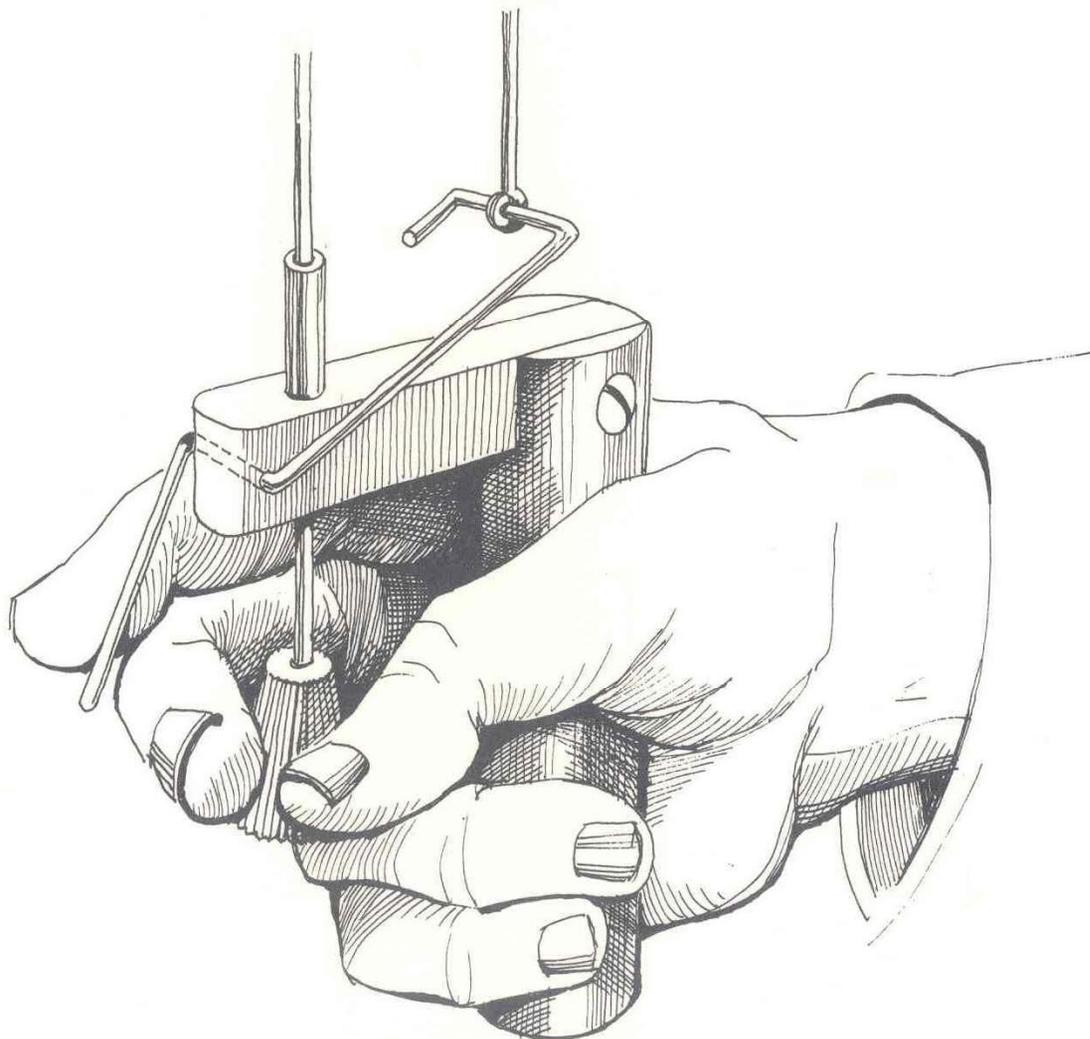


MAMULENGO

N°8
1979



MAMULENGO

revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos
dezembro/1979

SUMÁRIO

Editorial	3
VIII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos e V Congresso da ABTB	5
Estrutura e Mecanismos — Alvaro Apocalypse	9
Imagens Religiosas Articuladas — O Teatro Místico-Religioso do Barroco — Marco Elízio de Paiva	17
Charleville-Mézières 1979 — Maria do Carmo Vivácqua Martins	21
Sobre o Figurentheater Triangel	23
O Presépio do Pipiripau — José Adolfo Moura	25
Permitir a Imaginação à Criança — Pedro Dominguez	29
Gralha Azul e Vocês	31
Oficina de Criação: Som/Forma/Movimento — Fernando Augusto Gonçalves Santos	33
1979 — Dois Festivais Internacionais e um Espetáculo à Parte — Ana Maria Amaral	37
No Balanço dos Últimos Anos, um Saldo Positivo para o Teatro de Bonecos — Humberto Braga	43
Sonhos de um Coração Brejeiro Naufragado de Ilusão e a Companhia Dramática Brasileira — Humberto Braga	47
Paixão, Amor e Castigo — Ernesto de Albuquerque Santos Filho	53

*Esta publicação é patrocinada pelo Ministério da Educação e Cultura,
através do Serviço Nacional de Teatro, do Departamento de Assuntos
Culturais (DAC) e da Funarte (Fundação Nacional de Arte).*

MAMULENGO

*Publicação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos
redação — Rua Álvaro Costa, 130 — Belo Horizonte — 30.000
diretor responsável — Fernando Augusto Santos
secretário — Augusto C. B. Oliveira
editores — Álvaro Apocalypse e Maria do Carmo Vivácqua Martins*

CAPA:

desenho de Júlio Espíndola

EDITORIAL

Sem dúvida alguma o ano que passou marcou uma das mais significativas etapas no desenvolvimento da arte dos bonecos no Brasil. O movimento caminhou e em muitos aspectos começa a atingir uma certa maturidade, prenúncios de uma maioridade. Foram vários os eventos que por sua importância e abrangência atestam a vitalidade e o dinamismo com os quais a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos vem atuando a nível nacional, tornando-se presença marcante em quase todos os acontecimentos relacionados ao teatro de bonecos do país. É verdade que isso vem se dando não sem falhas ou deficiências por parte da ABTB, o que de certa forma é normal numa associação como a nossa, onde as pessoas trabalham espontaneamente, às vezes até em detrimento de seus trabalhos e ocupações particulares.

Evidentemente o crescente amadurecimento do movimento bonequeiro não se deve à existência da ABTB. O mérito é primordialmente dos bonequeiros que com cara, garra, coração e mão, dão vida aos bonecos, ampliando um público que vem pouco a pouco rendendo-se à emoção mágica do boneco. Inegável, entretanto, a contribuição decisiva que a Associação vem dando ao movimento. A ABTB é incontestavelmente a única entidade representativa dos bonequeiros do Brasil. E com erros e acertos, falhas e méritos, a ABTB existe e com ela a REVISTA MAMULENGO, que chega agora ao oitavo número, mantendo-se em cena desde 1973, ano de seu aparecimento.

Trata-se da única revista especializada no gênero de teatro de bonecos que vem ao longo desses anos crescendo em importância e atingindo cada vez mais, artistas, intelectuais, professores, pesquisadores e sobretudo os que fazem a classe titiriteira do país. A nível internacional tem sido a Revista "Mamulengo" o veículo de divulgação e presença do movimento bonequeiro do país, perante instituições de teatro de bonecos da América Latina, Europa e outros continentes.

Torna possível sua existência, o Serviço Nacional de Teatro — SNT que, desde o primeiro número vem patrocinando, com recursos financeiros sua publicação. Impossível seria para a ABTB a publicação da revista, diante das finanças deficitárias de nossa Associação. Mas se dinheiro não temos, contamos com a dedicação e trabalho dos mais significativos bonequeiros do país, que, congregados em torno da ABTB, vêm realizando nos últimos anos a própria história do movimento titiriteiro do Brasil. Procuramos dar à Revista "Mamulengo" uma linha editorial que favoreça

primordialmente a divulgação do teatro de bonecos do país, oferecendo possibilidade de bonequeiros, críticos e pesquisadores nela registrarem reflexões, críticas e informações, voltadas para o teatro de bonecos no contexto de nossa realidade brasileira.

Álvaro Apocalypse e Madu Vivácqua, ambos do Grupo Giramundo, foram os competentes e dedicados editores do presente número, impresso em Belo Horizonte, que traz colaborações de bonequeiros e pesquisadores de vários estados, além do texto premiado em primeiro lugar no II Concurso de Dramaturgia para Teatro de Bonecos do SNT, de autoria do pernambucano Ernesto de Albuquerque. Maiores contribuições poderiam ser trazidas caso tivéssemos tido um envolvimento maior de tantos outros bonequeiros, que sabemos terem experiência e capacidade para emprestar uma colaboração mais efetiva a uma publicação tão singular e importante, tanto para o teatro de bonecos como para a própria cultura brasileira. É que se avançamos no sentido de uma maior abertura de espaço e um conseqüente reconhecimento do público para com nossa arte, devemos estar convictos de que por maior que seja a contribuição individual que cada um possa dar através do seu próprio trabalho, jamais conseguiremos isoladamente firmar perante o público e a cultura brasileira o teatro de bonecos e conseqüentemente nossa própria condição de bonequeiros. Nenhum grupo sozinho, por melhor e mais elaborado que seja o seu trabalho, conseguirá tirar o teatro de bonecos da condição de teatrinho, subproduto do teatro oficial, arte menor, fadada a permanecer atrás das mesas de doces dos aniversários burgueses de nossa sociedade.

É preciso mais do que nunca que estejamos unidos, ligando as energias dos nossos trabalhos, no desejo e intenção maiores de romper os preconceitos que cerceiam a arte titiriteira, lutando para sermos reconhecidos como artistas e criadores que somos.

Com este número a Revista "Mamulengo" abre a década de 80 trazendo esperanças de que nossos avanços sejam cada vez maiores e mais conscientes, na certeza de que quanto mais unidos e organizados estivermos, teremos mais forças e obteremos sempre mais para o nosso trabalho, resultando num conseqüente desenvolvimento da arte bonequeira do Brasil.

Fernando Augusto Santos

MAMULENGO — *Espécie de divertimento popular em Pernambuco, que consiste em representações dramáticas por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, esconde-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimento e fala. A esses dramas servem ao mesmo tempo de assunto, cenas bíblicas e de atualidade. Tem lugar por ocasião das festividades da Igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias. (Dicionário do Folclore — Luis da Câmara Cascudo)*

MAMULENGO — Puppet theater that is folk art in the State of Pernambuco, Northeast of Brazil. The puppets are operated on a small stage by one or more puppeteers hidden behind a screen. The plays are about biblical or current events and are presented during church festivals, particularly in the outskirts of town. Delighting in this entertainment the people cheer and reward the puppeteers with small cash donations. (Folklore Dictionary — Luís da Câmara Cascudo)

A UNIMA (União Internacional de Marioneta) é uma organização que reúne pessoas de todo mundo, as quais contribuem para o desenvolvimento do teatro de bonecos, a fim de servir, através dessa arte, à paz e à compreensão mútua entre os povos, sem distinção de raça, de convicções políticas ou religiosas. (Preâmbulo dos Estatutos da UNIMA).

VIII FESTIVAL
BRASILEIRO DE
TEATRO DE
BONECOS
E V CONGRESSO
DA ABTB
OURO PRETO MG
JANEIRO/1979



O VIII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos foi realizado de 20 a 28 de janeiro de 1979, na cidade de Ouro Preto, Estado de Minas Gerais, com a apresentação de 13 espetáculos, produzidos por grupos procedentes dos mais diferentes pontos do País.

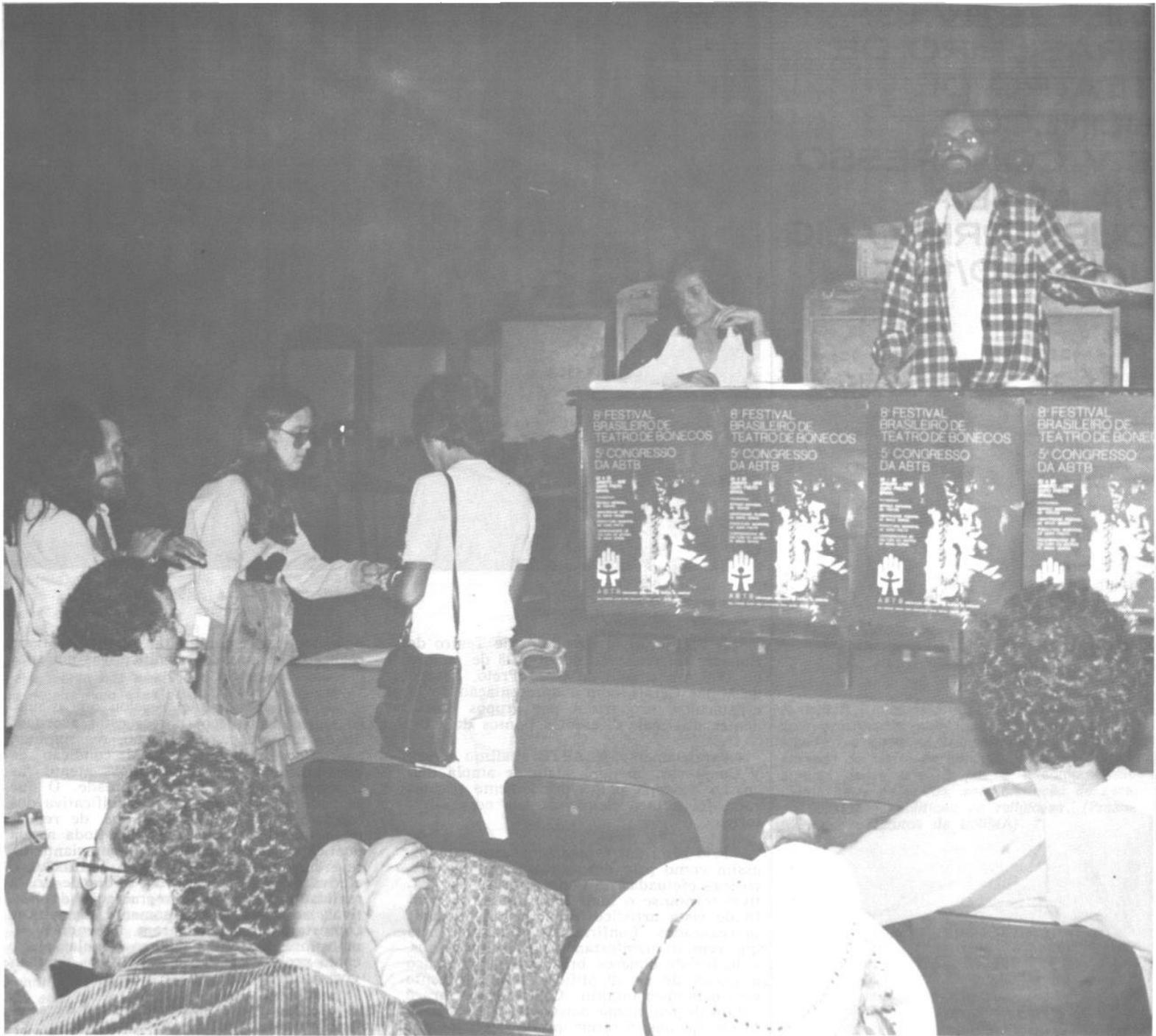
Paralelamente, a ABTB realizou o seu V Congresso, no qual, além de ampla discussão de uma pauta previamente organizada, foi feita a eleição de sua nova Diretoria.

Pelo nível dos espetáculos apresentados, assim como pelo aprofundamento das discussões efetuadas no Congresso, o VIII Festival tornou-se o mais importante, do ponto de vista artístico, de todos os festivais já realizados. Confirmando uma tendência que vem se manifestando nos últimos anos, o teatro de bonecos brasileiro deixa pouco a pouco de se identificar exclusivamente com o público infantil. Constatação clara é o fato de que numa mostra que apresentou 13 espetáculos, 5 serem produções para pú-

blico adulto, algumas das quais já tendo realizado temporadas significativas em suas cidades de origem.

O Festival também revelou que o nosso teatro de bonecos parece estar acordando de uma longa hibernação, reassumindo aos poucos, sua tradicional condição de questionador, de comentador atento às transformações de nossa realidade. O que se pode observar em parte significativa dos espetáculos apresentados é que, de repente, o teatro de bonecos coloca toda a sua poética, a sua empatia e a contagiante irreverência a serviço de uma participação efetiva e consciente no dia a dia de nossa realidade. Dentro da programação do Festival, os bonecos não somente divertiram, como também denunciaram, trazendo à cena valores de nossa cultura popular assim como problemas sociais e políticos da mais viva atualidade.

Dentro da programação foram apresentados os seguintes espetáculos:





INFANTIS:

- “O macaco e o aluá” — **Teatro de Bonecos da Torre Amarela**, de Curitiba/PR, só bonecos;
- “No planalto sul tropical do sol” — **Grupo Gralha Azul**, de Lages/SC, bonecos e atores;
- “Circo e Mundo”, **Grupo Vagalume**, do Rio de Janeiro/RJ, atores e bonecos;
- “As tranças de Ibaê” — **Grupo Tranças de Ibaê**, do Rio de Janeiro/RJ, atores e bonecos;
- “A caminhada do espanta-tudo nas asas da gralha azul” — **Grupo Carreta**, do Rio de Janeiro/RJ, bonecos e atores;
- “Festa da clareira maior” — **Laborarte**, de São Luiz/MA, atores e bonecos;
- “Azedinho e sua turma” — de **Flávio e Milza Bianconi**, de São Paulo/SP, só bonecos;
- “Mamuletran” — **Grupo Mamulengo**, de Salvador/BA, bonecos e atores;

ADULTOS:

- “Palomares” — **Casulo — Centro Experimental de Bonecos**, de São Paulo/SP, só bonecos;
- “Cobra Norato” — **Giramundo Teatro de Bonecos**, de Belo Horizonte/MG, só bonecos;
- “Estruturas” — **Grupo Revisão**, do Rio de Janeiro/RJ, bonecos;
- “Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão”, da **Cia. Dramática Brasileira**, do Rio de Janeiro/RJ, atores e bonecos;
- “O Cavaleiro do Destino” — **Laborarte**, de São Luiz/MA, atores e bonecos.

Outra observação que pode ser feita a respeito da mostra, é a grande variedade de propostas que foram apresentadas, seja quanto ao conteúdo, aspectos formais ou à utilização de mais de uma linguagem cênica, integradas num mesmo espetáculo.

De repente, o tradicional conceito que proíbe a convivência pacífica de elementos

diferentes — “Ator é ator, boneco é boneco” etc. — readquire grandes proporções e se transforma num dos pontos de destaque nos questionamentos gerados por todos os espetáculos. As opiniões divergiram:

- uns em defesa da “pureza” do boneco, sem misturas de espécie alguma;
- outros, reivindicando uma integração maior: Boneco/Ator/Cinema e outros elementos;
- o ator, criticado pelo quase desprezo transmitido à animação do boneco, quando o manipula ou contracena com o mesmo;
- o bonequeiro, também criticado por uma atitude de defesa estéril e, em alguns casos, radical, cada vez que vê o ator e boneco contracenando.

Seria realmente um elemento agente castrador de outro? Tal discussão é assunto de premente interesse para o bonequeiro brasileiro que sente a necessidade de definir, com mais clareza e consciência, os limites e fronteiras de sua arte.

Paralelamente ao Festival foi realizado na Escola de Farmácia da Universidade Federal de Ouro Preto, o V Congresso da ABTB que contou com a participação de associados de quase todo o Brasil, assim como dos vários grupos de Teatro de Bonecos que atuam a nível profissional ou amador no País.

Entre os vários assuntos discutidos destacou-se uma completa reformulação dos estatutos da ABTB, proposta pela atual diretoria, assunto amplamente discutido e complementado pelo plenário. Os novos estatutos aprovados e já em vigor, procuram atender as reais necessidades do movimento titireteiro brasileiro, exigindo dos que fazem a Associação uma participação mais ativa na dinamização e difusão da arte dos bonecos no País. A aprovação desses estatutos, além de levantar questões de especial interesse para nossa realidade de bonequeiros, permitiu a todos os associados se posicionarem e defenderem suas opiniões em relação aos objetivos, finalidades e estrutura administrativa da ABTB. Igualmente serviu-nos como elemento de conscientização sobre a necessidade de nossa par-

ticipação constante e do apoio de trabalho que todos temos a dar para manter atuante e representativa nossa Associação.

Outro assunto de importância debatido no Congresso diz respeito à situação do bonequeiro perante a Lei 6.533 que dispõe sobre as profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões e sua respectiva Regulamentação. As discussões giraram em torno da ausência da categoria de “Bonequeiro” no decreto que regulamenta a profissão, assim como da necessidade urgente de sindicalização da classe para que possa contar com um apoio legal que lhe permita lutar pela reformulação desta lei. Neste sentido, o Congresso apoiou várias moções e propostas, notadamente algumas que foram resultantes do I Seminário Nacional de Artes Cênicas, realizado na Aldeia de Arcozelo, RJ, durante o mês de janeiro de 1979.

Entre outras resoluções o Congresso aprovou a criação de um Conselho de Representantes cujos componentes estão distribuídos em onze regiões e/ou Estados brasileiros, onde deverão representar os interesses da Associação e fomentar a criação de núcleos regionais e grupos de estudos. Os representantes eleitos e respectivas regiões são os seguintes:

- 1 — **Região I:** Rondônia, Acre, Amazonas, Amapá, Pará, Piauí, Maranhão e Ceará. Representante: **Nelson Santos de Brito**.
- 2 — **Região II:** Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Pernambuco. Representante: **José Gilberto Bezerra de Brito**.
- 3 — **Região III:** Sergipe e Bahia. Representante: **Elias Bonfim**.
- 4 — **Região IV:** Mato Grosso do Sul e São Paulo. Representante: **Ana Maria Amaral**.
- 5 — **Região 5:** Espírito Santo. Representante: **Sebastião Alves dos Santos**.
- 6 — **Região VI:** Minas Gerais. Representante: **Maria Terezinha Apocalypse**.

- 7 — **Região VII:** Rio de Janeiro. Representante: **Maria Luiza Lacerda**.
- 8 — **Região VIII:** Santa Catarina. Representante: **Valmor Beltrame**.
- 9 — **Região IX:** Rio Grande do Sul. Representante: **Juan Torres Amorettil**.
- 10 — **Região X:** Roraima, Mato Grosso do Norte, Goiás e Brasília. Sem representante.
- 11 — **Região XI:** Paraná. Sem representante.

Finalmente o Congresso elegeu a nova Diretoria da Associação que exercerá mandato até maio de 1981, composta das seguintes pessoas:

PRESIDENTE: Fernando Augusto Gonçalves Braga

Vice-Presidente: Humberto Ferreira Braga

Secretário: Augusto Barreto de Oliveira

Tesoureiro: Nilson José de Moura Aruda

Sendo de Pernambuco a maioria dos membros da nova Diretoria, a Sede da ABTB foi transferida para Olinda onde já está instalada em dependências do Centro de Cultura Luiz Freire, entidade cultural de Olinda, que gentilmente cedeu um espaço onde está funcionando a administração nacional de nossa Associação.

A realização do VIII Festival e V Congresso contou com o alto patrocínio do Serviço Nacional de Teatro — SNT e a colaboração da Universidade Federal de Minas Gerais, da Prefeitura Municipal de Ouro Preto e da Coordenadoria de Cultura do Estado de Minas Gerais.

Uma constatação foi claríssima no Festival: os bonequeiros brasileiros iniciaram um longo processo de discussão que objetivava a revisão de seus conceitos e posicionamentos, às vezes há longo tempo acomodados.

A inquietação esteve presente no Festival, e com ela o inevitável enriquecimento.

ESTRUTURAS E MECANISMOS

Texto de ALVARO APOCALYPSE
Ilustração de JÚLIO ESPÍNDOLA

O bonequeiro brasileiro queixa-se constantemente da falta de fontes de informação no que diz respeito às técnicas de construção de bonecos. Sobretudo, dada a imensidão de nosso País, torna-se difícil e oneroso o intercâmbio de conhecimentos, que só ocorrem nos festivais promovidos pela ABTB, em curto prazo ou em pequenos cursos que só beneficiam as localidades onde são promovidos.

Neste artigo, procuramos oferecer um pouco da nossa experiência e fazemos aqui o apelo, para que todos que tenham alguma colaboração a dar, preocupem-se em fornecer subsídios técnicos para serem publicados nos próximos números da revista MAMULENGO.

O que aqui registramos é fruto do trabalho realizado na oficina do Giramundo, focalizando especialmente o boneco de vara.

No gênero de bonecos de vara, tido por muitos como derivando do "wayang" javanês, de numeroso parentesco, se incluem subgêneros que se diferenciam por maiores ou menores recursos de animação.

Assim apontamos o marote, com cabeça fixa e braços pendentes, como o mais simples deles e o de vara com movimentos de cabeça, boca, olhos, braços e pernas, como o mais complexo.

É evidente que não é a quantidade de mecanismos que torna o boneco mais expressivo e sim a habilidade e o talento do manipulador. No entanto, é na criação do personagem que surge a necessidade de projetar este ou aquele mecanismo, pelo que se pretende obter do boneco em termos de movimento e expressividade.

Mostraremos uma série de mecanismos neste artigo. Mas é preciso ser dito que servem como ponto de partida para a criação de outros e nem sempre os bonecos de um espetáculo contêm todos os mecanismos de uma só vez. É o caráter do personagem que ditará quantos e quais o boneco terá.

MECANISMO DA CABEÇA

Começemos pela parte primordial que é a haste central da cabeça. Nela serão afixadas as peças móveis. Trata-se de uma peça de madeira de secção de preferência quadrada. Sua altura deve conter a altura da cabeça e incluir a parte correspondente ao pescoço. Nela se fixará o arame que irá ter ao comando, ao alcance dos dedos do manipulador. (Figs. 1 e 2).

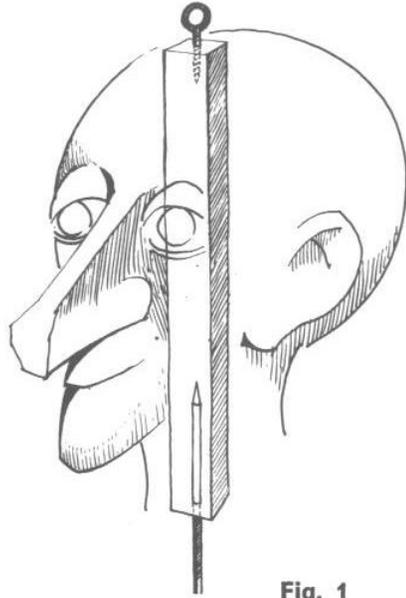


Fig. 1

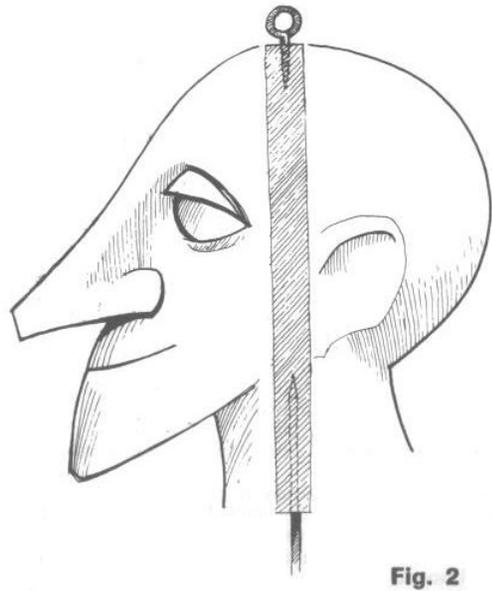


Fig. 2

MOVIMENTOS DA BOCA

O mecanismo da boca se baseia no princípio da balança, tendo um eixo (que atravessa a haste central) e a parte móvel ou balancim. (Fig. 3).

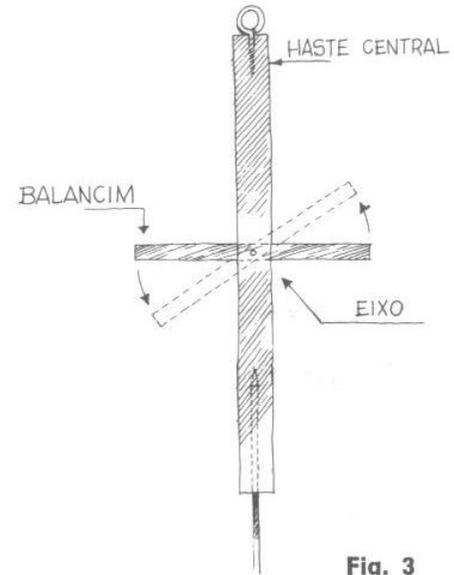


Fig. 3

Há várias formas de fixarmos as partes do balancim na haste central. (Figs. 4, 5 e 6).

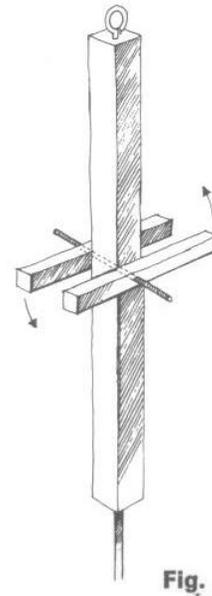


Fig. 4

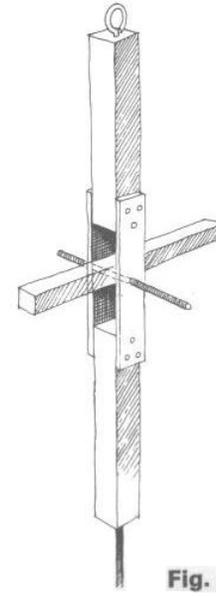


Fig. 5

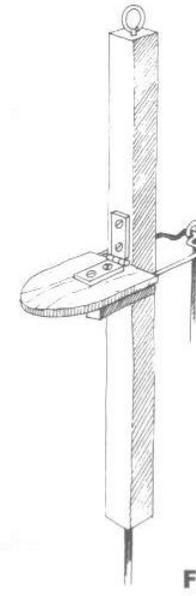


Fig. 6

Qualquer que seja a forma adotada, o que importa é como impulsionar o balancim para se obter os movimentos da fala. (Figs. 7, 8 e 9).

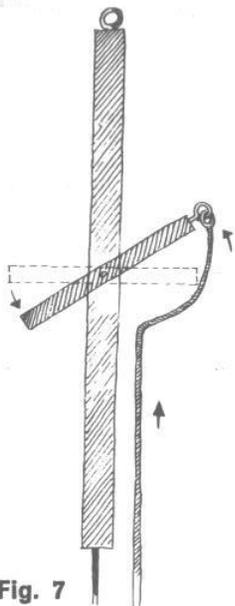


Fig. 7
PERCURSOR FIXO
NO BALANCIM

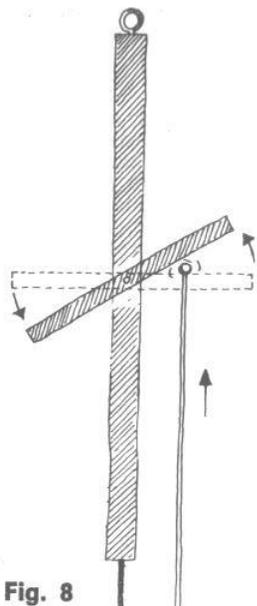


Fig. 8
PERCURSOR LIVRE

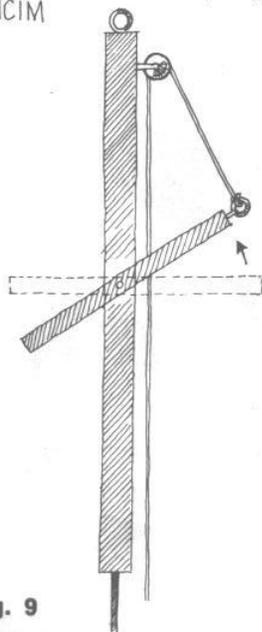


Fig. 9
POR MEIO DE FIO

Dependendo de cada caso e de cada boneco se usarão contrapeso ou tirantes elásticos para se fazer com que a peça móvel retorne automaticamente à posição inicial. Para que o balancim termine seu movimento (boca fechada) coloca-se na haste central o batente que, imóvel, freia a peça móvel. O batente corresponde ao maxilar superior. (Figs. 10 e 11).

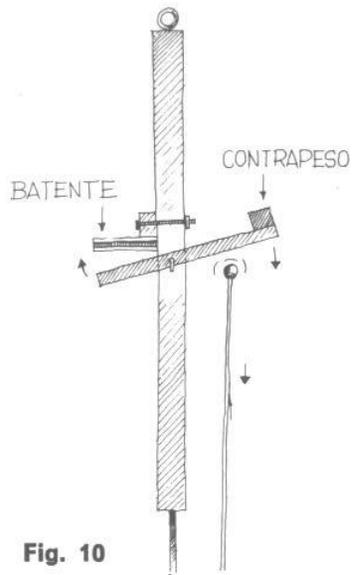


Fig. 10

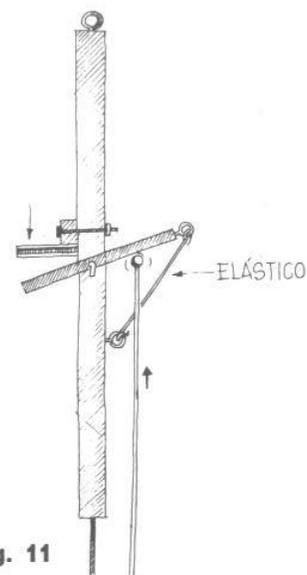


Fig. 11

Para se dar a característica de certa boca e para poder afixar as partes modeladas, arma-se o mecanismo do balancim com pequenas peças de compensado. (Figs. 12 e 13).

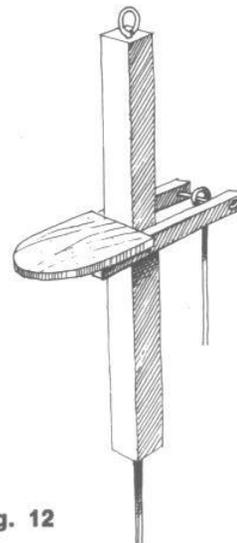


Fig. 12
VISTO POR CIMA



Fig. 13
VISTO POR BAIXO

A haste central suporta também outras peças que darão rigidez ao conjunto, defendendo-o contra choques e deformações. Armações para o nariz, orelhas etc. (Figs. 14 e 15).

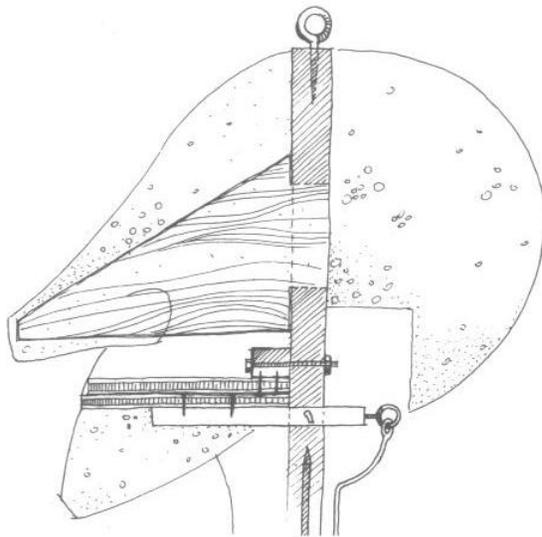


Fig. 14.

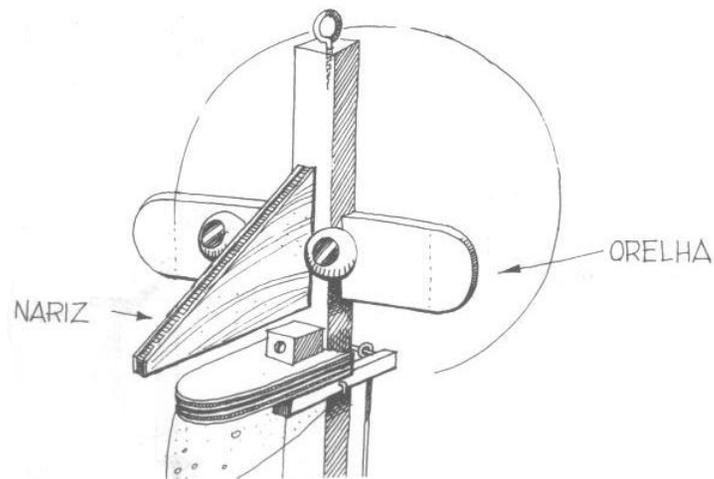


Fig. 15

Como vimos, o mecanismo da boca é movimentado por um cursor. Veremos agora como impulsionar o cursor. **Importante:** para acompanhar a fala, o movimento deve ser direto e positivo, isto é, a boca normalmente fica fechada, o dedo do manipulador em repouso; ao gesto do manipulador ela deve abrir-se.

O PUNHO

Sem dúvida, o punho é a peça fundamental deste gênero de boneco. Com ele na mão o bonequeiro sustenta toda a estrutura do boneco e nele estão presos vários mecanismos e, inclusive, um ou 2 avanços. Para mover o cursor para cima, o mecanismo mais usado é o do gatilho (A) que, puxado para trás pelo dedo indicador, levanta seu complemento na parte traseira (B) que, por sua vez, levanta o cursor (C). (Fig. 16).

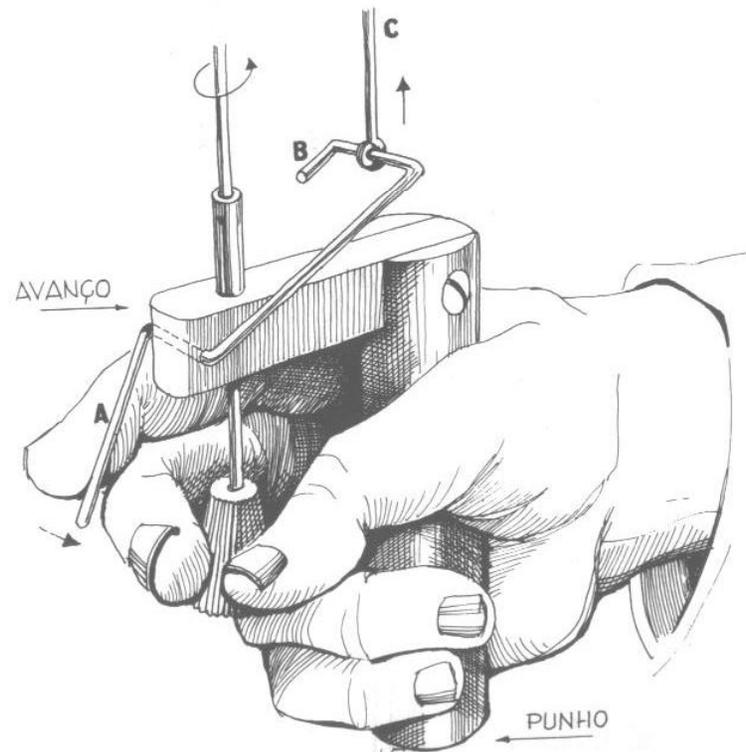


Fig. 16

O punho pode ter dois avanços. O avanço inferior, na base do punho, serve como base e "cama" para o arame que fará girar a cabeça que, assim, se deslocará suavemente, sem atrito, ao mínimo gesto do bonequeiro. (Fig. 17).

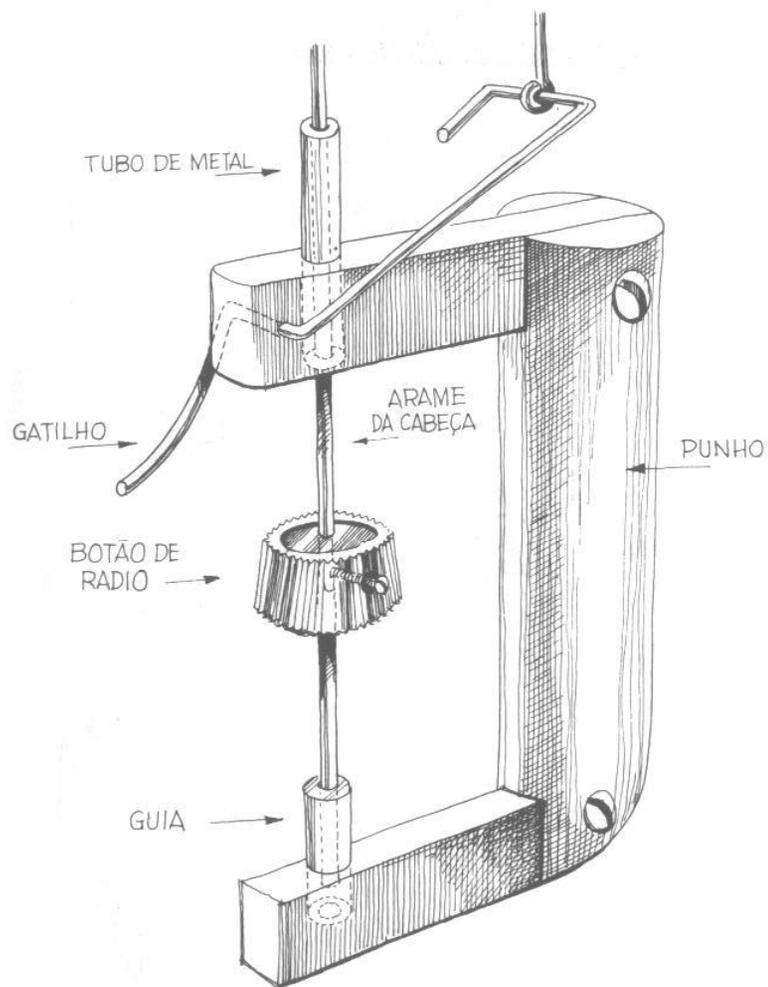


Fig. 17

RELAÇÃO DOS MOVIMENTOS DOS DEDOS

Indicador — pressiona o gatilho para levantar o percussor.
 médio — faz girar a peça que vira a cabeça.
 polegar — sustenta o punho e ajuda no movimento do médio.
 mínimo e anular — (com ajuda do polegar) sustentam o conjunto.

OBSERVAÇÕES:

- 1.º) Nem sempre se usa o movimento da boca ao mesmo tempo em que se gira a cabeça. Tais movimentos podem ser alternados para maior segurança do bonequeiro.
- 2.º) E ainda, conforme o boneco, se pode usar a outra mão para um conjunto de movimentos concomitantes.

OMBROS, BRAÇOS, MAOS

Os ombros do boneco são feitos de pequena peça de madeira (como a da haste da cabeça) que é fixada em um tubo de metal. Este tubo será preso, por pressão e cola, no avanço superior do punho. Por dentro do tubo passará o arame preso à haste da cabeça que ficará ao alcance dos dedos do bonequeiro. Veja o desenho: (Fig. 18).

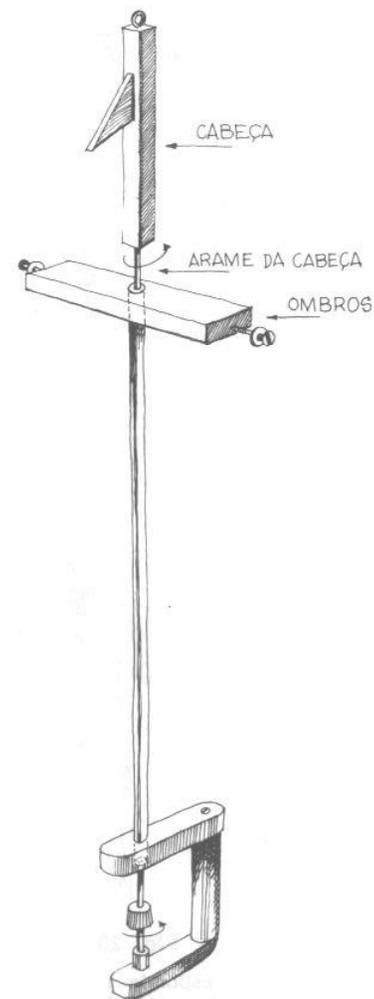


Fig. 18

Os braços podem ser feitos de madeira roliça ou de seção quadrada mesmo, já que, na maioria das vezes serão cobertos pela roupa.

Poderão ter suas articulações em couro, com eixo de arame, dobradiça ou pitões.

Mas a articulação que liga os braços aos ombros será sempre em couro. (Fig. 19).

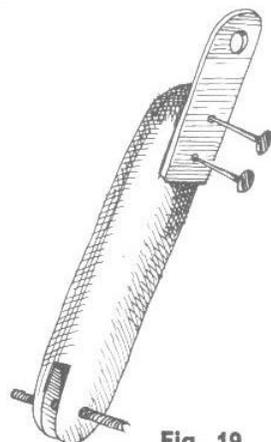


Fig. 19

Procede-se da seguinte maneira: cortada a madeira que servirá de braço, se for roliça, desbasta-se uma parte para que fique plana e possa receber o couro.

O couro (de preferência o atanado) será furado com o uso de furador próprio. Pelo furo passará o parafuso que fixará o braço ao ombro e que permitirá que o braço gire em qualquer direção. A outra parte será colada (cola branca) na madeira. Pregos darão maior segurança. Usa-se uma arruela prevendo-se o desgaste e o aumento do furo no couro. (Fig. 20).

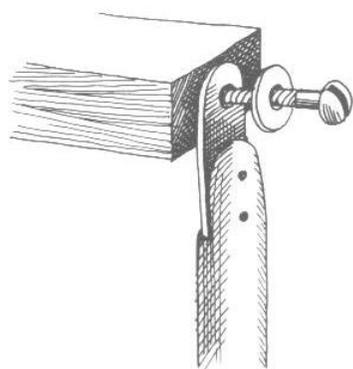


Fig. 20

A articulação que corresponde ao cotovelo pode ser feita de várias maneiras. Os desenhos esclarecerão como. No entanto, observe bem o corte da madeira. Chanfra-se de um lado (frente) para

permitir movimentos nesta direção. Do outro lado não, para impedir que o braço dobre para trás em posição antinatural. Usam-se também freios de couro ou fio de nylon para impedir estes movimentos. (Figs. 21, 22, 23, 24; 25 e 26).

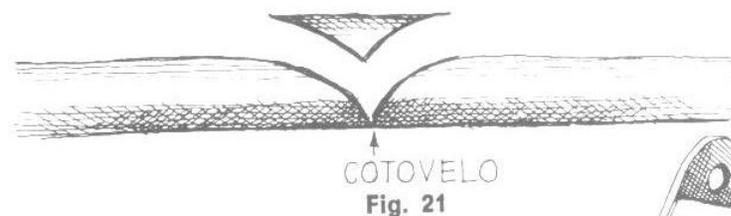


Fig. 21



Fig. 22

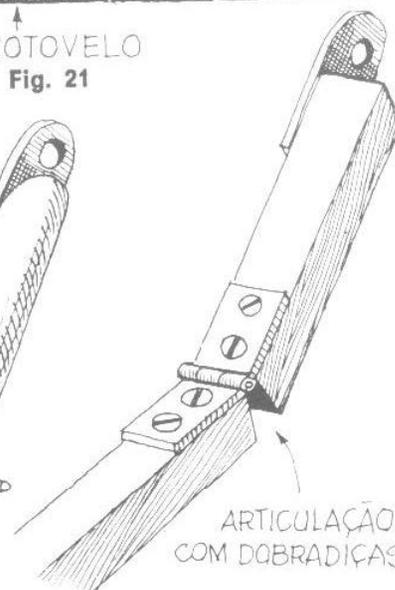


Fig. 23

ARTICULAÇÃO MACHO E FÊMEA COM EIXO DE ARAME

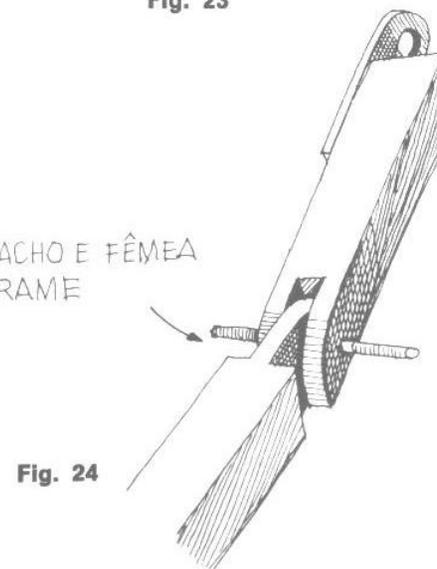


Fig. 24

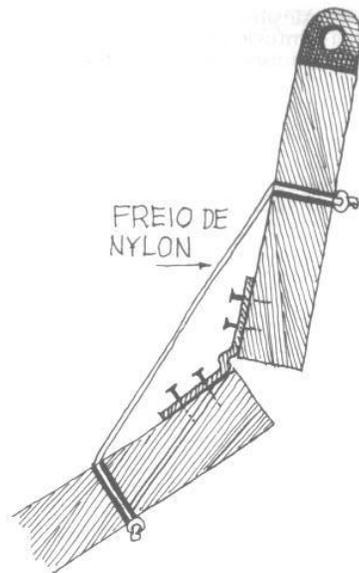


Fig. 25



Fig. 26

As articulações que ligam as mãos aos antebraços podem ser em couro.

As mãos serão feitas de qualquer material; de madeira, pano ou sola.

Habitualmente usamos as mãos de sola de sapato que cortamos na serra tico-tico (com faca é mais penoso).

Depois do corte, colocamos as mãos num recipiente com água durante dez minutos. É aconselhável colocar um pouco de cola branca na água para que, quando secas, as mãos tenham maior rigidez.

Retirada da água a sola estará mole e pronta para ser moldada. Desta maneira dão-se formas aos dedos na posição desejada e põe-se para secar.

Depois de secas, as mãos levam cortes para receber a articulação com o punho e a vareta de manipulação.

Para vareta de manipulação usamos as armações de guarda-sol de praia: são arames fortes e já vêm furados nas extremidades. Desta forma são introduzidos na fenda na parte inferior da mão e recebem um eixo de arame.

A articulação de couro é colocada no meio da madeira do antebraço, fixada com cola e pregos.

A outra parte é colocada da mesma maneira, no outro corte da mão. (Fig. 27).

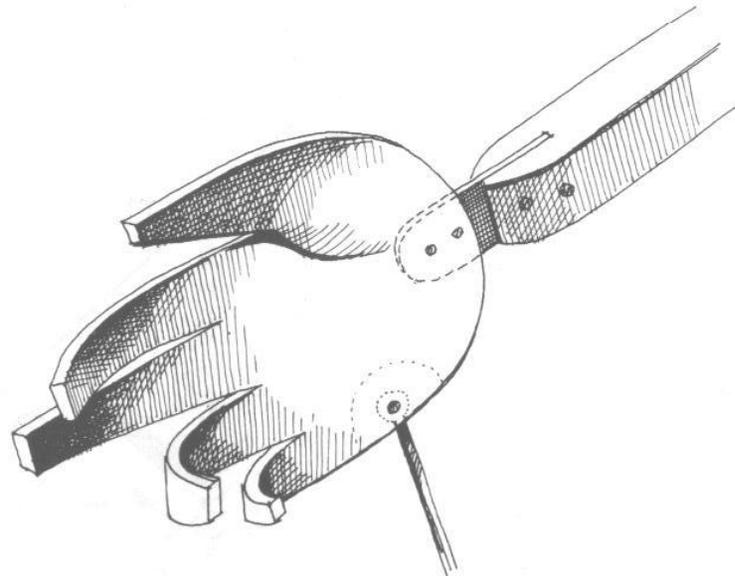


Fig. 27

Os demais mecanismos ficarão para um próximo trabalho. Mas é conveniente dizer que a cintura deverá ser colocada à maneira dos ombros. As pernas serão fixadas com maior ou menor movimento,

conforme a conveniência. Mesmo no caso de não se colocarem as pernas deve-se colocar a cintura para receber bem o figurino ou mesmo barrigas, traseiros, cintos, ou outros adereços (Fig. 28).

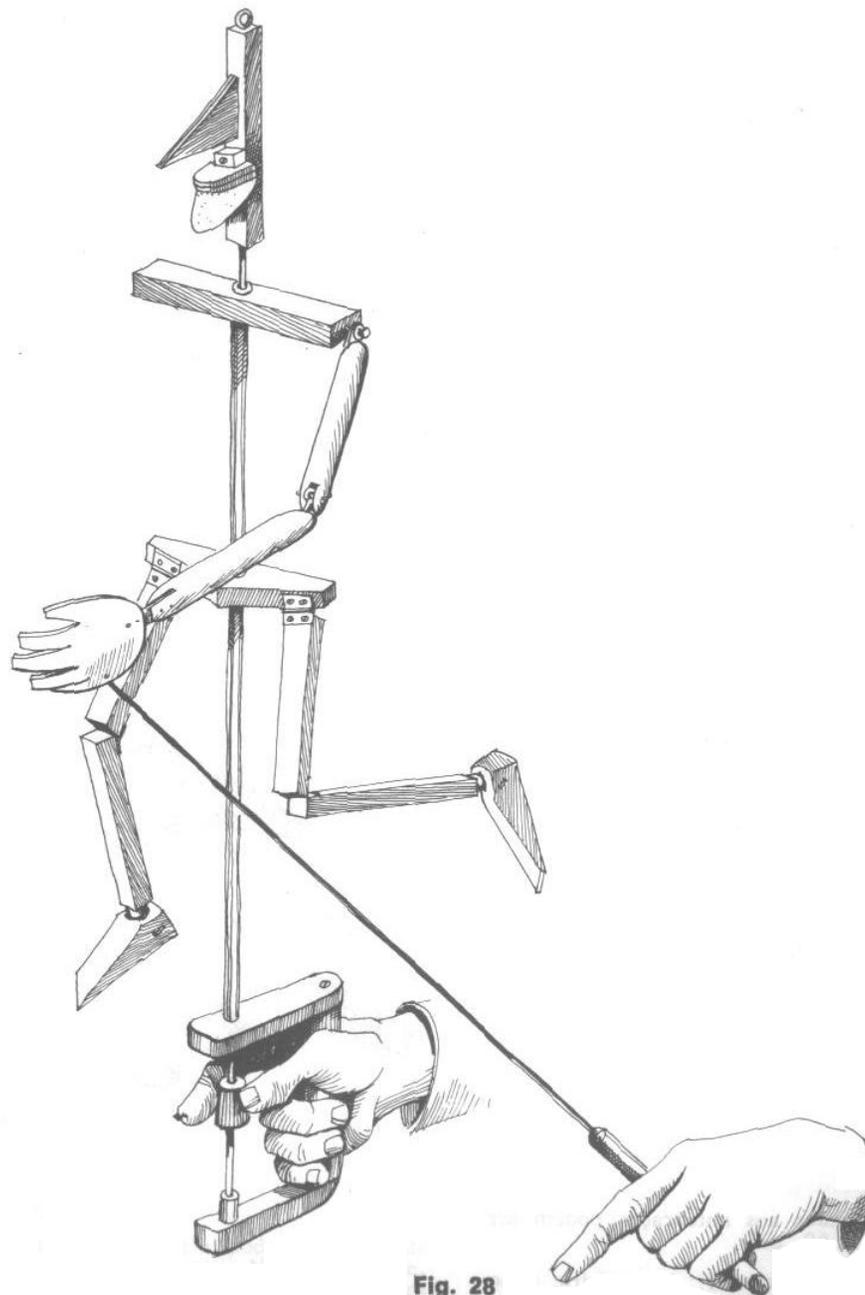


Fig. 28

**IMAGENS RELIGIOSAS
ARTICULADAS**

**O TEATRO
MÍSTICO-RELIGIOSO
DO BARROCO**

Marco Elízio de Paiva

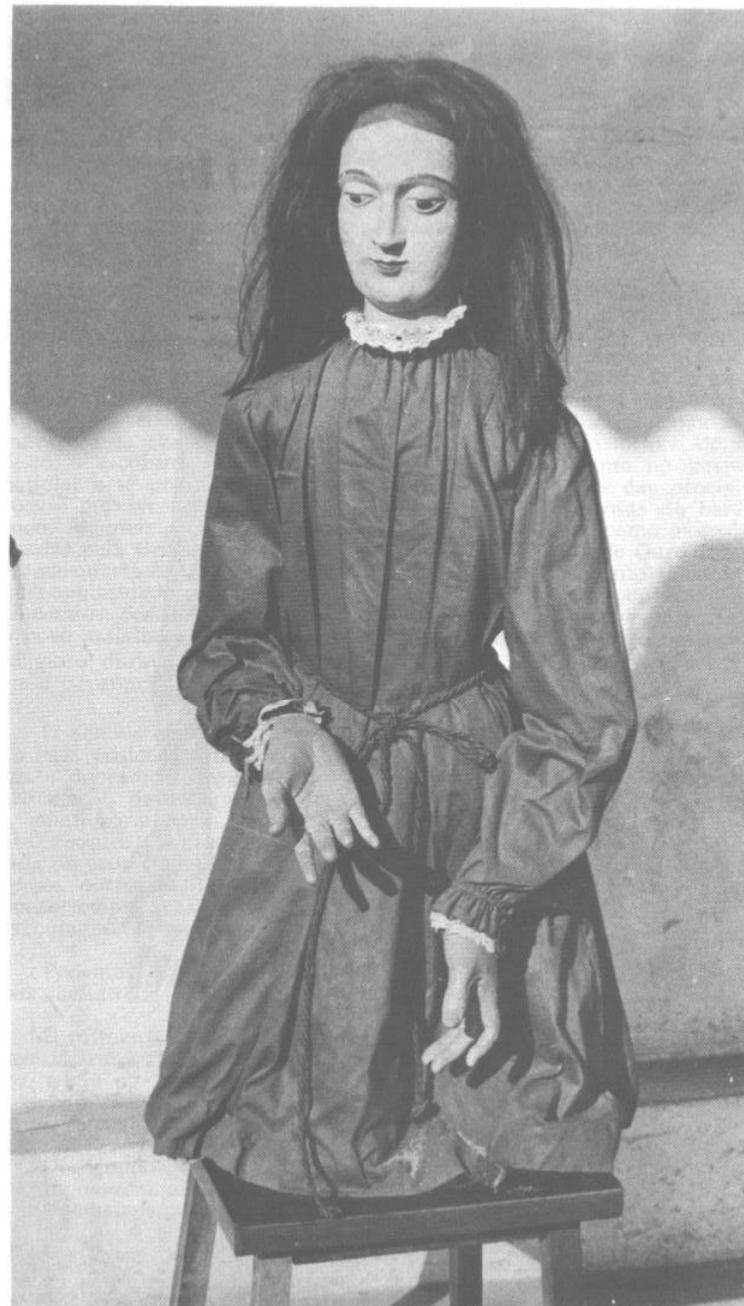
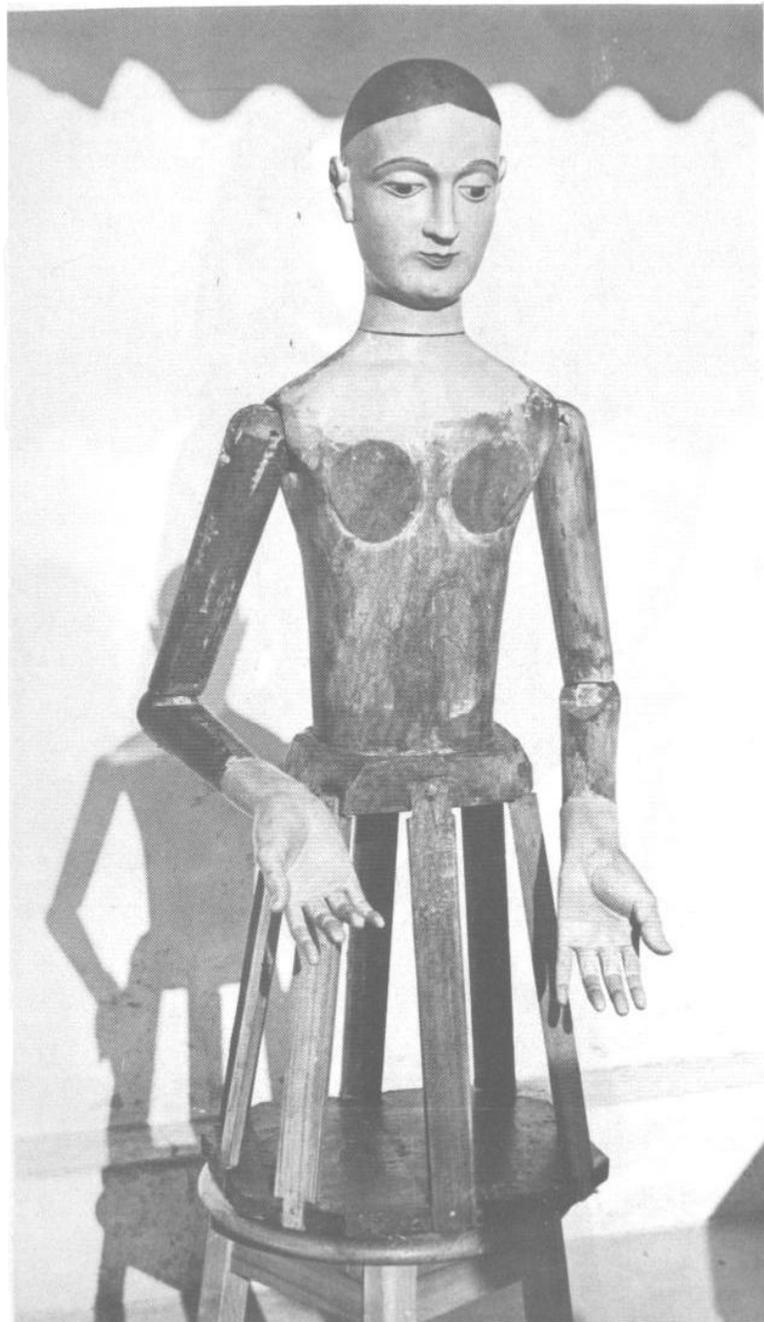


Imagem de roca do século XIX, originária da cidade mineira de Santa Luzia. Representa Maria Madalena.
(Foto: B. M. Schmidt)



A mesma imagem de Maria Madalena sem as vestimentas. Observar a "roca" e as articulações dos braços.
(Foto: B. M. Schmidt)

Por entre a larga produção de imagens religiosas na arte colonial brasileira, tema único saído das mãos de mestres escultores e artífices durante os trezentos anos de colonização, nos chamam a atenção algumas **imagens de vestir**, representativas dos santos da devoção popular que nos apresentam forte e vistoso realismo nos aparatos de perucas naturais, roupas verdadeiras e articulações que possibilitam a manipulação para diferentes posições. Verdadeiras marionetes de devoção católica, os santos de vestir, também conhecidos por **imagens de roca** ou **de bastidor**, eram usados nas grandes procissões comemorativas das celebrações da quaresma e das solenes encenações da Semana Santa nos tradicionais "teatros" da pátria.

Suas origens se perdem na mais antiga época medieval quando a devoção produzia santos para a veneração. Existindo severas leis contrárias à representação de Cristo, da Virgem e dos santos por pessoas vivas, as necessidades de encenar os mistérios religiosos para a compreensão popular criaram imagens que, chamadas de **MA-RION** (de Maria, a Virgem) deram origem ao termo marionete, em uso até nossos dias. É certo que o teatro de bonecos que usa as marionetes tem também origens profundas no espírito popular profano, isto é, narrativas de aventuras épicas, lendas cavaleirescas, contos de fadas, encenações folclóricas e provérbios populares, representações de lutas entre o bem e o mal. Mas não podemos desconhecer que estas origens também se confundem na mística religiosa tão próxima ao espírito de todas as classes sociais. Nas criações populares, o religioso e o profano convivem tradicionalmente e o teatro de bonecos, seja qual for sua origem, sempre teve um caráter místico, mágico e religioso, por aproximar o homem das verdades universais e por religá-lo (**RELIGARE: RELIGIAO**) às suas origens metafísicas. As imagens de roca produzidas pelo gosto popular ao naturalismo foram pois, instrumentos de uma união mística do homem e do divino, no seu papel de despertar emoção no realismo das encenações processionais.

O encontro da grande produção destas imagens no período barroco, principalmente em regiões de forte tradição católica como a Espanha e Portugal e as colônias ibero-americanas, tem sua explicação no próprio espírito barroco onde o convívio do religioso e do profano se intensificou admitindo, conforme nos ensina Sylvio de Vasconcelos em seus ensaios, "a fábula e a história, o mito e a realidade, o poder e a submissão, a ostentação e a modéstia, a confiança e o temor"(1). Para entendermos o barroco e através dele compreendermos o uso das imagens de roca devemos observar que o questionamento da fé, provocado durante o Renascimento pelo racionalismo, levou a Igreja Católica a reagir de maneira a não aceitar alterações em sua doutrina, negando a razão e defendendo a intuição divina, desprezando a iconoclastia protestante e afirmando triunfalmente o culto das imagens.

Foi no Concílio de Trento (1545-1563) que esta reação católica contra as idéias de Lutero, afirmou a ideologia barroca como filosofia de vida e criação artística, como anti-racionalismo e continuidade do dogmatismo tradicional. Para a glória de Deus fortaleceu-se a condenação do racionalismo e das heresias protestantes e para a defesa do poder da Igreja o expressionismo de suas criações artísticas como instrumento de catequese e manutenção da fé. Os materiais custosos e exuberantes apareceram. Um dinamismo intenso das composições pictóricas e arquitetônicas se tornou freqüente. Uma verdadeira exacerbação na expressão dos sentimentos produziu san-

(1) VASCONCELOS, Sylvio de. *O barroco no Brasil. Américas, Brasília*, 26 (1-10): 48-64, jan./out. 1974.

tos dramaticamente prostrados em agonia ou êxtase e muitas vezes não se diferenciando um sentimento de outro. A deformação expressiva evocou sentimentalismos e instabilidades emocionais. O dinamismo de figuras aladas e dançantes foi freqüente na pintura e escultura. A escultura foi, freqüentemente, pintada em cores vivas e realistas. Chagas sangrentas, olhares beatos, bocas entreabertas em suspiros sensuais. Inexistia a lógica racionalista. A finalidade única era emocional. O uso dos santos de vestir se intensificou em um exagero delirante. Popularizou-se o hábito das imagens serem adornadas com ricos mantos bordados. No afã de conquistar o realismo máximo e a dramaticidade exigida pelo barroco, usavam-se elementos naturais e diversos como cabelos reais, dentes de porcelana e olhos de vidro. Inúmeras figuras da Virgem recebiam jóias raras. O Concílio de Trento não havia autorizado pintar ou vestir as imagens de maneira profana, no entanto, esta liberação surgia por força do gosto popular que impunha sua interferência modificando as decisões iniciais. O delírio decorativo das igrejas, exigido pelo barroco, já suscitara novas reações humanas nos códigos de adoração e de procedimento levadas a efeito pela heróica obra da Companhia de Jesus, fundada por Santo Inácio de Loyola em 1534, época mesmo do Concílio. Podemos notar portanto que o barroco intensificou a imaginação popular e lentamente a escultura foi passando da utilidade da Igreja para a afirmação do misticismo dos fiéis: culto às relíquias, peregrinações e crenças em milagres, procissões de penitências e encenações narrativas e realistas da paixão de Cristo. As imagens ficaram mais a serviço das crenças populares quanto mais distantes de Roma estavam os centros produtores. A Península Ibérica foi o caminho natural destas imagens para a América luso-espanhola exatamente pela tradição religiosa de seu passado. (2)

Nas colônias ibéricas, como o Brasil, a fantasia do estilo evoluiu rapidamente. Paralelas as mudanças das formas fechadas e estáticas do século XVII para a fragilidade aberta e graciosa das composições "rocaille" do século XVIII houve uma crescente aspiração ao realismo barroco que satisfizesse, de maneira mais intensa, o gosto da população colonial. Como o virtuosismo técnico, necessário para a feitura do naturalismo exigido, nem sempre era encontrado, os custosos panejamentos em madeira entalhada foram, em grande constância, substituídos por roupagens reais chegando às imagens de roca.

Cabe aqui um esclarecimento sobre esta terminologia: alguns autores explicam a denominação das imagens de roca referindo-se ao seu surgimento no século XVI, época em que o instrumento usado para a produção de tecidos era a roca, passando portanto a denominação aos santos vestidos, com o tecido fiado pela roca, de santos de roca(3). Parece-nos no entanto, que a citada denominação é mais complexa. O termo ROCA era usado antigamente em referência a uma parte das mangas dos vestuários, tanto femininos quanto masculinos, desde a Idade Média, fendida em cortes que forma-

(2) *Pela formação política da Espanha e Portugal estar envolta em lutas religiosas de cristãos contra muçulmanos, houve a sedimentação de uma tradição religiosa católica dos habitantes da península que permitiu a intensa e diversa criação da imaginária barroca naquelas regiões.*

(3) *CUNHA, Maria José de Assunção. Dissertação monográfica como trabalho final do "Curso de Restauração e Conservação de Bens Culturais Móveis" da Escola de Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Outubro de 1978.*

vam tiras separadas entre si ao comprimento das mangas e que deixavam ver o tecido em que se sobrepunham. A analogia ao gradeado de ripas de madeira do corpo desses santos, feita para sustentar a cabeça e os braços articulados é portanto evidente, principalmente quando notamos na maioria das imagens de roca, esta espécie de armação à guisa de corpo e que recebia as vestimentas que a camuflava. Tal definição se torna mais possível quando confrontada com outra denominação para as mesmas imagens: santos de bastidor. Ora, por bastidor se entende um caixilho ou gradeado de madeira com tiras de lona usado para bordar ou pregar os cenários nos palcos de teatro. A semelhança com a antiga denominação de roca é indiscutível.

Durante os finais do século XVIII e por todo o século XIX estes tipos de imagens atingiram maior popularidade. Com a decadência do ciclo da mineração a colônia se empobreceu. O poder aquisitivo das Ordens e Irmandades, responsáveis pela encomenda de esculturas policromadas e estofadas a ouro, decaiu. O uso da armação de roca facilitava a execução e aquisição dos santos das devoções destes encomendantes, já que o artesão trabalhava apenas as mãos e a cabeça e em alguns casos, os pés e parte do tórax. Além disto, a escultura vestida apresentava o realismo vigente no gosto popular e se prestava, por ser leve, a servir aos ofícios das procissões e por ser articulável, às encenações didático-religiosas do barroco. Algumas procissões levavam dez andores. Outras, como as realizadas pela Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto, na quarta-feira de Cinzas, conduziam quatorze. O ponto máximo da popularidade destas imagens era o teatro da paixão durante as comemorações da Semana Santa. Nestes teatros de fé e penitência, o povo assistia, contrito, ao desenvolver das cenas. O teatro barroco religioso durava uma semana ou mais, como na antiga Grécia de onde o próprio teatro-tragédia provém.

O Senhor dos Passos era carregado pelas ruas das cidades tendo suas posições articuláveis, passíveis de manipulação pelos encaixes e dobradiças variadas, desde o eixo de madeira ou parafuso à articulação de lona ou couro. As posições exigidas eram sempre a genuflexória para as procissões da Subida ao Calvário (Procissão do Encontro), a crucificada para as encenações da crucifixão e descida da cruz (morte) e a estirada para as procissões do enterro. Diversos outros santos eram produzidos de maneira articulada mas quase sempre suas posições eram definitivas e suas articulações eram executadas em encaixes fixos.

Podemos organizar as imagens brasileiras de roca em três grupos distintos:

O primeiro grupo, mais numeroso e mais tradicional como imagens de roca, são os santos com o gradeado de ripas no local do corpo, tendo apenas a cabeça e as mãos trabalhadas escultoricamente e depois policromadas. São sempre vestidas e apresentam diversos tipos de articulações no pescoço e nos braços.

O segundo grupo, que também podemos chamar de imagens de roca, possuem uma armação ruda como corpo, articulada nos braços, tendo apenas cabeças, mãos e pés em madeira entalhada e policromada. A armação, no entanto, é feita em partes retas acopladas, às vezes, com articulações nos joelhos e na ligação das coxas com o tórax. Este tipo é o mais usado para a representação do Senhor dos Passos na posição genuflexória.

Como algumas imagens de Cristo precisam ser despidas para a encenação da crucifixão, usavam executar todo o corpo em acabamento anatômico, mas com articulações nos braços, pernas e pes-

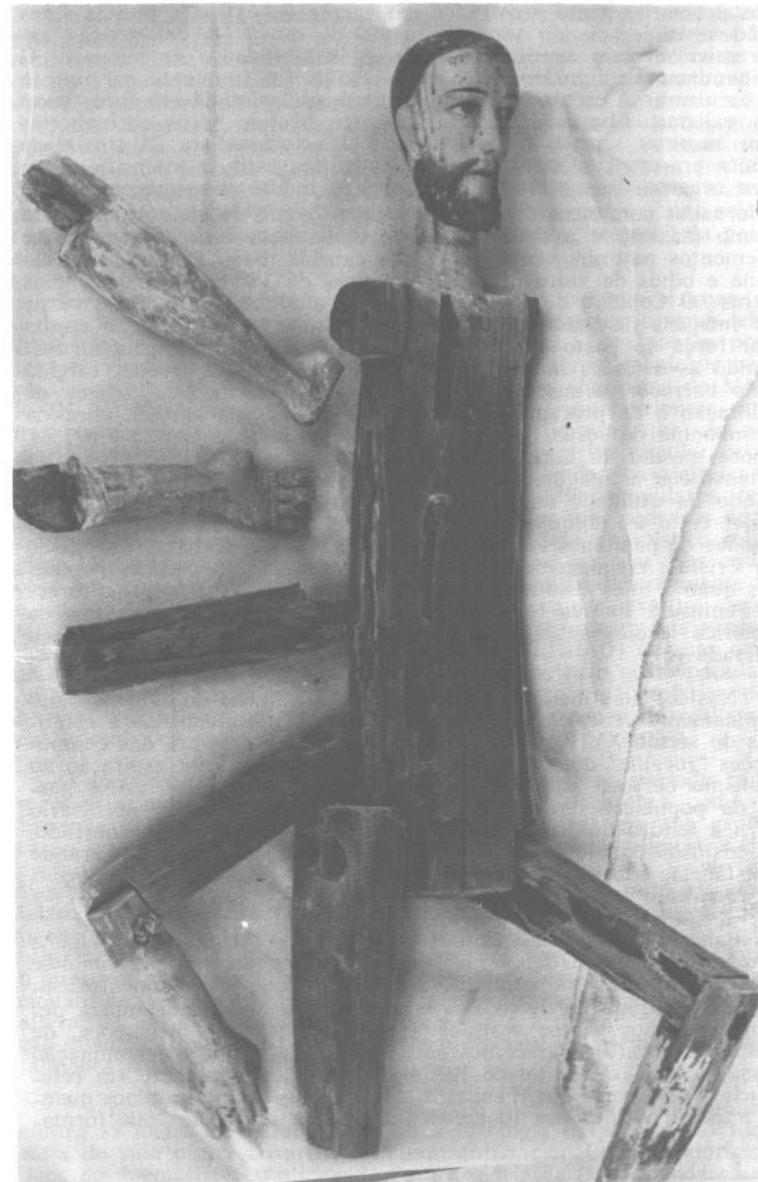
coço, para facilitar as três posições tradicionais. Este terceiro grupo é constituído por verdadeiras marionetes manipuláveis e podem ter alguma parte do corpo não acabadas anatomicamente desde que sejam cobertas com vestimentas em tecidos reais. Está claro que estas imagens, apesar de vestidas, não são propriamente santos de roca. Grandes escultores produziram estes santos e um bom exemplo é o São Jorge feito pelo Aleijadinho, em tamanho natural, com pernas articuladas para a posição de cavaleiro e com um sistema de encaixe na sela de um cavalo verdadeiro. Esta imagem se encontra hoje no Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Também um bom exemplo e do mesmo mestre santeiro é o São Francisco de Paula da igreja do mesmo nome, também em Ouro Preto.

Diversos santos foram feitos em roca ou bastidor por inúmeros mestres anônimos em todo o Brasil colônia mas sua frequência se dá no século XIX (período do império). Em Minas Gerais o seu número é bem grande e autênticas imagens de roca podem ser encontradas nos altares das igrejas construídas, principalmente, no final do século XVIII e durante o século XIX. Diversas outras foram espalhadas pelos Passos da Via-Crucis em várias cidades históricas, sendo que estas pequenas capelas representavam verdadeiros cenários para estas marionetes católicas. Notamos, em Minas Gerais, a importância dos santos de vestir quando certificamos que, ainda hoje, é rara a cidade que não tem a sua imagem no gênero em suas procissões piedosas e teatrais.

A fé dirigida ao misticismo cênico dos "teatros" processionais católicos criou estas figuras que respondem completamente aos anseios populares e que, por sua beleza ingênua e até mesmo artística, documentam o espírito religioso e puro do povo brasileiro.



Detalhe do tórax e do braço
(Foto: B. M. Schmidt)



Exemplo de um Senhor dos Passos indicado no segundo grupo. Esta ilustração mostra a imagem desmontada para ser restaurada.
(Foto: B. M. Schmidt)

CHARLEVILLE-MÉZIÈRES 1979.

María do Carmo Vivácqua Martins

FESTIVAL MONDIAL DES THÉÂTRES DE MARIONNETTES



CHARLEVILLE - MÉZIÈRES

ARDENNES FRANCE

28 Septembre

4 Octobre 1979



Pela terceira vez, Charleville se tornou, por uma semana, a Capital mundial da marionete, fato que orgulha e alegra a comunidade e dirigentes daquela simpática cidade das Ardenes.

Organizado no Ano Internacional da Criança e comemorando o jubileu da UNIMA, o Festival Mundial de Teatro de Marionetes de 1979, não teve o brilho daquele realizado em 1972 ou mesmo em 1976. O crescimento do interesse e da afluência de pessoas ao evento absolutamente não parece ter acompanhado o desenvolvimento de uma infra-estrutura que permitisse aos organizadores receber e fazer apresentar a grande quantidade de grupos que se fazem presentes em Charleville-Mézières. Sessenta grupos franceses e trinta de outros países, totalizando 106 sessões apresentadas, além dos espetáculos de rua, fizeram a soma tumultuada da programação contida em apenas uma semana deste ano de 1979. Conseqüentemente, as condições para apresentação de cada grupo convidado não eram muito boas, o que parece vir afastando deste festival grandes nomes do mundo dos bonecos.

Dada a intensa programação, os espectadores eram forçados a selecionar os espetáculos a serem vistos. E o grande número de grupos inéditos dificultava esta seleção. Portanto esta reportagem trata da parte do festival que pudemos presenciar e de informações colhidas entre alguns espectadores.

A sempre notável representação dos países do leste europeu, pareceu-nos bastante desfalcada, não atendendo à expectativa do grande público que lotava as casas de espetáculos. Muitos países não se fizeram representar e os que compareceram não trouxeram espetáculos de reconhecida qualidade técnica e plástica a que estamos acostumados.

Uma lamentável apresentação dos russos, os convencionalíssimos espetáculos polonês e búlgaro, a linear apresentação dos chineses, somados ao amadorismo de alguns grupos presentes, não deram ao evento o brilho esperado por todos.

A situação do teatro de bonecos na Europa, ao contrário do que muita gente pensa, não é tão satisfatória. Apesar de haver, para alguns grupos, apoio estatal, as dificuldades são semelhantes às dos grupos brasileiros, sobretudo no que se refere a trabalhos profissionais.

Todos estamos enfrentando o problema de situar o boneco como expressão artística capaz de atender às várias faixas etárias.

Neste festival, lamentava-se, sobretudo, a ausência do boneco, constantemente sobrepujado pela presença do ator.

Talvez este realce dado ao ator seja um reflexo da situação comentada por vários marionetistas, que acabam divulgando seus espetáculos sem mencionar que se trata de marionetes, para não afastar do teatro o público adulto.

Mas os problemas que afligiam os aficionados ou especialistas e o que ocorria dentro das casas de espetáculos não interferiram na alegria e movimentação das ruas de Charleville. A começar pela decoração das vitrines, o boneco era realmente a entidade cultuada naquele cenário. Marionetistas de rua coloriam a cidade num permanente jogo com crianças e adultos. É realmente notável presenciar à tão colorida festa, onde o marionetista de feira, o improvisador, enfim todos os que lidam com bonecos, têm a oportunidade de apresentar em seus curiosos palcos.

Os pontos altos do Festival estiveram com a extraordinária dupla holandesa do FIGURENTHEATER TRIANGEL, os dois espetáculos apresentados pelos rumenos do TANDARICA, o inglês BARRY SMITH e finalmente com os brasileiros do GIRAMUNDO, que fizeram a sessão de encerramento da programação de 1979.

O FIGURENTHEATER TRIANGEL apresentou um espetáculo onde o boneco de fio e luva se salientava, através de magnífica manipulação. Treze quadros se sucediam, na boca de cena de um metro e meio, com temas impregnados de um realismo-fantástico, extremamente bem concebidos e originalíssimos. Marionetes bem construídas e tratamento plástico de extremo bom gosto, somado à densidade teatral e ao entendimento do boneco, fizeram os simpáticos artistas holandeses bisar o seu espetáculo sob exigência do público.

Ressaltamos aqui o espetáculo de bonecos de fio apresentado pelo TANDARICA, dedicado às crianças. Adotando a linha da fábula, em "As estações do potrinho", pudemos rever a excelente qualidade técnica dos rumenos. Bonecos de fio, à base de panos amarrados, iluminados com extrema categoria e apresentados por excelente animador de cena mantiveram atento, durante hora e meia, o público presente.

BARRY SMITH trouxe um espetáculo de sobriedade inglesa, despojado e tecnicamente perfeito. Um único boneco interpretava os diversos personagens, assumindo diferentes feições através de máscaras que lhe eram colocadas. Um mesmo boneco adotava andar e trejeitos correspondentes ao tipo que representava no momento, conduzido por versatílimos marionetistas. Iluminação e manipulação aparentes eram totalmente esquecidas diante da presença marcante do múltiplo boneco inglês.

A apresentação brasileira de "Cobra Norato" teve a felicidade de se incorporar ao grupo de espetáculos citados, como os melhores do festival, recebendo aplausos da crítica e da platéia. Os membros do Giramundo se sentem recompensados pelo esforço de empreender a viagem pela boa receptividade obtida na França, nas apresentações em Charleville, Sedan e Reims.

No capítulo das peculiaridades, cabe realce para o austríaco da cidade de Weis. Seu curioso teatro miniatura levou à cena de pouco mais de cinquenta centímetros o clássico "Fausto", de Goethe. Cerca de cinquenta bonecos de quinze a vinte centímetros de altura, construídos com muita engenhosidade, versatílimos em sua movimentação e recursos, eram manipulados por uma única pessoa. Figuras humanas, com articulações inclusive nos pulsos e pescoços e demônios fantásticos, abrindo asas e deformando os corpos em cena, movimentavam a cena de "Fausto", habilmente manipulados. Sem dúvida, um singular gênero de boneco de vara foi exibido pelo senhor austríaco, cujo nome não consta nos impressos do festival. Um teatro doméstico, porém de largos recursos, que foi aplaudido de pé pelo público presente. Dada a pequena dimensão da cena e dos bonecos, seria justificável repetir-se várias vezes o espetáculo para que o público pudesse ser mais reduzido e perceber melhor a movimentação dos bonecos em sua totalidade. Muita coisa se perdeu para quem se colocou além de 3 metros de distância da cena. Apesar da nenhuma pretensão de seu criador, este espetáculo recuperou para os que assistiram a satisfação de presenciar uma verdadeira apresentação de bonecos, tanto pela curiosidade como pela qualidade e seriedade do trabalho.

Paralelamente à programação de espetáculos, o Festival organizou debates e conferências com os temas "A criança na Dramaturgia" e "O Boneco e a Terapia", assim como estágios de iniciação coordenados por alguns grupos franceses.

Somados os prós e os contras, sempre será louvável ocorrer a uma cidade, reunir durante uma semana bonequeiros de todo o mundo. Fazemos votos, que daqui para frente, o Brasil integre decididamente o elenco de grupos participantes de eventos internacionais, realmente apadrinhados pelos organismos culturais brasileiros.

SOBRE O FIGURENTHEATER TRIANGEL

a partir de uma entrevista dada a Sônia Vandermaelen —
novembro de 1978



Concebido e dirigido por Henk Boerwinkel, o Figurentheater Triangel foi criado em 1963. Desde esta data Henk e sua mulher Ans trabalham com todas as formas de marionetes, fazendo um excepcional teatro dedicado aos adultos. Profissionalizaram-se em 1971 e em 1973 foram agraciados com o Prêmio Cultural de Drenthe, por seus trabalhos na área do teatro de bonecos.

Com quarenta e dois anos de idade e vinte como marionetista, Henk Boerwinkel declara que nunca chegou a obter a forma ideal para seu espetáculo, embora consagre metade de seu tempo reunindo e trabalhando idéias. A ansiedade e insatisfação peculiares ao dinamismo artístico são características evidentes neste simpático holandês que surpreendeu a platéia do Festival Mondial de Théâtre de Marionnettes de 1979, com um espetáculo altamente rico e perfeito do ponto de vista técnico.

Nascido em Alkmaar, estudou ilustração e grafismo em Amsterdam. Seus primeiros bonecos surgiram em 1956.

Os bonecos são projetados graficamente e em seguida construídos, na maioria das vezes utilizando panos costurados, aos quais os bonequeiros dão uma forma particular. Estes bonecos jamais são pintados, aproveitando a cor e textura do material com o qual são confeccionados. O papel também é usado de uma forma especial, que não se assemelha ao conhecido "papier maché". Mas a última camada, aquela que fica aparente, é sempre de tecido colado sobre o material anteriormente utilizado.

Cada marionete representa um tipo em particular, um caracter que lhe é atribuído. Desta forma, um boneco fora de ação não é representativo para os marionetistas do Triangel. Sua expressão está intimamente ligada ao movimento, à representação cênica. Para eles, uma marionete nasce no papel, no desenho e jamais de uma história. A imagem desenhada é que dá origem ao ato teatral.

Várias técnicas são exploradas por Henk e Ans e é justamente esta diversidade de formas e meios que os auxiliam a criar as seqüências. A técnica e o movimento de cada boneco se definem no momento de sua construção, enquanto que o caracter ou personagem propriamente dito já foi anteriormente definido no papel. Todo boneco tem uma técnica diferente. As vezes são pequenas mario-

**FIGUREN
THEATER
TRIANGEL**



besloten en openbare
voorstellingen, alleen
voor volwassenen, in
binnen- en buitenland
adres:
hesselingen 15 - meppel
tel. 05220 - 54752

DE HEKS



ja, ja, ja, ja, ja....

netes com movimentos energéticos e diretos e às vezes marionetes de fio com movimentos aéreos.

Já o último quadro concebido por Henk, intitulado "Idéia Fixa", nasceu da procura de uma nova forma de movimento. Um movimento proveniente do alto do palco ou de debaixo do palco, mas igualmente um movimento que seja lateral. "Esta pesquisa obrigou-me a desenvolver meu desenho e a refletir sobre o problema. E foi assim que acabei por desenhar uma seqüência com uma marionete-máscara, de cabeça enorme, uma pequena marionete de luvã no interior desta máscara e ainda um marote misto de vara e fio que desenrola os panos, descobrindo pouco a pouco as orelhas, olhos e boca do grande rosto. Em seguida, o cérebro já aparente é também desestruturado pela marionete voadora, trajada como um homem comum, que vai esvasiando a cabeça pouco a pouco daquela massa. Surge o pequeno boneco do interior da cabeça, que varre o local interessadamente, observa o público e desaparece.

Os temas abordados pelo Triangel nascem gradativamente, depois de um trabalho intensivo. Muitas das concepções são reconhecidas como irrealizáveis. Apesar de toda a mágica do teatro, sobretudo no que diz respeito a teatro de bonecos, as limitações técnicas que o palco impõe são inúmeras. Estas restrições são terríveis quando lançam por terra os sonhos que engendramos no cinema mental, mas que não podemos realizar tecnicamente. Existem alguns elementos que podemos dominar e é com estes elementos que temos que trabalhar. Há alguns anos atrás, o ponto de partida era, para Henk, o próprio boneco. Diante de um espelho ele procurava descobrir as possibilidades de movimento daquele boneco e aí é que nascia a cena. Mas atualmente ele não usa mais este sistema. Para ele, não é muito aconselhável se ater ao espelho, pois desta forma esquece-se um pouco o boneco. E depois é muito difícil descobrir uma movimentação a partir de uma única marionete, sem os adereços ou ambiente com os quais ou no qual atuará.

A respeito de admitir no grupo um diretor de cena, Henk opina: "a direção de cena começa no momento da construção da marionete, porque ela já determina a concepção do espetáculo. Um boneco é construído para se mover de uma forma particular e en-

trar ou sair de cena também de maneira específica. A concepção de um quadro já está assim grandemente influenciada. Um diretor poderá dizer: esta marionete deve entrar em cena em tal lugar e fazer este ou aquele movimento. Neste momento o que me restaria era construir uma outra marionete.

Só depois de uma longa experiência, um marionetista pode se dar conta das possibilidades de um elemento no momento de sua realização. A "mise en scène" intervém paralelamente ao primeiro momento da construção da marionete, porque o gênero de boneco determina a concepção do espetáculo, tanto em relação ao espaço utilizado, como à iluminação".

Henk procura sempre um equilíbrio entre a concepção do espetáculo e o espetáculo propriamente dito, como ele mesmo declara: "eu não quero unicamente representar, dar espetáculos e espero jamais chegar ao ponto de me limitar a isso. Gosto de consagrar a metade de meu tempo reunindo idéias, para que o espetáculo seja sempre vivo, embora haja números que satisfaçam e que por isso sempre farão parte do meu espetáculo. Mas mesmo assim sinto vontade de modificá-los ligeiramente, de tempos em tempos. Pouco a pouco vamos construindo um programa de números "standart". Os quadros que não nos agradam, que não estão em boa forma, nós os eliminamos e os substituímos o mais rápido possível por novas seqüências, as quais nós percebemos que serão duradouras, o que notamos muito rapidamente".

Recentemente a dupla do Triangel adotou a máscara como elemento de seu espetáculo, embora não a considerem uma marionete. Para eles foi uma experiência nova, uma nova disciplina, que chega a desconcertá-los. O jogo de máscaras é entendido por Henk como uma forma intermediária entre a mímica e a marionete, uma nova modalidade teatral. Utilizam grandes marionetes, pelas quais ficam inteiramente cobertos e que os impedem de perceber as reações do público. Embora um tanto penosa, Henk e Ans consideram esta uma fase importante de seu trabalho, porque lhes abre novas perspectivas nos domínios da marionete. Diz Henk: "eu prefiro me concentrar unicamente nas marionetes, porque as tenho verdadeiramente na pele. Sinto uma enorme necessidade de fazer a todo momento uma nova marionete e de utilizar elementos como prolongamentos do meu corpo. Eu descobri o desejo das coisas pequenas e íntimas, o que foi uma evolução muito interessante". O jogo de marionetes puro é, segundo ele, sempre relacionado a uma medida. Trata-se sempre de alguma coisa que é movida pela mão humana. Desde que você ultrapasse uma certa medida, desde que ela se torne muito grande, não se trata mais de uma marionete. Torna-se uma outra disciplina teatral.

Se nós nos atemos ao teatro de marionete puro é preciso resguardar as dimensões do "castelet", a intensidade da iluminação, o número de colaboradores. Com meios simples podemos fazer um trabalho profissional, sem maiores sustentações.

O que é igualmente importante para Henk é o contato com o público: "tenho muitos amigos pintores e escultores que expõem suas obras. Mas considero uma luta solitária porque as reações do público são raras, salvo a crítica. Já para um espetáculo de marionetes há um público, uma reação de pessoas que experimentam seu entusiasmo. Nós nos habituamos a esse tipo de contato e não podemos prescindir.

O FIGURENTHEATER TRIANGEL é um vivo exemplo do bom teatro de bonecos contemporâneo, que sabe perfeitamente dosar a forma e a concepção artísticas, oferecendo ao público espetáculos mistos de fino humor e densidade dramática.

O PRESÉPIO DO PIPIRIPAU (1)

José Adolfo Moura

"45 cenas distintas num cenário de luminosidade cristã, 580 figuras indescritíveis e criadas para festejar o momento máximo da humanidade. Alguns são alusivos à vida de Jesus"(2).

A tradição de montar cenas ou presépios, representando o nascimento de Jesus, é tida como criação de São Francisco de Assis, por volta de 1223 na cidade de Graccio, Itália. Este costume, nascido de uma necessidade dramática, foi pouco a pouco difundido pela Igreja e penetrou nas camadas populares da sociedade, tomando formas as mais variadas possíveis tanto pela sua montagem, quanto pelas figuras e objetos de adorno que os compõem.

Durante uma pesquisa realizada em 1976, na Região Metropolitana de Belo Horizonte, com a finalidade de levantar o número e o significado das manifestações da cultura popular em torno do Natal, encontramos alguns Presépios que nos chamaram atenção dado a sua proximidade com o teatro de bonecos. Estes presépios, geralmente movidos por meio de complicados mecanismos, adquirem aspecto monumental onde o pretexto do nascimento de Jesus faz com que os "presepeiros" (denominação dada pelos entrevistados) reconstruam o mundo à sua maneira. Cenas bíblicas, parques de diversões, ruas movimentadas, palácios e igrejas se misturam criando um espaço mágico e intemporal tão próprio ao gênero teatral anteriormente citado.

Escolhemos para uma descrição, o Presépio do Pipiripau por ser o mais significativo e conhecido na região. Este presépio de propriedade do Sr. Raimundo Machado de Azeredo teve seu início em 1906 e é ele quem diz:

"O presépio é o seguinte, sá'né? Eu era criança, e mamãe me levava muito na igreja e eu via os presépios das Igrejas; ia também na casa de vizinhos e aí via os presépios mas eram presépios simples. Não eram movimentados, né? E eu fiquei com muita vontade também de fazer um presepiozinho em casa, mas não tinha recurso de comprar as coisinhas pra fazer presépios, e eu doído pra mexer com presépios, sá'né? pra fazer um presepiozinho conforme os outros também faziam..."

Eu fui aqui no alto do Colégio Batista, num mato aí, apanhei lá um pedaço de pita seca, trouxe ela pra casa, num sabe? Cheguei, entalhei um boneco todo de qualquer jeito, de qualquer forma, vesti





uma roupa nele, pus um braço de pau todo esquisito e pus ele na beira da lagoa e um cordão embaixo amarrado lá num pau também, sá? De jeito que, quando o visitante chegava, os vizinhos chegavam pra ver o presépio, etc., e tal, eu ficava em pé ali perto e com o pé eu fazia o pescador pescar...

Bem, dali, já me deu idéia de fazer outras coisas. Aí já teve que aumentar uma prateleira por cima da mesa onde eu fiz um pessoal entrando na Igreja, tocado por uma máquina de gramofone; os senhores conhecem gramofone, né?...

E aí foi surgindo outra, outras idéias, foi surgindo outras coisas, onde eu fiz aquele homem matando a cobra, aquele outro com a enxada, coisa e tal, mas era tudo umas figuras muito mal feitas, uns eram de celuloide, era tudo mal feito. Aí, quando foi em 1922 eu fui trabalhar na Empresa Gravatá, lá tinha um português que

era metido assim a escultor, sá? Então, com ele, eu aprendi tirar as formazinhas de gesso. Foi onde eu fiz uma porção de figuras pro presépio, sá? De massas de papel, papelão, aquilo tudo soldado com solda branca... como é que chama... foi onde eu aumentei muito o assunto das figuras do presépio...

Quando foi em 1927, eu comprei então um motorzinho elétrico e pus luz. Que luz aqui era só lá na Rua Pouso Alegre, eu puxei luz de lá pr'esse lado de cá nessa rua! Onde nós estamos hoje, que naquele tempo era tudo mato. Então, pus luz e comprei este motorzinho, com dinheiro ganhado no carnaval sá?né?

E aí foi, foi seguindo até chegar no ponto que, que os senhores estão assistindo aí hoje. Que muita gente daquele tempo, que vinha aqui de menino, hoje traz os netos também, sá?né?(3).

O presépio, tal como se apresenta hoje, é montado em uma armação de madeira que sustenta cinco prateleiras em planos diferentes fechados pelos lados. No fundo, fechado por madeira recoberta de papelão pintado, está representada uma cidade do oriente com torres, castelos e bosques. Em cima, também de madeira em forma de abóbada, está pintado o céu azul com nuvens e estrelas. A estrela Dalva, ou Estrela Guia segundo o Sr. Raimundo, é recortada na madeira e com uma lâmpada por trás, brilha constantemente.

Por sobre as cinco prateleiras que compõem planos do presépio estão montadas 45 cenas com 586 figuras que se movimentam por meio de um mecanismo engenhoso, elaborado com precisão absoluta e sincronia perfeita. O presépio mede 16 m² e todo esse mecanismo é impulsionado por um motor elétrico ligado a fios, barbantes e cordas que movimentam roldanas, carretéis de linha vazios, alavancas de madeira e uma série de outros materiais aproveitados dando vida ao presépio.

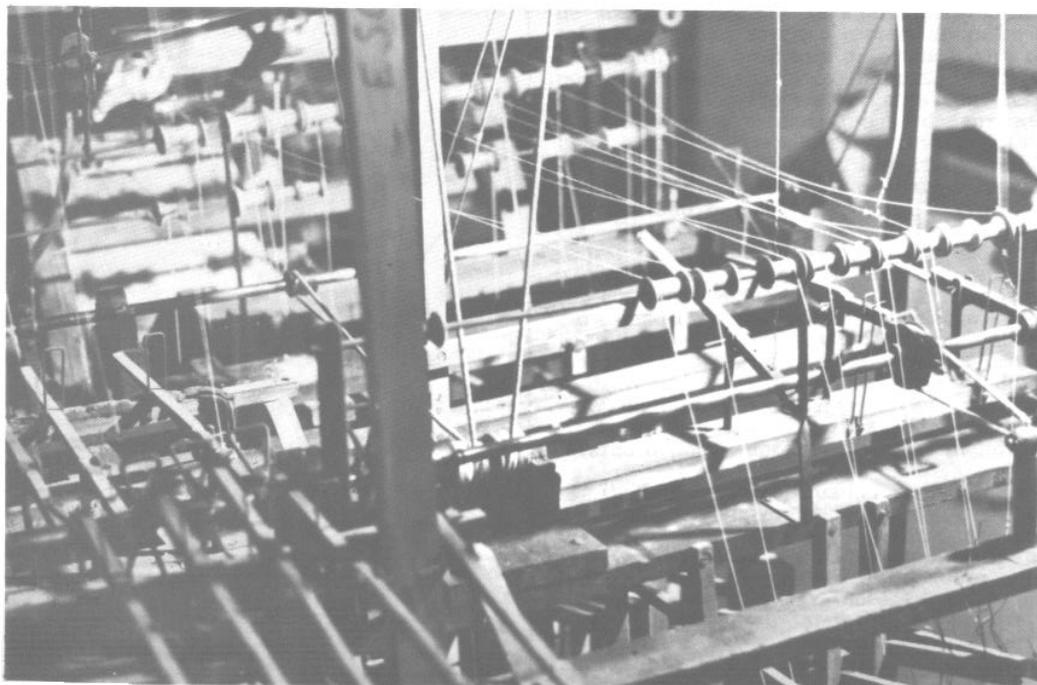
As casas, igrejas e vários outros ambientes, são feitos de madeira e/ou papelão, pintados de tinta a óleo com cores variadas. As figuras na maioria, são feitas inteiramente pelo Sr. Raimundo; outras aproveitando bonecos de plástico ou gesso, transformados por roupas, barbas, cabeleiras etc. As figuras criadas inteiramente por ele são feitas de massa de papel, papelão e gesso que recobrem uma estrutura de metal soldada. Os braços e a cabeça são geralmente ligados com pequenas dobradiças e molas para dar os movimentos desejados.

As 45 cenas que compõem o Presépio do Pipiripau são dispostas de maneira não ordenada e o espectador, ao deparar com o bloco de acontecimentos, à primeira vista, se perde na confusão dos mo-

vimentos e dos números colocados junto aos grupos de figuras. Estes números servirão para que, pouco a pouco, cada um crie seu próprio roteiro a partir da descrição das cenas impressas em papel e distribuídas ao público. Em dado momento, ouve-se o barulho de trovões. Ao mesmo tempo as luzes se apagam e ao fundo, do lado direito do presépio, relâmpagos iluminam a cena da crucificação.

Até 1976 o presépio era montado em um galpão especialmente construído pelo Sr. Raimundo no quintal de sua casa, e era aberto à visitação pública do dia 20 de dezembro a 31 de janeiro. Hoje faz parte do acervo do Museu do Homem em tentativa de implantação pela UFMG. Está montado nas dependências do Museu de História Natural e aberto ao público. Infelizmente tal museu é de difícil acesso, dada a sua distância do centro da cidade. Mesmo assim, o Sr. Raimundo diariamente cuida do presépio. Cria novos detalhes, algumas cenas e refaz antigos mecanismos para que o espectador ao "assistir" o presépio possa percorrer os caminhos do Nascimento, Paixão e Morte segundo o Presépio do Pipiripau.

- (1) Este nome foi dado em função da localização do Presépio. Antigamente Pipiripau era um lugar afastado do centro da cidade de modo que o povo dizia: "Vamos ver o presépio lá do Pipiripau ou "Vamos no Pipiripau ver o presépio". (Entrevista com o Sr. Raimundo em 24/3/76).
- (2) Cabeçalho do programa impresso que é distribuído ao visitante do presépio.
- (3) Texto montado sobre uma entrevista gravada em 24/3/76 com o Sr. Raimundo.



PERMITIR A IMAGINAÇÃO A CRIANÇA.

Pedro Domínguez

Minha irmã mais velha me mostra uma cabeça de fantoche, é um palhaço de cabelos vermelhos; entre meu âmagô e o olhar, um tumulto de expectativa. A ansiedade me paralisa, imperturbável ela tampa a caixa e a guarda no armário, para sempre. Apesar de todas minhas perguntas.

A resposta, muito tempo depois, era ao máximo um vago sorriso. O círculo de meio século já se fecha devagar partindo daquele momento, mil eventos transformaram as circunstâncias da criança hodierna diferenciando muito a meninice que vivi — Mas os sentimentos persistem imortais, pontes sobre o tempo e o espaço — O fantoche ontem e hoje pode ser um meio para receber e comunicar a emoção da criança. Na mão de quem disponha do gesto orientador e a força nos valores imprescindíveis de Beleza, Bondade e Verdade, o fantoche é um instrumento certo. Instrumento para lançar estímulos, abordar expectativas, avaliar o ato da existência infantil, elaborado no palco, com os pesos e medidas determinados pelas crianças. O fantoche só, sem o sangue do manipulador, mobiliza o afeto da criança; em movimento, agindo no drama, é como uma pipa em vôo manejada desde o interior da criança; como um pião jogado lá, no espaço onde se estabelece uma luta, um diálogo, uma troca, um despertar de símbolos — no palco — e que ro-dopia frente ao olhar alerta da criança que o impulsionou.

Naquilo que é apresentado à criança e nisso que representa seus sentimentos através de símbolos, transformação que nos permite a Arte, está o compromisso existencial do manipulador com a vida. Seu espetáculo representa as respostas, em face à criança, de seu ser individual e universal, sua escala de valores frente aos interrogantes de todo ser consciente sobre o futuro. Para a criança espetáculo deverá ser um brinquedo da alma, a pipa e o pião da imaginação dançando em novos espaços. A montagem se desprende de uma profunda meditação antes da ação e, antes ainda, da soma de suas experiências de adulto sensibilizado para o problema da criança, somente assim o espaço do palco será o lugar permissível de refletir o inconsciente da criança para ajudá-la a encontrar respostas, respostas através da cor, do traço, da forma melhor, do som melhor tangido na garganta com ressonâncias que façam da palavra dita ou cantada um verdadeiro ato criativo. Digo da palavra escolhida, da palavra relativa à ação própria da criança para que ela possa encontrar a importância de seu sentimento e a possibilidade de traduzi-lo. A palavra, a movimentação e o sentimento representado que leve a criança a viver o potencial de sua infância. Ele escolhe o tempo, o ritmo, o clima do espetáculo para retirar os bloqueios da imaginação da criança, estimulando-a assim a crescer, sem passar por cima de sua necessidade de experimentar continuamente, para encontrar respostas próprias à sua grande curiosidade em seu ser e sua relação com o real. O manipulador se interroga: minha imaginação ilumina a imaginação coibida da criança? estou sendo suficientemente criativo para conseguir isto? A expressão livre da criança é resultado de um processo mental; estou mobilizando sua imaginação para reativar este processo? Minha criatividade a ajudará a coligir multiplicidade de dados que a levarão depois a apreender mais a realidade?

Os interrogantes, quando se monta o espetáculo para crianças e quando se interpreta para elas, levam o manipulador a inquirir até sobre si e sobre o ser psicofísico, conceituado pela pedagogia e específico de determinada comunidade, a quem dirige o seu trabalho de arte. O manipulador elabora então um código de formas e situações pertinentes à necessidade de seu público para se comunicar e manter seu interesse. Se possível usa a emoção, provoca a lágrima e o riso, porque essa é a função do teatro. Contando com a plasticidade desse meio, que aglutina todas as formas de

expressão, seus recursos são infindáveis. Traduz suas melhores experiências, suas melhores escolhas e mostra as tensões de suas buscas criando uma linguagem sensível que comunique o ordenamento atingido após longas meditações e práticas; transmitindo sensações, determinando ritmos de sentimentos ora exuberantes ora parcimoniosos, discrimina símbolos, demonstra e transforma malabaristicamente, se polívia constante, porque seu trabalho tem um objetivo: a criança. O que não expresse algo para ela, o que a retire de sua condição de criança, não penetra no espetáculo. Pensa continuamente, durante a montagem e a representação, em dar o melhor do que sabe que é significativo para o público que escolheu. Se é um artista, tem imaginação e sabe que a imaginação da criança é o ponto de partida para estimular a curiosidade que a levará à inteligência — A criança não sabe o que sabe, às vezes na escola e no lar não há tempo para a criança viver e aprofundar sua perceptividade e ter o conhecimento pleno de sua potencialidade de agir e pensar, para poder descobrir melhor o mundo com sua sensibilidade, o espaço com seu corpo, o peso, o volume, as formas, o equilíbrio, a energia, o movimento e a pausa, as superfícies, as temperaturas, os ritmos, as vibrações, as texturas, as densidades, a luz e a sombra, e a cor com os pés, com as mãos e a pele; não há tempo para que ela tenha memória de si mesma, para ela experimentar o que pode desenhar, o que pode falar, o que pode sentir, o que pode registrar como testemunho de sua individualidade psicofísica em desenvolvimento para se transformar em um ser social criativo numa realidade criativa; não há tempo para crescer brincando. É levada de um adulto para outro para receber informações e conhecimentos, num roteiro entre armários fechados, para aprender rapidamente a ser um adulto que se desconhecera a si próprio, porque queimaram uma etapa, um ponto de partida, um rastro, porque não viveu o começo da sua história. Impediram de se estender a raiz nova de sua criatividade. Não deixou o vestígio das emoções que poderia ter tido, não fez descobertas, não buscou, não encontrou; não aprendeu por si mesma, por sua própria necessidade, o valor do silêncio e da palavra.

Não brincou o que queria brincar, não olhou o que queria olhar, não falou o que queria falar, não escreveu nem leu o que queria. Quando o artista prepara o espetáculo para o público infantil quer abrir a porta para essa infância invadida, “ocupada”, tenta por todas as formas que dispõe revalidar o direito individual da criança de experimentar, conhecer, fazer e crescer desenvolvendo ações referentes a suas necessidades inatas, porque nada vai devolver ao indivíduo o prejuízo humano conseqüente dessa substituição de valores. O castigo físico foi abolido por nossa sociedade, há cinquenta anos as crianças podiam receber tabefes, empurrões, puxões de cabelo em casa, e na escola fazia-se fila para receber palmadas: As condições são outras, a violência faliu, mas a indiferença continua. Não foi encontrada ainda a linguagem para a verdadeira comunicação com a criança; o desrespeito, na forma de padrões adul-

tos impostos por descaso, continua. Tenta-se distrair a criança com espetáculos de violência enlatada simplesmente porque a criança tem energia. A criança passa a ser consumidor e o que é oferecido no mercado poderia ser consumido por adultos idiotas em miniatura. Miniaturiza-se a discoteque, a boate, o desfile de modas, passando a serem “diversões” para crianças — A criança não foi poupada nem da sede de lucro desmedida — Em compensação, nunca tantos devotaram tanta atenção ao problema.

A tentativa do artista de encontrar o diálogo que permita à criança se manifestar, ser ela mesma sem estereótipos impostos pelo descuido de uma educação conformista e um meio ambiente adverso à espontaneidade, tem a vantagem de estar mais próxima dos conteúdos emocionais que podem encontrar forma e ser elaborados com recursos técnicos de arte. A arte é significativa e vital, a criança recria o que recebe, transforma com a palavra, com o gesto, com o pensamento, indica novos aspectos do que recebe, julga, e para crescer realmente, tem que perceber e julgar. Se colocar em face de aceitar ou não. O fantoche representa situações que o confrontam com escolhas; o fato de ele ser um personagem imaginário, de papel e trapos, produz o distanciamento que lhe permite críticas sem entraves. O fantoche é um acúmulo de emoções agitadas, com umas há identificação, a outras desagradam; tem uma variedade imprevisível de reações, é impossível não julgar. Quando a criança participa deste jogo onde pode escolher o certo e o errado de acordo com a emoção que o conflito representado desperta nela, está participando do desenrolar de uma experiência de arte. Está se dando junto com isso à possibilidade dela entender que também pode expressar através da arte, coordenar seus sentimentos e harmonizá-los usando formas e cores, papéis e trapos, para dar vazão à afetividade, à imaginação, à sua interpretação pessoal do mundo e depois poder pensar frente ao seu trabalho que é a referência real de seus ensejos, de seus sonhos, de suas inquietações, de suas dúvidas. Referência concreta e positiva de sua própria história, conjugação do mundo percebido com a sensação, o sentimento e o pensamento plasmados com suas ações físicas, sua energia e sua relação com os materiais e as ferramentas. O manipulador no espetáculo com um gesto encontrando o diálogo inefável que remeterá a criança à criatividade.

Está aberta a porta para a auto-expressão, a imaginação foi estimulada; cores, movimento, sons, climas diferenciados, situações que têm a ver com ela, apesar do mundo de ficção em que acontecem, que dizem de sua forma de pensar, ser e agir. Se os fantoches tradicionalmente representavam dramas onde alguém rouba de alguém uma cesta de peixe no meio de bruxas, diabos, esqueletos que andam, princesas e reis que apanham de cacetete no meio da maior alegria de viver e os educadores os assimilaram pela importância de seu valor pedagógico, é porque no espaço do palco se espelha nitidamente, ainda inigmático, o sorriso de uma criança descobrindo que imaginar não devia ser proibido.

GRALHA AZUL E VOCÊS



O Grupo nasceu em fevereiro de 1978, e passou a reunir-se diariamente, o que vem fazendo até hoje. Nessas reuniões, além dos ensaios normais das peças, discute-se o trabalho que o grupo vem fazendo nos bairros, praças e interior do município com os agricultores, universitários, bem como recortes de jornais; faz-se pesquisa sonora; estuda-se forma cênica e toda a proposta de trabalho em si.

Até o momento, o grupo conseguiu grande aceitação comunitária, por apresentar uma proposta não elitista de ação teatral, ou seja, o Gralha, é um grupo com uma proposta de rua, focalizando a temática regional.

Por isso é que a maioria de seus trabalhos foram montados baseados em lendas que o povo de Lages conta, resgatando desta forma, o folclore oral da região.

Até o momento o Gralha fez as seguintes montagens:

UM POUCO DE TUDO: Criação coletiva onde em alguns quadros utilizava-se texto, noutros, pantomima.

CAMPANHA DO BOCHECHO: Crianças das escolas municipais, apresentavam dificuldades para a utilização do fluor. O grupo, visando facilitar o trabalho dos médicos e professores, criou a Campanha do Bochecho, onde os bonecos, brincando, incentivavam a criança. Um ano depois, uma pesquisa realizada pela Secretaria Municipal de Bem-Estar Social, constatou que o índice de cáries diminuiu em 80%.

LAGES LA... LA... LAGES GÊ... GÊ...: De Hector Grillo, baseado na lenda lageana que conta a história da Serpente do Tanque. Neste trabalho utiliza-se a técnica de bonecos de vara, num espetáculo misto com atores.

VIVA O VERDE: Criação coletiva sobre ecologia. Este trabalho foi apresentado em 15 escolas da rede municipal de ensino, e 18 comunidades rurais do município, como programação da Semana de Preservação do Meio Ambiente. Este trabalho foi visto por aproximadamente 18 mil pessoas.

NO PLANALTO SUL TROPICAL DO SOL: Texto de Hector Grillo, musicado por Jean Pierre Barreto Leite, baseado na len-



da lageana que conta a história da filha de Correia Pinto, o fundador da cidade.

Nesta peça são utilizados aproximadamente 50 bonecos de luva, vara, luva x vara, máscaras e atores.

Os ensaios desta peça foram realizados muitas vezes no calçadão da cidade com o objetivo de educar e mostrar ao público a montagem e ensaios do grupo.

Com este trabalho o grupo fez mais de 50 apresentações em bairros, praças e interior do município e algumas cidades de Santa Catarina, como Blumenau, Joinville, Brusque e Florianópolis, tendo também representado o Estado de Santa Catarina a convite da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, no 8.º Festival Nacional de Teatro de Bonecos, realizado em Ouro Preto, Minas Gerais.

E AGORA?: Espetáculo em 4 cenas de animação, criação coletiva dirigida por Olga Romero estreado no mês de julho de 1979.

Com este trabalho o grupo apresentou-se 25 vezes em Lages.

E A GRALHA FALOU: De Hector Grillo, baseado num conto de Manuel Nunes da Silva Neto, e trata sobre o desmatamento do pinheiro na região da serra e a extinção da ave Gralha Azul.

Com este trabalho, o grupo foi convidado a abrir o Festival de Teatro Estudantil de Lages em 31 de agosto de 1979, ocasião em que fazia a estréia da peça.

Depois disto, apresentou-se na Mostra de Teatro de Bonecos de Lages, ocasião em que reuniram-se os Grupos de Teatro de Bonecos do Sul do Brasil.

O Gralha foi convidado, numa ocasião, pela Secção de Atividades Artísticas da Universidade Federal de Santa Catarina e em outra pelo Diretório Central de Estudantes, para uma série de 7 apresentações no Teatro Universitário, na Trindade, em Florianópolis.

No mês de novembro/79, a organização da 3.ª Conferência Nacional de Meio Ambiente e Energias Alternativas, realizada em Joinville, convidou o grupo para 5 apresentações. O convite justificou-se pela temática

da peça que coincidia com os objetivos da dita conferência. Na oportunidade, o trabalho foi visto por conferencistas, professores e estudantes de diversos estados do país.

O Grupo vem colaborando com a comissão Municipal do Mobral, apresentando uma criação coletiva, focalizando o problema do analfabetismo, com o objetivo de despertar junto às lideranças dos bairros, estratégias de mobilização de pessoas para se alfabetizarem.

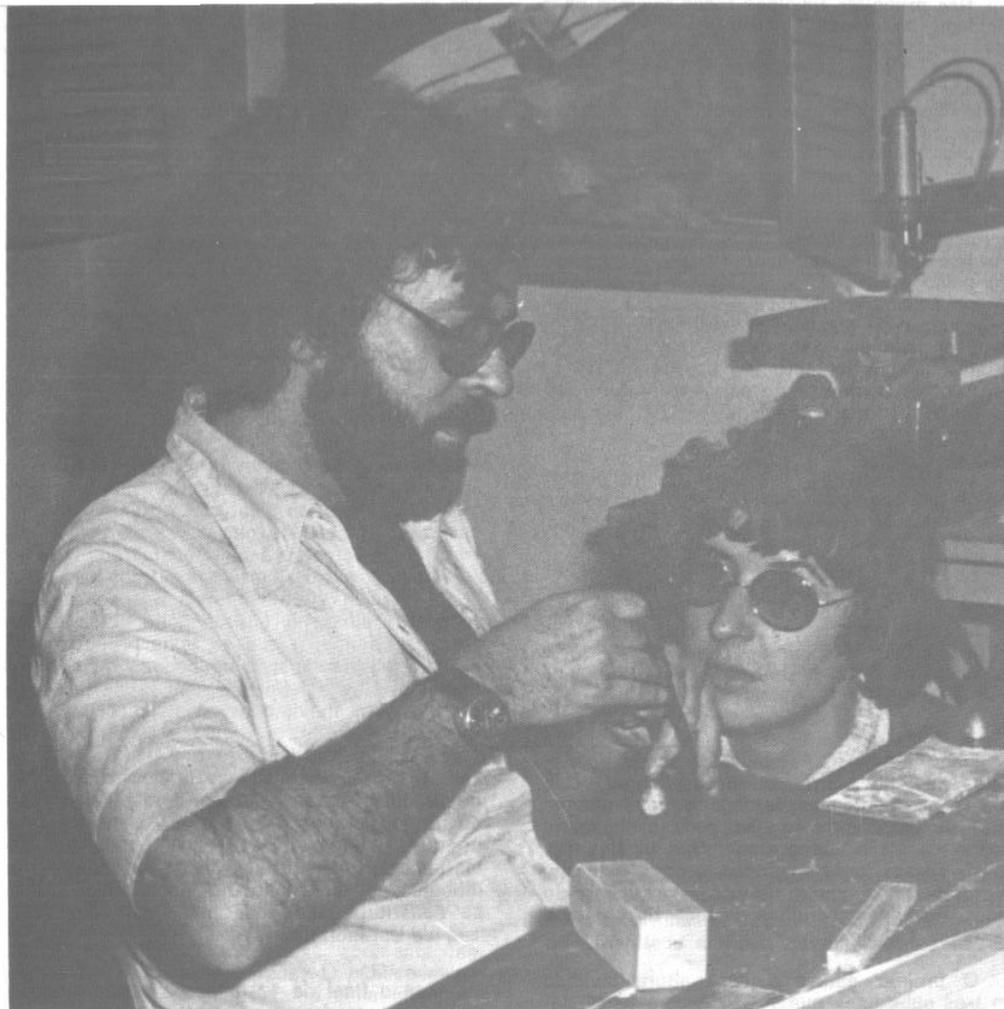
Esta é a experiência do Grupo Teatral Gralha Azul, que é composta pelos seguintes membros:

Hector Grillo
Olga Romero
Ivan César Cascaes
Lôta Iotar Cruz
Ricardo Varela
Jean Pierre Barreto Leite
Valmor Beltrame

Lages, novembro de 1979.

OFICINA DE CRIAÇÃO: SOM/FORMA/ MOVIMENTO

Fernando Augusto Gonçalves Santos



De 2 a 28 de julho/79, durante o 13.º Festival de Inverno de Ouro Preto-MG, aconteceu uma das mais significativas realizações no campo da arte titiriteira brasileira. Falo da Oficina Som/Forma/Movimento, promovida pela Universidade Federal de Minas Gerais. No Brasil, a experiência é pioneira no gênero, sendo realizada por iniciativa e proposta do Grupo Giramundo junto aos patrocinadores e promotores do Festival de Inverno.

A proposta objetivava integrar os elementos Som/Forma/Movimento, utilizando-se do potencial técnico e expressivo do teatro de bonecos. E foi com esse objetivo na cabeça que os professores Alvaro Apocalypse (Coorden.),

Lindembergue Cardoso, Terezinha Veloso e Maria do Carmo Vivácqua, deram início as atividades da Oficina. Dela participaram cerca de trinta pessoas previamente selecionadas: poucos bonequeiros, vários artistas plásticos e músicos. Lamentável, sobretudo, a quase ausência de bonequeiros que em muito teriam enriquecido a própria experiência e aprimorado seu conhecimento técnico nos meandros da criação dos bonecos.

Como participante, na condição de bonequeiro/aluno tento aqui dar um depoimento simples, no desejo de registrar essa experiência que muito me gratificou tanto em seu processo quanto no seu resultado.

Nas primeiras reuniões todos tivemos oportunidade de colocar nossas idéias. Foi explicada a proposta da Oficina pelo grupo de professores e logo começamos a discutir. Tempestade de idéias. Um processo que se iniciava a partir de estímulos e motivações diferentes. Havia instrumentistas e tipos como eu, que nunca toquei uma nota em qualquer instrumento, assim como havia os que nunca fizeram um boneco e os que nem sequer conheciam um palco de teatro por dentro. Daí que cada equipe passou a trabalhar a partir de estímulos sonoros ou plásticos, conforme as aptidões de cada pessoa. Estava iniciado o processo e tanto o som foi estímulo para definição da forma como o movimento estímulo para o som, ou ainda, a forma estimulando a existência dos dois primeiros.

Chegou-se enfim, depois de muita discussão a um roteiro básico e nos reunimos em três grupos. Até então a equipe de professores interferia o mínimo necessário, passando a atuar mais na fase de elaboração técnica dos projetos. Pois é, tínhamos que projetar os bonecos, seus mecanismos e configuração e ainda os objetos e adereços de cena. Nessa etapa pra muitos a coisa se complicou e quem até então há havia desenhado letras do be-a-bá teve que rebolar.

Já estávamos então dentro da oficina, que funcionou no Salão Paroquial da Igreja de Antônio Dias, no bairro do mesmo nome. Das janelas as montanhas furando o céu, encrustadas de casarões e igrejas, cenário cinematográfico da visão ouropretana. Das janelas pra dentro, mesas, papéis, grosas, brocas, esmeris, colas, martelos, muito isopor, machucões de dedos, máquinas, barulhos de todo tipo, e muitas mãos trabalhando.

O projeto estava a essa altura dividido em três subgrupos que foram denominados de: os abstratos, os pantomímicos e os verbais. A medida que os objetivos se tornavam mais claros passávamos a trabalhar iniciando pela parte que era mais próxima das pessoas integrantes de cada equipe. Algumas progrediam na pesquisa musical, outras avançavam na feitura de bonecos, queimando a cuca para executar os mecanismos e estruturas básicos para cada movimento ou objeto.

Junto da Oficina funcionava o laboratório de criação musical coordenado pelo maestro e compositor baiano Lindembergue Cardoso. Figura admirável e um dos pouquíssimos compositores brasileiros com experiência de criação musical para teatro de bonecos. O laboratório funcionava graças à sua inventividade uma

vez que o equipamento técnico pouco ajudava. E parecia uma casa de loucos onde se podia ouvir desde afinadíssimos violoncelos aos sons mais esdrúxulos criados com objetos mais variados. Usava-se de tudo: calotas, porcas, copos, garrafas, pentes, talheres, pratos etc... etc... Difícil enumerar o surpreendente arsenal de quinquilharias que ao lado de instrumentos convencionais, serviu-nos para compreender as amplas possibilidades de sons, efeitos e composições criadas e dirigidas para uso na animação de formas e bonecos.

As coisas começavam a tomar existência, tudo acontecendo simultaneamente, a forma aparecendo, o movimento sendo explorado e músicas e sons sendo compostos. O tempo passava sem que a gente sentisse. A equipe de professores começou a sentir a barra pesar. Projetos emperravam. A Oficina ficava coberta de pó de isopor, tudo branco, parecia que nevava. Serras estridentes, cantores líricos ensaiando árias aleatórias ou cantando pontos de macumba. As oito horas diárias já não eram suficientes pra dar conta do recado. Eu e alguns outros passamos a trabalhar à noite. A Oficina virou uma quase obsessão. Dava prazer olhar no fim da noite, após a limpeza da Oficina, o que se tinha produzido durante o dia. Era a mão do boneco tal que não funcionava, e no fim do dia já havia ficado pronta, com movimento ajustado. Uma boca que ontem era torta e não abria, hoje já estava no ponto, articulando e quase falando sozinha. Coisas insolucionáveis dois dias antes, de repente ficavam prontas, a matéria ganhando forma, gerando movimento. Ao mesmo tempo que fazíamos nosso trabalho individual assistíamos e mesmo ajudávamos na solução das dificuldades que cada um encontrava e isso se constituía numa das maneiras mais eficazes de aprendizagem.

Até o final da 1.ª quinzena quase ninguém acreditava ainda na concretização do espetáculo. Mas quando a coisa começou a esquentar, quase todo mundo se agitou e o ritmo de produção acelerou.

Claro que no meio de tantas pessoas havia interesses diferenciados. Pessoas desajeitadas, outras que estavam mais para festas do que para o trabalho; outras ainda que não dispensavam a farra gostosa do Festival e apenas flutuavam na Oficina. Porém a maioria estava de fato querendo aprender e levar até o fim o projeto de trabalho proposto.

Na realidade a Oficina não contou com uma participação relevante de bonequeiros, quase

nenhum possuía experiência concreta com Teatro de Bonecos, sendo a maioria da área de música, ou de artes plásticas. Isso enriquecia o trabalho por um lado mas acarretava deficiências no plano da linguagem dramática, exigindo no final um esforço redobrado dos professores assim como dos monitores, Hilda Borém, Juliana Junqueira e Ricardo Xis. Todos chegaram à beira da estafa para atender-nos na solução dos problemas que cada quadro ia apresentando à medida que se aproximava do plano cênico. Só não aprendeu quem não quis. Se a pessoa estivesse interessada, oportunidade não faltava.

Apesar dos contratemplos era estimulante ver a Oficina fervilhando na preparação do espetáculo. Quantas vezes fiz e refiz a mesma coisa duas, quatro, até cinco vezes. O mesmo acontecia com quase todos e a cabeça muitas vezes esquentava. Era hora de ir ao botiquim da esquina, tomar um trago de boa aguardente mineira que no consenso geral só faz bem a saúde, é boa pros males do coração, acalma os nervos e favorece as artes.

Claro que se ficava nervoso. Tivemos que aprender a lidar com as máquinas, com ferramentas, conhecermos novos materiais e explorar suas possibilidades e uma infinidade de pequenos segredos que só bonequeiros experientes como era o caso dos professores, teriam condições de nos revelar.

A última semana foi de completa correria. Não havia de fato, obrigatoriedade de apresentar o espetáculo, mas era também impossível não mostrar publicamente um resultado prático de todo esse processo. Decidido e anunciado o espetáculo, só nos restava tocar pra frente.

Das onze cenas projetadas muitas delas não tinham sequer metade dos bonecos prontos. Algumas equipes tendiam a dispersão mas, naturalmente, surgiram pessoas com maior liderança e interesse que assumiram o trabalho, sem deixar o caldo entornar.

Os bonecos criados são quase todos do tipo vareta, usando-se também a luva e o ma rote. O material básico foi o isopor, material ingrato que exige toda uma técnica especial para esculpir mas que possibilita excelente resultado prático.

A música do espetáculo já estava toda composta, gravada e embora com bonecos a concluir iniciamos os ensaios no clima nervoso e agitado que caracteriza qualquer estréia. Foi uma luta, não havia tempo, apenas dois ou três ensaios de palco, um Deus-nos-acuda mas que enfim estava chegando ao final. Álvaro Apo-



calypse, o mestre de toda essa obra, define muito bem toda a experiência. Para ele a Oficina "foi um estímulo, um encontro. Não houve um programa, não era um curso. Todos foram ouvidos. Todos aspiravam a mesma coisa; eram pessoas que, praticando arte no dia-a-dia desejavam expandir e alargar seu meio habitual de expressão. Ir além do rótulo e da fronteira. Praticar uma arte não compartimentada, solidária integral". E acrescenta: "aí está uma proposta de arte, trabalho, coração e mão. Muito coração. E sobretudo, mão".

Vésperas da estréia e ainda não havíamos conseguido dar um nome ao espetáculo até que finalmente pintou um nome que achamos definir o próprio trabalho. Chamamos de "Processual Inacabado". Processo desencadeado sem pretensão de um espetáculo pronto, acabado. Interessou-nos o processo, a vivência, a experiência, fruto maior da realização da Oficina. E como diz Lindembergue Cardoso "mais que um espetáculo o "Processual Inacabado" é, antes de tudo, o resultado de um processo de trabalho, onde todos os participantes pude-

ram criar livremente e provar que a arte não tem limites e nem dono".

Aventura bem sucedida, o espetáculo aconteceu no Teatro de Ouro Preto, na noite de 25 de julho, fazendo duas apresentações, ambas com lotação esgotada. O público aplaudiu sem reservas chamando à cena manipuladores, professores e técnicos. E o instante mágico e esperado, no qual se realiza o espetáculo nos deu, a todos, a alegria e a certeza do trabalho realizado, fazendo esquecermos agruras, cansaços e esforços, empreendidos na sua montagem.

Mesmo levando em conta aplausos entusiasmados e os elogiosos comentários, de todos os participantes do Festival de Inverno, foi feita uma avaliação levantando os pontos negativos, as falhas e erros inevitáveis num processo desse tipo.

E reunidos, Giramundo, alunos e o representante da Universidade Federal de Minas Gerais, ficou decidido a doação de todos os bonecos do espetáculo para integrar o acervo

artístico da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Gesto magnânimo e de grande alcance, que atesta e explicita a própria filosofia que fundamentou a Oficina, estendendo o seu resultado a todos os bonequeiros do Brasil.

E como tudo isso se passou no Brasil e não foi sonho, resta-nos cruzar os dedos em figa, desejando que não aconteça com a Oficina o mesmo que já aconteceu a tantas outras iniciativas artísticas do País: desapareça prematura nas garras da alarmante mortalidade infantil brasileira.

A Oficina não só deve continuar —, seria irreparável sua paralisação —, como poderá servir de exemplo e estímulo a propostas semelhantes ou congêneres a serem concretizadas em outros Estados do País. Disso os bonequeiros precisam e só teriam a ganhar tornando o teatro de bonecos do Brasil, menos simplório e mais qualificado, impulsionando o movimento para a maturidade que todos desejamos.

1979 — DOIS FESTIVALS INTERNACIONAIS E UM ESPETÁCULO A PARTE

Ana Maria Amaral

I FESTIVAL INTERNACIONAL DE LONDRES — MARÇO

Comemorando o 50.º Aniversário da UNIMA, Londres organizou em princípio deste ano um Festival Internacional de Bonecos. Pelo menos 15 países apresentaram as suas mais importantes companhias. Entre outras "DRAK" da Checoslováquia; o "Hungary State Puppet Theater"; "Triangel" da Holanda; "Bread and Puppet Theatre" dos EUA; "Bolshoi" de Leningrado; "Bunraku" do Japão, além de marionetistas famosos como A. Roser, da Alemanha; Bjorn Fühler, da França, Bradshaw da Austrália etc. O variado programa demonstrou a amplitude desta arte cênica e visual que engloba grandes companhias, como as da Europa Oriental da mesma forma que pequenos grupos e apresentações individuais do Ocidente. No total foram mais de 30 companhias com 43 diferentes espetáculos, num número aproximado de 220 apresentações, em 19 teatros espalhados por toda Londres, do dia 19 ao dia 31 de março, em períodos diurno e noturno, para crianças e adultos. Das peças apresentadas conseguimos ver um bom número e faremos aqui um breve comentário.

TEATRO BOLSHOI, DE LENINGRADO — URSS

As aventuras do pequeno soldado Schweik (Adulto)

Essa produção foi o grande sucesso do Festival Internacional de Moscou em 1976 e continuou depois em "tournées" pela Rússia e Europa. Repeti-la em outro Festival Internacional, como esse de Londres era necessário. Segundo John Blundell (UNIMA/U.K.), esse é um espetáculo perfeito em todos os aspectos. Nele vemos todas as técnicas do teatro de bonecos reunidas, uma ótima integração de ator/boneco/máscaras, figurinos excelentes, iluminação e som perfeitos, em ritmo incrível com uma vitalidade sem par. Os cenários giram sobre eixos e carretéis e se movem e mudam rapidamente. Não se deve dizer que tudo isso é apenas o resultado dos subsídios recebidos pelas grandes companhias soviéticas. Como disse G. Edwards, "não é o que se tem a disposição para fazer, mas o que se consegue fazer".

Emilio (Infantil)

Musical baseado no conto de fadas "A Princesa Triste", com bonecos de vara, muito colorido e bonitos cenários. Tecnicamente, no bom nível das boas produções soviéticas, e também dentro da linha apaziguante do belo distante, longe e talvez propositadamente alienante.

BREAD AND PUPPET THEATRE — EUA

Ah! (Adulto e Infantil)

Sempre com soluções técnicas das mais simples o "Bread and Puppet", com máscaras esculturais de Peter Schumann movidas com gestualidade serena, comove com as imagens que vão se modificando à medida que se deslocam. Objetivos de cena são usados como em um cerimonial. As lágrimas do rei, por exemplo, trazidas numa bandeja e colocadas uma a uma em seu rosto. Muita ternura e humor nesta estória que fala da União Internacional das Lavadeiras, ameaçadas em suas vidas simples pela violência. É um grito pela sobrevivência.

MASACCIO

Trabalho final realizado com estudantes. É como um esboço ainda não acabado. Esculturas em movimento, ou pequenas cenas espalhadas pelo espaço como uma feira ou museu onde, entre outras coisas, a vida de Masaccio é revivida satiricamente. Não é exatamente um espetáculo, mas, segundo B. Cook é "uma estranha porém satisfatória experiência".

TRIANGEL — Holanda

Se "As Aventuras do Soldado Schweik" foi o grande sucesso em 1976, em Moscou, neste festival o espetáculo que mais comoção causou foi "Ideas and Creations" (Adulto) de Henk Boerwinkel, e de sua mulher Ans, responsáveis (e únicos manipuladores) desse criativo, imaginativo e atraente espetáculo.

Sem um som sequer, num silêncio a princípio embaraçante e logo totalmente esquecido, dentro de um pequeno palco, imagens vão surgindo, numa incrível manipulação, revelando um mundo estranho, extra-humano, às vezes surrealista, onde reconhecemos o mundo da nossa mente como que em sofrimento acordada, ou é às vezes a pura mágica, com figuras fantásticas em articulações surpreendentes. Trata-se de um teatro puramente visual onde poesia se alterna com humor negro.

MARIONETEATERN — Suécia

"The tale of the sea", baseada nas aventuras de Ulisses, em adaptação de G. Kjellin, com bonecos e direção de Michael Meschke. Sem palco e sem área confinada para o espetáculo, usando todo o espaço, faz com que a platéia se sinta fisicamente próxima da ação; não que, a meu ver, o envolvimento físico do espaço e da ação seja um requisito importante para o envolvimento da platéia. Para público menos avisado isso poderia ser uma novidade.



Bread and Puppet

de, mas para quem já viu ou ouviu falar de outras produções maiores de M. Meschke, como Antigone, Ubu Rei ou Vida e Morte de Murieta, esse é um espetáculo menor.

DRAK — Checoslováquia

A Bela Adormecida (Infantil)

Companhia checa fundada em 1958, atualmente com pelo menos 40 membros, apresentou a "Bela Adormecida", numa proposta de apresentar velhos contos de fadas sob nova forma. A cena se passa nos bastidores de uma companhia de balé que apresenta "A Bela Adormecida" de Tchaikowski, e em meio a cordas, máquinas, canos e mesa de luz; bonecos propositalmente grotescos, contrastando com o balé romântico, criam um subtexto e contracenam com um ator que é o contraregra dos bailarinos. Soberba produção, mantém a tradição dos grandes espetáculos da Europa Oriental.

HUNGARIAN STATE PUPPET THEATRE - Hungria

Pantomima Musical (Adulto e Infantil)

Quatro estórias foram apresentadas em pantomima e luz negra, numa linguagem visual e musical. Com música de B. Bartok, "O Príncipe de Madeira"; de Samuel Becket, "Ato Sem Palavras"; de G. Ligeti "Aventuras" e com música de Stravinsky, "Petrouschka". "O Príncipe de Madeira", com a técnica de luz negra, tivemos uma atmosfera de sonho, mas como toda encenação sob a luz negra, um grande distanciamento. O "Ato Sem Palavras", uma perfeita manipulação e ritmo. Muita poesia. Em "Aventuras" objetos animados formam o eterno triângulo amoroso; um sobretudo e chapéu é disputado amorosamente por um par de luvas coloridas e plumas. "Petrouschka" artisticamente mais bem acabada e de grande efeito visual, numa atmosfera de feira e alegria.

LITTLE ANGEL MARIONNETE THEATRE Inglaterra

"O Pescador e sua Alma", baseado no conto de Oscar Wilde, dirigido por J. Wright. Produção de marionetes feito com grande cuidado e perfeição técnica, em atmosfera de fantasia, no estilo do teatro de fios, tentando trazer para o palco realismos até nos cenários das profundezas do mar. Dentro do teatro de bonecos contemporâneo não apresenta proposta nova mas é um belo espetáculo ou um deleite no mundo da magia.

OLD TIME MARIONETTES — Inglaterra

George Speaight é um historiador inglês que há 35 anos descobriu num velho porão na casa de uma velha senhora inglesa, todo um teatro de marionetes do Século XIX. E todo o entusiasmo de George Speaight, como colecionador e re-criador de um mundo por ele redescoberto são suficientes para reviver esse teatro, que se manteve ativo do Século XIX até início do Século XX, mas que sem ele seus bonecos seriam apenas peças estáticas de museu.

ALBRECHT ROSER — Alemanha

Virtuoso alemão que apresenta uma pantomima, com inesquecíveis personagens. Roser é um poeta movendo fios com sensibilidade e sutileza.

JEAN PAUL HUBERT — França

Homem-palco já conhecido do público brasileiro, do Festival de 1977 em Brasília, Jean Paul Hubert continua prendendo atenção do público adulto por horas com a sutileza dos seus dedos e do seu humor, a poesia das suas estórias, e com as mais inesperadas soluções às estranhas situações que cria e resolve.

PUNCH & JUDY — Inglaterra

Entre os vários espetáculos do tipo Punch & Judy apresentados no Festival chegamos a ver o de John Alexander. Este "one man show" na velha tradição inglesa apresenta um espetáculo vivo, em que a platéia, adultos ou crianças, participam e se deixam envolver no riso, na raiva, no susto, no espanto e novamente no riso.

THÉÂTRE AUX MAINS NUES — França

"A Balada de Mr. Punch" — versão moderna da estória e da personalidade de Punch, numa produção com atores e bonecos. Os bonecos representam a violência: matam, morrem e renascem constantemente. Punch é o mal absoluto, feliz, satisfeito, sem moral. Incrível a relação ator/boneco. Nesta produção os bonecos não aparecem como ilusão mas como meio de comunicação. A questão do relacionamento nosso com os nossos objetos é também levantada, e sendo a transmutação do objeto um tema típico do teatro contemporâneo, mostra com isso a importância do teatro de bonecos dentro do panorama teatral atual.

KARAGOZ — Turquia

O teatro de sombras tradicional da Turquia, com a animação de Metin Ozlen foi uma das curiosidades desse festival.

BRADSHAW — Austrália

Esteve presente também o teatro de sombras de Bradshaw, outro internacionalmente conhecido "one man show". E ainda que teatro de sombras, seu espírito é bem diferente do teatro popular tradicional de Karagoz, ou de Java. Humor visual, prende a atenção pela surpresa de imagens e cores que lança continuamente.

DA SILVA PUPPETS — Inglaterra

"S. Jorge e o Dragão" (Infantil). Dirigido por Ray da Silva. Um delicioso, simples e agradável espetáculo, com bonecos de vários tipos e um palco em várias escalas e formatos, inclusive giratório.

PLAYBOARD — PUPPETS — Inglaterra

Dirigido por Ian Allen e J. Thirtle, duas peças (infantis) foram apresentadas, entre o monótono e situações psicologicamente não bem resolvidas.

TRIPLE JAPAN — Japão

Em três partes foram apresentadas três técnicas ou três espetáculos (Bunraku, Vara e Luva) de três companhias japonesas.

O Bunraku foi a mais relevante, e muito importante para os atuais caminhos do teatro de bonecos. No final do espetáculo foi feita uma interessante demonstração das técnicas.

CHRISTOPHER LEITH — Inglaterra

"Beowulf" (Adulto). Outro ponto alto do festival foi essa produção de Christopher Leith, baseado num poema épico inglês e usando técnicas do Bunraku, em adaptações. Os bonecos são esculturas feitas com poucos e fortes traços. Uma grande produção, num espetáculo quase cerimonioso, e só se poderia objetar uma certa disparidade no uso das cores.

BARRY SMITH — Inglaterra

Em dois estilos (Bunraku e Vara) Barry Smith e sua companhia composta de 4 elementos, apresentou pequenas peças, onde o que mais se nota é a também presente influência do Bunraku japonês.

BRUCE SCHWARTZ — USA

"Colagem de Solilóquios" (Adulto). Bruce Schwartz é a última revelação dos USA, enquanto "one man show". É um talentosíssimo artista, difícil de definir exatamente em que área é melhor, se enquanto marionetista, artista plástico, cantor, ator/narrador. Um virtuoso. Vestido de palco ou com pequenos bonecos que manipula à mostra, Schwartz cria uma atmosfera tão envolvente que quase diríamos esotérica. Um espetáculo desses que marcam na memória.

Conclusões

Diante da variedade de estilos, países, tipo de companhias, espetáculos tradicionais ou experimentais, foi preciso algum tempo de maturação para chegarmos a conclusões. Foi um incrível festival como mostragem de todas as tendências e tradições e buscas. Sentiu-se a influência do teatro japonês recriado e adaptado, e o quase desaparecimento dos bonecos de fios. Uma busca de linguagem onde o teatro de bonecos já não permanece isolado mas totalmente dentro das tendências atuais da arte cênica ou mesmo abrindo ou oferecendo a ela novas perspectivas.

II FESTIVAL INTERNACIONAL DE TITERES,

MÉXICO — Agosto

- Sob o patrocínio do Instituto Mexicano do Seguro Social, realizou-se na cidade do México, entre os dias 11 e 19 de agosto, o II Festival Internacional de Bonecos.

- Grande foi o número de grupos mexicanos e entre eles, Triângulo, El Ropero, Grupo da S.E.P. do Dept. de Higiene Escolar, Grupo Ikerin, Serendipity, Marionetas de La Esquina etc.

- Da França, Athanor, de Paris e Coatimundi, não representativos do movimento de teatro de bonecos desse país.

- A Itália esteve representada pelos "Burattini de Maria Signorelli", que com muitos anos de tradição e arte, apresentou dois bons espetáculos.

- Dos USA, Lea Wallace e "African Puppets". Os "African Puppets" dirigido por Cyril Miles apresentou um espetáculo que se qualificado como palestra ilustrada teria tido mais sucesso do que como espetáculo, pois como tal tinha falhas de comunicação, ritmo e animação.

- O Canadá apresentou uma das mais interessantes experiências do festival, com a companhia de mímica de Paul Gaullin, num espetáculo de expressão corporal, mímica, máscaras e bonecos.

- Mas o interesse maior desse festival foi o conhecimento dos grupos latino-americanos, que tão pouco conhecimento temos. Ainda que faltando países com grande movimento teatral como Argentina e Chile ou grupos não presentes, pudemos ver algumas tendências.

- Dos grupos mexicanos vimos dois espetáculos ao ar livre, o Grupo Triângulo e El Ropero. E pelo número de grupos presentes e atuantes o movimento de teatro de bonecos no México parece ser bem ativo.

- Vicki e Gaston Aramayo, responsáveis pelo Grupo Kusi-Kusi, de Lima, Peru, apresentaram a dramatização de um poema e uma estória baseada em lenda indígena com técnica de luz negra.

- San Salvador, com El Pequeño Molino, um espetáculo de um pequeno grupo, de Roberto Franco e Sergio Kristesen. Bonecos

de luva, simples e espontâneo, comunicando-se fácil com crianças de idade média de 6 anos.

- Dos dois grupos venezuelanos, conseguimos ver apenas o Grupo "Tilingo", uma grande companhia de Caracas, com elenco e espaço permanentes. Apresentou "Popol Vuh", adaptação dos livros sagrados dos Maias, dirigido por Clara Otero Altamirano. Esse espetáculo com cenários excessivos e abuso de diferentes meios, simultaneamente, perdeu em clareza e comunicação.

- Colômbia, ao contrário, com o Grupo La Fanfarria, com bem poucos meios mas sutileza e criatividade apresentou um gostoso espetáculo, em palco de papelão que se modifica ao longo da apresentação, dirigido por Jorge Luis Perez e Álvaro Posada e Luis R. Correa.

- Infelizmente não chegamos a ver El Galpon, do Uruguai.

- Na verdade pouco pudemos ver ou concluir do Festival do México, pois tendo que trabalhar também, com nosso espetáculo "Palomares" pouco foi o tempo que tivemos disponível para ver e comparar, não tendo sido previsto pela organização do festival um debate entre os titereteiros presentes. "Palomares" causou comoção entre os bonequeiros presentes, o que demonstrou ser também pouco comum nesses países o uso do boneco como expressão de teatro dramático para adultos.

- Numa conclusão — talvez precipitada, pois foi pequena a amostra — os grupos presentes não apresentaram nada de muito próprio mas uma tentativa de se chegar ao que de último existe em técnica de teatro de bonecos, para não falarmos na influência da televisão americana em alguns. Mas o que se sentiu de positivo foi a necessidade expressa por todos, e liderada por Gaston Aramayo, do Peru, de uma maior comunicação dos latino-americanos, quer entre nós, quer frente a organizações internacionais, no caso, frente à UNIMA. Para isto talvez o próximo congresso em Washington, no próximo ano, propicie solução.

UM ESPETÁCULO A PARTE: "QUE MORRA O DITADOR"

Essa é a única frase pronunciada num espetáculo de mais de duas horas, dirigido por Joan Baixas e Gloria Rognoni e apresentado pelos Putxinells Claca, de Barcelona.

"Que Morra o Ditador" — em catalão: MORI EL MERMA — foi idealizado juntamente com J. Miró, que desenhou cenários e bonecos, executados depois pelo grupo. Um espetáculo visual lindíssimo, com mímica, máscaras e bonecos que se movem como que formando quadros em movimento. Acontecimento artístico de grande importância, tanto plástico como dramático, não o vimos presente na programa-

ção do Festival de Londres mas numa programação especial EUROPA 79, percorrendo vários países, no decorrer do ano.

Não há uma só palavra em todo o espetáculo, a não ser ruídos, ou uma frase que de repente todos soltam no final quando o tirano é vencido e deposto: "MORI EL MERMA".

Merma é no folclore catalão uma espécie de UBU, ou seja aquele que detém todo poder. Também uma certa relação visual existe entre Merma e Ubu, de Jarry. E na medida em que vemos o espetáculo segundo as proporções gigantescas dos bonecos podemos relacioná-lo também com os espetáculos do "Bread and Puppet". E perguntaríamos se é certo con-

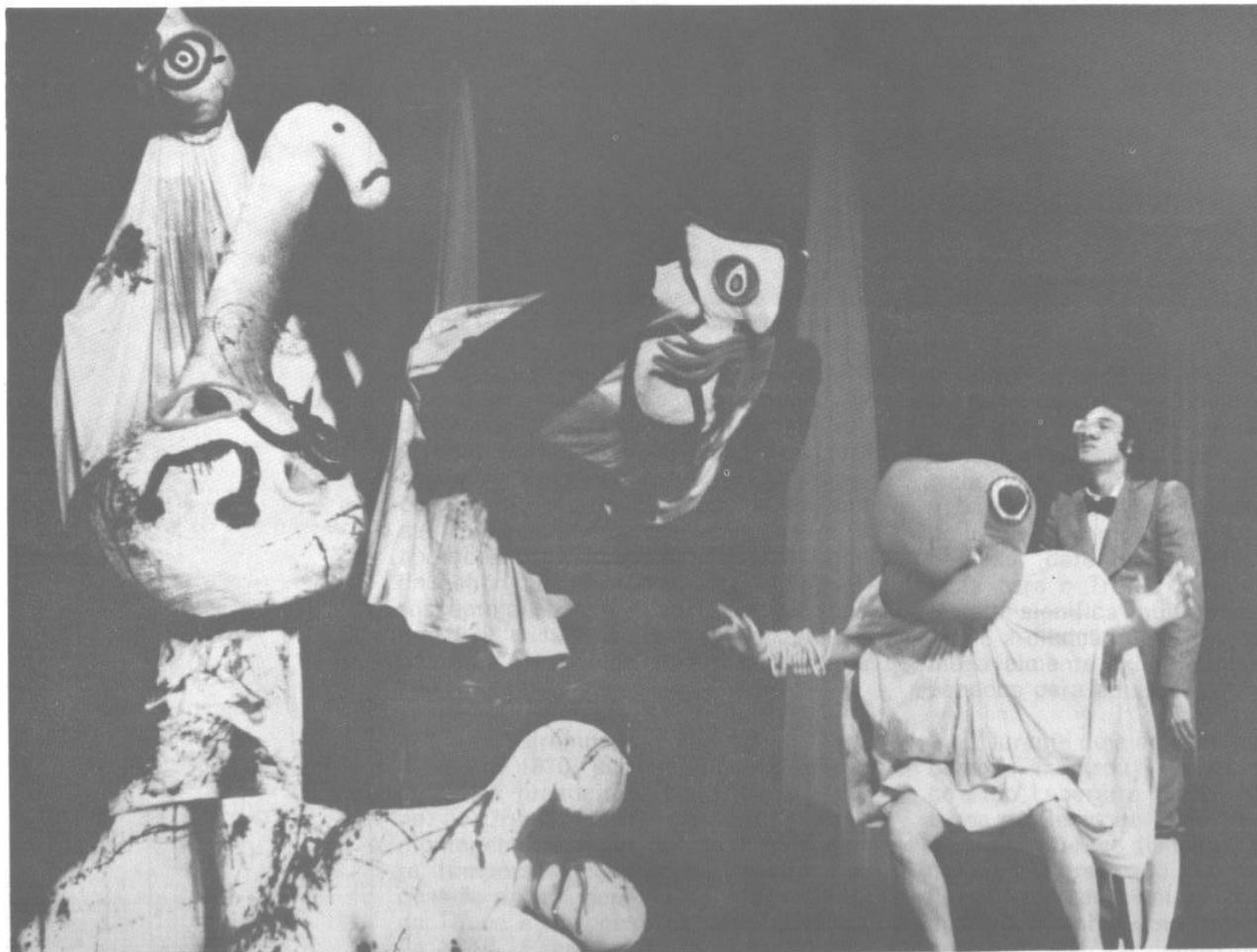
siderá-lo teatro de bonecos ou seria mais ou apenas, teatro? Na verdade existe, como em outros espetáculos vistos, uma interação de atores, máscaras, bonecos, dança, ou expressão corporal e beleza plástica. Existe uma nova linguagem em que toda a experiência do teatro de bonecos colabora.

Ana Maria Amaral

BIBLIOGRAFIA

London Puppet Theatres. Daily Bulletin. Animations: a review of puppets and related theater.

Theatre Newsletter; magazine of the British Theatre Inst. UNIMA/France.



"Mori el merma" — Potxinells claca (Barcelona)

NO BALANÇO DOS ÚLTIMOS ANOS, UM SALDO POSITIVO PARA O TEATRO DE BONECOS

Humberto Braga



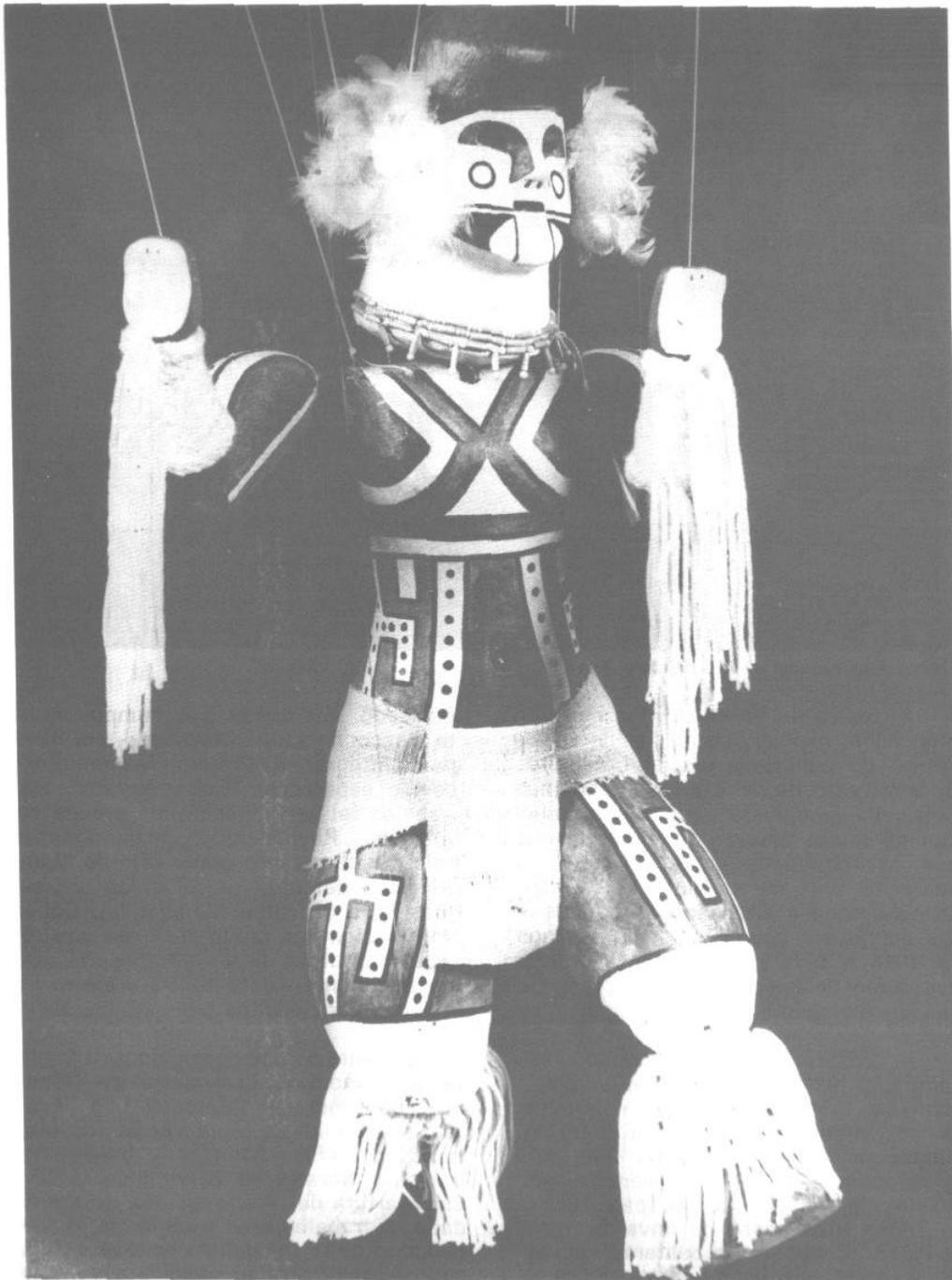
Grupo Giramundo — MG "Cobra Norato"

O teatro de bonecos vem, nos últimos anos, ganhando espaços decisivos dentro do panorama teatral brasileiro. É bem verdade, e isso não podemos deixar de reconhecer, que a luta começou há muito tempo. Mas, parece-nos que os resultados começam agora a aparecer mais compensadores. Longe de achar que a situação dos bonequeiros esteja em condição ideal, os anos de 1978 e 1979 podem ser considerados como decisivos para o impulso de seu desenvolvimento:

— O Giramundo, por exemplo. Fundado em 1970, participou de diversos Festivais brasileiros, viajou à Argentina, ao Uruguai, à França, com diversas montagens, realizou em 1977 uma curta temporada no Rio de Janeiro por ocasião da inauguração do Teatro SESC da Tijuca e da posse da nova diretoria da ABTB. E, apesar de bastante conceituado entre os bonequeiros, junto à classe teatral e a um público não espe-

cializado, era quase que completamente desconhecido. Convidado em 1979 para integrar o Projeto Mambembão, com o espetáculo "Cobra Norato", seu trabalho foi sem dúvida uma grande revelação. Reconhecido unanimemente pela crítica como o ponto alto do Mambembão, detentor de diversas indicações para o Troféu Mambembe, Cobra Norato significa muito mais do que isso. É a diluição de um preconceito que inegavelmente existe contra o teatro de bonecos para adultos.

Durante dois anos seguidos, o Mambembão mostrou "Cavaleiro do Destino", do Laborarte (Maranhão), o "Festaça no Reino da Mata Verde", do Mamulengo Só-Riso (Olinda), e finalmente o Cobra Norato, do Giramundo (MG). Essa fartura de nível artístico, de seriedade no trabalho e no tratamento da linguagem, cada um dentro do seu estilo, contribuíram para a conquista de um novo público, exigindo o reconhecimen-



Grupo Giramundo — MG "Cobra Norato"

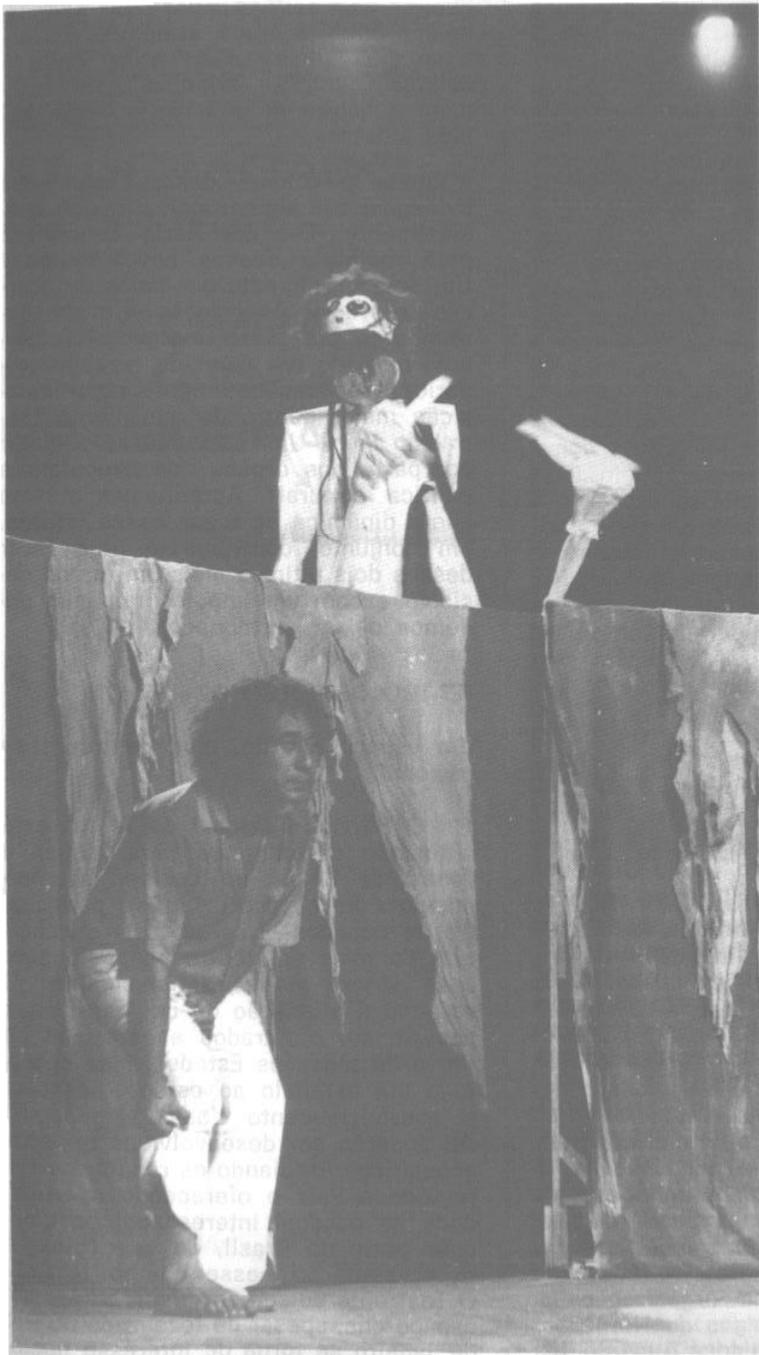
to da crítica e ganhando o apoio necessário dos órgãos oficiais.

Assim, se exprimiu Flávio Marinho, do "Globo": "o projeto Mambembão/79 vinha apresentando, até agora, espetáculos entre desiguais e dificilmente assistíveis. "Cobra Norato", no entanto, numa apresentação do grupo mineiro Giramundo, é, sem dúvida, o ponto alto desta maratona teatral e, por si só, já valeria toda a ambiciosa empreitada do Mambembão. Parte do público, eventualmente, poderá nutrir certo preconceito contra o teatro de bonecos. Dificilmente, no entanto, alguém conseguirá resistir ao encanto de tal manifestação artística em "Cobra Norato"... O harmonioso conjunto resulta num indescrevível banho de luz, som e imagem realizado com uma limpeza e acabamento profissional, capazes de matar de inveja qualquer grupo do eixo Rio/São Paulo. Na verdade, trata-se de um espetáculo com características regionais, mas de nível internacional. Sob hipótese alguma, ninguém deve perder "Cobra Norato": uma experiência fascinante e inesquecível, o ponto alto do Mambembão".

Todos esses elogios, em qualquer outro caso, talvez não significassem tanto. O que nos interessa, nesse caso específico, é que o ponto alto do Mambembão foi um espetáculo de bonecos, com repercussão nacional.

— Palomares, do Casulo, foi mais uma grande surpresa, em São Paulo, conquistando o melhor da crítica, dos prêmios e do público. E, sem esquecer o salto de qualidade apresentado pela equipe, Palomares traz à cena um problema social e político urgente a ser discutido: de Hiroxima a Angra dos Reis, existe Palomares.

— No setor dos infantis, o Grupo Navegando trouxe nos dois últimos anos "Tá na hora... Tá na hora", que de tão aplaudido acabou virando nome de programa da TV Bandeirante, e ago-



Grupo Laborarte — MA "Cavaleiro do Destino"



Grupo Casulo — SP "Palomares"

ra o "Duvideodó", estreado em Manaus, aparece como um dos melhores espetáculos da temporada carioca.

— A montagem de "Sonhos de um coração brejeiro..." pela Companhia Dramática Brasileira, iniciativa do Serviço Nacional de Teatro, representou um dos grandes estímulos à encenação de peças com bonecos, revelando inclusive um novo autor pernambucano, Ernesto Albuquerque, novamente premiado em 1979, com "Paixão, Amor e Castigo".

— No exterior, o teatro de bonecos foi o mais representado. Na Argentina, Uruguai, EE.UU e Portugal, a Cia. Dramática levou não apenas um espetáculo, mas um vasto material informativo sobre o teatro de bonecos brasileiro. No México, Palomares foi o grande representante do nosso teatro e, na França, Cobra Norato foi considerado como a grande atração do Festival de Charleville-Mézières.

— A conquista de espaços exclusivos para teatro de bonecos, sonhados pelos bonequeiros há anos, tornou-se realidade em 1979: Sala Monteiro Lobato, da FUNTERJ e o Teatro de Bolso, do Leblon, alugado pelo SNT.

— O Festival da ABTB, realizado em Ouro Preto, conseguiu neste ano, mudanças radicais na estrutura da Associação, desde a mudança da sede para Olinda — Pernambuco, revisão completa dos Estatutos e a instituição, a nível de Estatutos, do Conselho de Representantes.

— o reconhecimento por parte do Sindicato de Artistas e Técnicos, do Rio de Janeiro, em relação à ABTB como entidade responsável pelos pareceres para habilitação profissional.

— a abertura de um novo campo de trabalho, que a TVE possibilitou, através do Grupo Carreta (Manoel Kobachuk e Jorge Crespo), estimulando a

produção nacional de programas para crianças, com bonecos, para a televisão.

— o importante projeto que começou a ser desenvolvido, em São Paulo, pelo Ventoforte, com direção de Ilo Krugli, englobando espetáculos de bonecos, ao ar livre e curso de bonecos e figuras de animação, dirigido a artistas, educadores, jovens e adultos e que pretende, a partir de técnicas básicas, desenvolver experiências de criação, onde o objetivo fundamental seja a descoberta de processos espontâneos, poéticos e imaginários de expressão.

— e ainda outras iniciativas como a mesa redonda promovida pelo Grupo Tempero, no Teatro Cacilda Becker, o I Seminário de Dramaturgia de Teatro de Animação realizado na Sala Monteiro Lobato, a Oficina desenvolvida durante o Festival de Inverno de Ouro Preto, que pode ser considerada como uma das mais sérias experimentações de teatro de bonecos, realizadas no Brasil.

— o estímulo oferecido pelo Serviço Nacional de Teatro, com auxílio financeiro bastante significativo destinado a projetos especiais, como a montagem de "Cobra Norato", pelo Giramundo, revertendo em auxílio para sua viagem ao exterior, o projeto de montagem de "Olinda, Olinda, Olindamente linda", pelo Mamulengo Só-Riso, o projeto do Ventoforte, o projeto apresentado pelo Teatro DADá, de Curitiba, fora as montagens patrocinadas através dos Editais lançados em todo o Brasil.

— a aquisição de um circo, pelo Malmequer, circulando por Brasília, e regiões periféricas, oferecendo espetáculos de bonecos constante naquela região.

— a mudança na organização do Encontro de Mamulengos do Nordeste, iniciativa da Fundação José Augusto, de Natal, levando de volta os mamulen-

queiros para seus espaços mais adequados: o circo, a praça, atingindo um público muito maior e cumprindo sua finalidade junto às crianças, que retomam o hábito de assistir a esses hábeis artistas.

Então, o volume dessas atividades evidencia que alguma coisa mudou sensivelmente. E o que teria concorrido para melhoria desses novos tempos? Um amadurecimento por parte da atuação da própria Associação? Um amadurecimento por parte dos próprios grupos, gerando um nível de trabalho superior e conseqüentemente uma imposição maior dentro do movimento teatral do País? Uma sensibilização maior por parte dos órgãos que executam a política cultural? Acreditamos mesmo que a dinâmica de todos esses fatores, em conjunto, contribuíram para fazer desses dois últimos anos um marco decisivo e com um impulso que não podemos deixar enfraquecer.

TEATRO DE BOLSO DO LEBLON.

Um espaço no Rio, mas de interesse nacional.

O Serviço Nacional de Teatro está ultimando os contatos para alugar o Teatro de Bolso, no Leblon, transformando-o em espaço exclusivo para teatro de bonecos. Não se trata da abertura de mais um teatro adaptado para esse gênero teatral, simplesmente. O objetivo é a criação de um lugar onde possam ser mostrados espetáculos do Rio e de todos os Estados, mas sobretudo um estímulo ao estudo, pesquisa e aperfeiçoamento dessa linguagem. Ali poderão ser desenvolvidos projetos específicos irradiando os resultados para todo o País e oferecendo oportunidade ao pessoal interessado, de qualquer parte do Brasil, de se dedicar à experimentação nesse campo teatral. O Teatro de Bolso vem a ser, então, um espaço que, apesar de localizado no Rio de Janeiro se torna de interesse nacional.

« SONHOS DE
UM CORAÇÃO
BREJEIRO
NAUFRAGADO
DE ILUSÃO»

E A COMPANHIA
DRAMÁTICA
BRASILEIRA

Humberto Braga



A carreira desse espetáculo iniciou-se em novembro/78, na cidade de Artigas — Uruguai, durante o 1.º Festival Internacional de Teatro de Bonecos e a convite da Intendência Municipal daquela cidade. Ao final do Encontro, onde esteve ao lado de Mane Bernardo Y Sarah Bianchi, da Argentina; dos Títeres de Nazetes, Marionetas Rius, Títeres de Herman Rodriguez, Títeres de Vila, de Montevideú; do Teatro de Títeres El Barquito de Papel, de Artigas; recebeu o Prêmio "Títere de Oro" com a menção: um espetáculo que contribui para a renovação do teatro de bonecos. Com apoio do Itamarati, a peça foi apresentada em Montevideú, em Buenos Aires (no Teatro Bambalina), em Porto Alegre (na inauguração do Centro de Cultura

da Prefeitura Municipal) e no Teatro da Reitoria, em Curitiba.

**O que significa o texto para o autor
Ernesto Albuquerque**

"Sonhos de um coração brejeiro..." tem suas raízes nos espetáculos dos mamulengueiros populares, artistas habilíssimos que emprestam sua trágica comicidade às noites estreladas dos arbaldes, morros, rasgando a platéia com gargalhadas, verdadeiro delírio de hilaridade. Recriando os espetáculos populares — alegria, tradição e espírito da raça brasileira — rompemos com o monopólio de modas; despertamos os valores religiosos, simbólicos, profanos, tão adaptáveis aos povos latinos.

Coração Brejeiro representa, considerando mágicos recursos de expressão dos bonecos, mais uma tentativa de manter nos palcos (seja ele qual for) as sobras de nossas obras, tão cravejadas de preciosidades africanas e ibéricas, ou como pensou dos mamulengos Hermilo Borba Filho: um ser misterioso — arbitrário e poético — feito às vezes à nossa imagem e semelhança, mas de qualquer modo um ente à parte em torno do qual podemos construir um mundo".

Em cartaz, no Rio de Janeiro, no Teatro Glauce Rocha, "Sonhos de um coração brejeiro"... foi assistido pelo Diretor Artístico do *Kennedy Center*, que esteve no Brasil escolhendo um espetáculo para o *XI American College Theatre Festival*, indicando-o como participante estrangeiro. Antes de embarcar para os Estados Unidos, o espetáculo inaugurou o Centro de Cultura da Prefeitura Municipal de Santos, participou do Festival Nacional, da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, em Ouro Preto, e apresentou-se em São João Del Rey.

O espetáculo para o diretor Ilo Krugli

O espetáculo tenta quebrar a estrutura formal do teatro de bonecos. Acho que foi conseguida através da dança, da música, da movimentação e da cor, várias linguagens que, misturadas, vão mostrando o conteúdo do texto. As vozes dos bonecos e dos músicos/atores juntam-se com os acontecimentos da estória, nas improvisações de versos de origem anônimo-popular, que no Brasil os cantadores de praças e mercados continuam cantando e reinventando até hoje. O espetáculo experimenta um espaço aberto, onde junto a uma pequena cortina de teatro de praça, criam-se espaços mais livres para o boneco e o ator se movimentarem. Mas esse movimento do ator titeriteiro busca um ritmo e uma expressão sem sofisticação, apoiando-se em uma tradição de dança e teatro de raízes populares.

A excursão aos Estados Unidos

O que é o *American College Theatre Festival*? Realizado regularmente há onze anos, este Festival tem como objetivo discutir e avaliar os trabalhos de arte na educação. As atividades são desenvolvidas, durante o ano, em aproximadamente duzentas e trinta escolas e universidades espalhadas por todo o País, abrangendo cerca de cento e cinquenta mil alunos e quatro mil e quinhentos professores, produzindo mais ou menos dez mil espetáculos teatrais por ano. Dessa vastíssima produção são selecionados, primeiramente, duzentos espetáculos para os festivais regionais, de onde saem os dez espetáculos para apresentação no *American College Theatre Festival*, realizado no *Kennedy Center For the Performing Arts*, em Washington. Paralelamente, um espetáculo estrangeiro é convidado a integrar a programação. Este ano, o Brasil foi escolhido para se fazer representar. Daí a vinda do Diretor Artístico — Mr. David Young que, após assistir a diversos espetáculos, no Rio e em São Paulo, decidiu indicar "Sonhos de um coração brejeiro"... Todas as despesas relativas à excursão foram custeadas pelo *Brazilian-American Cultural Institute*, *Kennedy Center* e com o significativo apoio da *Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty* — Ministério das Relações Exteriores.

Após as duas apresentações no *Terrace Theatre*, onde se desenvolvia o Festival, o próprio *Kennedy Center* uma excursão para Nova York, no *La Mama Experimental Theatre Club*, localizado no Village, com a colaboração do "New York University's Department of Spanish and Portuguese", *Rockefeller Foundation* e *Teatro La Mama*. Daí, a *Companhia Dramática* partiu para uma série de apresentações nas seguintes Universidades: *University of Lawrence* (Kansas City), *University of Tucson* (Arizona) e *University of Stanford* (San Francisco — California).

A volta ao Brasil e nova viagem ao exterior

O Teatro Nacional de Brasília e o Teatro Municipal de São Paulo foram os locais onde a *Companhia Dramática Brasileira* apresentou-se, de volta dos EE.UU. Nessa ocasião, confirmou-se o convite formulado ao elenco do Grupo *Ventoforte* para participar do Festival Horizontes, em Berlim, com o espetáculo "Mistério das Nove Luas". Aproveitando a estadia do mesmo elenco na Europa, e mais uma vez com o apoio do *Itamaraty*, foi programada uma temporada no Teatro São Luiz, de Lisboa, para o espetáculo "Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão", iniciativa esta da Secretaria de Estado da Cultura, realizada através da *Direção Geral de Espetáculos* em colaboração com a *Câmara Municipal de Lisboa*.

As críticas recebidas

"Um lindo sonho de bonecos e de gente. A primeira impressão que se tem do texto de Ernesto Albuquerque é fragilidade. À nossa visão aculturada faltam os grandes conflitos, os perfis psicológicos dos personagens, os climas e pathos revigorando a ação dramática. Falta, enfim, uma dramaturgia dos grandes centros que tomamos como exemplo. Mas, afinal o que pretendeu o autor, ao escrever a sua peça? A resposta é fácil e independe da leitura de suas declarações: Sonhos é precisamente um caminho de busca, de criação ingênua (no melhor sentido da palavra) do universo da feira, dos artistas populares, da arte brejeira dos mamulengueiros do nordeste. E, por isso mesmo, o texto de Ernesto é ótimo: em vez de cair na tentação fácil de emprestar ao Professor Tiridá e a seus companheiros um universo alienígena, ele traz a nós, habitantes às vezes contrariados das cidades culturalmente assépticas, o mundo mágico e crítico da realidade, seja pobre, intensamente ri-

ca e bela das ruas de Pernambuco, Paraíba, Maranhão, Bahia. Por isso a história é contada a partir de um ténue e inocente fio condutor. Por isso, os heróis ganham vida a partir da malícia, do humor, da brincadeira, do folgado.

E, em cena, a cobra verde e o boi de matraca regem a magia que Ilo Krugli soube tão bem apreender, no seu primeiro espetáculo "brasileiro"... Manuseando com intenso carinho os bonecos populares, recriaram (os atores) para o carioca, o respeito ao teatro" — Tânia Pacheco, O Globo, 7/1/79.

"O Texto de Santos (Ernesto Albuquerque), produto típico de valores culturais nordestinos, não pretende ultrapassar os meios limitados de seus veículos de expressão: os bonecos. Fiel à poética regionalista, fixado num maniqueísmo comum à dramaturgia do Nordeste e lembrando a dramática medieval, "Sonhos de um coração brejeiro"... se estrutura sobre uma ação simples e direta, dirigida a um espetáculo de feira, de praça pública. De um lado, os espertalhões com suas pretensas curas milagrosas para amenizar os males, físicos e de amor, e do outro os aflitos mortais à espera de curas. Como se vê, um típico auto nordestino (e/ou medieval), com implicações poéticas e até mesmo um vago tom de desânimo social ("Já que não conseguimos consertar a terra, vamos arrumar as estrelas"). Não é justo imaginar que um texto tão simples possa servir de painel para debater idéias. É tão somente um roteiro, seguro e direto, para a explosão criativa de um espetáculo. Ilo Krugli captou bem essa idéia, recheando a simplicidade do texto com a movimentação dos atores, dos bonecos e do cenário. Apesar da beleza visual, o espetáculo demora a começar efetivamente, e as cenas mais bem resolvidas — como a perseguição do policial ou a ciranda final — se diluem em outras cujo ritmo é muito pouco dinâmico. Os bonecos de Ilo falam com suas bocas movidas a cordel, olham com seus olhos de botão e pensam com

suas cabeças de pau, mas são muito mais verdadeiros do que triste atores, de carne e osso, que demonstram ter mais vaidade do que vida. MACKSEN LUIZ — Revista Isto é, 17/1/79.

Diário de Notícias —
Lisboa, 27/07/79 — Manuela Azevedo

"Dança e música em ritmos bem brasileiros mas que não são propriamente o samba nas suas formas sofisticadas, "Sonhos de um Coração Brejeiro Naufragado de Ilusão" (convenhamos na distorsão complexa do título de cordel) apoiam um texto de diálogos vivíssimos, autênticos, que nem por estarem inçados de gírias deixam de ser (oh! prestígio das telenovelas) acessíveis ao entendimento do espectador português. Enfim este é um espetáculo magistral de vivacidade, de colorido, de alegria, sem uma palavra que seja palavrão, sem um gesto que seja grosseira, dando boa imagem de um povo que nasce respeitoso e educado, sensível a pruridos de estética e que não fica complexado se lhe proibem que diga no palco ou escreva nas paredes aquilo que seus pais não consentiam que dissesse à sua frente... mas há que desde já assinalar a qualidade da música de Ronaldo Mota (um dos atores da companhia) inspirada em tradicionais criações brasileiras. E, se a mistura com estas, há versículos e compassos de origem popular, imagine-se o efeito das várias barracas de títeres, cujas personagens desmistificadas vêm à praça pública com os seus "duplos" ou se movem dialogando de barraca em barraca com eles alternando na discussão os atores. Não se pode criar melhor forma de distanciação grata a Brecht...

Na estréia, o São Luiz estava cheio que nem um ovo. Como será até sábado (ou mais adiante, se o público for de tão bom gosto que assim o exija). Seria de desejar que o estímulo animasse este primeiro ato de intercâmbio cultural luso-brasileiro há tantos anos

interrompido. E sem qualquer vantagem para nós, portugueses, como se prova, com este espetáculo, a muitos títulos um fascinante documento de cultura".

Expresso Lisboa —
28/07/79 — Orlando Neves

"Por outro lado, todo espetáculo é um festival de alegria, desde o texto repleto de engraçados achados humorísticos que vão até jogos verbais, sonoros e lingüísticos, passando pela dança, música e canções, sem esquecer a excelente movimentação corporal e uma extraordinária capacidade vocal (caso da atriz que vocaliza o boneco Dalva, por exemplo).

No todo, um espetáculo de marionetes que recorre a todos os truques típicos (da manufatura dos bonecos à sua manipulação, uma e outra engenhosas e variadas e aos espaços característicos da representação, caixas, pequenos telões, umas e outros nem sequer fixos, antes criando novos espaços), um espetáculo de jovens atores de grande técnica vocal e corporal pelo menos, um espetáculo que, sendo também para crianças, é um ato artístico de notável eficiência. Seria pura adivinhação dizer que se trata de um espetáculo, onde, além de tudo isto, se caldeiam influências do teatro índio, mesmo até oriental, porque na verdade, embora o pressinta, desconheço obviamente as principais características dessas artes cênicas. O que importa realmente dizer é que: Sonhos de Coração Brejeiro Naufragado de Ilusão é uma forma genuína de teatro popular não apenas quanto a mitologia, mas também e sobretudo porque se serve de uma linguagem simples e direta, se ergue como uma festa convidando à participação, se encaixa na tradição trazendo-as, viva e dinâmica, à atualidade, curiosamente, não apenas aborigene mas universal. Em resumo, um espetáculo que é um exemplo".

“Uma festa teatral, pois. O espetáculo do mamulengo é normalmente feito ao ar livre, para um público popular que participa na função tal como acontecia antigamente com o nosso teatro tradicional. Representando num teatro à Italiana, este espetáculo transferiu esse tipo de comunicação com o público para processos já gastos mas que neste caso funcionaram com grande eficácia (e só não funcionaram melhor por se tratar de um público pretensamente intelectual, sofisticado e obviamente amorfo). Sempre que a ação o

justificava os atores desciam à platéia, representavam na platéia, comunicavam com os espectadores (o que se tornou patente numa cena que representou talvez um desvio do espetáculo e em que os atores manifestavam, embora de forma irônica, a sua satisfação por representarem num país livre).

Pela riqueza de movimentos, cantos e danças; pela multiplicidade dos jogos cênicos propostos; pela forma como o jogo é constantemente mostrado, isto é, como os manipuladores assumem o estatuto de atores, de tal maneira que a representação é, por assim dizer, dupla; pelas incursões feitas pelo espetáculo a zonas de crítica por ve-

zes inesperadas; pela simplicidade e pela beleza; pela alegria e pela força comunicativa; pelo tom vicentino que por vezes o marca; pelo sopro de “Morte e Vida Severina” que por vezes o atravessa (fato que a música buarquiana sublinha) — “Sonhos de um Coração Brejeiro Naufragado de Ilusão” é uma daquelas experiências que marcam o espectador e o chamam, por vezes, para esta realidade comungante que é o teatro (quando é assim). Foi este o 14.º espetáculo que vi em Portugal durante 19 dias. Aí está uma coisa (esta feliz fartura) que nenhum Pinto, por mais pires ou carneiro que seja, nos pode tirar”.

A COMPANHIA DRAMÁTICA BRASILEIRA

segundo o Diretor do SNT

“O Ministério da Educação e Cultura, através do Serviço Nacional de Teatro, volta a ter uma companhia de Teatro — a Companhia Dramática Brasileira. Criada em 1975, através da Portaria n.º 549 de 29/10/75, que aprovou o regimento interno do SNT, esta companhia produziu em 1977 o programa “O Rio de Janeiro de José de Alencar” transmitido por todas as TVs Educativas brasileiras. Começa agora a funcionar, na área de espetáculos teatrais, com o texto vencedor do I Concurso

Nacional de Peças para teatro de Bonecos do SNT.

Pareceu-nos mais acertado iniciar as atividades da Companhia, com o espetáculo “Sonhos de um Coração Brejeiro Naufragado de Ilusão”, de Ernesto Albuquerque, porque a montagem estaria inspirada numa temática popular, atendendo, portanto, ao público adulto e infantil e falando de uma realidade autenticamente brasileira.

Além desse espírito, a Cia. Dramática tem como objetivo a montagem de textos vencedores de concursos ou

outras encenações de difícil empreendimento por companhias particulares mas que o teatro, como veículo de cultura, não pode deixar de realizar.

Esta montagem inicia-se em excursão, atendendo a convite de eventos brasileiros e do exterior, podendo ser mais uma de suas características, pois que é uma companhia nacional, hoje contratando artistas residentes no Rio de Janeiro, mas que poderá dispor de profissionais de qualquer estado brasileiro”.

Orlando Miranda de Carvalho

FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO

Direção Geral — Ilo Krugli

Cenário, figurino e adereços — Ilo Krugli

Assistente de Direção — Sônia Piccinin e Paulo César Brito

Confecção dos cenários, figurinos e adereços — Heloisa Andrade e Paulo Lotufo

Música — Ronaldo Mota

Iluminação — Jorginho de Carvalho

Operador de luz — Marley, substituído posteriormente por Luiz Paulo Nene

Contra-Regra — Luiz Campos Filho

ELENCO

Ilo Krugli

Paulo César Brito

Sônia Piccinin

Mestre Lua, substituído por Bebeto e posteriormente por José Antônio P. Carvalho

Márcia Correa

Ronaldo Mota

Júlia Emília, substituída por Regina Costa

Teo da Silva, substituído por Ignez Perdigão

Produção:

Companhia Dramática Brasileira
Chefe: Beatriz Veiga

Supervisão:

Humberto Braga
Chefe do setor de Teatro de Bonecos do SNT.

PROLOGO DO
ENTRLOQUO
E SEU BONECO
CAPITAO BOCA MOLE

PROLOGO DOS
ATORES COM USZEIRA
INDUICE DO
BONECO BASTIAO

PAIXAO, AMOR E CASTIGO

Autor: Ernesto de Albuquerque Santos Filho

**1.º lugar do II Concurso de Dramaturgia para
Teatro de Bonecos do SNT**

O Serviço Nacional de Teatro trouxe largo apoio ao Teatro de Bonecos instituindo em 1978 o Concurso de Dramaturgia para Teatro de Bonecos, que revelou um novo e excelente autor brasileiro. Trata-se do pernambucano Ernesto de Albuquerque, seguidamente premiado. Em 1978 distinguiu-se com o texto "Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão" e em 1979 foi laureado pela autoria de "PAIXÃO, AMOR E CASTIGO", que publicamos neste número de MAMULENGO.

PRÓLOGO DO VENTRÍLOQUO E SEU BONECO CAPITÃO BOCA-MOLE

PERSONAGENS:

O Ventriloquo e
seu Boneco "Capitão Boca-Mole"

Luz sobre o Ventriloquo e seu boneco Boca-Mole, sentados num banco, à frente da cortina fechada.

CAPITÃO BOCA-MOLE

José e Maria, em sagrado selo de amor, urdiram um filho.
Nasceu Benedito na fé dos humildados.
Vieram render-lhe homenagens: famintos, ladrões, endemoninhados.
— Uma Cruz no seu peito, bordem! —
disse José, nas suas alegrias.
Fez-se em fogo as Três Marias!
Os astros pariram o Cruzeiro do Sul!
Bradaram trombetas os Arcanjos!
Dos céus zingaram Anjos
em legiões armadas
de clavas, lanças, espadas!
— Justiça, minha justiça!
pensou Maria entretida de preguiça.
De andrajos fez Benedito os mamulengos e deu-lhes doçuras e dengos!
Foi batizado pelo Espírito Santo a ferro ardente!
Conhecia o passado, o futuro, mas não o presente!
A cada passo que dá, cheio de ira,
dana-se no terrível flagelo do seu povo
Cristão!
Que muitíssimos heróis tiveram os corpos jogados ao Cão!
Decifrar esse enigma: foi sempre a meta.
Sua Paixão: não ser cúmplice no sangue dos profetas!

PRÓLOGO DOS ATORES COM LIGEIRA INTRUJICE DO BONECO BASTIÃO

PERSONAGENS:

José
Bastião (Mamulengo)
Maria
Simão
1.º Músico
2.º Músico
3.º Músico

Cenário: Rua dos Sete Pecados. Destaca-se uma tolda para mamulengos.

(Entra José, ator homem).

JOSE

Boa noite! Gente de cara, dente e nariz pra frente!
(Da tolda, sobe Bastião)

BASTIAO

(Tomando a vez de José)

Boa noite, respeitabilíssimo público!
Senhoras dalias, senhores garbosos!
(Aproveitando-se de qualquer barulho na platéia)

Deixa de esperniar, malcriado! Cabra-Cabriola come os olhos dos chorões! Engoliu um boi e engasgou-se com pipoca, foi?
E esse outro, chupado de mosquito!
Vai dar um faniquito,
é?
Comigo é
nove e dez não forma!

JOSE

Peraí, Bastião!
Ainda tou na apresentação!

BASTIAO

E onde você viu, pobre se apresentar?
Apresentação de pobre: é serviço militar!

(A platéia)

Menino, larga a bunda do vizinho!
Solte! Não pegue!! Cuidado! Alto lá!
Mocinha, você aí toda emperiquitada,
chamegosa, lambida, atrapalhada!
Lembre-se: casamento resolve beijos de conversa fiada!
Xumbregamento! Sedução Jeitosa! Fraude!
Chapuletada!
Ai! Logro! Furto! Ai! Cataporas n'alma de viúva!
Epa! Aí só com São Cornélio, padroeiro dos amores ligeiros como chuva!

JOSE

Peraí, Bastião! Sou ator. Meu trabalho é...

BASTIAO

Vejam só! O homem é ator! Isso representando, é
o primeiro que apanha
e o último que ganha!
Só é gente, quando vem noite escura,
todos dizem: "lá vem homem!" Somente pela figura!
Fé, caridade e sepultura!
É esse seu quinhão!
Descanso — a sete palmos do chão!

(Ao público)

Respeitável público!
Tenho prazer em anunciar:
o mais inacreditável, descabido espetacular,
arrepador drama aventuroso, que esse Mamulengo jamais apresentou!
O fascinante show
de hipnotismo gravitacional!
Sensacionalismo adivinhadeiro! Microcosmologia animal!
Engendrado nos mais finos saís,
o protegido dos doze símbolos universais!
Suas anormalidades astrológicas! Sua páli-da languidez de profeta mágico!
As d'ouro no sangrento baralho trágico das nossas vidas ciganas!
Labareda tihosa das entranhas humanas,
em labutar fatídico, terrível, desditoso!

(José pega o Lava-Alma)

Aplaudido pelas pantomimas brilhantes!
Acordes extraorbitantes!
Apresentamos:...

(Uma chapuletada de José acaba o delírio de Bastião).

JOSE

Agora sim, boa noite distinto público!

(Canta):

Chamam-me José,
sou motorista da empresa "Dá-no-Pé"!
Por dez anos, um mesmo rumo,
igual prumo.
Entre oitenta paradas
diárias!
Onde recolho bêbados nas calçadas dos
lampiões,
nas madrugadas dos corações!
Duzentos e setenta e oito dias
rastejando asfalto! Vias
pedregosas, quentes! Por ano findo,
de novo vindo:
completei duas mil e oitocentas viagens,
sobre várias rodagens —
nos becos, ruas, avenidas
de nomes ilustres (condes, barões, soldados),
e sarjetas imundas (famintos, ladrões, vi-
ciados).
Mexendo nos bonecos,
dando movimento aos trecos,
canto lembranças do meu fado:
poeira, sol e infado!
(Acanhada, entra Maria, fiel esposa de José).
Chegou Maria, esposa de José. Minha se-
nhora!
(A Maria) Diz qualquer coisa, catapora?

MARIA

Novas alegrias terei,
Joana nos Mamulengos serei.
Podem contar comigo
e lavem-se desse castigo!
Valei-nos Mãe piedosa! Mãe dos filhos opri-
midos!
Dai-nos em vez de gemidos,
vida e doçura!
Permiti pois, que não padeça
meu povo em delírios!
Dai fim a tantos martírios!
Como a Jesus,
mostra-nos o peso da Cruz!
E antes da última partida,
dai-nos guarida,
neste desterro!
Pelo sinal mensageiro
de vida e doçura.
Valei-nos Mãe piedosa! Mãe dos filhos opri-
midos!
Dai-nos em vez de gemidos,
vida e doçura!

JOSE

Bonito, não?
Cataporinha sabe umas toadás lascadas de
boas!

(Entra Simão, o lanterneiro)

Boas-noites, Simão!

SIMÃO

Sou lanterneiro de fortuna, e rico não dá
boa noite!
Mas já que espairoço no Mamulengo!...
(Frio) Boa noite.
(A Maria) Como vais, Maria lavadeira? E
Joana?
Ainda traço sua cigana!

MARIA

Maria lavadeira vai indo,
sem-eira-nem-beira,
mas progredindo!
Joana não, corrompeu-se de amor!
Aquele camélia sem pudor
desfia feito renda mofada!
Bordado gasto! Linha usada!

(Entram os músicos).

JOSE

Boa noite, licenciados músicos!

1.º MÚSICO

Muito boa noite, José!
Começamos logo, pois, festa terminada,
músicos à pé!
E longa é nossa jornada!

MARIA

José, meu santo, nosso filho que não vem?!

JOSE

Exibido! Babau!
Se um dia passa bem,
três e quatro passa mal!
Mas quero Maria que leia,
o que determina um Cristão:
ele hoje leva peia,
apanha vinte bolos na mão!

2.º MÚSICO

Vamos José!
Difícil vossa jornada é!

SIMÃO

(Dançando)

Ô lê lê companheiros!
Ô lê lê danação!
Ô lê lê aguardenteiros!
Ô lê lê viração!

3.º MÚSICO

Quanto canto desafio,(1)
abro voz, suspendo o brado;
quero que meu peito sinta
a lei e rigor do fado!
(Saem: José, Maria e Simão. Ficam os mú-
sicos).

VOZ DE MARIA

José, anjo meu, nosso filho que não vem?!

ABERTURA DOS MÚSICOS

PERSONAGENS:

1.º Músico
2.º Músico
3.º Músico
4.º Músico
5.º Músico

1.º MÚSICO

O amante... seu bem-querer...

2.º MÚSICO

Pastoras, belas pastoras,
vindes adorar São Sebastião.
Descansais e não sabeis?
É chegada a Sexta-Feira da Paixão!
Só lastimar-tes podes? Acordais, é já tempo!
Todo céu e terra cantam pelos ventos!

3.º MÚSICO

E o timoneiro, do alto do mar,
onde vê-se facilmente
qualquer planeta passar,
quando vem rompendo aurora
e o sol quer despontar,
prateando cristais nas ondas,
seus raios lá das profundas
vão ressurgindo do mar!
Os astros diluem-se no espaço,
luminosos pontos, estilhaços!
Fragmentam-se versos em cor,

brotam mortos de dor!
A terra parece imensa ferida:
moribunda, cruel, estremecida!

4.º MÚSICO

Rufem-se os pandeiros!
Sedes cativas das romanças?
Acordais, já desabrocham os melancieiros!
O sol e a lua com seu resplendor, alumiam
vossas vinganças!

5.º MÚSICO

Ao sabor das horas, nossa melhor canção,
e a afeição
sincera — juramos! E firmes perduramos,
como levas d'águas puras!

1.º MÚSICO

As pastoras, porém, as pastoras belas,
nada ouvem
do matraquear das tramelas.
A louvarem — rezam além-mar!

2.º, 3.º, 4.º e 5.º MÚSICOS

Rufem-se os tambores!
Só lastimar-tes podes? Acordais, é já tempo!
Todo céu e terra cantam pelos ventos!

(Cai a luz)

SIMÃO, O LANTERNEIRO

PERSONAGEM:

Simão

Luz sobre Simão.

SIMÃO

Já é noite,
noite sem lua,
que ilumine as ruas
o lanterneiro!
Firmeza nas pernas, Simão!
O peito roda emoção!
Tombado pela bravura,
herança dessa aventura!
Protegendo senhoras leais,
senhores distintos;

acometido de rigores tais!
que deram-me fama querubinesca,
as virgens que são jasmims.
(Uma nota de rabeça assusta Simão)

Ai!
Por Santa Bárbara
decapitada pelo próprio pai!
Que sou frouxo feito jumenta!
Qualquer sustinho, as nádegas se pregam,
e depois, só pingando pimenta!

(Luz sobre o 1.º Músico)

1.º MÚSICO

Escapuliu, Simão.

SIMÃO

Escapuliu, foi? Cara de chupa ovo!
Essa rua é dos Sete-Pecados, purgatório do povo!
E uma gracinha dessa pode sangrar de morte —
êita notinha sem sorte! —
os que professam a dura sina dos lanterneiros!
Desculpe-se, intrépido trovador,

cansado de baladas e amor.
Que seus acordes desafinados,
não despertem o fogo dos Sete-Pecados!

(Canta e dança)

Além me chamam,
eu não vou lá!
Passo pra cá (e fico),
não vou lá não,
pois lá tá João,
lá não tem luz,
tem o demo João Galafuz!
Fogos-fátuos, porco-espinho,
alma de caboclo papão (é o que tem!).
Vou nada! Vou lá não,
lá não tem luz,
tem o demo João Galafuz!

(Saindo)

Já é noite,
noite sem lua,
que ilumine as ruas
o lanterneiro!

(Sai).

INTERLÚDIO PREPARATÓRIO À EVOCAÇÃO DOS MARIONETES COM ATRAPALHAÇÃO DE ELVIRA VEDETE

PERSONAGENS:

*José
Diana
Elvira
Maria*

Aqui salto, você ouviu a campainha
e Diana aguarda companhia!

(José arranca bruscamente, caindo Diana).

Bacurau é a que te deu no lombo!
Motorista pé-de-bombo!

JOSE

Ai que tombo, ai que tombo!
Mexericou: comigo é no freio!
Sei o saco que arreio!

ELVIRA

Trim, trim, trim!
Mas é o fim!
Que falta de modos, diretriz!
Uma dama?!
Nem se fosse meretriz!
Ai, pelo prumo do respeito: só fazendo
drama!

JOSE

(Parando o cordão)

O dona Elvira, beleza
coberta de ouro e prata:
não troco suas riquezas,
por três piolhos de mulata!
Chega! Foi o último quebra-rabo!
Meu ônibus não é caminhão de gado!

ELVIRA

Ainda reclama?! Mas é Elvira que vai ba-
bada feito quiabo cozido!
"Meu cordão?"
Só enquanto tens força pra segurá-lo na
mão!
Dão-lhe pouca moeda e muito carão!
Pronto! Desmantelou-se o brinquedo, va-
mos arrumar os Marionetes!

JOSE

Tenho filho, mamulengos,
aos dois faço dengos!
O que não tolero, são essas vedetes!
Essas que sol quente e briça oprime,
e em toda danação, vêm crime! (vai bus-
car o pano desenhado, que serve de cartaz
à "Evoção dos Marionetes").

ELVIRA

Besta! Rude! (Pausa)
(Pedante) Aos rapagões sou rica taça, obje-
to de galanteios;
pelas duas rosas vermelhas nos seios,
que brotam, inflamam
e eles amam!
Também as molas da cintura
as finas pernas de louça... a pele alva, a
boa altura.

(José, cobre a tolda dos Mamulengos com
o pano. Maria e Diana: vão cuidar do ce-
nário dos Marionetes).

Elvira fala ao público:
Meu galante é conferencista. Faz palestras
de doze horas,
sem babar ou beber água mineral!
Seria ótimo deputado, mas preferiu o tra-
balho intelectual.
Escreveu: "Antropologia Existencial, Medi-
tações e Agoras".
Obra amplamente divulgada e conceituada.
Profundológica! Pela severíssima crítica elo-
giada.
Entre seus poemas, impressiona-me a ode:
"O Ego é desesperado, problemático,
tirano-sodomista, asmático...
O Ser, apenas tolete de bode!"

Bem naturalista, heim?
Ele possui hemorróidas, também!
É o charme da classe, as hemorróidas!
O sentar-se sobre as agonias!
Sem essa marca, é pseudo, intrujão,
deixa-se levar pelo coração!

(Percebendo que divagava sozinha, corre
aflita para junto dos outros).
Você não deviam largar-me assim, como
traste usado!
Tenho crises! Sentimento de culpa! Obses-
são ao pecado!

MARIA

José, meu anjo,
meu beijo!
Nosso filho que não vem?!Se três dias passa bem,
quatro deve passar, também!...

(Saem).

EVOCAÇÃO DOS MARIONETES

PERSONAGENS:

São Sebastião
1.ª Pastora
2.ª Pastora
3.ª Pastora

Prece ao Salvador Prometido (Marionetes
de fios).

Entra São Sebastião.

SAO SEBASTIAO

Oh! profundo dos mares,
sepulcro dos heróis portugueses;
dantes, homéricos navegantes,
poetas, bravos veleiros!

PASTORAS

Oh! leves vagas marinhas,
doce harpa dos guerreiros!
Ai! Que regressas! Foram nossas ladainhas,
valerosos marinheiros!
Que só cante o tufão!

Com fogo imprime o Evangelho, a arma do
Cristão!
No poema de combate os campos varre que
o mar estremece!
Já armou-se à onça, o jaguar obedece!

SAO SEBASTIAO

Icem as velas cantadeiras!
Que os ventos hão de nos ajudar!
Bradem forte companheiras,
velhas toadas do mar!

PASTORAS

Contam-se preces antigas,
lá das terras de além-mar!
De Reis e Castigos,
que ódio e Paixão fazia matar!

SAO SEBASTIAO

Nas fraldas oceânicas,
nas virações dos ares;
em ondas tirânicas,
sobre levas dos mares:
abismos, bandeiras, andanças,
mortes, crenças, vinganças!
A força opõe à força: vibram as harpas dos
séculos!
Aos inimigos, medo e peste lanças!

PASTORAS

Deus te guarde, bravo!
Tendes fé, galgas o agravo!
As águas cuspirão tuas legiões,
Rei Prometido! Peito estufado de medalhas,
insígnias, santos, dragões,
imortalizados em batalhas!

SAO SEBASTIAO

Na lâmina da espada prateada,
o cutelo da morte
em meu braço será forte!

PASTORAS

Dizima os exércitos invasores,
cruéis, déspotas, traidores
que sustentam as palavras,
como os cães a fidelidade conjugal!
O selo dos Profetas, aqui lavras!
Degola-os, tira-lhes o cabedal!
Salve teus hinos de glórias,
Pelo Pai, amor e vós, arautos das vitórias!

SAO SEBASTIAO

Grande é a fadiga, maior o desejo de pele-
jar!
Sejam lançados ao fogo, os de poucas cren-
ças!

As espadas amolem, os escudos laminar!
Dêem ração farta aos alazões das rápidas
andanças!
Passem revista nas tropas de combate.
Aprontem o Sol, a Cruz no estandarte!
Um momento sequer de repouso, não ha-
verá!
O furor dos justos, na guerra despontará!
E manhã acordada, lava o suor das conten-
das o guerreiro,
com as primeiras águas que chovem em fe-
vereiro!

PASTORAS

Que a teus votos,
juntem-se os nossos!

1.ª PASTORA

Que calma
alcance minh'alma,
quando o corpo
estiver morto!

2.ª PASTORA

Exílio, desterro, flagelação,
fomos condenados, nossa raça aguerrida!
Mas prometemos, vingador Sebastião
Santo, — juramos
na medida da fé e do coração! —
cravar vossas bandeiras no chão!

3.ª PASTORA

Que as rezas tuas,
sejam luas
nas cinco sombras do ano!

SAO SEBASTIAO

Entre corpos e despojos da batalha,
o passado terás como lembrança!
Foi longo vossos sacrifícios! A mortalha
teceste com agulhas e esperança!

PASTORAS

Tantas saudades e misérias tantas!
foram nosso rosário!
Dias de açúcar, noites de mel; as contas
do terço, as rezas do novenário!

SAO SEBASTIAO

Pesam-me tal chumbo as condecorações.
Alegra-me, como cigarras, vossas nóvenas.
Grande é minha fadiga, maior as vossas
orações.
Cruel o meu exílio, insuportáveis vossas
penas!

PASTORAS

Deus te guarde, bravo!
Temos fé, galgaremos o agravo!
Pois as águas cuspirão tuas legiões!
E o selo dos profetas, aqui lavras!
E vossos estandartes, nessa América travas!

1.ª PASTORA

Meu rosário de canções,(2)
acabarás bem ou mal?
Todos os rosários têm,
a sua Cruz final!

(Os Marionetes perdem os movimentos).

JOÃO REDONDO E QUITÉRIA

PERSONAGENS:

João Redondo (Mamulengo)
Quitéria (Mamulengo)

Ainda com os Marionetes no palco, José ti-
ra da tolda o pano desenhado, pregando o
cartaz: "João Redondo e Quitéria", que traz
os retratos pintados dos dois Mamulengos.

Quitéria sobe na tolda, já sem José.

QUITÉRIA

Cobra, asas não tem,
assim, quis a natureza!

(Sobe João Redondo)

JOAO REDONDO

É um desassossego, uma tristeza!
Que salgo as tripas e como com farinha!

QUITÉRIA

Galo brigão!
Papão de rinha!
Azeda-se de limão
os traseiros das galinhas?
Contaram-me, e estou acanhada por isso!

JOAO REDONDO

Então, deixe disso!
Meu amor é uma goteira,

que jorra bem fundo!
Cujo princípio foi leseira,
mas depois, danou-se mundo
a dentro virando!
Lavando, Quitéria, lavando!

QUITÉRIA

Que corram as águas!
É ou não é?

JOAO REDONDO

Que limpem as anáguas,
sujas do café
quente dos namorados!

QUITÉRIA

É ou não é?
Desses flexeiros prateados,
morenos, peitos de bronze,
que vêm as onze
roubar-nos na beira-mar!
É ou não é?

JOAO REDONDO

Pois é!
Apenas do mel sou servido,
mas da seiva quero provar!

QUITÉRIA

Seguro é
o pau da jangada,
que não naufraga,
que nunca naufraga!
Junto de ti seguirei calada,
mesmo com tempestades e ondas!
E dirão, o mar e Quitéria bravia:
aqui tu rondas
e sopraś calmaria!

JOAO REDONDO

Ai, espinho!
Ave-Maria!
O pedaço de mau caminho!
Cheia de nove-foras, compadre!
Pecado que não conta-se a padre!

QUITÉRIA

É noite de água benta,
João Redondo!
Ao milagroso banho, vou devota,
ó João Redondo.
Com cravos, rosas e manjeriçãõ,
Ó João!

JOAO REDONDO

Quem vai ao mar,
Quitéria,
algum uso quer tirar!
Quem ama João,
Quitéria,
canta seu refrão!
Quem vai no mar com cravos, rosas e man-
jericão,
busca ventura,
ô Quitéria!
Vento e ventura
pouco dura.
O vento ajunta a palha
e depois espalha!

QUITÉRIA

Moleque! eu te mando: Ama-me!
O peito abraça-me.
Com os lábios: Honra-me!
Mas sei, tua alma está longe de mim!
Canto o que afiança
o coração!
Faz-me rir, dança,
dá-me beijos, cara de melão-melão!
Com os ombros: Abraça-me!
Vem as mãos: Toca-me!
Moleque, eu te mando...
Mas sei, tua alma está longe de mim!

(Cortina).

O MILAGRE DO PÃO (PANTOMIMA)

PERSONAGENS:

Benedito
O Noivo
A Noiva

PANTOMIMA DE BENEDITO

Cenário: Uma praça.

O Noivo e a Noiva, fazem sua mímica
sob a luz do lampião.

Mímica do casal:

O patrão despediu o Noivo. Gestos do
ator, caracterizando um homem gordo, bar-

rigudo, de grandes bigodes, que por força
do horário, deu-lhe as contas.

O Noivo argumenta: "Perdi o trem". —
"Nada feito, já é a terceira vez!" — gesti-
cula duramente o patrão (sempre na mími-
ca do Noivo), pagando-lhe os ordenados
atrasados.

O Noivo recebe o dinheiro, despede-se
dos companheiros, choraminga, pede clem-
ência ao chefe — que por sua vez, amea-
ça chamar a segurança. (Sendo difícil ao
ator, representar esse trecho da Pantomima,
fica a critério do encenador fazer ou não
a cena no passado, com a participação do
patrão).

A Noiva consola-o com beijos e agra-
dos. Nosso mímico promete esmurrar o
patrão.

De joelhos, em reza, a Noiva implora e,
depois de acalmá-lo, cobre-o de carícias e
beliscões, desmantelando-se o casal nos mui-
tos prazeres do amor, sob a luz que irradia
o lampião beijando-lhes os pés.

Entra Benedito, rosto pintado de preto
para dificultar sua identificação (Nosso he-
rói é salteador), traz um imenso Deus-Me-
Perdoe (Instrumento mais utilizado pelos
Mamulengos), que dá-lhe amparo nas aven-
turas. Observa o lugar, e, sabendo-se só,
aproxima-se cautelosamente (passos altos e
felinos) do infeliz par.

Trava-se a seguinte disputa:

Dizendo-se vilão terrível e perverso, Be-
nedito investe contra o casal. Tomado de
pavor, o Noivo deixa-o esvaziar sua bolsa,
onde Benedito descobre: um lenço, cigar-
ros, o retrato da Noiva (O Noivo toma-o
depois de rápida contenda, e juras que com-
padeceram aquele por quem os Astros pa-
riram o Cruzeiro do Sul. Beijo do Noivo no
retrato); páginas dos "Anúncios Classifica-
dos", duas laranjas (Benedito comporta-se
como um mágico vasculhando sua cartola);
um cartão da "Loteria Esportiva" e um pão
embrulhado num guardanapo.

Logrado, Benedito utiliza-se do Um-
Quente-E-Dois-Fervendo, chapuleitando o
Noivo (Que cai no estilo dos pássaros, quan-
do são baleados numa asa).

A Noiva ajoelha-se, abraça o Noivo:
"Meu Deus, valei-me"! — gesticula, entre-
gando a Benedito o dinheiro que guardara
entre os seios.

— "Suma! Vá embora! Já cumpriu sua
missão!" — representa. (Benedito confere
o produto da vilanice).

Arrependida, a Noiva pede de volta os
atrasados:

— "Meu casamento depende desses ga-
nhos, o filho que trago comigo. É dinheiro
de sacrifício!".

A medida que a Noiva comprova a ne-
cessidade, para o casal, daquela quantia,
Benedito vai sendo possuído por um profun-
do transe de arrependimento: larga o Deus-
Me-Perdoe, desculpa-se, devolve seu lucro e
sai lentamente da cena do crime. Camba-
leantemente.

A Noiva chama-o, — volta-se aquele por
quem os Arcanjos bradaram suas trombetas
— apanha no chão o lenço, beija-o e en-
xuga-lhe os olhos molhados.

Duramente castigado, Benedito "o que
deixou em fogo as Três Marias" prepara
nova saída e, outra vez, chama-o a Noiva
para devolver-lhe o Lava-Alma.

E já ia-se o temível salteador, quando
pela última vez a Noiva pede sua atenção,
oferecendo-lhe o pão.

Benedito alegre-se, agradece, ensaia uns
passos de dança. Realizava-se para nosso
vilanesco mímico, um milagre.

A luz cai em resistência, sobre aquele
por quem desceram dos céus os Anjos.

BALADA DE ESPERTEZA E AVENTURA

PERSONAGENS:

João Redondo (Mamulengo)
Vendedora (Mamulengo)
Lavadeira (Mamulengo)
Cigana (Mamulengo)
Joana (Mamulengo)

Luz. José prega na tolda o cartaz: Balada
de Esperteza e Aventura.

(Sobe João Redondo, na tolda)

JOAO REDONDO

Não vou lá, não me chames, que eu não vou,
não vou lá, pois não quero o teu amor!

(Sobe a Vendedora)

VENDEDORA

Peixe fresco! (Gira e dá voltas)

JOAO REDONDO

Aonde vais, que corres como vento?

VENDEDORA

Sete negrinhos, alimento!
Sete pernas, devem valer minhas duas!

JOAO REDONDO

Mais feiticeiros teus olhos, que as luas
todas do mundo!

VENDEDORA

(Aos gritos)

Agulha, peixe! Agulha peixe!
Agulha bem fundo (Calma)
trago meu mocetão,
rataplão, plão, plão!

JOAO REDONDO

Posso acordá-la feito beija-flor,
picando seu ouvido?

VENDEDORA

Tarefa de Deus e do marido!

JOAO REDONDO

Não vou lá, não me chames, que eu não vou,
não vou lá, pois não quero o teu amor!

VENDEDORA

(Aos gritos)

Fresco!
Fresco! (Arreia)

(Ouve-se sua voz, mais calma)

Peixe fresco!
Peixe fresco!
Quem vai querer?

JOAO REDONDO

Me derreto, me espatifo,
tenho febre, tenho tifo,
calafrios,
tenho frios,
tenho dores,
nos pecados dos meus amores!

(Sobe a Lavadeira).

LAVADEIRA

Nas tuas margens, oh rio!
Se cantava e ria-se outrora,
e hoje, triste mudança!
Tudo geme, tudo chora!

JOAO REDONDO

Andas a lavar com lágrimas,
as roupas, lavadeira?

LAVADEIRA

Mancha, mancha
e dá bicheira!

JOAO REDONDO

Ensaboa então,
com sabão,
minha mágoa,
coração?

LAVADEIRA

Enxágua, enxágua
e dá ilusão!

JOAO REDONDO

Aos teus peitinhos, faço verso?

LAVADEIRA

Lava os panos da bunda, perverso!

JOAO REDONDO

Não vou lá, não me chames, que eu não vou,
não vou lá, pois não quero o teu amor!

LAVADEIRA

(Aos gritos)

Cruel!
Malfadado!
Caudaloso! (Arreia)

(Calma, fala dentro da tolda)
Desgraçado!
O rio que só leva e não traz!
Mas recolhe os suspiros meus!
Se eu morrer de peste, ou fome,
Capibaribe, adeus, adeus...

(Sobe a Cigana).

CIGANA

Muito sofre uma mulher que ama três,
quando vê todos juntos de uma vez!

JOAO REDONDO

Três, o diabo fez!
Número mágico, é quatro!

CIGANA

Dá-me licença, senhor,
pra dizer o que sinto,
pra falar com labor!

JOAO REDONDO

Cigana, ciganinha,
adivinha, adivinha
os traços da minha mão?

CIGANA

(Pega na mão de João)

Uns retos, outros cruzados,
borrão, borrão, borrão!
Uns tortos, outros atravessados!
Linhas paralelas beirando, quase atropelan-
do as circulares!
Um ligeiro rabisco, bem leve, das perpen-
diculares!
As verticais profanam o princípio das re-
tangulares.
E as circumspectas ferem o Círculo Supre-
mo, montadas estão, nas angulares!

Conclusão:

Muitas vezes, almejando o prometido,
sai-se descontente, enganado, dolorido!

(A parte de João Redondo: "Rex Caceto-
rum! Que cigana mais escalafobética!")

Todo romance tem sua ação,
fingimento, loucura, traição.

(Outro à parte de João Redondo: "Grotis
Pitombas! Cigana dos Sete-Pecados!
Cara de doce chupado!")

A mulher que adoras o perfume,
faz do cheiro, palpitares de ciúme!
E se de enigmas fazes ditos,
outros existem, infinitos!

Muito sofre a mulher que ama três,
e vem um quarto furar a vez!
Amores de cigana, duram somente um ano,
e um furão, causaria-me dano!

JOAO REDONDO

Não vou lá, não me chames, que eu não vou,
não vou lá, pois não quero o teu amor!

CIGANA

(Aos gritos)

Sapo!
Belzebu!
Boê negro! (Arreia)

(Como as outras, dentro da tolda, mais calma)

Muito sofre a mulher que ama três,
quando vê, todos juntos de uma vez!

(Sobe Joana, a conzinheira).

JOANA

Paixão
de conzinheira
é fogão! Noivo, patrão!
Chamego: só na frigideira!
Ai! tou fria feito geladeira!

JOAO REDONDO

Deixa-me bordar, "Amor e Espinho",
no seu avental de linho?

JOANA

Mas beijo meu, tem gosto de alho!
As mãos: os calos do trabalho!
Só choro por decapear cebola...

JOAO REDONDO

Posso dizer-te, bem calmamente,
"Es tola!"
eu chama ardente?

JOANA

Broche, uso couve-flor!
Dos pimentões faço capelas!
Bolos para esponsais, capricho no licor!
que fustiga o ânimo e as trelas!
Aliança, deram-me de lata... (Triste)

JOAO REDONDO

Conzinheira das lágrimas de prata,
faremos umas quimeras,
se por mim, às onze, esperas!

JOANA

(Animando-se)

Pra diante é que se navega!

JOAO REDONDO

No frigir dos ovos, é que a manteiga
chia,
o peito pia,
dá tremedeira nas pernas,
agradados, rojões, badernas!

JOANA

Não namoro carrapato,
pois não sei qual é o macho!
João, cara de tacho,
peça licença à patroinha,
viu, mocetão da bolacha doce!
Vá, como se levasse flores, peça-lhe à tar-
dinha,
mas seja prudente! Isália, minha patroa,
tem beijos de arroz-doce,
afeição, e não dá coice!

JOAO REDONDO

Sorte, quem dá é Deus!
A vida, o homem procura
cuidá-la sem amargura!
Bote azeite na candeia,
engome sua sáia de chita;
que glosarei na lua cheia:
"Eita morena bonita!"

(Canta)

Menina, venha comigo,
que tenho limpos os lençóis.
A doçura é teu castigo,
sóis o vermelhão dos arrebóis.
Bem sei que tu queres
cravar na minh'alma um espinho,
pois feres
a cada beijo da sua boca.
Menina, larga a roca,
e também o linho,
vem comigo, ensina-me o caminho.

JOANA

Seu fogueteiro...
Toque fogo, raios, trovões...

O azeite do candeeiro,
Joana bota. Vou pesar seus esporões.
Sei que tens veneno
pra segurar o sereno!
Adeus fogueteiro, adeus!
Chama-me a patroinha, senhora
dona da minha sina e martírio.
Vou temperar no molho, nosso idílio!
Adeus fogueteiro, adeus!

(Arreia)

JOAO REDONDO

Posso rendar, "Capricho ou Perdão",
na tua anágua de algodão?

(Voz de Joana: "Adeus fogueteiro, adeus!")

JOAO REDONDO

Ai amor, ai amor, ai amor!
Não digas, por Deus, que paixão não tens.
Fui mariposo, ardi-me, quero-te bem
dizer-lhe meiguices de amor.
Ai amor, ai amor, ai amor!
Não jures, por Deus, que fogo não tens.
Fui mariposo, ardi-me, desejo-lhe bem.
Que o tambor vai cadente falando de amor!

(Arreia).

(Saem da tolda: José, Maria, Diana e El-
vira).

ELVIRA

Oh! que caso tão cruel!
Só pode ser, fruto da idiossincrasia pai d'é-
gua do autor!
e da iconologia psicodélica do diretor!
Dois pobrezinhos enamorados.
E Joana tem os lábios vermelhos como um
cu bem lavado!

MARIA

É bela, quando traz um lírio roxo
Que todo o peito cobre.
E os vestidos... Aquele carmezim estampa-
do no chitão.

ELVIRA

Tomara que não chova,
para não haver algodão!
E o fogo da soberba
as asas lhe há de queimar!
Ai! Só lastimar-me posso!

MARIA

Rezo-te um Padre-Nosso.

ELVIRA

Que dores! Safada já estou do mundo!

(Saem).

(Cortina).

MANDINGAS DE BENEDITO NA QUINTA-FEIRA SANTA

PERSONAGENS:

Benedito
O Guarda-Noturno
Doutora Agripina

Mesmo cenário da pantomima, só que aparece destacada: uma janela de primeiro andar, fechada.

O Guarda-Noturno cumpre seu ofício de vigilância. Entra Benedito, vê o Guarda-Noturno e tenta sair de fininho, mas é descoberto.

BENEDITO

Boa noite, Guarda-Noturno.

GUARDA-NOTURNO

Cumpro meu turno de vigilância, e não posso parlamentar com suspeitos: esses sujeitos que chegam sem rumo definido... O diabo sabe onde foram paridos! Cadê a documentação?

Trabalha? É vacinado?
Bebe? É casado?
Chegou, quando? Hoje? Agora? É cristão?
Seu nome? Diga que dou o veredito!

BENEDITO

Benedito.

GUARDA-NOTURNO

Só?

BENEDITO

Não, com a saúde que Deus me deu!

GUARDA-NOTURNO

O que vejo, é um nego sujo de pó!

BENEDITO

Só?

GUARDA-NOTURNO

Não, com a sombra que lhe dá o lampião!

BENEDITO

É, já é alguma coisa... E tratando-se do senhor Guarda-Noturno, parece-me consideração!
As autoridades são orgulhosas, patenteadas! Figuras de zelo, vigília e guarnição!
Benedito, é apenas um diplomado das Faculdades Mentais, bacharel em Direito Provetário e Filosofia Assanhada, professor do Laboratório Bromatológico da Chapuletada!

GUARDA-NOTURNO

Logo vi que o senhor era nego de ofício e sabedoria!
Digo mais: conheço pelo andar, quem presta e tem galanteria!
Seus passos são firmes, decididos! Se fosse desordeiro, andava tremido e descompassado!
Como quem obra nas calças, ou não lava o que deveria ter lavado, e por isso, fica sem equilíbrio e mobilidade!

BENEDITO

Obstrução do canal centro-equinocial da gravidade!

A Longitude e a Atitude estão borradas!
Ou seja: o indivíduo esqueceu de limpar a bunda, ficaram as feridas!
E com esses "esquecimentos", um homem não pode prestar!
Termina até a mulher, querendo emprestar!

GUARDA-NOTURNO

O senhor é doutor?

BENEDITO

Principalmente na ciência do amor!

GUARDA-NOTURNO

Pois aqui, nesse casarão, é o Consultório da Doutora Agripina, uma perna grossa outra fina!

BENEDITO

É feia?

GUARDA-NOTURNO

Bonita, quando se penteia!

BENEDITO

E as pernas? (O Guarda-Noturno ri e aprova).
Sei, é invenção do povo!
(Desconversando) Mas Guarda, conte-me algo de novo!
E o cabeleira?
E João Galafuz?

GUARDA-NOTURNO

Cabeleira vive na beira das estradas! Corre muito, aquela peçonha! João Galafuz, esse é afamado no manguê, na cidade faz vergonha!
Teme o fogo da luz!

(Atravessa o palco, cambaleando, Joana Traçaia. Cumprimenta com fingido pudor o Guarda-Noturno e sai).

BENEDITO

São os proveitos da vigilância, heim, enganado Noturno? As regalias!
Dá-lhe conselhos?
Heim? Cortesias?
Beijos babados como os dos coelhos? (Belisca o Guarda-Noturno).

GUARDA-NOTURNO

(Devolve o beliscão com uma porretada de cacete)

Respeite os galões! A farda!
Nego cheio de conversa-fiada!
Moleque, deixe de intimidade!
Da próxima vez, dou-lhe vinte bordoadas!

(Sai).

BENEDITO

(Caído junto à janela da doutora Agripina)

O diabo vá entender as autoridades. (Pausa)
Ai! ai, ai, ai, Ai! ai...
U! u, u, u. U! u...

DOUTORA AGRIPINA

(Aparecendo na janela)

Valei-me Cristo! Balearam um urubu!

(Desaparece)

BENEDITO

Ai! Peste! É Benedito que pia!

DOUTORA AGRIPINA

(Aparece)

Acode-me São Jorge! O bicho pia!

(Desaparece)

BENEDITO

Ai! Desgraçada! Urubu não fala...
Ai! Nem chora...

DOUTORA AGRIPINA

(Aparece)

Ajuda-me, Nossa Senhora!

(Desaparece)

BENEDITO

Ai! Doutora Agripina...
Ai! Uma perna grossa outra fina...

DOUTORA AGRIPINA

(Aparece)

Opa! Peraí! Uma perna grossa e outra fina,
tem sua mãe, atrevido!

BENEDITO

Ai! Reconheceu! Ai, doutora, Benedito sofre nos quartos!
Moeram-me de pauladas, a alma escapole-me dessa vez!

DOUTORA AGRIPINA

Já desço pra apressar o parto,
e fazê-lo dizer trinta e três! (Desce)

BENEDITO

Ai! Ligeiro doutorinha, o coração ganha asas!
Vôa! É um pássaro cravejado de rubis!
Ai! Que morro porque Deus quis!

DOUTORA AGRIPINA

(Junto a Benedito)

A parte:

Valei-me Santo Antônio!
Esse nego assemelha-se ao Demônio!
Eita catanga!
Só pode ser bexiga!

A Benedito:

Diga
trinta e três?

BENEDITO

Um... dois... três...

DOUTORA AGRIPINA

Não assim, Benedito! Somente trinta e três!

BENEDITO

Trinta e três,
assim, no cru, não sai
nem com Santa Maria!

DOUTORA AGRIPINA

É oligofrenia.

BENEDITO

Oligofrenia?

DOUTORA AGRIPINA

Qualificativo genérico
que designa falta de desenvolvimento mental,
manifestando-se:
no psicótico
ultraparadoxal,
e no psicopata.

BENEDITO

Tem certeza, é batata?

DOUTORA AGRIPINA

Não, é herança neuropática,
debilidade intelectual pronunciada,
imbecilidade atenuada,
idiotice epiléptica ou porencefálica!

BENEDITO

O diabo te carregue com todas as "fálicas",
"páticas", "psis", "cóticos"! O raio que a parta!

(levanta-se)

A Benedito, ninguém logra!
Vim a vossa casa para uma obra fazer,
quando quase morto, acordei,
quando depois de morto, acordei:
já estava desfeita a obra!

DOUTORA AGRIPINA

Qual obra, moleque preguiça?

BENEDITO

É coisa que fogo atiga!

DOUTORA AGRIPINA

Boa?

BENEDITO

De nego à toa!

DOUTORA AGRIPINA

Posso adivinhar? O que é que ganho?

BENEDITO

Um suspiro, dois abraços, e uma noite comigo!

DOUTORA AGRIPINA

Pois é um sonho!

BENEDITO

De Paixão, Amor e Castigo!

OS DOIS

Dentro do meu peito tem
um cravo da luz do dia,
coberto de água fria
qu'eu por ti tenho chorado!
— Qu'eu por ti sigo calado!
— Qu'eu mesma serei teu bem,
qu'eu só vou se for contigo!
— Qu'eu sonho Paixão, Amor e Castigo!

(Cortina).

JOSÉ

E pinte no vermelho a cara do touro!

ELVIRA

E os números: três, doze e treze.

JOSE

E o coração de bronze!

MARIA

José, não vá lá fora,
que lá fora está ventando!
E quando o vento vigora,
suas ondas: o mar vão desmanchando!

DIANA

Ó meu bem,
eu caso com você...
Alê, alê, ê.
Minh'alma trancou-se
com chave de paciência!

JOSE

(Pregando em cima da tolda o nome do espetáculo)

Folgança, Aparição e Romance! (Pausa)
Elvira, você onde vai?

ELVIRA

Não sei.
A tinta borrou meu chitão!
Vou espairecer
dessa quinta-feira de azar,
onde o galo não quer cantar,
o dia não quer anoitecer!
Certamente vem o Cão!

(Sai).

DIANA

Ó Benedito,
eu caso com você...
Alê, alê, ê.

(Cai a luz).

INTERLÚDIO PREPARATÓRIO À FOLGANÇA DOS MAMULENGOS

PERSONAGENS:

*Maria
Diana
José
Elvira*

José, Maria, Diana e Elvira, preparam a tolda para a Folgança dos Mamulengos (Segunda parte da Balada de Esperteza e Aventura).

MARIA

Pra casa José me trouxe:
azeite doce,
bacalhau,
pirão,
três gramas de sal;
melão,
que não é mau.

DIANA

Benedito bem podia, zelar nossa paixão,
pois as noites grandes são
quando o peito arde
e geme! Diz a velha cantiga:
que milho plantado tarde
dá pendão, não dá espiga!

JOSE

(Junto das mulheres, fazendo colagens e desenhos na tolda)

(A Maria) Pregue nos panos o Sete-de-Espada.

MARIA

Sai-te pra lá, José! Aqui não cola-se carta azarada!
Diana, traz da mala: a Dama-de-Copas e o Rei-D'ouro!

FOLGANÇA, APARIÇÃO E ROMANCE

PERSONAGENS:

Joana (Mamulengo)
Mãe de Isália (Mamulengo)
Isália (Mamulengo)
João Redondo (Mamulengo)
José
Diana
Maria
Elvira
1.º Músico
2.º Músico
3.º Músico
4.º Músico
5.º Músico

Segunda parte da Balada de Esperteza e Aventura.

O cenário de pano, na tolda, é uma ampla casa. Joana trabalha na conzinha, Isália e a mãe dão palpites.

JOANA

Ai, como fica bem feitinho
o pão nas fatias-douradas!
Ai, a goles de vinho,
beijos, doces, cocadas!
Come-se queijo e requeijão
com canela.
Ai, pra Joana, sabão!
Ai, como é bela
minha senhora!
Ai, Jesus, vou morrer,
tanto trabalho, tão pouco comer!

MAE DE ISALIA

Esposo defunto, esposa avarenta: gosto des-
se dito,
viu, tagarela!
Assim, procedo com cautela!
Que cozinheirinha mais cheia de "ai"!

ISALIA

Morreu o Capitão, meu pai.
Mãe, outra patente como remédio,
põe fim ao tédio!

MAE DE ISALIA

Isália, louca! Deus me defenda!
Homem, nem bordado a ouro!
Foi-se minha prenda,
roubaram as pratas do meu tesouro!
Fiquei seca, casta,
pois usou: gasta!
É ou não é?

JOANA

Pois é!
Azedou, cheira mal,
ou mexeram demais ou foi muito sal!

MAE DE ISALIA

O mundo endoidou!
Mulher soltou-se, pecou!
Saiu das brasas pra cair no fogo!
É ou não é?

JOANA

Pois é!
Errados começos,
dificultosos fins!

MAE DE ISALIA

Ô raça atrapalhada!
Vê Isália, branca não casada,
sem maridinho
e já deu-me dois caboclos netinhos!

ISALIA

Filha só puxa a mãe, quando a mãe é cega!
Capricho e orgulho: é o que a mãe lega!

JOANA

Isália, é seguir nas tontas
e jurar rosários e benzeduras as santas!

ISALIA

Pobre, é tomar o que eles têm,
ensinar o que já sabem!

(Voz de João Redondo) (Como prometera
a Joana, na Balada de Esperteza e Aventura,
vem folgar junto dela):

"Senhora dona das brincadeiras,
por favor, abra sua porta,
tire os trincos, sacuda as cadeiras,
vamos cuidar do que importa!
Senhora dona, dê-me entrada.
Sou zeloso! Se abusar, levo chapuletada!
Limpe o ferrolho, sobre o pó,
pois é infeliz, quem fica só!"

ISALIA

(Chameguenta)

Traz o pente de chifre, Joana!
Minhas tranças, quero vê-las penteadas
com perfume, pois mal cheiro sana,
lava, torna-nos desejados!

(Voz de João Redondo:

"Redondo, sinhá.
Mulher, não foi Nossa Senhora,
só vale uma lágrima,
uma flor da magnólia
para no pano bordar!")

Corre Joana, ligeiro!
Ai lê lê, some!
Aticaram meu braseiro!
Ai lê lê... Tome
o xarope do maracujá!
Vá deitar! Chame,
se precisar!
Ai lê lê, ai lê lê!

(Voz de João Redondo:

"Redondo, sinhá.
Oh! saudade do meu abrigo,
é caso de admirar,
ninguém tem conta comigo!
Abra-me vossa porta, quero entrar!
Redondo, sinhá").

Alelé, alelé os sais!
Ai! Solta-me, Demônio!
Já foi Joana? Se foi, não volte mais!
Valei-me Santo Antônio!
Ai! Larguem-me, ciúmes!
Já foi mãe? Vá contar os vaga-lumes!

JOANA

Triste vida
é a da cativa!
Quem me dera, você,
ê, ê, ê, ê,
de lua a luar,
na beira-mar, nas fraldas do mar!
Ê, ê, ê, ê,
no campo,
você, meu pirilampo!
Ai, são gratas lembranças,
cantos, toadas, cheganças!
Ai, as folhas caem nos ventos,
são canções e lamentos!
E, ê, ê, ê,
o riso ficou sombrio.
Ê, ê, ê, ê...
N'alma veio o estio.

(Arreia).

ISALIA

Abra os peitos, pode chorar!
Pobre, é tomar o que é deles!
E a senhora, mãe? Passe, vá vadiar!

(Voz de João Redondo:

"Redondo, sinhá.
Eu caso contigo, sinhá,
há de ser com condição
d'eu dormir na boa cama,
junto de ti, meu limão!")

MAE DE ISALIA

Toca, bate berimbau,
bate o ferro, bate o pau,
nessa minh'alma magoada.
Madrugada
chegou, veio crua,
não trouxe os beijos da lua! (Arreia).

(Sobe João Redondo)

JOAO REDONDO

(Dançando)

Suspiros, suspiros que vão e vêm,
chá forte, chá forte meu bem!
Oi! balança, balança!
Roda, gira, risca um traço,
que te pego no abraço!
Oi! requebra!
Gira, roda nesse passo,
que te dou o meu compasso!
Oi! solta as pernas, dança!
Aqui estou, em vossa presença
e já bateu onze horas.
Esperando a sentença
do fique, ou vá embora!

ISALIA

Ai! triste de mim, coitada!
Ajuda-me Nossa Senhora!

(Abraça João Redondo)

Ai! assim não há marmelada,
o teu peito, fica de penhora!

(Isália e João Redondo dançam, giram, fazem malabarismos).

O homem é fogo, a mulher é pólvora,
vem o diabo e sopra!
O que aperta, é o que segura,
o que dói o que cura!
Mão vai, mão vem,
a sua se encolhe, a minha também!

JOAO REDONDO

Esta noite a meia-noite,
vim cantar e vim glosar!
Esta noite a meia-noite,
são doze toques de ganzá
são doze ondas do mar,
esta noite a meia-noite!

ISALIA

Oh de casa! Oh de fora!
Veio João,
coração de pedra dura!
E já deu onze horas!
Es chave, sou fechadura!

JOAO REDONDO

Bote aqui, bote aqui
o seu pezinho,
seu pezinho, seu pezinho
junto ao meu;
no virar, no virar
do seu pezinho,
um abraço, um abraço
lhe dou eu!

ISALIA

Ai tirolê, alê, alô...
Ferra logo a bacurinha, ferra, batiza,
marca-me no brasão do homem, sinhô!
Ai tirolê, alê, alô...
Dá-me com teu bordão, açoita, sela!
Segura-me nesse bridão, puxa, atrela!
Escuta, toma pressão, apalpa, doutô!
Ai tirolê, alê, alô...

(Ouve-se a tosse rouca e constante da Mãe de Isália).

ISALIA

(Acende a candeia e pára a dança).

(Nervosa)

Ronca porca! Ronca que assusta a morte!
Como-lhe as víceras! Velha sinal de agouro!
Logo no principal, perco o dote!
Mas dou seus músculos aos urubus! Tiro-lhe o couro! (Arreia).

JOAO REDONDO

Ai, que acaso do destino! Vim temperar a
cozinheira,
e por falta de tino, termino nos molhos da
patroa
chameguenta, lunática, trepidante, desor-
deira!

As duas, Mãe e filha, são gente à toa!
Não valem, dois carrapatos de cadela!
Coisa melhor, o vento desmantela!

(Sobe a Mãe de Isália, tossindo).

MAE DE ISALIA

(Vê João Redondo e alegre-se).

A parte:

Homem! (tosse) O Seráfico São Ignácio do
Porto, protetor das idosas, ajudou-me.
Os dias das penas em que vivo, salvou-me!
(Tosse)
Ai! Esse mocetão tem a força do raio!
Brilha, lasca, incendeia e eu desmaio! (Cai
no parapeito).
(Tosse) Opa! já levantei num repente,
ligeira como serpente!
Ai! Pragmatismo do sonho que corrói,
epidemia de amor que destrói!

(Esperneia e desaba na tosse).

JOAO REDONDO

(Vê a Mãe de Isália, com uma língua de vin-
te centímetros fora da boca, percebendo en-
tão, as intenções da velha).

A Parte:

Bem avançada anda a química
e nossa arte mímica!
Ou essa velha (Isso) não é uma "mistura"
de trombone
com gestos de pane?
Princípio consultado
na formulação do postulado:
"Coisas oferecidas,
ou estão podres ou movidas!"

MAE DE ISALIA

(Já sem a imensa língua, fala formalmente
a João)

Eu sou Maria Isidora da Conceição,
dona dessa casa onde a sombra me cobre.
Tenho polido o jacarandá do salão.
Casa grande, dona nobre... (Tosse com pu-
dor).
Em toda janta como tatu
assado no casco, e também perdizes.
Quem és tu?
Como te chamas, Que dizes?
E que fazes aqui?
E que fazias ali? (Não contém sua tosse).

JOAO REDONDO

Sou João Redondo, somente.

MAE DE ISALIA

Queres um presente?
Tenho ouro e marfim,
roupas finas, jasmim;
sedas, veludo carmezim.
Não terás outra oportunidade!

JOAO REDONDO

Quem sabe?

MAE DE ISALIA

Rapagão, fica comigo!

JOAO REDONDO

Deus me livra deste castigo!

MAE DE ISALIA

É possível!
Isidora Conceição, uma velha deceite!

JOAO REDONDO

Sim, certamente.

MAE DE ISALIA

E se te beijasse,
que aconteceria?

JOAO REDONDO

Dava-me malagonias, alergia!

MAE DE ISALIA

E se te fizesse um cafuné?

JOAO REDONDO

Dava-lhe um catolé
bem azeitado!

MAE DE ISALIA

Malvado!

JOAO REDONDO

Não há quem desminta!

MAE DE ISALIA

Moleque! Só tem pinta
de galante!

JOAO REDONDO

Quando fico nu...
estou elegante!

MAE DE ISALIA

É solteiro ou é casado?

JOAO REDONDO

Sou amado!

MAE DE ISALIA

Queres meus agrados?

JOAO REDONDO

Ai! triste de mim, coitado!

MAE DE ISALIA

Cumpre no adultério tua missão!
Já cansei, de por idílio latir! (Tosse forte-
mente)
Se temes o meu marido Capitão,
ele cá não há de vir!
Está a sete palmos do chão!

JOAO REDONDO

Por uma moça fui picado,
e de mim fez seu criado,
tomou-me o assento, o cabedal,
prende-me o dedo no seu dedal!

(Voz de Isália:

"João, João,
Redondo querido,
Quem me dera João,
passar a noite contigo?"

MAE DE ISALIA

Minha filha! É Isália!
Conheço essa voz, esse perigo!
Valha-me Jesus! O Novo Testamento!
Demônio! atíça teu fogo!
É Isália com seu fingimento! (Tosse)
Mas como-lhe os ossos! Adoço e mastigo!
(Tosse).

(Arreia).

(Sobe Isália).

ISALIA

João, João,
Redondo afiado!
Quem me dera João,
pesar vosso fardo!

(Sobe sua Mãe com o Deus-Me-Perdoe).

MAE DE ISALIA

Chorai Magdalena! Chorai, filha de Jerusa-
lém!
Pelo Lava-Alma, amém! (Dá-lhe uma cha-
puletada)
Em nome do Purgante-Dos-Pecadores, tam-
bém! (Outra)
Valei-me Um-Quente-E-Dois-Fervendo, ore-
mos! (Mais uma)
Profana Chapuletada da penitência, reze-
mos! (Tosse) (Bate)
Pelos chagas de Jesus! (Tosse)
Por Maria Virgem Pura! (Bate)
Pela Hóstia Consagrada! (Tosse)
Pelo Cálix de Amargura! (Bate)

(Voz do Capitão, que é Joana disfarçada:

"Depois de mortas, irão
ter morada no cu de Judas!"

ISALIA

Ai, mãe! É a voz do Capitão!

(Voz do Capitão:

"Nesta fria sepultura,(3)
jaz no verdor dos seus anos
um peito, de amor e enganoso,
um coração sem ventura,
que a todos causa amargura,
pesares tão desabridos,
escutem compadecidos!
Pois pagou tributos tais,
que outros não houveram iguais!"

ISALIA

Eu pequei, pequei,
pequei e tornei a pecar!
Sete pecados errei,
errei e voltei a errar!
Haja pau, haja pá pá pá,
ponta de faca tá tá tá!

MAE DE ISALIA

Oh! ferro, oh! aço!
Eu procuro mas não acho! (Arreia, sobe e
gira na tolda)
Vem porretes, vão bagaços!

(Voz do Capitão:

"Tanto garbo, tanta graça,(4)
para tão triste desgraça!
Defunto ontem, hoje fera!
Onde a vingança conspira
desculpa excessos da ira
mil vezes que se emprega!"

(Sobe o Capitão (Joana). Chapéu, monócu-
lo, bengala e fardão).

JOANA (CAPITAO)

Quanto mais, paixão tão cega!

(A Isália e sua Mãe)

Ordinárias, marchem! (Bate nas duas)
Tantas penas sejam pagas
por todas as minhas chagas! (Bate).

ISALIA E SUA MAE

Mãe e filha pecaram juntas,
e juntas pecaram iguais!
Tramaram vilanias tais!
as duas tontas!
Como inveja, intriga e traição!
Ó lê lê danação!
Ó lê lê perdição!
Adeus! Adeus! Nossa falta ninguém sente!
Ninguém chora!
Adeus! que vamos embora!

(Arreiam debaixo de pau).

JOANA (CAPITAO)

(Joana vai tirando o disfarce e impostando sua voz).

Agora você, pois venho ferido!
Continência, safado! (Dá-lhe um catolé)
Perfile-se, João!

(Já com seu traje e sua voz)

Apresentar, armas!
Cadê o fuzil, as botas e a farda? (Outro catolé).

JOAO REDONDO

(Caindo no parapeito)

Mortal foi a estocada
que me destes capitunga!
A ponta da tua espada
O meu peito traspassou! (Ergue-se e beija Joana).

JOANA

Alerta! Alerta, que sendo eu a seu favor,
mesmo com todos contra nós,
sairás, ora viva! vencedor!
Vamos, marche, se apresse
que o vento cresce!

JOAO REDONDO

Ora viva! ora viva,
mil vezes diga:
Eu vou lá, me chame que eu vou,
eu vou lá, pois quero o teu amor!

JOANA

Sentinela, João!
Essa noite farás guarda, no meu colchão
de palha e algodão,
firme como fiel soldado que zela seu quartel!

JOAO REDONDO

As ordens, Capitão!
E Joana, Deus do céu!

JOANA

Vigília, coragem, hierarquia e guarnição!

JOAO REDONDO

A Parte:

E também, um desmantela coração!

JOANA

Falou, sentinela?

JOAO REDONDO

De prontidão, dona capitulina!
Zêlo, respeito e paciência!

JOANA

Dos soldados
e namorados:
essa é a ciência!
Marche, João! Continência!

JOAO REDONDO

A Parte:

Bom é também, uma doida impertinência

(A Joana).

Ó Joana, cadê a patente, os galões,

JOANA

São os brincos, as contas, os botões
de osso. O maior galardão: é a aliança
d'ouro,
viu, Redondo meu touro?

(Joana e João Redondo cantam e dançam)

Lê, lê, lê, iaiá!
Lê, lê, lê, ioiô!
As prendas, sinhá! (Umbigada de J. R. em Joana)
As trelas, sinhô! (Umbigada de Joana em J. R.)

(João Redondo sai da dança)

JOANA

De que te arrependes, amor?
Goza, paixão minha, goza vossa sorte!

JOAO REDONDO

Mas tens um gênio tão forte!
Em tanto poder haverá estimação?

JOANA

Confesse,
largue de ingratidão;
você nunca teve, quem tanto bem lhe quis-
sesse!

JOAO REDONDO

E você, quem tantos tratos lhe desse!

JOANA

E que nunca há de acabar!

JOAO REDONDO E JOANA

Lê, lê, lê, iaiá,
lê, lê, lê, ioiô!
As prendas, sinhá!
As trelas, sinhô!

(Saem da tolda, com os bonecos na mão,
cantando e dançando: José e Diana).

JOSÉ E DIANA

Bote aqui, bote aqui
o seu pezinho,
seu pezinho, seu pezinho
junto ao meu;
no virar, no virar
do seu pezinho,
um abraço, um abraço
lhe dou eu!

(Entram: Maria e Elvira. Maria traz uma
caixa para guardar os mamulengos. José
e Diana entregam os bonecos).

MARIA

João Redondo, corpo de ferro e pau.
Joana, conzinheira de muito sal!

ELVIRA

Isália bote bem metida!
Identifico-me realmente, nessa personagem
controvertida.
Tem um quê de não sei o quê...
Um algo que não sinto porquê...

Coisa mista de profunda e ressequida,
alma singela, cândida, dolorida.
Dizem os góticos existencialistas franceses:
— góticos sim,
barrocos são nossos poetas chinfrins! —
“Sobre a problemática fenomenológica do
absurdo: Violência metafísica, revolta con-
tra a condição e a criação no todo”.
É esse de Isália o lôdo.
A angústia na A-espiritualidade.
O clamor furioso de liberalidade,
“pau-nas-coxas” e aborto legalizado!
Ah! Os intelectuais franceses, como são pro-
fundos, verdadeiros!
Por isso, nasci com minha bunda virada
pro estrangeiro!

DIANA

(Sentando-se na borda do palco)

Lambisgóia, lambisgóia...
A santos que não conheço
não lhe rezo nem ofereço!
Chega-te as “pinóias”,
serás a pior das lambisgóias!

(Entram os músicos)

1.º MÚSICO

(Toque de rabeça)

Longa e saudável foi nossa jornada!
Mas romança terminada,
atores a pé!
Tenha bons sons, José.
Boa noite, Maria lavadeira!

MARIA

Amanhã, ou melhor, hoje,
— pois já passa das doze! —
é Sexta-Feira
da Paixão do Cristo.
O senhor licenciado músico tome cuidado
nos Judas!

(Sai o 1.º Músico).

Só queria saber do Benedito...

DIANA

Só queria saber do Benedito...
Passava-lhe um pito
bem azedo,
pois tou com medo!...
Cedo
vou procurar aquele furão,
cara de fruta-pão,
fazer-lhe a paz com Deus!

2.º MÚSICO

(Toque de viola)

Quando canto, desafio,
faço notas, toco horas;
no vigor dos fios
a lei e o rigor das violas!
Boas noites, Maria e José!
Difícil caminhada é
a do que canta!

JOSE

Chegou a Sexta-Feira Santa,
Paixão de Jesus Divino, seu pranto.
Jejum! Nada de almoço ou janta,
senhor mestre da viola e do canto!

(Sai o 2.º Músico).

(3.º 4.º e 5.º Músicos: pífanos e tambores)

3.º MÚSICO

Afinador!

4.º MÚSICO

Oi!

3.º MÚSICO

Já deu doze horas!

4.º MÚSICO

Foi?

3.º MÚSICO

Lá vem Luzimar,

4.º MÚSICO

E daí?

3.º MÚSICO

vem afinar,

4.º MÚSICO

Sim?

3.º MÚSICO

Com a palmatória!

4.º MÚSICO

Ai de mim!
É, é, iaiá, vou viajar

lá pra terra da Espanha!
É, é, iaiá, vais chorar,
Na Espanha não se apanha!
Lê, lê, lê, iaiá, vou embarcar
lá no rumo de além-mar!

5.º MÚSICO

E viva José e Maria
com todo seu pessoal!
E viva nossa alegria
e esse verso final!
Boa noite, meus senhores,
boa noite a seus amores!
Por vocês, tiro meu chapéu!
Deus os tenha, Deus os guarde,
como as estrelas do céu!

(Desgostoso)

Se eu pudesse... se a perfídia covarde...
Quem foi ferido de amor
a mim se venha queixar,
qu'eu também como ferido
algum remédio hei de dar!

3.º E 4.º MÚSICOS

Muito boa noite, meus senhores,
muito boa noite a seus amores!

JOSÉ E MARIA

(Falam juntos e depois riem)

Boa noite! Limpas sejam vossas estradas,
felizes: sejam os senhores!

(Saem os Músicos).

JOSE

Diana, vá deitar, mulher! Já passou
a noite da meia-noite, e ainda estás dolo-
rida?

DIANA

Doem-me as feridas
que a saudade deixou!

JOSE

Que vais fazer?

DIANA

Hei de saber!
Se ele vier vivo,
para casar comigo.
Se Benedito vier ferido,
para se cuidar.
Se ele vier morto:

trabalho sua mortalha com sangue e desgosto!

JOSE

E tu alegravas!
enquanto rendavas
teus vestidos.

DIANA

Hoje vivo para meus castigos!

MARIA

E tu cantavas!
enquanto adornavas
os caracóis.

DIANA

Hoje vivo para meus lençóis!

(Sai).

JOSE

É já hora, mulher minha,
ide reger vossa casa!

MARIA

O caminho não é perto,
pra quem tem pés, e não asas.

JOSE

Vamos, é o dia da redenção,
louvada Sexta-Feira da Paixão!

(Saem).

ELVIRA

(Que vai saindo)

Que caminho é esse aqui?
Qu'eu não sei onde vai dar
qu'eu não sei como irei chegar!
Eu, nem mesmo sei de onde vim,
ou por onde vim,
e em que estrada estou...
Nem mesmo sei aonde vou...
Que diabo de caminho é esse aqui?

(Cortina).

PAIXAO, AMOR E CASTIGO

PERSONAGENS:

Diana

O Delegado e os dois Soldados

Maria

Benedito

José

João Redondo (Mamulengo)

Joana (Mamulengo)

SEXTA-FEIRA SANTA

Em cena: José, Diana e Maria. Diana costura uma nova roupa para João Redondo.

DIANA

(Cantarolando)

Vou-me deitar soluçando
meus ais e suspiros.
E só de ti vivo lembrando.
Tenho no jarro os lírios
roídos dos passarinhos!
Qu'eu não fui fazer seu ninho
para outro se deitar...
Ainda que o fogo apague,
hei de por a mão por pique.
Vou seguir o meu destino,
quando quiser me pinique!

(Entram pelo corredor da platéia, trazendo Benedito morto, o Delegado e dois Soldados).

DELEGADO

(No centro do palco, depois de largar Benedito no chão).

Particularmente não o conheço,
disseram-me que aqui escondia-se.
Qualquer informação, agradeço.
Foi baleado pela manhã. Trata-se
do vilão Benedito.

MARIA

Ai! Sorte dura! Por Cristo!
Hoje! Sexta-Feira da Paixão!
não se mata, Delegado! Não se maltrata
Cristão!
Será que não basta o sangue de Jesus?
Já não é suficiente o peso da Cruz? (Pausa)
Diz-me lá, ô delegância,
— olha que dou-te tolerância! —
diz-me lá por tua alma,
— olha que estou mais calma! —
se o amor que Deus legou
foi a força dos tiranos? Se o que Cristo
deixou
foram os ferros das sangrias?

DIANA

Farta-se em sangue e dos humilhados faz
sua glória!
Morreu! é certo, porém vive na memória!
Vai-te, bruto!
Os males que semeias, dar-te-ão o justo
fruto!

JOSE

As estrelas não os ilumine,
a terra não os coma sepultados!

MARIA

Ô José, me bote sua bênção,
abraçe-me bem apertado!

DIANA

Dia e noite combatia
e armado pelejava!

(Trazia, apenas um Deus-Me-Perdoe!)

Arrojo, ousadia,
coragem não lhe faltava!
(Deus o abençoe!)

Batia-lhe no peito a medalha de São Sebastião!
Vasaram-lhe os olhos, Sexta-Feira da Paixão!
Ah! não quero vê-lo!

MARIA

Lá morreu meu amor,
que será de mim?

DIANA

Levanta-te Benedito!
é João Redondo quem chama, vamo-nos
embora!
O caminho é longo, ô Benedito,

e já deu nove horas!
José, o que tendes? Curai-vos!

JOSE

Senhora, com que?

DIANA

Águas das fontes,
ervas dos montes!
Maria, o que tendes? Alegrai-vos!

MARIA

Senhora, com que?

DIANA

Com amor que é fogo
e nós vai vencendo!
O duro também quebra
e a Paixão é cega!
Alegrai-vos, é já tempo!
Todo céu e terra cantam pelos ventos!

JOSE

O couro de Benedito,
dele faremos uns pandeiros.
Os olhos de Benedito,
deles faremos dois luzeiros.
Do seu corpo, quatro obras serão feitas:
Umás contas de terço, meu gibão
incrustado de malaguetas;
um bastão,
pra segurá-lo firme na mão;
uma barra de sabão
pra lavar coração.
Maria, pega Joana!
Dá-me João Redondo! Arme a tolda de
lençóis.
Vá chamar os músicos, Diana!
Cubra Benedito com o véu dos heróis!
Que todos saibam que ele não morreu,
e apenas dorme um instante!

DIANA

(Saindo para chamar os Músicos, canta):

Sete estrelas de doze cornos, cada,
da boca saía-lhe uma espada
de dois gumes,
seu rosto brilhava como o sol
erguendo-se sobre os cumes;
brancos eram seus olhos... O peito, um
farol!

(José pega João Redondo, Maria traz Joana)

JOSE E JOAO REDONDO

(Na tolda improvisada de lençóis)

Paixão, Amor e Castigo.

MARIA E JOANA

Mesmo assim, vou contigo!

JOSE E JOAO REDONDO

Não, não venhas, é ríspida nossa estrada (é
longa nossa jornada).

MARIA E JOANA

Junto de ti, seguirei calada!

JOSE E JOAO REDONDO

Se cansares? Quero-te bem, sou vosso ma-
rido!

MARIA E JOANA

Sou leve, meu querido!

JOSE E JOAO REDONDO

Como o roda-gira cata-vento?

MARIA E JOANA

Impõe-se regras ao vento?

JOSE E JOAO REDONDO

Que eu saiba, não!

MARIA E JOANA

O coração é assim,
enfim,
o gira-roda cata-vento!

JOSE E JOAO REDONDO

Já sei, queres partilhar meu medo?

MARIA E JOANA

Não, decifrar nosso segredo!

(Entram: Diana e os Músicos).

JOSE, JOAO REDONDO, MARIA, JOANA

Há de o sangue que vês tingir a terra,
heróis mil produzir, fazendo-te guerra!
E é o sangue dos tiranos que vai tingir a
terra!
E é nosso sonho que vai firmar a guerra!

(Dependendo do encenador, Benedito pode
ressuscitar festivamente — como no espe-
táculo trágico-religioso do Bumba-Meu-Boi).

(PANO)

7 de março de 1979
17 de abril de 1979

- (1) Desafio, catalogado por Leonardo Mota
em: "Cantadores".
- (2) Verso de Correia de Oliveira.
- (3) (4) Fala, ou canto do Capitão, adapta-
da de versos da "Xácara à Funesta
Morte de D. Ana Faria e Souza",
versão: Pereira da Costa.

Outros subsídios:

Romanceiro, Poesia Popular, Cancionei-
ro e Pastoris.



Composição — Impressão
MINAS GRÁFICA EDITORA LTDA.
Rua Augusto de Lima Júnior, 101
Bairro Santa Branca — Pampulha
Telefone: 441-9133
Belo Horizonte — MG