ — E porque foi que se calaram?

O TIO — De que haviamos nós de falar? Que estranhas coisas tem dito esta noite!

O AVÔ — O quarto está muito escuro?

O TIO — Sim, a luz é pouca.

Um silêncio

O AVÔ — Não me sinto bem. Úrsula, abre um pouco a janela.

O PAI — Sim, minha filha, abre um pouco a janela; também eu começo a sentir necessidade de respirar.

A Filha abre a janela.

O Tio — Francamente, acho que estamos aqui fechados há demasiado tempo.

O Avô — Abriste a janela?

A Filha mais Velha — Sim, avô, de par em par.

O Avô — Dir-se-ia que continua fechada. Não vem o mais pequeno som lá de fora.

A Filha mais Velha — É verdade, avô, não se ouve nada.

O Pai — Que extraordinário silêncio!

A Filha mais Velha — Se um anjo voasse neste momento, ouvia-se!

O Tio — Por isso é que eu não gosto do campo.

O Avô — Gostaria de ouvir um som qualquer. Úrsula, que horas são?

A Filha mais Velha — Quase meia-noite, avô.

Neste momento, o Tio começa a caminhar de um lado para outro da cena.

O Avô — Quem é que está a andar de um lado para o outro?

O Tio — Sou eu, sou eu, não se assuste. Senti necessidade de fazer um pouco de movimento. (*Silêncio*) Mas vou sentar-me outra vez.

Silêncio.

O Avô — Gostaria de estar noutro sítio.

A Filha mais Velha — Onde, avô?

O Avô — Não sei, noutro quarto, mas não aqui! Não aqui!

O Pai — Para onde queria que fôssemos?

O Tio — É muito tarde para irmos para outro sítio.

Silêncio. Estão todos sentados, imóveis, ao redor da mesa.

O Avô — Que estou eu a ouvir, Úrsula?

A Filha mais Velha — Nada, avô, são as folhas que caem no terraço.

O Avô — Vai fechar a janela, Úrsula.

A Filha mais Velha — Sim, avô.

Vai fechar a janela e depois torna a sentar-se.

O Avô — Tenho frio. (*Silêncio*) E agora, o que é isto que eu estou a ouvir?

A Filha mais Velha — Nada, avô. Fui eu que apertei as mãos.

(*Silêncio*)

O Avô — E agora?

A Filha mais Velha — Não sei, avô... talvez as minhas mãos a tremer...

O Avô — Também eu tenho medo, minhas filhas.

Neste momento, um raio de lua atravessa os vitrais, entornando uma luz estranha sobre a cena. Começam a soar as doze badaladas da meia-noite, e ouve-se, ao cair da última badalada, o vago som, quase indistinto, de alguém que rapidamente se levanta. O avô estremece.

O Avô — Quem foi que se levantou?

O Tio — Ninguém se levantou.

O Pai — Eu não me levantei!

As Três Filhas — Eu também não! Eu também não! Eu também não!

O Avô — Alguém se levantou da mesa!

O Tio — Acendam a luz!

Neste momento ouvem-se gemidos, vindos do quarto da criança, à D; esses gemidos continuam a ouvir-se até final da cena.

O Pai — Estão a ouvir? É a criança!

O Tio — É a primeira vez que ela chora!

O Pai — Vamos ver!

O Tio — Acendam a luz! Acendam a luz!

Ouvem-se agora passos precipitados e surdos que correm do quarto da E. Depois um silêncio de morte. Todos escutam, num terror mudo, até que a porta do quarto da E. se abre lentamente e a luz do quarto penetra em cena. No limiar da porta aparece a Irmã de caridade, vestida de negro, que se inclina e faz o sinal da cruz para anunciar a morte da mulher. Os outros compreendem e, depois de um momento de indecisão e terror, entram silenciosamente na câmara mortuária, deixando o cego sozinho em cena. Este levanta-se e, tateando, gira em redor da mesa, procurando orientar-se.

O Avô — Onde vão? Onde vão? Não me deixem sozinho!

MATEUS E MATEUSA

de QORPO-SANTO (*)

Personagens:

MATEUS, velho de 80 anos
MATEUSA, ídem
CATARINA,
PÊDRA e
SILVESTRA — filhas
BARRIÔS, criado.

As pessoas que comprarem e quiserem levar à cena quaisquer das minhas comédias, podem, bem como fazer quaisquer alterações, corrigir alguns erros e algumas faltas, quer de composição, quer de impressão, que a mim, por inúmeros estorvos, foi impossível.

QORPO-SANTO, julho de 1877

MATEUS (*caminhando em roda da cama*) Que estão fazendo as meninas, que ainda as não vi hoje?

MATEUSA (*sentada em uma cadeira, balançando-se*) E o senhor que se importa, sr. velho Mateus, com as suas filhas?

MATEUS (*voltando-se para esta*) Ora é boa esta! A senhora sempre foi, é e será uma (*atirando com as mãos*), não só impertinente, como atrevida!

MATEUSA — Ora, veja lá, senhor Torto (*levantando-se*), se estamos no tempo em que o senhor a seu belo prazer me insultava! Agora eu tenho filhos que me hão de vingar!

MATEUS (*abraçando-a*) Não, não, minha querida Mateusa; tu bem sabes que isto não passa de impertinências dos 80; tem paciência, vai me aturando, que te hei de deixar minha universal herdeira (*atirando com uma perna*) de reumatismo que o demo do teu avô torto meteu-me nesta perna! (*Atirando com um braço*) Das inchações que todas as primaveras arrebentam nestes braços! (*Abrindo a camisa*) Das chagas que tua mãe com seus lábios de vênus imprimiu-me neste peito! E finalmente (*arrancando a cabeleira*) da calvície que tu me pegaste, arrancando-me ora os cabelos brancos, ora os pretos, conforme as mulheres com quem eu falava. Se elas (*virando-se para o público*) os tinham pretos, assim que a sujeitinha podia, arrancava-me os brancos sob o frívolo pretexto de que me namoravam! Se elas os tinham brancos, fazia-me o mesmo, sob ainda o frivolíssimo pretexto de que eu as namorava. (*Batendo com as mãos e caminhando*) E assim é; e assim é, que calvo, calvo, calvo, calvo, calvo, calvo. (*Algum tanto cantando*) Calvô... calvô... calvô... ô... ô...

MATEUSA (*pondo as mãos*) Meu Deus, que homem mais mentiroso. Céus, quem diria que ainda aos 80 este judeu errante havia de proceder como aos quinze, quando roubava frutas do pai.

MATEUS (*com fala e voz muito rouquenha*) Ora, senhora. Ora senhora, quem, quem lhe disse essa asneira? (*Profere estas palavras querendo andar, e quase sem poder: é este o todo do velho em quase todos os seus discursos.*)

MATEUSA (*empurrando-o*) Então para que fala de mim a todas as moças que aqui vêm, sr. chino? Para que, hein? Se o senhor não fosse mais narmorador que hum macaco preso a um cepo, certamente não diria — que sou velha, feia e magra, que sou doente da asma; que tenho huma perna mais curta que a outra; que... que... finalmente, que já (*voltando-se com expressão de terror*) não lhe sirvo para os seus fins de (*pondo a mão em hum olho*) de... O senhor bem sabe. (*Esfregando com as costas das mãos o outro, com voz de quem chora*) Sim; se eu não fosse desde a minha tenra idade um espelho, tipo, eu sombra de vergonha e de acanhamento, eu diria (*virando-se para o público*) já não quer dormir comigo, diz: feio (*saindo da sala*), feio, mau, velho, rabujo, tão bem não te quero mais, fedorento.

MATEUS — Mas (*voltando-se para o fundo*) e as meninas; onde estão? Onde? Onde? (*Puxa a cabeleira*) Pêdra. Catarina. Silvestra. (*Escuta um pouco*) Nenhuma aparece. Cruzes. Fizeram o mesmo que a mãe? Fugiram de mim? Coitado. Pobre de quem é velho. As mulheres fogem; e as filhas desaparecem.

CENA SEGUNDA

PÊDRA (*entrando*) O que é, papaizinho? O que é que quer? O que tem? Sucedeu-lhe alguma coisa? Não? (*Pegando-lhe no braço*).

MATEUS (*como acordando-se de hum sonho*) Hein? (*Esfregando os olhos*) Hein? O que é? O que é? Chegou alguém? Eu estava, aqui estava...

PÊDRA — Que tem meu pai?

MATEUS (*assoando sem tocar no nariz e olhando*) Vejam o que é ser velho. Menina; menina, já que estás aqui, dá-me um lenço: anda (*pegando nos braços da filha*) anda, minha queridinha; vê hum lenço para o vosso velho paizinho! Sim; vai; vai; anda (*fazendo-a caminhar*).

PÊDRA (*voltando-se*) Também este meu pai cada vez fica mais porco, por isso é que a minha mãe já enjoou ele tanto, que nem o pode mais (*saindo*). Eu já vou buscar, espere hum minuto (*com as mãos, fazendo-o parar*). Já venho, papai, já venho; e vou buscar-lhe hum dos mais lindos (*com ar gracioso*) que encontrar em meu quarda-roupa, ouviu, papai, ouviu?

MATEUS — Sim, sim, já ouvi. Tu sempre foste o encanto dos meus olhos; o sonho de todos os meus momentos... (*entra outra*) esta menina (*voltando-se para o Povo*) é os encantos da imaginação desta cabeça (*batendo com as mãos, huma de cada lado da cabeça*) e objeto que ao ver, me enche (*apalpando o coração*) este coração de alegria.

CATARINA — Meu papai, e eu, então não mereço alguma?

MATEUS (*voltando-se e olhando para Catarina*) Minha querida filha, minha querida Catarina (*abraçando-a*) és tu, oh! quanto me apraz verte, se tu soubesses, queridíssima filha, quão grande é o prazer que banha (*inclinando e levando a mão ao peito*) este peito. Sim; (*tornando a abraça-la*) tu és hum dos entes que fazem com que eu preza a velha existência, ainda por alguns dias. Sim, sim, sim. Tu, tua sábia irmã Pêdra; e... e aquela que hoje não tive a fortuna de ver; a tua mais que simpática irmã Silvestra, são todas três os anjos que amparam; que me alimentam o corpo e a alma; por quem e para quem vivo; e morreria se fosse mister. (*Entra Silvestra aos pulinhos, e Pêdra fazendo passos de dança*).

SILVESTRA — Papaizinho do meu coração (*abraçando-o pelas pernas*) você é o meu tudo. Olhe, papaizinho, eu sonhei que o senhor queria um lenço e corri, tomei este que a mana Catarina lhe trazia; e lhe *truce!*

MATEUS — Quanto sou feliz! (*Pega o lenço e enxuga os olhos*).

CATARINA (*à parte e com expressão de dor*) Ele disse que a outra era simpática; e de mim nem ao menos diz que sou formosa! Sempre é velho, não sabe agradar a todos!

PÊDRA — Papai, eu não fui portadora do que me pediu, porque a Silvestra é muito velhaca, e é muito ligeira! Assim que me viu com o lenço na mão, tomou-me, e correu para trazer-lhe primeiro que eu!

SILVESTRA — É porque eu quero (*dando com a mão na irmã*) mais bem a papai do que você. Aí esta!

PÊDRA — Pois não! Não vê que a senhora já pesou os graus de amor que em meu coração eu consagro a meu pai...

SILVESTRA — Não preciso pesar. Olhe: no seu coração existe certa

força ou quantidade de amor consagrado (*afagando com as mãos*) ao papaizinho. E em mim todo o meu coração é puro amor a ele umbutado!

PÊDRA — Vejam só (*com aspecto impertinente, desgostoso; rosto franzido, pende a cabeça de um lado*) como é retórica! Não pensei que a senhora estivesse tão adiantada. Não estudou, não se preparou hoje tão bem com seus velhos alfarrábios de filosofia? Se não se preparou, para outra vez prepare-se, e veja se ganha mais um afeto do papai!

CATARINA (*serenando-as*) Meninas (*pegando no braço ou mão de uma e de outra*) Acomodem-se. Vocês parecem nenês!

MATEUS — Meus anjos (*tão bem querendo acomodá-las*) Minhas santas; minhas virgens... não quero que briguem, porque isso me desgosta. Sabem que já sou velho e que os velhos são sempre mais sensíveis que os moços... Quero vê-las contentes; contentezinhas, ao contrário fico triste.

PÊDRA E SILVESTRA (*formando com as mãos pegadas uma nas outras um círculo em roda do pai*) Nosso papaizinho, não hade se desgostar: não hade chorar: não hade chorar (*dançando*). Nós havemos de amparar o nosso querido papai. (*Humas para as outras*) Vamos, pulemos, dancemos e cantemos: todos de uma só vez. (*O pai vira-se ora para uma ora para outra, cheio do maior contentamento: o sorriso não lhe sai dos lábios, os olhos são ternos; a face se franze de prazer; quer falar e apenas diz:*)

MATEUS — Meu Deus! Eu sou; eu sou tão feliz que... Sim, sou; sou muito feliz.

AS FILHAS CANTAM:

Nós somos três anjinhos;
E quatro éramos nós
Que do céu descemos!
E o amparo procuramos:
Mataremos ao algoz
Destes dois nossos vizinhos!

Sempre fomos bem tratadas
Quer deste, quer daquelas
Não queremos que a maldade,
Para nós a infelicidade,
Maltrate a ele ou a ela...
Mataremos tresloucadas!

Não somos só anjos
Que assim pensamos;
Que assim praticamos;
Tão bem são os arcanjos!

De principados — exércitos
Temos; também de virtudes!
De tronos! Não mudes,
Papai! Vivam as órdens!

Para debelarmos facínoras!
Para triunfarem diretos,
As armas temos nos peitos!
A força de milhões d'espíritos!

Terminado o canto, abraçarão todas o pai, e este a elas, banhados todos na maior efusão de júbilo.

PÊDRA (*para o pai*) Agora, papai, vamos coser, bordar, fiar; fazer renda (*para as irmãs*). Vamos, meninas. A mamãe já hade ter a nossa tarefa pronta para nos dar trabalho.

CATARINA — Ainda é cedo; eu não ouvi dar oito horas; e o nosso trabalho sempre principia às nove.

SILVESTRA — Eu não sei o que hei-de fazer hoje o que hade de fazer.

CATARINA (*olhando-a com certo ar de indiferença*) Se te parece, minha muito querida maninha, chama-me de preguiçosa.

PÊDRA — Não, isso eu não digo, porque a senhora deu as mais deslumbrantes provas de que há de vir a ser lá... (*elevando a mão*) para o futuro uma moça das mais trabalhadoras, que eu conheço! E ainda hoje disso deu segurança no jardim do quintal, em que não ficava flor que não fosse pela senhora cultivada.

SILVESTRA — Inda bem que a senhora sabe, e faz-me o obséquio de dizer, e se eu o não fora ainda, não era de admirar, pois não canto mais, de nove a dez anos de idade.

MATEUS (*voltando-se para Silvestra*) Pois a senhora esteve no quintal?

SILVESTRA — Pois, então, papai, eu não havia de ir cortar, arrancar todas as ervas perniciosas, que crescendo destroem as plantas, as flores preciosas?

MATEUS (*com muita alegria, pegando a filha*) Filha. Filha minha, vem a meus braços (*abraça-a e beija-a muitas vezes*) Fazes, minha muito amada Silvestra — o que Deus faz nos Governos, o que os bons Governos fazem aos Governados, prendem, castigam; melhoram ou mutilam os maus — para que não ofendam, nem prejudiquem os bons. E vocês (*para as outras*) o que faziam durante o tempo em que a minha inteligente Silvestra procedia com tanto acerto, praticando uma tão meritória ação, e digna dos maiores elogios?

PÊDRA e CATARINA (*quase ao mesmo tempo*) Eu regava as minhas plantas e flores, com a mais fresca e cristalina água, a fim de que crescessem e desabrochassem — perfeitas e puras. (*Isto diz Catarina*).

PÊDRA — Eu papai, mudava algumas e plantava outras.

MATEUS — Já vejo que todas trabalharam muito! Hei-de fazer a cada huma das senhoras o mais lindo presente! (*Movendo a cabeça, inclinando-a*) isto é, quando eu sair à rua, pois bem sabem que eu aqui não tenho com que lhes presentear.

PÊDRA — Eu quero... quero, o que há de ser (*levantando algum tanto a cabeça e refletindo*) huma boneca de cera, do tamanho da (*apontando*) Silvestra! E toda vestida de seda, ouviu, papai? Com brincos, adereços... O senhor sabe como se vestem as moças que se casam; assim eu quero. Não se esquaça; não se esqueça de comprar, e me trazer assim. Olhe (*batendo-lhe a mão no braço*), se na loja do Pacífico não tiver, tem na do Leite, na do Rodolfo, ou do Paradeda.

SILVESTRA — Eu me contento com menos. Quero um vestido de seda, lavrada na barra, e as mangas, a fio de ouro; com blonds e tudo o mais que se usar, do mesmo fio ou daquilo que for mais moderno.

MATEUS (*para Silvestra*) Contentas-te só com isso? Não queres sapatos de seda, botinas de veludo tão bem bordadas de ouro, ou enfeite fino para a cabeça?

SILVESTRA — Não, papai; basta o vestido; o mais tudo eu tenho muito bom, e em estado de poder servir com o lindo vestido que lhe peço. Sempre gostei da economia; e sempre aborreci a prodigalidade.

MATEUS — Estimo muito; é o mais fiel retrato da moral do velho Mateus (para Catarina). E a senhora, que está tão calada. Então, não pede nada?

CATARINA — As manas já lhe pediram tanto que eu não sei o que lhe hei-de pedir, parece que tudo ha-de custar tanto dinheiro, que se o senhor não tivesse ainda há pouco tirado a sorte grande na loteria do Rio de Janeiro, eu acreditaria que teria de vender a cabeleira, para satisfazer tantos pedidos.

MATEUS — Não, não menina, o que elas pedem custa pouco comparativamente aos meus e vossos rendimentos! Diga, diga o que mais estimará que eu lhe traga, para comprar e trazer-lhe?

CATARINA — Pois bem, eu vou dizer-lhe: mas V. Mercê não se há de zangar.

MATEUS — Não, não, peça o que quiser, que eu com muito prazer lhe trago.

CATARINA — Pois então, visto que tem gosto em me fazer um presente... até se eu não tivesse de ir a um batisado à casa da minha amiga e comadre dona Leocádia das Neves Navarro e Souto, eu não diria o que mais preciso e quero que me dê... é um ramalhete das mais delicadas flores que se costumam vender nas lojas das modistas francesas e alemãs.

MATEUS — E levou tanto tempo para pedir uma coisa de tão pouco valor?

CATARINA — Não é de muito pequeno valor, o que eu quero é de uns muito mimosos, cujo preço sobe a dez ou doze mil réis.

MATEUS — Pois então, isto é muito barato! Mas como é o que me pede, fique certa que hade ser servida, tanto mais que tem a intenção de se apresentar com ele em um baile, batisado, ou não sei que festa.

CATARINA — É quanto basta; e com ele ficarei muito contente!

MATEUSA *entra renguiando, revirando os olhos e fazendo mil trejeitos. As filhas, que a observam, dizem umas para as outras: "Aí vem a mamãe!", quase em segredo, rapidamente: "Olhem a mamãe!" "Vamos, vamos, já são nove horas". Para o pai:*

FILHAS — Papai, não se esqueça das nossas encomendas, como nós não nos esquecemos de orar a Deus para que prolongue seus dias e que estes sejam felizes. Até logo à hora de jantar (*e fazendo uma profunda cortezia depois de lhe beijarem a mão, pegando as saias dos vestidos*) que é quando poderemos ter o inexprimível prazer de passar alguns preciosos momentos em sua estimável companhia.

CENA TERCEIRA

MATEUSA (*aproximando-se das filhas*) Viu, meninas, vão fazer a sua costura, está tudo marcadinho, cada uma das senhoras tem na sua almofada o pano, a linha, a agulha; e tudo o mais que é necessário para trabalhar até as duas da tarde. O que é de bordar para a Pêdra, está desenhado a lápis; os picados para a Catarina, estão alinhavados; e a costura lisa, a camisa deste velho feio (*batendo no ombro do marido*) está começada. Tenham cuidado, façam tudo bem feitinho.

FILHAS — Como sabe, somos obedientes filhas; deve por isso contar assim havemos de fazer. (*Saem*).

MATEUSA (*para o marido, batendo-lhe no ombro*) Já sei que está

repassado de prazer, esteve com suas queridas filhinhas mais de duas horas e eu lá sofrendo as maiores saudades.

MATEUS — É verdade, minha querida Mateusa (*batendo-lhe também no ombro*). Mas antes de te dizer o que pretendia, confessa-me. Porque não quiseste tu o teu nome de batismo, que te foi posto por teus falecidos pais?

MATEUSA — Porque achei muito feio o nome de Jônatas que me puseram, e então preferi o de Mateusa que bem casa com o teu.

MATEUS — Sempre és mulher, e não sei o que me pareces depois que ficaste velha e rabugenta.

MATEUSA (*recuando um pouco*) És bem atrevido. De repente e quando não esperares hei-de tomar a mais justa vingança das grosserias, das duras afrontas com que costumas insultar-me.

MATEUS *se aproxima e ela recua.*

MATEUSA — Não se chegue para mim (*pondo as mãos na cintura e arregaçando os punhos*) que eu não sou mais sua. Não o quero mais. Já tenho outro com quem pretendo viver mais felizes dias.

MATEUS (*correndo a abraçá-la apressadamente*) Minha queridinha, minha velhinha, minha companheirinha de mais de 50 anos (*agarrando-a*), por quem és, não fujas de mim, do vosso velhinho. E as nossas queridas filhinhas, que seria delas, se nós nos separássemos, se tu buscasses depois de velha e feia outro marido, ainda que moço e bonito, que seria de mim? Que seria de ti? Não, não, não, tu jamais me deixarás (*tanto se abraçam, agarram, pegam, beijam-se, que cai um por cima do outro*).

MATEUS — Ai que quase quebrei uma perna, esta velha é o diabo, sempre mostra que é velha, e renga. (*Querem erguer-se sem poder*) Isto é o diabo...

MATEUSA (*levantando-se, querendo fazê-lo apressadamente e sem poder, cobrindo as pernas que, com o tombo, ficaram algum tanto descobertas*) É isto, este velho, pois não querem ver só a cara dele. Parece-me o diabo em figura humana. Estou tonta. Nunca mais, nunca mais hei-de aturar este carneiro velho, e já sem guampas. (*Ambos levantam-se muito devagar, a muito custo, e sempre praguejando um contra o outro.*)

MATEUSA (*fazendo menção ou dando no ar ora com uma ora com outra mão*) Hei-de ir embora, hei-de ir; hei-de ir.

MATEUS — Não hade ir, não hade ir; não hade ir porque eu não quero que vá. Você é minha mulher, e pelas leis tanto civís como canônicas, tem obrigação de me amar e de me aturar; de comigo viver, até eu me aborrecer. (*Bate com um só pé*). Ha-de. Há-de; Há-de.

MATEUSA — Não hei-de. Não hei-de. Não hei-de. Quem sabe se eu sou sua escrava? É muito gracioso e até atrevido. Quer cercear a minha liberdade e ainda me fala de leis da igreja e civís, como se alguém fizesse caso de papéis borrados. Quem é que se importa hoje com Leis (*atirando-lhe com o Código Criminal*). Sr. banana. Bem mostra que é filho de um lavrador de Viana. Pegue lá o cospe e escarram todos os dias como se fosse uma nojenta escarradeira.

MATEUS (*espremendo-se todo, abaixa-se, levanta o livro e diz: à mulher*) Obrigado pelo presente, adivinhou ser coisa de que muito necessitava. (*Mete-o na algibeira; à parte*) Ao menos servirá para algumas vezes servir-me de suas folhas, uma em cada dia que as tripas (*pondo a mão na barriga*) me revelarem a necessidade de ir à latrina.

MATEUSA — Ah, já sabe que isso não vale coisa alguma; e principalmente para as autoridades — para quem tem dinheiro! Estimo muito; muito; muito. (*Pega em outro — a Constituição do Império e atira-lhe na cara*).

MATEUS (*gritando*) Ai, cuidado quando atirar, sra. dona Mateusa. Não continuo a aceitar seus presentes; se com eles me quiser quebrar o nariz (*apalpa este, e diz*) Não partiu, não quebrou, mas entortou (*e como o nariz tem parte de cera, fica com ele assás torto. Ainda não acaba de endireitá-lo, Mateusa atira-lhe com outro de História Sagrada, que lhe bate numa orelha postiça e que por isso com a pancada cai*) Eis o terceiro e último, que lhe dou para os fins a que o senhor quiser aplicar.

MATEUS (*no sentir a pancada, grita*) Ai, que fiquei sem orelha! Ai! Onde cairia? (*Atirando com os livros na velha e com raiva*) Por mais que recomendasse a esta endemoinhada que não queria presentes caros, este demônio havia de quebrar-me o nariz, e por-me fora uma orelha. Ó Mateusa do diabo, com que partes desta casa em ir eu amanhã ao baile masquê, visitar as Pavoas? E...

MATEUSA (*batendo com o pé*) Cachorro! Ainda me fala em Pavoas, e em baile masquê? Traste! Ordinário! Já... rua, seu maroto!

MATEUS (*voltando-se para o público*) Já se viu que escaler velho mais impertinente. Esperem que eu lhe boto cavernas novas (*procurando uma bengala*) Achei (*Com a bengala em punho*) Já que a senhora não faz caso da lei escrita, falada e jurada, há-de fazer da lei cacetada. Paula-

da! Ou bengalada! (*Bate com a bengala no chão*).

MATEUSA — Ah! dessa lei, sim, tenho medo. (*À parte*) Mas ele não pode com (*pega em uma cadeira e dá-lhe com ela, dizendo*) Ora, toma lá! (*Ele apara a pancada com a bengala, encolhendo-se todo, enfia esta na cadeira, empurrão para lá para cá*).

AS FILHAS (*aparecendo na porta dos fundos, umas para as outras*) Vai lá! (empurrando) Vai tu apartar! Eu não, quando eles estão assim, eu tenho medo, porque sou pequenina.

MATEUS — Ai! Eu caio! Quem me acode! Perdi o queixo!

MATEUSA (*gritando e correndo*) Ai! Esfolei um braço, mas deixo-lhe a cadeira enfiada na cabeça. (*Quer assim fazer e fugir, mas Mateus atira-lhe a cadeira às pernas; ela tropeça e cai, ele vai acudíla, quer correr; as filhas convidam-se a fugir; ele cai aos pés da velha*).

Entra um criado, passados alguns minutos, terminadas as gargalhadas que sem dúvida devem desenvolver-se por algum tempo.

BARRIÔS — Eis, senhores, as conseqüências funestas que aos administrados ou como tais considerados, traz o desrespeito das autoridades aos direitos destes; e com tal proceder aos seus próprios direitos. A descrença das mais sábias instituições, em vez de só a terem nesta ou naquela autoridade que as não cumpre, nem faz cumprir! A luta do mais forte contra o mais fraco! Finalmente, a destruição em vez da edificação! O regresso em vez do progresso!

FIM DA COMÉDIA

Porto Alegre, maio 12 de 1866
Beco do Rosário, sobrado de 3 janelas, n. 21
Pelo rio-grandense José Joaquim de Qampos Leão, Qorpo-Santo; aos 37 anos de idade.
Em quatro ou cinco horas de trabalho.

(*) Na grafia que mais tarde inventaria, seu nome de batismo era Joze Joaquim de Qampos Leão. Nasceu em 1829, em Triunfo, pequena cidade às margens do rio Jacuí, no coração da Província de São Pedro do Rio Grande. Em 1863, alcunhou-se *o Quorpo-Santo*. Morreu a 1.º de maio de 1883 em Porto Alegre, deixando mulher, quatro filhos vivos, e a pequena fortuna de 40 contos de réis em bens imóveis.

Foi caixeiro-viajante, varredor, delegado de polícia. Tornou-se professor de "Língua Pátria" (português). Dirigiu renomados estabelecimentos de ensino. Teve alunos ilustres. Destes, alguns chegaram a acompanhar-lhe o enterro. Era monarquista convicto, adversário incansável dos rebeldes farroupilhas que proclamaram, em 1835, a República de Piratini. Na concepção mais legítima do termo, era um "cidadão do Império".

Ao certo, ninguém sabe o que houve. A lenda conta que, por volta de 1862, dois assaltantes noturnos bateram-lhe muito na cabeça, e que esta desandou. Ele próprio escreveu que, a 7 de junho de 1863, José de Leão subiu ao céu virou santo. Seu corpo ficou morto por dez horas, até que nele se infiltrou um "outro" — o Quorpo-Santo. A partir daí Qorpo-Santo fez e sofreu o diabo. Tentou implantar uma nova ortografia, eliminando os K, Ç PH, SS RR e demais inutilidades. Escreveu peças absurdamente ousadas para o teatro da época. Escreveu poemas agressivos, sem métrica, sem rima, sobre formigas, aranhas, tinteiros e quinquilharias, escandalizando as mentes parnasianas. Editou sua própria obra, pomposamente chamada *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade*.

De 1862 a 1868, Quorpo-Santo foi "réu" de um processo de interdição. A 17 de agosto de 1868 foi oficialmente declarado louco, e incapaz de gerir seus bens, sua família e a si próprio. Na fase final do processo, Quorpo-Santo foi encarcerado e enviado ao Hospício D. Pedro, no Rio de Janeiro, para melhor exame. No Hospício tomou muitas notas. E depois publicou-as sob o irônico título de *Quinze Dias na Corte*.

Na verdade, foram quatro meses de "Corte", embora depois ele conseguisse transferência para uma casa de saúde particular.

Flávio Aguiar

(Revista *EX-Loucura*, n. 7/1974)

Sobre Qorpo-Santo, V. *Cadernos de Teatro* n. 45

O que você deve saber quando desejar montar uma peça de autor nacional ou estrangeiro:

Ao escolher uma peça para seu grupo, seja amador ou profissional, você deve dirigir-se à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (*) que dará todas as informações a respeito da possibilidade ou não de montagem do texto escolhido. Como a própria SBAT tem interesse em que as peças sejam representadas, pois arrecada os direitos do autor e recebe uma porcentagem desses direitos, ela é o órgão mais indicado para dar as informações necessárias. O seu papel é ao mesmo tempo de arrecadador e de fiscalizador do patrimônio sob sua proteção (as peças registradas na SBAT), estando, assim, autorizada por lei a suspender ou proibir qualquer espetáculo que não tenha sido previamente autorizado pelo autor.

Para evitar prejuizos futuros para o seu grupo, dirigase à SABT, que lhe dará informes sobre:

- Se a peça escolhida está vinculada contratualmente a outra companhia ou grupo.
- Se, em se tratando de original estrangeiro, a tradução está devidamente autorizada e o contrato emitido pelo Autor, válido, ainda, apesar de ter sido a peça fartamente representada até então. Convém esclarecer que todo contrato fixa prazos; índices de representações mínimas em cada ano de validade e, algumas vezes, até o nome da companhia que tem a exclusividade do direito de representação, além de outras cláusulas importantes. Daí a necessidade de examinar cada caso especificamente.
- O fato de uma peça nacional ou estrangeira estar publicada não significa que poderá ser representada sem o cumprimento das formalidades a que nos referimos. A publicação é destinada à leitura e não, implicitamente, à representação pública. E se a edição for de obra estrangeira, é indispensável saber se o tradutor que assina o texto é o tradutor autorizado para representação pública da obra. Há inúmeros casos de peças estrangeiras cujas traduções não são as autorizadas para encenação. Há ainda os casos de obras portuguesas ou estrangeiras, publicadas em Portugal. Todas, sem exceção, estão sujeitas à consulta prévia à SBAT.
- Outro caso é o de peças compostas de trechos de outras obras, de crônicas, poemas etc. colhidos à revelia dos AA. São as peças antológicas ou de "colagem" que, talvez, aparentemente, possam ser representadas sem consulta prévia. Acontece, porém, que esse gênero de obra de retalhos pode colocar partes do texto em conflito com outras, por ter sido retirada de um contexto diferente. Portanto, uma consulta é necessária para resguardar direitos e evitar futuras reclamações dos AA além de prejuizos futuros para o grupo ou companhia.

(*) Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

Fundada em 27/9/1917

Reconhecida de utilidade pública federal (decr. 4.092, de 4/8/920

Sede: Av. Almirante Barroso, 97, 3.º andar. End. telegr. SBAT RIO

Rio de Janeiro — Brasil

MACKSEN LUIZ

A SAIDA INVOLUNTÁRIA DE CENA

A profissão de cenotécnico, como tantas outras que formam a infra-estrutura da atividade teatral, está condenada ao desaparecimento por falta de técnicos que a continuem. No passado a partir dos anos 20 e até o início dos 60 — a presença do cenotécnico era uma imposição da estrutura teatral, já que as montagens exigiam diversas mutações de cenas, uma maior complexidade na construção dos cenários e detalhes de acabamento hoje considerados secundários. A precariedade econômica da empresa teatral não permite que atualmente o cenotécnico seja uma figura ativa na elaboração do espetáculo. Sob a perigosa marca da contenção de despesas, as produções atuais improvisam contra-regras, carpinteiros, iluminadores, aderecistas (algumas das funções exercidas ou coordenadas pelo cenotécnico) com graves prejuizos para a qualidade técnica do espetáculo teatral.

Apenas três teatros no Rio — *Dulcina, Ginástico e Copacabana* além do *Municipal,* mantêm cenotécnicos contratados, que ainda assim encontram dificuldades em encontrar auxiliares que executem cenários, ou mesmo que conheçam as bases de uma boa contra-regra. E como o teatro não dispõe de condições econômicas para manter esse "luxo", a televisão está absorvendo os poucos técnicos do mercado, oferecendo salários compensadores e a possibilidade de continuidade de trabalho. Enquanto a regulamentação das atividades artísticas não for resolvida e as (poucas) escolas de teatro não tiverem condições de manter cursos regulares para cenotécnicos, o panorama continuará desolador. Os remanescentes continuarão até a aposentadoria — e a maioria está próxima — a exercer uma atividade que se torna anacrônica pelo fato de sua utilidade técnica estar sendo substituida pelo imediatismo das soluções de improviso.

A indefinição do cenotécnico no mercado teatral brasileiro começa pela dificuldade que esses profissionais têm em delimitar a extensão de sua atividade. Para Luiz Carlos Silva, chefe do Serviço Técnico do *Teatro Municipal,* "o cenotécnico está na base da execução dos cenários". Já para Luciano Trigo, do *Teatro Dulcina,* "o cenotécnico é um profissional que conhece matérias sobre cenografia e maquinaria de palco".

O ante-projeto de lei elaborado pelo Sindicato de Artistas e Técnicos em Espetáculos e em estudo pelo Ministérios da Educação e do Trabalho, define o cenotécnico como responsável por toda a parte cênica de um espetáculo, incluindo até mesmo as funções de tapeceiro e estofador. Toda esta imprecisão de termos reflete apenas o abandono em que está relegado o técnico de teatro, hoje um marginal que vive com salário irrisórios e que do teatro pode esperar apenas a descontinuidade de trabalho e a precáriedade do exercício profissional.

Dentro de uma conceituação ampla, o cenotécnico é o responsável pelo bom funcionamento da parte cênica de um espetáculo.

Quando grandes companhias atuavam permanentemente e mantinham elencos estáveis, o cenotécnico era um elemento imprecisdível na construção do espetáculo. Na verdade, era ele quem "viabilizava" o projeto do cenógrafo, ajustando as características dos cenários à dimensão do palco, coordenando toda a sua execução e montagem. Além de exercer as funções de contra-regra — o que mantém a parte técnica do palco funcionando durante o espetáculo — e eventualmente, de iluminador ou de diretor de cena. A técnica vem sendo absorvida no decorrer desses anos por discipulos de velhos mestres europeus, sobretudo portugueses e italianos. Os mais conhecidos cenotécnicos que participaram do teatro carioca, a partir dos anos 20 — Wilson Bandeira, Mario Conde (falecido há 2 meses) formaram no trabalho diário uma equipe que atuou (e ainda atual) nos palcos do Rio, mas que hoje está reduvida a uns poucos remanescentes.

Últimos Atos

Luciano Trigo, que iniciou suas atividades como técnico teatral em 1926 e que hoje é responsável pelo setor técnico do Teatro Dulcina, diz que "com a decadência do teatro e com as produções esporádicas, a profissão de cenotécnico está se extinguindo. Os produtores, por medida de economia, alijam o profissional, improvisando técnicos". A permanência de LT como cenógrafo do

Dulcina só é possível graças a uma cláusula que consta do contrato de locação do teatro, que obriga o elenco que o ocupe a utilizar os serviços de Luciano. Como conhece as condições técnicas do palco, a extensão do sistema de iluminação e os recursos acústicos do *Dulcina,* LT assessora as companhias na montagem dos cenários, na indicação de carpinteiros especializados e até mesmo na execução de tarefas de sustentação cênica. Esse tipo de função é mantido apenas por 3 teatros particulares: *O Dulcina, o Copacabana e o Ginástico.* Mas o desempenho profissional desses técnicos fica bastante prejudicado pelas más condições dos teatros. O próprio *Teatro Municipal,* considerado a principal casa de espetáculos da cidade, tem problemas técnicos insuperáveis. "Em matéria de iluminação — lembra Luis Carlos Silva — "nossa cabina é arcáica, funcionando com 8 homens em um espetáculo de ópera e mesmo assim com deficiência." A situação é tão precária que quando da vinda do *Royal Ballet,* o grupo trouxe 250 refletores. O Municipal possui apenas 45.

LT considera apenas o *Teatro Carlos Gomes* com uma estrutura arquitetônica adequada, seguido do *Municipal* e *João Caetano.* Os outros, considera apenas "auditórios mal adaptados". Mas ainda que as condições técnicas sejam adversas, as profissionais são quase dramáticas. O cenógrafo e diretor da Escola de Teatro da FEFIEG, Pernambuco de Oliveira, diz "a situação chegou a tal ponto, que vamos acabar tendo que importar elementos a preço de dólar ou a ouro. A realidade é que os poucos cenotécnicos que ainda restam, profissionais de altíssimo gabarito, estão acabando. São idosos e não está havendo renovação. Onde encontrar hoje iluminadores, cenaristas, maquinistas, aderecistas, como existiam antigamente, ligados às grandes companhias?"

Profissão esquecida

Ainda que o Sindicato dos Artistas estabeleça uma tabela rigorosa de "preços mínimos" para os diversos técnicos ligados à atividade teatral, esta tabela não pode ser cumprida em razão da "deserdem do mercado". Tomando como base o salário mínimo vigente a partir de maio/74, um chefe de montagem deverá receber por 8 horas de trabalho, $96,00, um 2.º ajudante de contra-regra, pelo mesmo período, $48,00 e um chefe de guarda-roupa, $60,00. Luis Carlos, como chefe do Serviço Técnico do Municipal, recebe 2.200,00 e LT estima em $3.000,00 os rendimentos de um cenotécnico e afirma que "pago para os carpinteiros da equipe que sempre trabalha comigo 12 cruzeiros a hora." Esses preços são variáveis segundo a urgência e as condições do mercado no momento. Se a época for de carnaval, será praticamente impossível conseguir qualquer carpinteiro especializado ou pintor de cenário, que estarão recebendo um salário bem maior que no teatro, por mais "abastada" que seja a companhia. E LT afirma, com a segurança de muitos anos de conhecimento do mercado, que "se 3 produções médias forem montadas ao mesmo tempo, não existem técnicos especializados disponíveis em número suficiente para atender às necessidades."

— A parte técnica — diz Pernambuco de Oliveira — do teatro no Brasil está indo por água abaixo. Contra-regra, por exemplo, não existe mais. Ele é o elemento que precisa conhecer tudo, inclusive decoração, iluminação etc. Os que existiam receberam preparo desde jovens, passaram a profissionais. O contra-regra é hoje o carregador de móveis na televisão. E foi a própria televisão que ajudou a acabar com o contra-regra.

O ex-presidente do Sindicato dos Artistas (Luis Francisco Olimecha), diz que apesar de não existir um levantamento sistemático do número de profissionais técnicos atuantes no Rio, ele estima em cerca de 300 e que a função de cenotécnico, entendida em sua acepção de coordenador da parte cênica do espetáculo, praticamente desapareceu. E de certa forma pela carência de mão-de-obra especializada LFO acredita que a situação dos profissionais não é tão desfavorável. O que PO lembra, no entanto, é que não há nenhuma renovação e continuidade técnica. "Luciano Trigo, por exemplo, é um dos melhores cenotécnicos do Brasil e já tem mais de 60 anos. Como ele, só existem uns sete. Quando esses poucos se forem, o que vai restar?"

E o Futuro?

No ante-projeto de lei que regula as funções artisticas e que ainda não foi apreciado pelo Congresso, faz-se a exigência para uma pessoa que exerça atividades técnicas em teatro, que possua um diploma de curso médio ou que tenha dois anos de exercício profissional comprovado ou o mínimo de quatro trabalhos realizados. A definição de cada uma das atividades, englobadas pelo

nome genérico de cenotécnicos, é bem precisa nesse ante-projeto, mas a forma como serão conferidos diplomas aos aos novos técnicos permanece uma incognita. As escolas de teatro não têm meios de colocar em funcionamento cursos de formação. Pelo menos por agora. "Na Escola de Teatro da FEFIEG — afirma PO — "deveriamos ter em pleno funcionamento cursos de maquinistas, contra-regras, eletricistas e carpinteiros. Se não temos técnicos graduados, não temos professores, e forma-se assim um círculo vicioso. Ao mesmo tempo não posso contrar um LT porque ele já atingiu os 60 anos. No caso de iluminação, precisamos de aparelhagem específica, e o material que temos é quase lamentável. Como formar técnicos dessa forma?"

A sugestão surgida na própria Escola de Teatro foi entregar a formação de técnicos ao Senac mas enquanto os cursos não são estabelecidos e a profissão regulamentada, o aprendizado vai sendo feito através dos profissionais atuantes. Somente o *Teatro Municipal,* com sua equipe permanente contratada, é que teria como formar novos profissionais, mas Luís Carlos é o primeiro a apontar as deficiências de pessoa. "Em todos os setores do Setor Técnico temos carência de pessoal. Há 5 anos havia 25 eletricistas, hoje estamos reduzidos a 5 e mais um chefe. Daí a necessidade de contratar para um espetáculos 8 técnicos de fora." O salário médio de um carpinteiro teatro no TM não excede de 1,800 cruzeiros.

Só ficaram nesta profissão — relembra LT — aqueles que não sabem fazer outra coisa. A maioria desistiu, desapareceu." O que é comprovado por Antônio Castelar, um homem de 83 anos, carpinteiro teatral que continua a exercer sua profissão, como contratado, sem direito a aposentadoria, depois de 60 anos.

(*Jornal do Brasil,* 2/4/75)

SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

O QUE É TEATRO NA EDUCAÇÃO

Geografia, Ciências, Matemática e Teatro são áreas a serem igualmente desenvolvidas no contexto escolar. Os estudos recentes de estrutura curricular têm demonstrado que é tão importante o que vai em direção à criança, *quanto o que sai da criança* em direção ao mundo.

Sabendo-se da importância que o aluno chegue a seus próprios conceitos (seja em que área for), fundamental é que isto se concretize mais em atividades expressivas.

E se teatro é fundamentalmente expressivo é importante que o aluno (em qualquer idade) coloque a sua própria visão das coisas e do mundo que o cerca, de maneira pessoal, original, flexível e imaginativa. Nesse sentido, é claro, que o aluno deve criar seu próprio texto (estória, roteiro, *flash,* etc.), escolha a linguagem mais adequada para contá-lo (oral, corporal, sonora, plástica, etc.), escolha o espaço em que pretenda desenvolvê-lo. Nesse sentido, teatro permite a integração de todas as possibilidades da Educação Artistica, por seu caráter globalizador. E se teatro é fundamental expressão coletiva, é importante que o aluno trabalhe em grupo, de maneira aberta, contactando com todos os alunos da classe.

Ao professor, cabe apenas orientar as eventuais dificuldades que os alunos encontrem, acompanhar a proposta e o processo de trabalho, conduzir a retomada critica da resultante a que se chegue. Mas, ciente de que em toda a atividade expressiva o fundamental é o processo, e os produtos alcançados só interessam como ponto de partida para o desenvolver de novos processos.

Isto deve ocorrer de maneira sistemática, incluido no horário escolar, (e não como uma atividade extraclasse) obedecendo a mesma importância dada às outras disciplinas. O que não impede que o tom possa ser lúdico.

Neste sentido é óbvio que a montagem de espetáculos, com textos de autores consagrados (ou não), selecionados com critérios adultos (o do professor) e com um enfoque nos "talentos" de alguns alunos, nada tem a ver com o processo educacional que se pretende.

PESQUISA TEATRAL

O Museu do Serviço Nacional de Teatro está organizando um Centro de Documentação e Pesquisa Teatral, sendo uma de suas finalidades reunir e preservar todo o documentário do teatro brasileiro do passado e do presente. Além do seu próprio acervo, o Centro já conta com Arquivo Bricio de Abreu, constituído de cêrca de 30.000 fotografias, pacientemente colecionadas durante 40 anos pelo saudoso jornalista.

Os depoimentos que o Serviço Nacional de Teatro vem gravando, com personalidades do teatro, constituem acervo do Museu e, além disso, as peças em cartaz estão sendo fotografadas e documentadas para futuros pesquisadores.

Visando a preservar material de valor histórico, o Serviço Nacional de Teatro está promovendo uma campanha de doações, que poderão ser encaminhadas, para a sua sede, Avenida Rio Branco, 179 — 7.º andar — Rio de Janeiro.

EDITAL N.º 7/75

"PRÊMIO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO" — 1975

O Diretor do SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO, dentro do Programa de Ação Cultural, do Departamento de Assuntos Culturais, do Ministério da Educação e Cultura, faz publicar, para conhecimento dos interessados, o seguinte EDITAL, que regulamenta para o ano de 1975, o VII Concurso permanene de peças "PRÊMIO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO" instituído pela Portaria n.º 55 de 19 de dezembro de 1963:

1 — O concurso selecionará 3 (três) originais inéditos, entendendo-se por inéditos aqueles não editados, não representados ou submetidos a leitura pública;

2 — O concorrente deverá ser brasileiro nato ou naturalizado;

3 — Os originais deverão ter a extensão que permita espetáculo de duração mínima de 1 (uma) hora e poderão / ser de qualquer gênero teatral, exceto o de teatro infantil;

4 — O prazo para entrega dos originais encerrar-se-á no dia 12 de setembro do corrente ano;

5 — Os originais deverão ser entregues no Serviço Nacional de Teatro — Setor de Difusão Cultural — situado à Avenida Rio Branco 179 — 8.º andar, nos dias úteis das 10.00 às 17.00 horas, mediante protocolo ou enviados pelo correio, sob registro, com especificação "PRÊMIO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO" — 1975;

6 — Os textos deverão ser enviados em número de 6 (seis) exemplares legíveis — caso contrário, serão desclassificados —datilografados em espaço 2 (dois), sem título e assinados com pseudônimo;

7 — Os originais serão acompanhados de um envelope fechado contendo: nome da peça, pseudônimo usado, nome /verdadeiro do autor, sua assinatura e endereço completo;

8 — Uma cópia de cada texto inscrito ficará arquivado no Serviço Nacional de Teatro e a inscrição do original neste Concurso configura autorização expressa do autor no sentido de que sua peça possa participar das leituras públicas que vierem a ser organizadas pelo SNT;

9 — O autor poderá inscrever mais de um original;

10 — Os prêmios atribuidos pelo presente Concurso de Dramaturgia denominar-se-ão "PRÊMIO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO", e terão os seguintes valores;

a) ao original colocado em primeiro lugar caberão o prêmio em dinheiro no valor de Cr$ 50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros);

b) ao segundo colocado caberá o prêmio em dinheiro no valor de CR$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros);

c) ao terceiro colocado caberá o prêmio / em dinheiro no valor de CR$ 5.000,00 (quinze mil cruzeiros).

11 — Os originais premiados serão editados, em um único volume, pelo Serviço Nacional de Teatro.

12 — O original colocado em primeiro lugar poderá ser montado pelo Serviço Nacional de Teatro, ou se este preferir, concederá auxílio à Empresa teatral, indicada, pelo autor, desde que o projeto de montagem seja previamente aprovado, pelo SNT;

13 — A Comissão Julgadora será constituída de 6 (seis) membros, sendo um, o Diretor do Serviço Nacional de Teatro, que exercerá sua presidência, com direito a votos, de qualidade e desempate. Os demais membros serão designados pelo Diretor do SNT dentre nomes representativos ligados ao teatro;

14 — A Comissão Julgadora, se assim julgar de mérito poderá indicar mais 2 (dois) textos para a edição de que trata o ítem 12 deste EDITAL e selecionar, até o máximo de 10 textos, para leituras dramáticas públicas;

15 — O autor, ao se inscrever concordará automaticamente com a isenção do pagamento de direitos autorais pelo Serviço Nacional de Teatro, nos casos de que tratam os ítens 8,11, e 14 deste EDITAL;

16 — O prazo para julgamento dos textos será de 90 (noventa) dias, a partir do encerramento das inscrições;

17 — Os originais não procurados no SNT, Avenida Rio Branco 179 — Rio de Janeiro, após 90 (noventa) dias a contar do encerramento do Concurso, serão incinerados;

18 — A entrega dos prêmios será realizado em ato público em data fixada pelo Diretor do Serviço Nacional de Teatro;

19 — Os casos omissos serão resolvidos pela Comissão Julgadora, com homologação do Diretor do Serviço Nacional de Teatro.

Rio de Janeiro, 13 de Junho de 1975

ORLANDO MIRANDA DE CARVALHO

EDITAL N.º 8/75

PRÊMIO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO DRAMATURGIA INFANTIL — 1975.

O Diretor do Serviço Nacional de Teatro, dentro do Programa de Ação Cultural do Departamento de Assuntos Culturais, do Ministério da Educação e Cultura, faz publicar, para conhecimento dos interessados, o seguinte Edital, que regulamenta, para o ano de 1975, o VII CONCURSO PERMANENTE DE PEÇAS PARA O TEATRO INFANTIL, instituído pela Portaria n.º 24, de 29 de maio de 1969.

1. — O Concurso selecionará 3 (três) originais inéditos, entendendo-se — como inéditos aqueles não representados ou submetidos a leitura pública.

2. — O concorrente deverá ser brasileiro nato ou naturalizado.

3. — O concorrente poderá inscrever mais de um original.

4. — Os originais deverão ter extensão que permita espetáculo de duração mínima de uma hora.

5. — O prazo para entrega dos originais encerrar-se-á no dia 12 de setembro do corrente ano.

6. — Os originais deverão ser entregues ao Serviço Nacional de Teatro — Setor de Divulgação Cultural — na Av. Rio Branco, 179, 8.º andar, nos dias úteis, das 10.00 às 17.000 horas mediante protocolo, ou enviados pelo correio, sob registro, com especificação "PRÊMIO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO — DRAMATURGIA INFANTIL — 1975".

7. — Os textos deverão ser enviados em número de 6 (seis) exemplares legíveis (caso contrário serão desclassificados), datilografados em espaço 2 (dois) sem título e assinados com pseudônimo.

8. — Os originais serão acompanhados de um envelope fechado contendo: nome da peça, pseudônimo usado, nome verdadeiro do autor, sua assinatura e endereço completo.

9. — Uma cópia de cada texto inscrito ficará arquivada no Serviço Nacional de Teatro, e a inscrição do original neste Concurso configura autorização expressa do autor no sentido de que sua peça possa participar das leituras públicas que vierem a ser organizadas pelo SNT.

10. — Os prêmios atribuídos pelo presente Concurso denominar-se-ão "PRÊMIO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO — DRAMATURGIA INFANTIL — 1975", e terão os seguintes valores:

a) Ao original colocado em primeiro lugar caberá o prêmio em dinheiro no valor de Cr$ 15.000,00 (quinze mil cruzeiros).

b) Ao segundo colocado, caberá o prêmio em dinheiro no valor de Cr$ 10.000,00 (dez mil cruzeiros).

c) Ao terceiro colocado, caberá o prêmio em dinheiro, no valor de: Cr$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros).

11. — Os originais premiados serão editados, em um único volume, pelo Serviço Nacional de Teatro.

12. — Os originais premiados, em primeiro, segundo e terceiro lugares, poderão ser montados pelo Serviço Nacional de Teatro, ou se preferir, concederá um auxílio no valor de Crc 15.000,00 (quinze mil cruzeiros) para cada texto, à empresa teatral indicada pelo autor, desde que o projeto de montagem seja previamente aprovado pelo SNT.

13. — A Comissão Julgadora será constituída de 6 (seis) membros sendo um, o Diretor do Serviço Nacional de Teatro, que exercerá a sua presidência, com direito a votos de qualidade e desempate. Os demais membros serão designados pelo Diretor do SNT, escolhidos dentre os nomes representativos ligados ao teatro.

14. — A Comissão Julgadora poderá indicar, se assim achar de mérito, mais dois textos para publicação.

15. — O autor, ao inscrever, concordará automaticamente com o isenção do pagamento de direitos autorais pelo SNT, nos casos de que tratam os itens 9, 11 e 14 deste Edital.

16. — A prazer para julgamento dos textos será de 90 (noventa) dias, a partir do encerramento das inscrições.

17. — Os originais não procurados no Serviço Nacional de Teatro, à Avenida Rio Branco 179, Rio de Janeiro, após 90 (noventa) dias, serão incinerados.

18. — A entrega dos prêmios será relizada em ato público, em data fixada pelo Diretor do Serviço Nacional de Teatro.

19. — Os casos omissos serão resolvidos pela Comissão Julgadora, com homolagação do Diretor do Serviço Nacional de Teatro.

Rio de Janeiro, 13 de junho de 1975

ORLANDO MIRANDA DE CARVALHO
Diretor

SINDICATO DOS ARTISTAS E TÉCNICOS EM ESPETÁCULOS DE DIVERSÕES DO RIO DE JANEIRO

O Sindicato dos Artistas informa ao sócios que está aparelhado para oferecer-lhes os benefícios a que têm direito no campo social e profissional, já estando em funcionamento consultórios médico e odontológico, além de advogados para atender aos problemas da classe. Para o sócio usufruir desses benefícios deverá estar em dia com o pagamento das mensalidades. Informações na sede à rua Pedro I, 7 s/302 — tel. — 2 420182.

MOVIMENTO TEATRAL

ABRIL A JUNHO DE 1975

TEATRO DE BOLSO
(Tel. 287.0871)

Mangue Story, de Aurimar Rocha, direção do autor, com Iris Bruzzi, Nelson Caruso, Dorinha Duval e Ítalo Freitas. Preço 30,00.

TEATRO COPACABANA
(Tel. 257.0881)

Constantina, comédia de S. Maughan, dirigida por Cecil Thiré, com Tonia Carrero, Rogério Fróis, Rosita Tomás Lopes, Suzana Vieira e outros. Preço 50,00.

TEATRO DULCINA
(Tel. 232.5817)

Loucuras na Cobertura, de Paulo Silvino. Direção de J. Maria Monteiro. Com Neusa Amaral, Mauricio Loiola, Fausto Rocha e outros. Preços 40,00.

TEATRO GALERIA
(Tel. 225.8846)

Jogo do Sexo, comédia de Harris e L. Darbin. Direção de José Renato, com Felipe Carone, Monique Lafon, Heloisa Helena e outros Preço: 30,00.

TEATRO GINÁSTICO
(Tel. 221.4484)

Gaiola das Loucas, de Poiret, direção de João Bethencourt, com Jorge Dória, Carvalhinho, Nélia Paula, Lady Francisco, Miguel Carrano de outros. Preço 40,00.

TEATRO GLÓRIA
(Tel. 245.5527)

O Amante de Mme. Vidal, de Verneuil. Direção de Fernando Torres, com Fernanda Montenegro, Otávio Augusto, Fernando Torres. Simon Curi e Jacqueline Laurence. Preço 40,00.

TEATRO JOÃO CAETANO
(Tel. 221.0305)

Caminho de Volta, de Consuelo Castro. Direção de Fernando Peixoto. Com Oton Bastos, Marta Overback, Armando Bogus e Flávio S. Thiago. Preço: 10,00.

TEATRO MESBLA
(Tel. 248.4880)

A Venerável Mm. Goneau, de J. Bethencourt, direção do autor, com Hildegard Angel, Milton Morais, Ivã Cândido e Silvia Martins.

TEATRO MAISON DE FRANCE
(Tel. 252.3456)

O Ateliê de Mme. Zazá, de Feydeau. Direção de José Renato. Com Berta Loran, Zanone Ferrite, Araci Cardoso, Ruth Mezzek, Luís Delfino, Amãndio e outros. Preço 20,00.

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA
(Tel. 224.2356)

Corpo a Corpo, de O. Viana Filho. Direção de Aderbal Júnior, com Gracindo Júnior. Preço 30,00.

TEATRO PRINCESA ISABEL
(Tel. 236.3724)

Feira do Adultério, de diversos autores, direção de Jô Soares. com Mauro Mendonça, Rosamaria Murtinho, Arlete Salles e Osmar Prado. Preço: 50,00.

O TABLADO
(Tel. 226.4555)

Pluft o Fantasminha, de MCM. Direção do autor, com o elenco d'O TABLADO. Vide páginas internas deste CT Preço: 10,00.

CARTAZES INFANTIS:

A Viagem do Barquinho, de S. Ortof no MAM — preço 15,00.

O Homem que Buscava Sabedoria, apresentação do Grupo Contadores de Estórias, no MAM Preço 15,00.

Criançando, pelo Grupo Carreta na Casa Grande. Preço 15,00.

A Árvore que Andava, de Oscar Pfuhl, direção de Eugênio Gui para Os Casulos. Preço 8,00.

Pedro e o Lobo, direção de J. Pinheiro, no Teatro de Bolso. 15,00.

Lulu o Macaquinho Verde, de Lúcia Benedetti, direção de Dilu Melo, no Teatro Miguel Lemos. Preço 10,00.

A bruxinha que era Boa, de MCM, no Teatro de Bolso. Preço 15,00.

Festival de Palhaços, de Dilu Melo, no T. Miguel Lemos, Preço 10,00.

A Varinha do Faz de Conta, de Hugo Sala, no Teatro J. Caetano. Preço 5,00.

Branca de Neve, produção Roberto de Castro, no Teatro Senac. Preço 8,00.

Quem Quer Casar com D. Barata? Produção de R. Castro, no T. Senac.

EM SÃO PAULO,

em cartaz durante este trimestre:

Equus, de Peter Shaffer, direção de Celso Nunes, no Teatro Maria della Costa.

Manual de Sobrevivência, de Roberto Athayde, no Teatro Aliança Francesa.

Leonor de Mendonça, de Gonçalves Dias. no TBC.

Lampião no Inferno, direção de Luiz Mendonça, no Teatro Aplicado.

A Teoria na Prática é Outra, no Teatro Itália.

Orquestra de Senhoritas, de Anouilh no Auditório Augusta.

Tio Vânia, de Checov no Ruth Escobar.

Farsa com Cangaceiro, Turco e Padre, de Chico de Assis, no Circo Teatro de Cordel.

Porandubas Populares, de Queiroz Teles, no Estúdio S. Pedro.

Senhora dos Afogados, de Nelson Rodrigues, Fac. Morumbi.

Reveillon, da F. Márcio, no T. Anchieta.

O Palhaço Imaginador, no Teatro Oficina. *O Mais Belo dos Paraiso,* no Ruth Escobar. A Volta de *Chapeuzinho Vermelho,* no J. Caetano. *Maroquinhas Frufru,* no Teatro de Arte. *Um Conto Chiripitiflautico,* no T. da Praça. *Dorotéia, a Bruxinha Rebelde,* no Itália. *Você Tem um Caleidoscópio,* no T. Aplicado.

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Aman-Jean	O Guarda dos Pássaros	64
Anônimo (séc. 15)	Todomundo	62
Andrade Oswald	A Morta	52
Arrabal Fernando	Pique-nique no front	54
Barr & Stevens	O Moço Bom e Obediente	28
Brandão Raul	O Doido e a Morte	43
Brecht Bertolt	A Exceção e a Regra	61
Cervantes	O Tribunal dos Divórcios	63
Cocteau Jean	Édipo Rei	58
Checov Anton	O Urso	29
	O Jubileu	46
	Os Males do Fumo	49
França Júnior	Maldita Parentela	55
Labiche Eugène	A Gramática	47
Macedo J. Manuel de	O Novo Otelo	43
Machado de Assis	Lição de Botânica	61
Machado M. Clara	Os Embrulhos	47
	As Interferências	56
	Um Tango Argentino	57
Marinho Luís	A Derradeira Ceia	59
Martins Pena	As Desgraças de uma Criança	45
Pessoa Fernando	O Marinheiro	50
Qorpo-Santo	Eu Sou a Vida Não sou a Morte	45
	Mateus e Mateusa	65
Souto Almeida MA	Jogo da Independência	54
Synge JM	Viajantes para o Mar	48
	A Sombra do Desfiladeiro	51
Tardieu Jean	Conversação-Sinfonieta	48
	Um Gesto por Outro	64
Yeats	O Único Ciúme de Emer	43

Acham-se esgotados os seguintes ns. dos CADERNOS: do n.º 1/16-19/23-30 ao 42.

À venda na Secretaria d'O TABLADO

Autora: MARIA CLARA MACHADO

Títulos:	*O Cavalinho Azul* (conto)	15,00
	Como Fazer Teatro de Bonecos	12,00
	A Menina e o Vento, Maroquinhas Frufru, A Gata Borralheira e Maria Minhoca	25,00
	Pluft o Fantasminha, O Rato das Cebolinhas, Chapeuzinho Vermelho, O Boi e o Burro e A Bruxinha que era Boa	25,00
	O Embarque de Noé, A Volta de Camalão e Camaleão na Lua	25,00
	O Diamante do Grão Mogol, Tribotó City e o Aprendiz de Feiticeiro ..	25,00
	Cem Jogos Dramáticos	10,00
	Pluft o Fantasminha (gravação) ...	30,00
	O Embarque de Noé (música)	20,00
	Tribobó (música)	10,00

CADERNOS DE TEATRO

Assinatura (4 números)	50,00
Número avulso	10,00

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

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