

Cadernos de Teatro é uma edição do Teatro Tablado

1

7

cadernos de
T E A T R O

E A

comédia
del'arte

7

CADERNOS DE TEATRO Nº 177

junho, julho, agosto de 2007

1

Editor

Lionel Fischer

Redação e Pesquisa d'O Tablado

Diretora Artística

Cacá Mourthé

Diretor Responsável

Bernardo Jablonski

Diretora Tesoureira

Silvia Fucs

Diretor Secretário

Ricardo Kosovski

Secretárias

Vania V. Borges e Mônica Nunes

Administração

Tatianna Trinxet

Projeto Gráfico

eg.design | Evelyn Grumach e Tatiana Podlubny

Editoração

eg.design | Carolina Ferman e Manuela Roitman

Redação

O Tablado

Teatro O Tablado

Av Lineu de Paula Machado, 795

Rio de Janeiro – 22470-040 – Brasil

2294 7847 | 2239 0229

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

7

7



Companhia Siderúrgica Nacional

Mostra em destaque!

E aqui chegamos ao nº 177 dos Cadernos de Teatro. E para todos nós, esta é uma edição muito especial, pois está atrelada a um evento da maior importância para o Tablado: a Mostra de Esquetes.

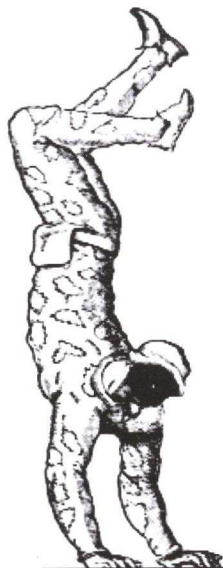
Este ano, a Mostra terá como temas a Comédia del'Arte e a Farsa, daí a publicação de dois longos artigos abordando os gêneros. O primeiro, extraído dos arquivos do próprio Tablado, e o segundo de autoria de Eric Bentley. Apresentamos também uma retrospectiva da temporada teatral de 2006, assinada por nosso eterno editor, Bernardo Jablonski, que assistiu a quase 200 espetáculos na condição de jurado do Prêmio Shell de teatro.

Completando o cardápio, um mea culpa de nossa parte, pois na coluna Personalidades publicada na edição anterior e referente à letra "T", tivemos um branco absolutamente inexplicável, pois não incluímos na relação de autores um dos maiores de toda a história da dramaturgia: Tchecov! Portanto, afora um solene pedido de desculpas aos amigos leitores, publicamos agora uma razoável biografia do autor e de sua obra sob o título de *Antes tarde do que...*

E afora nossas habituais colunas e índices, consta desta edição uma peça deliciosa, *A farsa do mancebo que casou com a mulher geniosa*, de Alejandro Casona, que se encaixa perfeitamente no espírito do presente Caderno.

Um ótimo nº 177 para todos nós!





ASPECTOS DA FARSA

TCHECOV, Anton

Gabarito nº 177

4

24

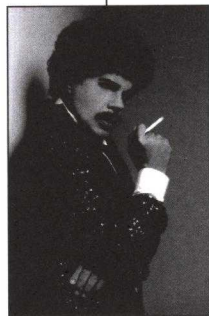
34

42

44

45

CA
comédia
del'arte



*O Teatro Carioca
em 2006*



Múltipla Escolha

Personalidades



A farsa do mancebo
que casou com a mulher geniosa

Índice

46

48

50

56

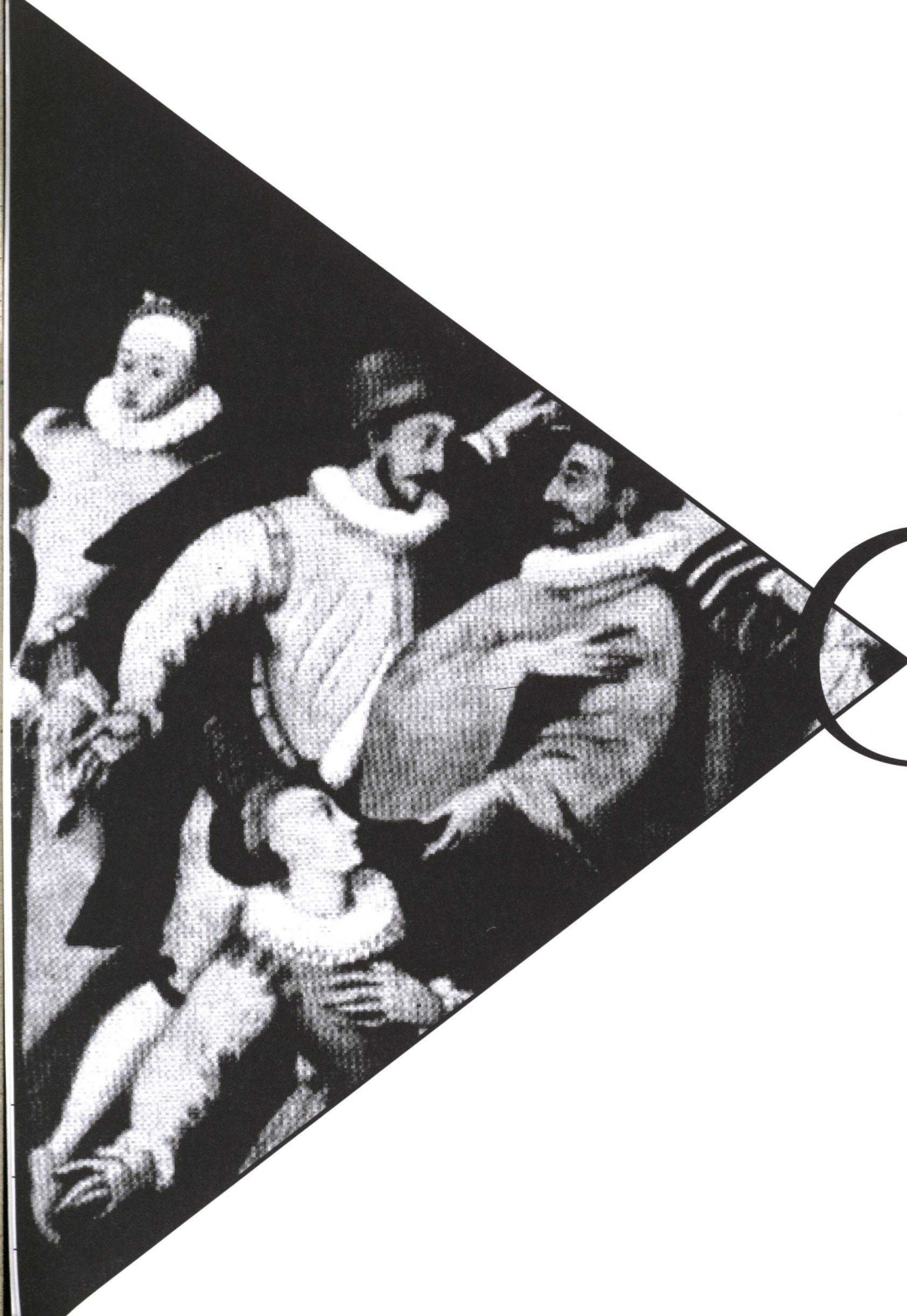
57



Texto para estudo



Textos à disposição



CA

comédia del'arte





Comédia del'Arte – ou de máscara, ou de improviso, ou de bufões, ou mais diretamente comédia italiana – é o termo que indica o teatro dos cômicos italianos, organizados em uma atividade que hoje chamaríamos profissional, no período de tempo que vai da metade do século XVI a todo o século XVII, considerando-se este último o século da sua crise e da sua morte.

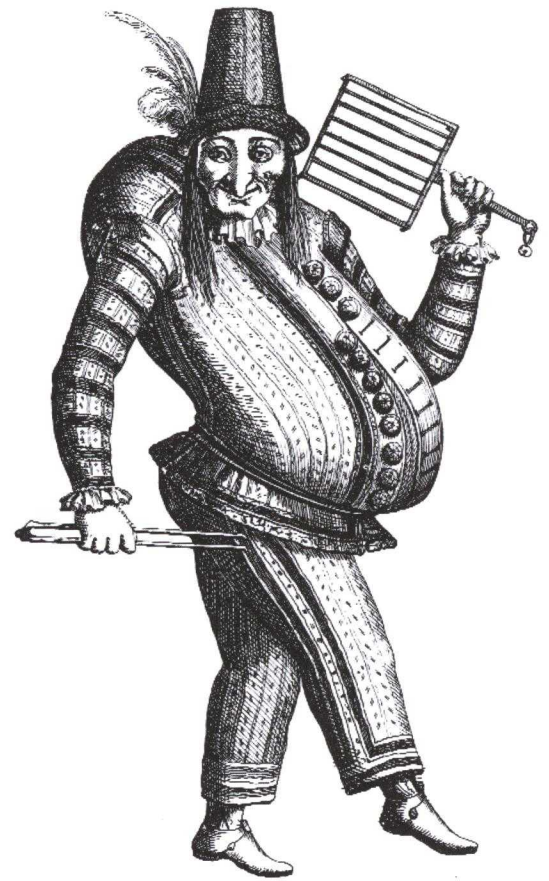
Existem imagens, gravuras, desenhos e pinturas que pretendem documentar ou interpretar o fenômeno da Comédia del'Arte, isto é, a representação viva em si e por si mesma, pronta a morrer a cada instante, mas frenética na rapidez de uma existência presente. Observemos essas imagens: em algumas vemos pequenos palcos improvisados, construídos nas praças, rodeados de gente que ouve, comenta, se diverte ou continua a conversa iniciada. Os atores se movem, falam, cantam, tocam, chamam o público e prendem sua atenção com cenas cômicas, alusões pessoais e atitudes engraçadas. São funâmbulos, máscaras, músicos e quase sempre há um bastão levantado sobre a cabeça de alguém. Os espectadores se renovam, diminuem, aumentam. Muitas vezes se descobre que são elementos a serviço de charlatães ou de vendedores de mercadorias e a presença deles na praça onde o cômico tem sua atividade, tem a finalidade de vender qualquer coisa – a venda de qualquer objeto na rua e nas praças tem sempre esse caráter espetacular e agressivo.

Devemos lembrar a *piazza* (praça) como o lugar onde a Comédia del'Arte mediu suas possibilidades. Mais tarde, os *comici* (cômicos), com a necessidade de funções contínuas, preferiram abandonar a praça e deixá-la para manifestações menores ou às manifestações que ocorriam nas grandes festas de carnaval.

Outras imagens mostram uma cenografia que se repete quase sempre, os mesmos elementos funcionais: uma perspectiva, a praça, a casa do Doutor Graziano, a hospedaria etc. No século XVII vemos as grandes invenções cenotécnicas, a aparição da máquina de voar, da máquina de nuvens etc. Vemos máscaras em posições acrobáticas, plásticas, grotescas, com seus músicos cômicos, mas ambíguos e ferinos, e a agitação de todos, quase sempre em volta de Pantaleão (nome adotado pela máscara que era de início o Magnífico), do Capitão, do pretensioso Doutor, dos enamorados (esses últimos sempre sem máscaras).

Alguns atores eram verdadeiros virtuosos e tocavam variados instrumentos em um único espetáculo, em números de grande sucesso. Muitos eram identificados pelo uso de determinados objetos, como o Arlequim pelo bastão, Pantaleão pela bolsa de dinheiro, o Doutor pelos livros, o Capitão pela espada, mas todos pelo jogo acrobático, dançante, desenfreado. O diálogo devia atingir várias intensidades: do cômico ao grotesco, do lamentoso e chorado ao heróico, do vulgar ao grosso pesado, mas tudo devia resultar num nutrido diálogo de sentido, de ocasiões fantásticas e imaginativas, que unia a regra da improvisação ao dom do imprevisto. O espetáculo resultava do indispensável conhecimento de uma técnica, da qual falaremos adiante, e da contribuição da criação individual do ator.







Os cômicos em cena: Que faziam esses cômicos em cena? Segundo um livro publicado em Veneza em 1585, intitulado *La piazza universale di tutti le professioni del mondo*, uma Companhia del'Arte (possivelmente não de excelente categoria) chega na praça anunciando seus espetáculos de um modo que já é uma representação, uma prévia.

Eis o que diz o autor: “Da maneira como esses cômicos entram numa cidade imediatamente se sabe que os Senhores Cômicos tal e qual chegaram. Vem uma senhora vestida de homem, com uma espada na mão, falando sobre o espetáculo e convidando o povo a assistir a comédia, tragédia ou pastoral no Palácio ou na hospedaria, e imediatamente o povo, ansioso por coisas novas e curioso de natureza, acorre à sala de representação. Na sala preparada um palco e, improvisado, um cenário esboçado a carvão, sem muitos detalhes e não muito naturalista. Ouve-se música e assiste-se a um prólogo em tom cômico e por vezes um pouco pesado”. É uma comédia ambulante e não uma companhia protegida pelo duque ou pelo príncipe. Podem participar atores de renome, mas a indicação serve para estabelecer um uso e um comportamento que deveria ser norma da vida cotidiana e constituir um acontecimento esperado na organização de uma cidade. Era a chegada dos cômicos, fossem eles de qualquer categoria, tipo ou valor, pois sabemos que mesmo as companhias dependentes dos *signori* tinham também uma atividade ambulante, não só na Itália como em outras nações européias.

Uma companhia, portanto, como aquela já indicada adverte os cidadãos de sua presença na cidade e sobre o espetáculo daquela noite. A expectativa é geral e muitas vezes a população acolhe com calor os cômicos e as celebridades provocam manifestações extraordinárias. Os atores da companhia que chega são as máscaras que vimos nas várias imagens da Comédia: acrobatas, músicos e bailarinos, mas com uma linguagem preferencialmente mímica. As palavras que pronunciam são abafadas pela máscara de expressão arguta, lasciva, bestial ou grotesca, que escondem Arlequim, Pantaleão, Capitão, dos quais todos já conhecem, de maneira clara e peremptória, a função, o caráter, a linha que adotarão durante o espetáculo, seja do ponto de vista das coisas que deverão acontecer como das falas e diálogos, todos previstos, mesmo que ainda não conhecidos – poderíamos aqui lembrar os palhaços de nossos circos, cujas graças e situações são já de todos conhecidas. Até o cenário já é conhecido. Desenhado a carvão, como o da companhia já citada, mas frequentemente obra de artistas famosos. Eram, no entanto, sempre parecidos. Devemos frisar apenas a descoberta da perspectiva. Os atores com suas roupas vistosas, fantasiosas e coloridas, recitam a comédia esquematizada por roteiros e enredos.

Depois de termos tido uma imagem da cena e dos atores colocados para o espetáculo, tomemos conhecimento agora do fundamento sobre o qual improvisavam os cômicos mascarados. Para este fim transcrevemos parte de um manuscrito existente na Biblioteca Casanatense di Roma. O roteiro do qual damos o primeiro quadro se chama *A ninfa celeste ultrajada e a força do arrependimento*. Depois dos nomes dos personagens vem a lista dos elementos de cena e a descrição do cenário, isto é, do necessário para a representação. Cenário: palácio no meio do bosque, com três fontes. Cadeira, palheta de pintor com pincéis bem acondicionados, tela para retrato, uma escada, roupa íntima para Casimira, arcabuz e pistola, duas cartas escritas, uma de Don Carlos e outra da Infanta, sela de cavalgar, corneta de arauto, espeto para assar caça, corda, armas para os vilões, costume de morte e de diabo, bonito espelho, peles para Casimira, roupa de Mercúrio.

Peça

A NINFA CELESTE ULTRAJADA
e a força do arrependimento



Primeiro quadro

(trompa, tambores e vozes que gritam viva, viva!)

DUQUESA CASIMIRA (narrando a Guglielmo e conselheiros da corte que terminou o luto pela morte do pai e hoje, com pompa solene, recebeu o título de Duquesa. Todos gozam com o sucedido e a exortam, diante da sucessão, a casar-se, já que não existe outro membro da família senão ela. Casimira, que não sente ainda a chama do amor, ordena a realização de festas e caçadas solenes para alegrar seu povo depois de um longo recolhimento e entra com todos, menos Guglielmo, que após lamentar seu amor por Casimira e o fato de ter vindo incógnito servi-la, vai embora).

BERTOLINO (falando com Oliveta sobre o amor que os prende, faz uma cena de amor afetuosa, prometendo matrimônio. Em seguida, com o objetivo de aproveitar a festa, entram).

DON CARLO E BUFETO (chegando de viagem, fizeram esse longo caminho por terra para que Don Carlo visse Casimira. Bufeto o repreende, pois poderia ter ido por mar, de galera, esposar a Infanta da Sicília e não estar nessa corte fazendo o Ganimede, o que sempre entende as coisas de modo errado. Don Carlo diz que quer fazer a coisa à sua moda) Nisto...

GUGLIELMO (vendo Carlo, depois de cumprimenta-lo, diz ser um pintor e vir de Messina, onde retratou a Infanta e diz estar a caminho de Nápoles para fazer o retrato de Don Carlo. Tendo chegado a Cosenza a fama de Casimira, ele diz ter o desejo de retratá-la). Nisto...

CASIMIRA (entra e recebe os agradecimentos de)

OLIVETA (que de jardineira foi promovida a sua dama. Don Carlos diz também a Casimira ser excelente pintor e mostra o retrato da Infanta. Casimira olha com afeto o retrato e também o pintor, pedindo-lhe que permaneça um pouco por ali, pois deseja ser retratado por ele. Entra Bufeto. Don Carlo lhe diz

que Casimira lhe agrada e gostaria de casar-se com ela. Bufeto tenta dissuadi-lo. Don Carlo lhe ordena que arrume a palheta e os pincéis, pois com esse truque teve ingresso em muitas cortes e sucesso com muitas damas). Nisto...

CASIMIRA vem dizendo a)

OLIVETA (não ver a hora de ser retratada por Don Carlo, que crê um virtuoso pelo seu belo aspecto. Oliveta diz que também se fará retratar pelo seu aluno (Bufeto) que lhe parecera um bravo homem) Nisto...

BUFETO (que tem ordem de pintar Oliveta, fala com ela sobre o grande pintor Bufeto, que em breve ela deverá conhecer)

DON CARLO (depois de muita encenação, pega a palheta e os pincéis para começar o retrato, como se fosse o melhor pintor do mundo que deve retratar beleza tão singular; ela o repreende mas se envaidece, fazem uma cena de alteração, ele se revela um príncipe, dá-lhe a carta, promete ser dela, se dão as mãos. Começa a escurecer. Ela o espera no jardim e entra. Ele está muito satisfeito). Nisto...

GUGLIELMO (pergunta se ele fez o retrato e Carlo mostra o esboço e lhe entrega para que termine. Saem)

BUFETO E OLIVETA (fazem cena de amor e ela o espera no jardim. Principia o anoitecer).

Assim é o primeiro quadro do 1º ato. Há um segundo quadro, mais ou menos com o mesmo desenvolvimento. Seguem-se outros dois atos carregados de romantismo. É claro que o exemplo dado não basta para entender o enredo da peça, mas serve para dar uma idéia de como eram feitos esses roteiros. Os milhares de roteiros da Comédia del'Arte não se distinguem muito deste exemplo.



Necessidade

Digamos agora que a necessidade de uma nova organização técnico-cultural, a necessidade e a utilidade de se unirem para levar avante uma atividade, a mais rendosa possível, implicava em um modo de espetáculo, de recitação e de preparação que não podiam prescindir de certas condições. Via-se a gradual tomada de posição profissional por parte dos cômicos, que declaravam prescindir das comédias escritas. O tempo ideal do teatro, pensavam os cômicos, não corresponde ao tempo criado pelo autor e o retomado pelos atores para comunica-lo à platéia, mas é um tempo que corresponde ao acontecimento cênico, ao desenvolvimento concreto de um fato que não tem um passado e tem um futuro ligado apenas à sua suposta repetição – nunca a mesma – atribuída àqueles que, unicamente, têm tal possibilidade de renovação: os atores.

Afirmavam ainda uma coisa mais importante, que o autor de teatro é o ator, dispensando o autor e pedindo-lhe somente um esquema para suas invenções. Daí por diante os próprios atores escreveriam para aumentar seus repertórios. A guerra à comédia literária ou erudita estava declarada.

Confluência

A Comédia del'Arte, na sua realidade cênica cotidiana, não foi uma forma de teatro popular como alguns dizem, se bem que gozando do favor do público, no sentido mais vasto da palavra. Na definição de tal teatro vemos a confluência de diversos tipos da cultura e do gosto da época que provocam o desencadear de um tipo de teatro natural, cômico, que mede sua fantasia em uma criatividade onde prevalece a ordem técnica no sentido de provocar a união imediata do palco e da platéia em correspondência com o que estão encenando. O que vale é a invenção cômica fantástica que se impõe e se esgota nas suas manifestações irresistíveis e esplêndidas, grotesca e provocante, absolutamente crível em aparência.

O que acontecia no palco podia ser recusado pela platéia, cortesã ou não, somente se a imprevisibilidade necessária ao ato teatral não correspondesse ao que cada espectador esperava que cada máscara impusesse ao público e a si mesma. Eram sempre iguais na sua atuação concreta e na sua alusiva abstrata, mas sempre ligados a uma experiência reconhecível do momento teatral. Arlequim, Pantaleão, Lélío, Angélica, Lavínia, Esmeraldina, repetem com mil variações e inumeráveis surpresas, a mesma comédia cada noite.

Ordem

Esses fragmentos cômicos, mesmo os de origem jogralescas, tomaram corpo, ordem cênica, senão ordem lógica e mesmo consciência, nas festas de Carnaval e outros festejos tradicionais. O fato de termos feito referência às festas e ao carnaval nos leva a dizer qualquer coisa sobre as máscaras e dialetos usados por cada personagem. Foi o carnaval especialmente que mais estimulou a Comédia del'Arte, propondo tipos e mesmo diálogos, mas a ação ativa é recíproca, pois os cômicos propõem ao carnaval toda uma mímica e sobretudo uma capacidade de linguagem e de comunicação consciente.

Recordemos que na tradição carnavalesca mais antiga, o fato de se usar uma máscara tinha um significado particular. Era um ato com o qual a pessoa renunciava a si própria e por conseguinte às suas responsabilidades normais durante aqueles dias de festa, encoberto e protegido por uma aparência inquietante.

Máscaras

As máscaras representam diversas regiões italianas ou, melhor dito, os dialetos (Milão dá Beltrani e Scapin, irmãos de Briguela; Nápolis, depois de Polichinelo, de Scaramouche e Tartaglia; Roma, Meo-Pataca, Marco-Pepe e Cassandrino; Turim, Gianduia; Veneza, Pantaleão; Bérgamo, Arlequim; Bolonha, o Doutor etc). As máscaras podem ser a proclamação da vitalidade dos personagens que se repetem ao infinito sabendo repetirem-se e classificam tal certeza como uma técnica especial. Os dialetos não são uma sugestão popular ou uma concessão ao sucesso. Cada personagem usa o dialeto que melhor se adapta à sua máscara e tipo – o sério, o patético dos namorados era confiado ao toscano, por exemplo.

Os personagens são sempre os mesmos, derivados das comédias clássicas, de suas situações e intrigas. Oposição de velhos ricos e avaros e de jovens dissolutos ou enamorados, de velhos e jovens rivais em amores, de velhos e de servidores astutos, fantasiosos e aproveitadores; depois surgem os parasitas, os capitães, os adivinhadores, os pais, os filhos; os náufragos, o reconhecimento, todo o romanesco da comédia transportado para outro clima como pretexto. A dupla fábula, duas situações iguais, duas intrigas amorosas que vêm alargadas sem limites até criar uma confusão que provavelmente aumentava as possibilidades de improvisação.





Improvisação

No que diz respeito à improvisação, é claro que se criou um mito, bem como a figura romântica do ator que improvisava diretamente no palco suas comédias. Essa idéia se estabeleceu na mente de muitos. A verdade é muito mais consistente e séria. Os Cômicos del'Arte aprendiam a técnica e os modos de improvisação a tal ponto que em determinados momentos do espetáculo improvisado eram *obrigados* a corresponder ao anteriormente estabelecido.

O desenvolvimento das comédias era confiado a atores com preparo técnico, entre os quais estavam aqueles “apontadores” que se impunham pela personalidade como os verdadeiros criadores e guiavam o desenvolvimento cênico. Os cômicos que não possuíam recursos de improvisação tinham de possuir capacidade técnica que lhes permitisse responder e continuar fulminantemente o diálogo cênico proposto pelo protagonista ao antagonista. Mas todos, do maior ao menor, sem nenhuma exceção, se apoiavam no conhecimento dos instrumentos (noções básicas) que formavam a característica da improvisação típica da Comédia del'Arte. Por isso se disse que os cômicos aprendiam a improvisar. Isso não constitui um contrasenso, pois a improvisação era a qualidade da qual mais se orgulhavam.

Roteiros

A base de tudo eram os roteiros sobre os quais o diretor construía o espetáculo com seus atores. Existiam coleções de roteiros, chamados Zibaldoni, que continham sugestões várias, ditos típicos ligados a cada personagem e às situações em que freqüentemente se metiam. Tais sugestões tinham nomes precisos. Eram as *tiradas*, monólogos explicativos da situação; *conceitos*, quase sempre de amor e de ciúmes desenvolvidos numa linguagem barroca; as *saídas* que sublinhavam uma situação, os *fechos*, as *metáforas*, os *conselhos* ou *maldições* ao filho (“Ó filho, quase te chamei de cornudo, é assim que me pagas ter-te posto no mundo?” – assim começa uma invectiva de Pantaleão). Continuam ainda sugestões a respeito da bravura do Capitão, os diálogos de amor correspondido, de amor desdenhado. E acima de tudo os *lazzi* confiados à memória, à técnica e à capacidade criativa dos grandes improvisadores.

O *lazzo* (da expressão *fare una azione*, *fare l'azione* decomposta, o artigo se une à palavra que se quer expressar abo-lindo-se o verbo) é o fragmento mímico e verbal que interrompe a ação principal e sublinha o lado grotesco. Era o ali-mento predileto dos Zanni e tinha suas regras. (Ainda aqui, com Zanni, a pesquisa etimológica tentou vários caminhos para firmar-se no significado mais óbvio: Zanni é igual a Giovanni ou Gianni, e era o nome dado aos empregados, àque-les que faziam trabalho pesado em Veneza, durante o renascimento). É lógico pensar-se que se tratava de uma indica-ção genérica, a menos quando o roteiro exigisse uma definição para um *lazzo* especial. Em alguns roteiros se lê, por exemplo, que Mezzetino *fa lazzi* ou então que *fa lazzi* de sonolento, ou *lazzi* de alegria ou *lazzi* de desdenho.

Decadência

Na primeira metade do século XVII a Comédia del'Arte entra em decadência. A essa altura, já se enriqueceu, tornou-se granfina, teve contatos com a nobreza e os reis e perdeu seu feitio popular. Não ousa mais enfrentar assuntos da atua-lidade; os grandes atores dedicam-se aos papéis cômicos, deixando as partes sérias aos atores novatos ou medíocres. Esse desequilíbrio se nota na construção dos enredos, onde as cenas de amor são repetidas como fórmulas fixas.

Particularmente grave pé a decadência do elemento feminino. Como terceiro fator de decadência: a pornografia invade o espetáculo. Também o luxo da montagem, os truques de carpintaria, a abundância de trechos dançados e cantados tiram à Comédia o seu feito ingênuo de espetáculo pobre e inteligente, confiado exclusivamente ao talento dos atores, talento que agora se deixa sufocar pela parte visual do espetáculo. E o excesso de tradições (hábitos, cacoetes técnicos, repertórios escritos, efeitos repetidos) mata a improvisação. A Comédia del'Arte acabou sendo uma comédia escrita, se não no papel mas na memória dos atores e uma comédia ruim, de enredo convencional, perdendo qualquer contato com a espontaneidade popular.

Goldoni

A essa altura aparece Carlo Goldoni*. Ele não pretendeu fazer literatura. Quis apenas melhorar o teatro e antes de tudo o teatro como representação e espetáculo. Verificando que os espetáculos não correspondiam mais à mentalidade da época, quis tornar o teatro novamente vivo como fora antes e, com isso, chegou à conclusão de que o teatro é apenas a interpretação de um texto.

Goldoni começou escrevendo *scenários* para a improvisação dos cômicos; em seguida, passou a escrever, para cada *scenario*, uma ou duas cenas por ato, especialmente cenas sérias; depois passou a escrever quase toda a peça, reduzindo a parte de *canovaccio* apenas aos papéis das *máscaras*. Mais tarde escreveu peças com *máscaras* (personagens da Comédia que usavam), porém já com o texto completamente fixado. Afinal aboliu as próprias *máscaras* e escreveu suas comédias psicológicas na mais absoluta liberdade, como qualquer autor moderno – esse trabalho de renovação do teatro italiano levou quase vinte anos.

Teatro Cômico (1749), na obra de Goldoni, representa um verdadeiro manifesto de reforma, que abriu a série de peças polêmicas que se passam na caixa de teatro e que deviam culminar em Pirandello (*Seis personagens à procura do autor*).

Arlequim, servidor de dois amos (1745) foi a última e maior expressão – a única – da Comédia del'Arte. A peça foi escrita em Pisa, a convite do Arlequim (Truffaldino) Antonio Sacchi, famoso ator do Tteatro San Samuele, de Veneza, que lhe sugeriu o título e o argumento.

Esta peça é definida por Goldoni como “comédia jocosa”, pois nela o jogo de Arlequim é a maior parte. É uma comédia-intriga ou comédia-farsa e, neste sentido, é uma obra-prima. Tudo que há de velho e romanesco na vã perseguição dos dois namorados (Florindo e Beatriz) não constitui elemento negativo naquele mundo das *máscaras*. Toda a vida poética da peça está concentrada na personagem de Arlequim, que se apresenta aqui como o único, maravilhoso Arlequim remanescente da Comédia. O melhor ato é, sem dúvida, o segundo, da famosa cena do almoço; mas por toda a peça a alegria goldoniana continua fluindo com a fertilidade de seu gênio.



*Carlo Goldoni, poeta cômico, nasceu em Veneza em 1707. Faleceu em 1793. Ficou conhecido como o Molière italiano. Escreveu, além de *Arlequim, servidor de dois amos*, pelo menos mais uma obra-prima: *Mirandolina*.



Memória

O mundo civilizado celebra em Carlo Goldoni a memória e a incorruptível presença do fundador do realismo teatral, do autor que abriu as portas do teatro moderno para a vida concreta dos homens, das cidades, das profissões, das classes, dos pequenos ou grandes afetos familiares e diários. É todo um cosmo de fatos e figuras – e, conseqüentemente, de valores – que se movimenta no amável e preciso caleidoscópio de teatro goldoniano. O realismo goldoniano já é, antes de qualquer suspeita da possível chegada de um fenômeno como o naturalismo, antinaturalista por definição, graças ao seu respeito pela forma humana e civil dos sentimentos, os quais não são escândalos, mas sim acontecimentos e não determinou o pitoresco, o agressivo, o colorido, mas sim o cotidiano, o simples, o límpido. Da mesma forma, o realismo goldoniano é, apesar da espantosa capacidade de caracterização psicológica dos personagens, um realismo antipsicológico, isto é, antianalítico, pois visa sempre e rigorosamente a síntese, o traço essencial, o traço e o momento que não “descrevem” a figura ou a situação cênica, mas, muito ao contrário, a transformam constantemente numa “função”: nada vê, nada aceita, afora o funcional. Ninguém, porém, pense em Goldoni como um monstro de premeditação técnica, como num desses místicos da estrutura e do mecanismo teatrais; Goldoni é um prodígio de fluidez e de naturalidade, tudo sai fácil de sua mão, tudo é feito por obra e graça de sua espontaneidade poética, de seu instintivo bom senso de observador das coisas e de artesão incansável.

Verdade

Goldoni é antes de Balzac, de Gogol, de Tolstói, o primeiro autor europeu que traz em si mesmo a mais simples das verdades estéticas, e que parece feito de propósito para nos convencer de tal verdade: ser realista, para um moderno, é o único modo possível de ser clássico. Não há outra chave para o equilíbrio, essencial à idéia de classicismo, que é sinônimo (nos antigos) de obediência a um conceito transcendental de Beleza – e, nos modernos, de fidelidade à consciência imanente da vida, à sua variedade tumultuária, a que o artista devolve o senso e a paz. O antigo é clássico na medida em que olha para o mundo como se fosse Deus; o moderno na medida em que o vê com os olhos da História. Apenas em Balzac ou Tolstói essa verdade estética tem outra perspectiva: o classicismo (o realismo) deles vem paralelo, ou posterior, ao seu contrário, isto é, ao romantismo nas suas várias formas; ao passo que Goldoni vem antes do romantismo, e contém igualmente, por força de antecipação, aquela parte insuprimível de contribuição romântica, que nos outros realistas está presente por força de experiência, convivência e influência.

Nisso, também, Goldoni reflete com espantosa fidelidade o momento mais afirmativo da burguesia européia; momento que culmina na Revolução Francesa e na construção de um mundo de ciências e indústrias, cuja cultura, de tipo enciclopédico e iluminado, presta uma radical homenagem à razão, porém guarda em si mesma, como incentivo dialético um espaço afetivo, literário e humanitário, que é a sua marca de dignidade moral e que constituirá o fermento mais positivo do primeiro romantismo.

Gigantes

No teatro, esse maravilhoso século XVII de Diderot e de Mozart – esse lúcido e corajoso despertador de uma consciência coletiva, inclusive estética, que nunca mais devia encontrar um modo de expressar tão singular e conseqüente – no teatro, o século traz os nomes de Goldoni, de Beaumarchais, de Lessing. Três gigantes cuja grandeza reside justamente na ausência de qualquer titanismo: na sua defesa de óbvio, de razoável, de necessário. Nada há, do que nós mais profundamente desejamos e invocamos para o teatro do nosso tempo, que já não exista nesses três mestres; eles nos mostram, com toda a clareza, o que é uma literatura de hegemonia – do momento hegemônico de uma nova classe de uma nova cultura, quando elas se apresentam à ribalta da História.

Dos três, Goldoni é o menos polêmico, e absolutamente não é ideológico; muito pelo contrário, não tem quase consciência da sua situação cultural e histórica. Não sabe de filosofias, não pertence a partidos, comporta-se aparentemente como o mais conformado cidadão; faz apenas teatro; não conhece senão o teatro, que é a sua vida e a sua razão de ser. Mas, de teatro tem uma idéia tão instintivamente limpa e alta – uma idéia essencialmente moral – que o projeta de uma vez no mundo implacável de verdade e da responsabilidade. Não pode mentir, não pode inventar diversões; e sabe que tem que prestar contas, do que o teatro propala, à própria consciência e ao Deus em que certamente acredita, um Deus bonachão como ele mesmo.

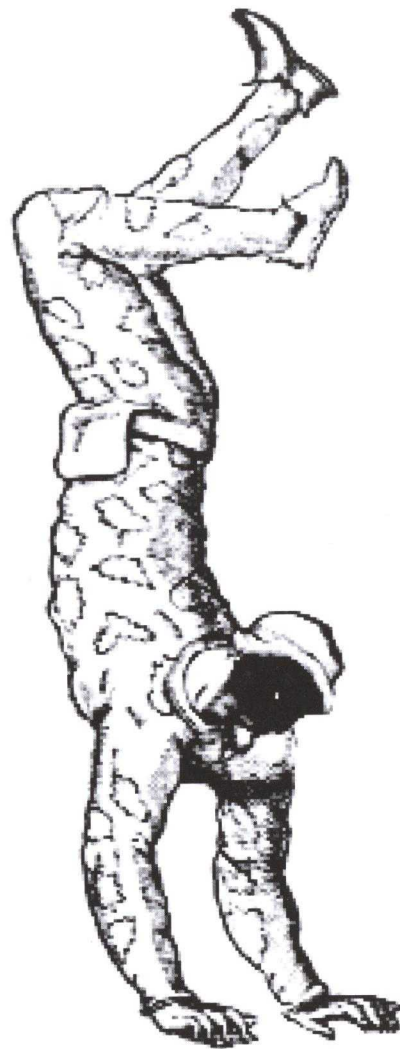
Bonachão, porém terrivelmente sério. O divino sorriso goldoniano é como a divina melancolia de Mozart: empenham o homem sem forçá-lo, através da paciência e da indulgência, através do espetáculo da própria perfeição feita de honestidade. Eu, veneziano, sei de que cores, de que horas, de que águas é feita esta luz; mas todo o mundo sabe melhor do que eu – porque há três séculos que, graças a Goldoni, nas noites mais serenas e sinceras oferecidas aos povos pelo teatro, o mundo é veneziano.



Peça

ARLEQUIM, servidor de dois amos

Esta peça pertence mais à Comédia del'Arte do que à obra de Goldoni. Não fosse esse Arlequim, não teríamos da Comédia senão informações e lendas, além do esquematismo indecifrável dos *scenarios* e da comicidade bolorenta dos *zibaldoni*. Quer o considere como o relatório taquigráfico de um espetáculo do teatro improvisado, quer o interprete como uma fiel estilização, fruto da inteligência goldoniana, não há dúvida de que a peça pertence, por espírito e técnica, à Comédia del'Arte, da qual nos dá um testemunho movimentado e brilhante, em que a máscara de Trufaldino vive para nos contar tudo.



QUE É ARLEQUIM

Tudo que se queira que ele seja, responderia o Arlequim Gherardi. Encontra-se dificuldade em descobrir a sua primeira imagem, devido às suas transformações sucessivas. É preciso não esquecer, antes de mais nada, a silhueta fina de losangos multicolores e rutilantes, o bicórnio negro, a máscara veneziana. O Arlequim de Bérgamo era antes de tudo um pobre diabo que fazia sua roupa de pedaços remendados de outras roupas; e, mesmo mais tarde, quando esses pedaços tomaram formas regulares sobre a túnica e sobre as calças, mesmo quando sua cintura, muito baixa, passou com o tempo para o lugar normal, ainda conservava aquela máscara sombria, de barbas hirsutas. A verdade é que o herói bergamasco escondia, sob sua ingenuidade toda, um bom senso popular e reservas de malícia que lhe garantiam o favor e a simpatia do público.

QUEM É ARLEQUIM

É uma das mais antigas máscaras da Comédia del'Arte e sempre foi a mais popular, devido ao seu caráter essencialmente cômico. Foi interpretado, nos séculos XVI, XVII e XVIII, por grandes atores, dos quais o mais famoso foi Domenico Biancolelli, chamado Dominique e durante muitos anos o principal ator dos Comédiens du Roi, companhia fundada por Mazarino, no reinado de Luiz XIV. Seu traje típico consistia, a princípio, numa roupa comum de criado, com remendos de várias cores. Mais tarde esses remendos se estilizaram em losangos de diversas cores. O último dos grandes Arlequins foi Sacchi, para quem Goldoni escreveu *Arlequim, servidor de dois amos*.

Arlequim é um criado ignorante, mas inteligente, hábil, endiabrado, capaz de embrulhar seu dono e o mundo inteiro. A fertilidade imaginativa de Arlequim está desenvolvida numa forma mais universal na própria personagem de Lélío, em *O mentiroso*, e o aspecto da mesma personagem, que representa a evolução popular paralela à decadência da nobreza às

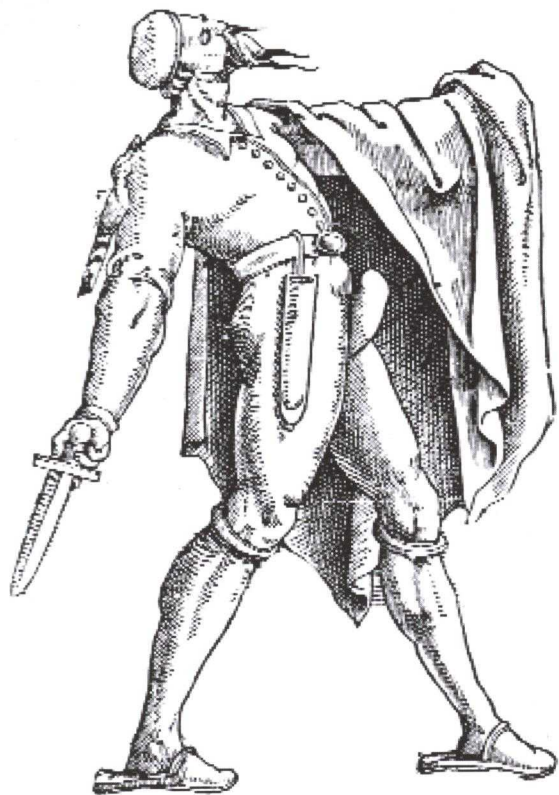
vésperas da Revolução Francesa, foi sem dúvida o ponto de partida para o imortal *Fígaro*, de Beaumarchais.

Esta peça foi escrita a pedido do Arlequim Antonio Sacchi, famoso ator do teatro E. Samuele, de Veneza, que deu a Goldoni o argumento e o título. É provável que Sacchi tivesse enviado a Goldoni um resumo do *Arlequim valet de deux maitres* para que ele o usasse como base de sua peça.

De fato, Goldoni permaneceu fiel ao esqueleto do *scenario* francês, conservando a mesma intriga romanesca, os *lazzi* principais e até muitos nomes de personagens. Todavia, no *Servitore di due padroni* representado pela primeira vez, provavelmente em 1746, só estavam escritas três ou quatro cenas sérias de cada ato. Não sabemos quando Goldoni reescreveu a peça por completo.

A representação de *Arlequim* em vários países, em épocas diversas, sempre teve enorme sucesso, destacando-se a dirigida por Goethe, em Weimar, e a de Max Reinhardt, considerada uma "audacisa deformação".

No Brasil, *Arlequim* foi representada pelo teatro dos Doze, na interpretação de Sérgio Cardoso (Arlequim) e Beyla Genauer (Beatriz), e pelo Tablado numa produção dirigida por Maria Clara Machado, com cenário e figurinos de Ana Letycia.



PANTALEÃO

O velho mercador veneziano Pantaleão dos Bisonhos representa a burguesia e todas as manobras dessa classe para se sobrepor à aristocracia decadente do século XVIII. Pertence à família do *Pappus*, uma das mais antigas máscaras do teatro romano que representava o velho ridículo, apaixonado por mocinhas, aparentando-se com Harpagon, Shylock e outros mercadores avarentos do teatro clássico. A habilidade com que esse comerciante consegue enriquecer e dominar os nobres por meio de empréstimos, revela a vitalidade da classe burguesa nessa época e sua vingança contra a aristocracia pelos sofrimentos dos séculos precedentes. Pantaleão, sem piedade para com seus ricos fregueses, é cheio de dedicação para com a sua família. O traje de Pantaleão – preto e vermelho – provém diretamente da roupa do Tentador das farsas religiosas medievais.

DOUTOR

No teatro do século XVIII, assistimos à formação de um monopólio econômico e de um monopólio intelectual por parte da classe média. O lado intelectual é representado pela máscara do Doutor que, numa peça é advogado e, noutras, médico, mudando também de nome, dos quais os mais freqüentes são Doutor Balanção e Doutor Lombardi. A maneira usada pelo Doutor para dominar seus fregueses é a do típico cabotino, falando latim, pronunciando frases empoladas e incompreensíveis, a fim de impressionar os ignorantes. É o natural aliado de Pantaleão, com quem une as forças pelo casamento dos filhos. O traje do Doutor é sempre preto, a fim de sublinhar a austeridade e dignidade de que se reveste o personagem. Fala o dialeto de Bolonha, cidade tradicional da cultura universitária.

ESMERALDINA COLOMBINA

Assim como Arlequim se chamou sucessivamente Trufaldino, Scapino, Trivelino, Mezzetino etc., o mesmo aconteceu com Colombina, que seja na Comédia, seja na obra de Goldoni, recebeu os nomes de Coralina, Diamantina, Esmeraldina etc. A personagem de Colombina é mais ou menos a de um Arlequim de saia. É tipo representativo do período que antecede a Revolução e mesmo, em algumas peças, Colombina tenta ou consegue se casar com o patrão, chegando a se tornar duquesa ou marquesa. Em outras peças, especialmente em Goldoni, recusa pretendentes nobres e ricos para permanecer fiel ao homem do povo, que é quase sempre o próprio Arlequim. Foi desse último tipo de Colombina que Goldoni extraiu a maior personagem de toda a sua carreira de autor, Mirandolina, protagonista de *La locandiera*.



OS FIGURINOS

ARLEQUIM

Os mais antigos costumes que conhecemos de Arlequim são muito diferentes dos costumes decorativos que vemos atualmente. Remendos de cores diferentes são presos de um lado e de outro sobre a calça e a túnica. Ele tem a cabeça raspada como os antigos mímicos. Seu toque segue a moda de François I ou de Henri II, foi e será sempre ornamentado com um rabo de coelho ou de raposa e raramente uma pena. No século XVII, os remendos tornam-se triângulos de várias cores, azul, vermelho, verde, dispostos com simetria e ligados entre si por um fino galão amarelo. Mais tarde, no fim do século XVII, esses triângulos tornam-se losangos. O casaco ou túnica encurta e o bicórnio substitui o toque.

O hábito de raspar a cabeça foi substituído pelo uso de uma carapuça preta sob o chapéu. Sua máscara é preta. A seu respeito diz Duchartre: “Esta máscara tem muito de fato e de negro, tal como os viam os pintores renascentistas. Pode-se sonhar indefinidamente diante da máscara de Arlequim, sendo que a menor modificação fisionômica muda sua expressão”. Uma grande verruga, avermelhada, está sempre sobre o olho direito. Arlequim usa um cinto no qual está presa uma bolsa e muitas vezes um bastão, uma faca e raramente uma espada.

PANTALEÃO

A roupa mais antiga de Pantaleão caracteriza-se por uma blusa curta, colante, vermelho-laranja, longas calças da mesma cor que se ajustam na perna e no tornozelo. Quando ele usa um casaco é este geralmente de mangas largas, compridas e todo preto, é a *zimmara* – este casaco foi vermelho e passou a preto em virtude de luto decretado na cidade de Veneza. Pantaleão tem na cabeça um boné grego (sem bordos) ou um toque preto. Calça sandálias turcas ou pantufas moles. O Pantaleão do século XVI traz e empunha seguidamente um punhal de lâmina larga e mais raramente uma espada. Tem sempre uma bolsa na cintura.

Vemos pequenas variações nas roupas de Pantaleão: calças largas, franzidas e presas abaixo do joelho, com meias vermelhas. Em algumas reproduções em vez de blusa vemos uma jaqueta um pouco mais comprida. Quase sempre a blusa tem uma gola fina, que ora é branca, ora vermelha. Tem um cinto que é usado às vezes acima da cintura. Pantaleão tem um estômago proeminente que pode ser forçado com a colocação de enchimentos ou depender da expressão corporal. Algumas vezes sua roupa é inteiriça, podendo ser até mesmo uma malha, aberta na barriga, logo abaixo da cintura, de onde sai um lenço ou um pano branco. A máscara de Pantaleão é esverdeada e tem um nariz comprido. Tem uma barbicha em ponta, avançando para a frente. Cabelos brancos, compridos e barba curta. Pantaleão é de Veneza.

DOUTOR

A roupa do Doutor no Século XVI até o começo do Século XVII é aquela que os homens de ciência e letrados de Bolonha usavam, tanto na cidade como na universidade. O Doutor está sempre vestido de preto: calça preta e sobre ela uma túnica preta que chega até os joelhos. Sobre isso traz uma longa capa preta que vem até os tornozelos. Usa um chapéu. Por volta de 1653, Augustin Lolli, que fazia o papel do Doutor, transforma o figurino. Traz um chapéu preto extravagante (de abas largas e moles), se veste à Luiz XIV, com uma calça curta, franzida, presa um pouco abaixo do joelho, meias pretas e em volta do pescoço um colarote branco. Traz muitas vezes presa à faixa da cintura suas luvas brancas ou um lenço.

A máscara do Doutor é diferente da das outras figuras da Comédia, cobre apenas a fronte e o nariz, que é bem grande. Sua cor é avermelhada. As suas faces são pintadas de vermelho. A antiga máscara do Doutor se completava com uma pequena barba talhada em ponta. O aspecto geral do rosto do Doutor vem dessa mistura da máscara que lhe dá um ar de tolo e de toda a sua pretensa suficiência e correção.

Transcrevemos uma descrição do Doutor da Enciclopédia Vallardi: “A máscara do Doutor tem uma tradição antiga, teatral e novelista, e que faz desse pedante objeto de riso e de comicidade. O Doutor torna-se, com o nome de Graziano e posteriormente de Balanzone, o segundo velho da Comédia del’Arte em contraposição a Pantaleão. Fala bolonhês e corrige o dialeto com frases italianas e com sentenças em latim macarrônico. É um personagem destinado a ser alvo de pilhérias e troça”.

BRIGUELA

Sua roupa é freqüentemente composta de uma túnica e de uma calça larga, com galões sobre as costuras, ou tiras pequenas de fazenda verde. Ele traz o *tabaro*, casaco curto que é preso no ombro esquerdo e cai sobre o braço direito. Pode trazer, em vez do *tabaro*, uma capa com gola larga. Na cabeça um chapéu de copa larga e franzida com uma pequena aba. Briguela tem quase sempre uma grande bolsa de couro e um pequeno punhal, presos a seu cinto. Indicações claras de suas tendências. Sua máscara é esverdeada, tem olhos oblíquos, querendo acentuar sua vivacidade e matreirice. Tem muitas vezes um bigode fino, levantado nas pontas e um pouco ralo. Seus cabelos caem até os ombros, ralos e um pouco encaracolados. Muitas reproduções antigas mostram Briguela com um pequeno cavanhaque. Conserva sempre o chapéu tradicional. Sua roupa evolui com a aproximação do Século XVII e torna-se praticamente uma redingote branca, sempre enfeitada com galões verdes. Flautino é uma variação da máscara de Briguela. Briguela é de Bérgamo.



As citações feitas neste artigo sobre a Comédia del’Arte e a obra de Goldoni foram transcritas ou adaptadas por Virginia Valli dos seguintes autores: Sheldon Cheney (*The Theatre*), Ruggero Jacobi (*Expressão Dramática*) e Xavier de Courville (*A máscara e a Comédia del’Arte*)



ASPECTOS Da Farsa

Eric Bentley

Gilbert Murray fala da “semelhança estreita entre Aristóteles e Freud” e, de fato, Freud transmitiu a idéia de catarse além do que nenhum crítico de Aristóteles jamais sonhou. Nos anos de 1800-1900, a nova terapia escapou de ser denominada catártica, em lugar da psicanalítica, apenas por um triz. Para Freud, as piadas são fundamentalmente catárticas: um alívio, não um estímulo. É por esse motivo que ele, ao contrário de nossos moralistas de plantão, “os deixaria zombar do casamento” – ele sabia, também, que jamais conseguiria detê-los. É um tipo de segredo de polichinelo, diz Freud em seu livro sobre piadas: “o casamento é apenas um arranjo para satisfazer as exigências sexuais do marido”, além do que esse segredo é meio guardado, meio contado, dentre um milhão de piadas masculinas contra o casamento.

Eu acrescentaria que a forma suprema de piada sobre o casamento leva algumas horas para ser contada e possui um elenco de três personagens, conhecidas como *le mari, la femme, et l'amant* – por isso, o termo “farsa do quarto”. No momento exato em que a Comédia da Restauração foi provocada pelos puritanos e está sempre dedicada à sua memória, a farsa do adultério, durante toda a época do Protestantismo burguês, foi estimulada por maridos fiéis e somente terminará quando eles se tornarem infiéis por princípio.

ESCURIDÃO

Geralmente, a farsa proporciona uma oportunidade extraordinária: protegidos por uma escuridão divertida e sentados em tranqüilidade calorosa, nós apreciamos o privilégio de ficarmos totalmente passivos, enquanto que, no palco, os desejos que mais conservamos na memória, os mais indecentes, aqueles que mais emanam da imaginação humana, são realizados diante de nossos olhos pelos seres humanos mais violentamente ativos. Nesta aplicação da forma, que constitui a farsa do quarto, nós saboreamos a aventura do adultério, ingenuamente exagerado no mais alto grau, tudo sem ter a responsabilidade ou levar a culpa. As nossas esposas podem estar conosco, conduzindo o riso.

TORRENTE

Por que rimos de piadas? A graça de uma piada pode ser explicada, mas a explicação não é engraçada. O conteúdo intelectual não é o ingrediente fundamental. O que conta é a experiência, a qual chamamos “entender” a piada ou “perceber” a graça. Esta experiência não constitui um tipo de choque. Contudo, ao passo que, geralmente, choques são desagradáveis, estes abrem uma comporta em algum lugar, que resulta numa súbita manifestação efusiva de prazer. O prazer do riso não é contínuo com a leve graça que o antecede. Uma piada é uma torrente de murmúrios que, de repente, de um de seus poços, faz surgir um verdadeiro gêiser.

O fenômeno parece menos misterioso se o considerarmos limitado aos seres humanos adultos, sendo eles repletos de ansiedades e culpa. Nem o super-homem, nem os bebês têm senso de humor. Não é necessário. Homens e Mulheres têm porque possuem inibidos muito de seus desejos mais profundos.

DESEJOS

Como o senso de humor se realiza? O seu objetivo consiste em satisfazer alguns dos desejos proibidos. Mas o que é reprimido, é reprimido. Não podemos chegar a ele. A nossa ansiedade e nossa culpa cuidam dessa parte. Porém, há estratégias para se fugir da ansiedade da culpa, e o mais comum, ou menos arti-

ficial, é o senso de humor. As preliminares um tanto surpreendentes de uma piada suavizam os nossos medos, enfraquecem a nossa resistência.

A realização do desejo proibido nos é, então, revelada com uma surpresa. Antes que a nossa culpa e a nossa ansiedade tenham tempo de entrar em ação, o prazer proibido é alcançado. As inibições são, momentaneamente, postas de lado, os pensamentos reprimidos são admitidos na consciência e nós temos aquele sentimento de poder e prazer, geralmente denominado exaltação. Aqui reside uma das poucas formas de alegria, que são facilmente acessíveis. Daí, a imensa contribuição do humor para a sobrevivência da raça humana.

PARADOXO

Conseqüentemente, também, um paradoxo. Através do cômico, nós controlamos fontes infantis do prazer, nos tornamos crianças novamente, encontramos a satisfação mais intensa nas menores coisas, o êxtase pleno nos pensamentos mais vulgares. No entanto, bebês não têm senso de humor. Mas o paradoxo não é uma contradição, pelo fato de que, no fundo, nenhuma experiência poderia estar mais à parte do que o retorno no momentâneo à infância, a partir da sensação de ser criança. A verdadeira inocência da infância nunca é recuperada; contudo, no que diz respeito ao prazer, há um desenvolvimento da nostalgia pura. Nenhuma menina consegue amar a meninice como Lewis Carroll amou. Nenhuma criança compartilha do prazer do adulto em voltar, ou ter a impressão de voltar, à infância.

DISTÂNCIA

O humor tem muito a ver com a distância entre a infância para a qual se retorna e o ponto a partir do qual a jornada de volta é empreendida. Na verdade, a premissa de que as crianças não têm senso de humor, útil no início, necessita de qualificação numa etapa posterior da investigação. As crianças desenvolvem um senso de humor à medida que elas saem da primeira inocência. Elas apenas têm que ouvir algumas das “canções de conhecimento pessoal”, que são canções de retrocesso, decepção, ilusão: e a alegria sincera do sorriso de uma criança pode

dar lugar ao sorriso agressivo, ou de lado, ao meio sorriso de frustração, estampado no rosto de uma criança de três anos de idade. A “inocência” é perfeita e única. Com a “experiência”, vem a divisão e a dualidade, sem as quais não há humor, não há graça, nem farsa nem comédia.

PIADAS e TEATRO

Um dos insights-chave tanto de Bergson quanto de Freud se baseia no fato de que contar piadas é criar teatro. Bergson diz que todo chiste, mesmo se não for articulado, acaba por se articular em cenas – que compõem uma comédia incompleta. Freud ressalta que é necessário não uma ou duas, e sim três pessoas para contar uma piada. São elas o piadista, o alvo da piada e o ouvinte. O trio é familiar na forma do comediante, do ator que contracena com ele e da platéia. Este trio de vaudeville pressupõe, por sua vez, o zombeteiro, o impostor e a platéia do teatro cômico tradicional.

Dizer que o piadista precisa de um alvo é dizer apenas que ele precisa de uma piada. Ela é mesmo tão necessária quanto um ouvinte? Que cada um de nós pergunte a ele por que, num dado momento, ele deseja contar uma piada. Não pode ser pelo fato de que alguém deseja ser entretido por ela, uma vez que elas não são engraçadas na Segunda vez e não se pode contar uma piada que já não tenha sido ouvida – eu excluo da consideração todo super-homem que consiga inventar a piada à medida que prossegue. De qualquer forma, se uma pessoa precisa ouvir uma piada, ela poderia contá-la pra si mesma. É inevitável que a necessidade não esteja, de modo algum, na piada e sim na platéia.

NECESSIDADE

Qualquer pessoa que tenha conhecido comediantes fora do palco pode confirmar isto. Eu acho que, muitas vezes, eles são homens com uma necessidade de aplauso e valorização que transcende a de outros atores. Existe uma razão pela qual os indivíduos com esta necessidade – sendo eles humoristas talentosos ou não – tentem a profissão de comediante. Somente a piada consegue da platéia uma reação cujo teor é

inconfundível e entusiástico: o riso. O ator da tragédia não recebe indicação, no final de sua fala “ser ou não ser”, de que ele obteve êxito. Ele se apraz do silêncio da platéia, mesmo que ele possa se surpreender ao saber depois que todas as pessoas adormeceram. Talvez ele pense que a sua impressão de que houve êxito é uma ilusão. Mas não existe tal coisa, como coloca Ramon Fernandez: uma “ilusão” de que a platéia está rindo. Assim, o riso é curiosamente atraente para uma pessoa que precisa de reação da platéia a cada minuto, e precisa ter a certeza de que ela é extremamente favorável. Na noite em que a platéia não ri, o palhaço sai e pensa em se matar, já que a única coisa para a qual ele vive, “aquela graça”, não lhe foi concedida.

FALADORES

Eu penso ser o comediante o indivíduo cuja necessidade de aplauso é a mais persistente e a menos confiável também. Uma interpretação alternativa é a de que ele é o mais talentoso dos faladores compulsivos. Toda festa diverte muitas pessoas que não param de falar enquanto tiverem platéia. O piadista é um falador muito compulsivo que escapa impune, pelo fato de que o que ele fala é engraçado. A gargalhada que acolhe cada história é uma afirmação que ele conseguiu não entediar a platéia. Agora, ele pode ser estimulado a contar suas histórias para grupos cada vez maiores. Se ele acabar num palco falando para pessoas que nunca viu, ele é um comediante profissional.

No entanto, é lamentável que, o que poderiam ser estudos da comédia, muitas vezes passam apenas a ser estudos do riso. Mas isso reflete fielmente a mentalidade do comediante. O seu desejo é captar e manter cativa a platéia, e ele o realiza somente quando ela ri. Portanto, embora o riso talvez caracterize por si só a comédia, ele chancela as piadas. Por esse motivo, produtores de teatros podem ser perdoados de uma certa histeria sobre o assunto, e nós deveríamos receber com mais pena do que raiva a notícia de que o pessoal da televisão está medindo a duração e o volume de risos com “medidores” de riso. Se os filósofos podem reduzir a arte cômica ao riso, então, certamente, os empresários podem reduzir o riso ao barulho que ele faz. Porém, em ambos os casos, esse enfoque é por demasiado restrito.

CURVA

O estudioso do riso tem que estudar a curva inteira do riso, do qual a explosão do “barulho” é apenas a polegada final. Antes que as pessoas desatem a rir, elas têm que estar preparadas para tal. A única preparação segura é um estado individual de expectativa e sensibilidade, que se eleva a uma espécie de euforia. Isso pode ser mais importante que a piada em si. Pode-se chegar a um estado de excitação em que a pessoas riam de qualquer coisa. O ator talvez tenha que se perguntar do que elas não riam, se ele tiver que impedir o caos. Ele tem que observar que as moças dão risadinhas reprimidas e que as senhoras ficam histéricas.

Por tudo isso, o teatro fica com a arte de contar piadas, não com a arte de escrever livros. Nós lemos quando estamos sozinhos e achamos notável se, de vez em quando, rimos alto. Nisso reside uma gargalhada única, e se for alta, uma tosse autoconsciente, única. O resto da família tem certeza de que isso foi feito pra chamar a atenção e pergunta qual é a graça. Mas quando um comediante num teatro nos conta as suas piadas engraçadas, podemos realmente nos soltar e, em dez minutos, nós estamos tão “altos” quanto qualquer uísque poderia nos deixar. Essa é a psicologia do comediante no teatro.

TEATRO

Nesse aspecto, assim como em outros, a arte da farsa se torna, além da piada, teatro – a piada inteiramente articulada com personagens e cenas teatrais. É correto dizer que o seu objetivo é o riso, mas isso não é dizer uma coisa simples. O riso pode significar isto ou aquilo, e em todo o caso, tem que se preparado mais cuidadosamente, bem como adaptado. Os futuros estudiosos do assunto fariam bem em deixar a piada individual e as razões pelas quais ela é engraçada, e se reportarem para a pergunta: qual é, exatamente, a graça em contextos específicos? O que se descobrirá é algo que, às vezes, quase não é engraçado e que, outras vezes, o é realmente. É uma questão da maneira pela qual a platéia foi conduzida ao ponto em que o riso deveria irromper e a graça ser comprovada.

Estou falando de uma gargalhada preparada, e mesmo num evento tão insignificante, há muito ser observado. Contudo, qualquer farsa que tenha mais de um minuto ou dois de duração, tem que fazer com que a platéia ria alto um número considerável de vezes. Isso não pode ser feito apenas com o encadeamento de uma piada na outra. A exaltação do público é tão mais forte que qualquer graça, que se pode começar a perguntar: o que é uma piada?

EVENTOS

Conforme eu disse, se alguém consegue um bom resultado numa primeira piada, a platéia pode chegar a um estado de espírito em que tudo parece engraçado. A única coisa que se precisa é de uma nova tomada de eventos, e esta será recebida com uma outra gargalhada. Mas este estado de espírito não permanece sem alguma ajuda por muito tempo. Além disso, talvez não seja sensato tentar mantê-lo indefinidamente, para que não resulte em exaustão absoluta. Aquele que organiza uma noite inteira de “diversão” tem, realmente, que ser um “organizador”. Nada poderia ser mais fatal do que arriscar tudo, criando um bom início, e em seguida, deixar que os eventos fluam naturalmente. Esta é uma coisa que todo bom produtor de vaudeville sempre soube e que todo autor de farsa tem que ter em mente – ou melhor, nos ossos.

Uma informação obtida por acaso é dada por algo que John Gielgud disse uma vez sobre a produção de *A importância de ser prudente*, de Oscar Wilde, no sentido de que o diretor tem que saber como evitar que a platéia ria em muitas partes. Aqueles que assistiram à produção da peça de John sabem o que ele quis expressar. A temperatura cômica atingiu um nível tão elevado, a exaltação da platéia foi tão intensa que, em muitas partes, o desempenho quase não podia ter continuidade. Wilde escreveu um diálogo tão espirituoso que qualquer linha podia ser o início para novos gritos e risadas. A desintegração do desempenho – mesmo em risadas de alegria – não constitui um objetivo desejável. O que os atores tiveram que fazer foi o oposto de “explorar” cada linha pela graça nela contida. Foi

necessário se desfazer de boa parte da graça das linhas isoladas, em prol da graça mais relevante.

ESTRATÉGIA

O objetivo da estratégia de John não consistia simplesmente em evitar o tumulto, mas no mais pleno divertimento da ocasião. O espectador são crianças que não sabem do que gostam. Se os deixarmos, riem tanto que, posteriormente, conseguem apenas ficar histéricos ou de mau humor. Eles têm que evitar a violentação do próprio sistema nervoso. O riso não pode ser regular e ininterrupto. Ele não pode começar pianíssimo, e em seguida, se tornar gradativamente mais alto ad infinitum, nem pode manter a mesma intensidade constantemente, como uma sirene de fábrica. Ele está ligado a sistemas respiratórios e vocal, que são bastante limitados, isso para não mencionar a psicologia.

Se um metro de riso pudesse medir o mérito do espetáculo, então, o ideal seria aquele que provocasse uma única gargalhada, que durasse de nove às onze horas. Consistiria, portanto, de uma peça que não somente não poderia prosseguir, bem como não poderia começar. Na verdade, não existe nenhuma relação entre o divertimento e a duração do riso audível. Porém, muito pouco riso é melhor do que em excesso. Se nenhuma comédia, apesar de esplêndida, conseguirá fazer com que as pessoas riam o tempo inteiro, poderia existir uma ótima comédia que nunca, de modo algum, os fizesse rir.

Com que frequência, acidentalmente, se ouve, de fato, o riso?

FEIÚRA

Ele emite um som bastante feio. Quantas vezes alguém olha para as pessoas no momento em que estão rindo? Não é um quadro muito bonito. Além disso, há pouco riso no palco de um bom teatro! O riso pertence ao auditório. Talvez uma razão seja a de que, lá, não se tem que vê-lo. São os atores o que se vê. Eles riem raramente, e sobretudo, para efeitos negativos. Outro dia, abri uma revista e me surpreendi com o riso mais expressivo no rosto de um ator. A legenda informava que era Gustav Gruendgens – como Mefistófeles!



GÊNEROS

Freud distingue dois gêneros de piadas, uma inocente e inofensiva e a outra que é dotada de um propósito, uma tendência, um fim em vista. Ele diferencia, por sua vez, dois tipos de propósito: destruir e expor – arruinar e desnudar. Piadas destrutivas se enquadram em rótulos tais como o sarcasmo, escândalo e sátira, desnudando piadas sob tais rótulos como obscenidade e irreverência.

Eu acho que a única coisa surpreendente a respeito desta classificação consiste no fato que ela coloca a obscenidade lado a lado com a sátira. Se concordarmos, podemos dar outro passo, observando que há influência destrutiva, também, na piada que expõe. Ela é hostil ao elemento exposto, à platéia que assiste ao desmascaramento ou a ambos. Modificando a formulação de Freud, concluo que tanto a sátira quanto a obscenidade se incluem no rótulo de agressão.

Nós temos, portanto, piadas agressivas e não agressivas. Na verdade, todos assumem uma preferência, bastante comum

em nossa cultura de classe-média, pela piada que não é agressiva. Nós não somos uma civilização cristã? Eu mesmo fui educado com base num pequeno hino que dizia:

“Ensine-nos o prazer nas coisas simples
E a alegria que não venha de fontes amargas!”

Parecia um pedido bastante razoável, sobretudo porque, na época, eu não tinha me dado conta de que a alegria, às vezes, tem fontes amargas. Certamente, eu não sabia que o autor daquele hino era um homem de pugnacidade descomedida – ele foi composto por um certo Kipling...

Farsante

Algumas pessoas querem que suas piadas sejam divertidas e inofensivas, e outras que as suas farsas também o sejam. De fato, é comum interpretar a farsa como sendo precisamente a abordagem divertida daquilo que, do contrário, seria um tema ofensivo. Aqui segue o grande crítico de teatro da França do século XIX, Sarcey, discutindo o maior farsante da França da época:

“Muitas vezes reclamei que eles me perturbavam constantemente com a questão do adultério que, hoje em dia, é o tema de três quartos das peças. Por que, perguntei, ter o prazer de retratar seus lados escuros e tristes, se estendendo nas consequências desagradáveis que elas trazem consigo na realidade? Os nossos pais levam a coisa de forma mais alegre no teatro, e até chamavam o adultério por um nome que despertava na consciência apenas idéias do ridículo, assim como uma alegria jovial...Por acaso, conheci Labiche. ‘Fiquei muito impressionado’, ele me disse, ‘pela sua observação de adultério e sobre o que poderia se originar disso... pelo fato de que a farsa... eu concordo... eu tinha quase esquecido dessa conversa, quando vi o título afixado do lado de fora do Palais Royal... era a minha peça: o adultério abordado de forma alegre...’”.

PRODUTO

A crítica anglo-saxônica vem sendo contra a aceitação de temas, como adultério, no drama que não é sério, e apesar disso, existe um crítico inglês que, antes de Sarcey, conduziu o



argumento deste ainda além. É ele Charles Lamb no seu ensaio outrora famoso sobre a Comédia da Restauração. Na essência, embora não seja esse seu vocabulário, ele argumenta que a questão do tema da Comédia da Restauração se torna aprazível se consideramos o produto final como farsa, em vez de sátira. Deve ser criticada com tolerância, porque é uma peça, e não severamente, como se faria na vida real.

Eu nunca consegui, em nenhum aspecto, unir estes divertimentos de uma imaginação espirituosa a qualquer efeito que pudesse deles ser extraído, para imitação na vida real. Eles compõem um mundo que pertence a eles mesmos, quase tanto quanto o reino encantado... os Fainalls e os Mirabells, os Dorimants e as Lady Touchwoods, na sua própria esfera, não ofendem o meu senso moral...

Eles não transgridem nenhuma lei ou limitações conscienciosas. Eles não conhecem nenhuma. Eles saíram da Cristandade para a terra – de que devo chamá-los? de corno – a Utopia do galanteio, onde prazer é dever, e a educação consoma a liberdade. Conjuntamente, uma cena de elementos especulativos, que não tem nenhuma referência para qualquer que seja o mundo.

CHATEAÇÃO

Agora, tanto Sarcey como Lamb dizem coisas que são incontestavelmente verdadeiras. Se o adultério no drama está se tornando uma séria chateação, então, certamente, seria engraçado tentar a abordagem do farsante. Se pais se tornam chatos ao sugerirem que a Comédia da Restauração pode exercer uma influência imoral sobre suas filhas, é bom lembrá-los da distinção entre a arte e a vida, ficção e realidade. Onde começa a discussão genuína e o ponto a partir do qual Freud recomeça na sua monografia sobre piadas.

Admitindo a existência de piadas “inocentes”, Freud prossegue para dizer que somente as tendenciosas, aquelas dotadas de um propósito, conseguem fazer com que as pessoas desatem a rir. As piadas inocentes não acumulam muita graça. Nós não as sentimos tão intensamente. Não precisamos tanto delas. Nós ansiamos por uma carne mais sólida. Nós queremos sátira.

Queremos irreverência. Nós queremos criticar e expor. E me parece que, se analisarmos as farsas, descobriremos que elas contêm muito pouco das piadas “inofensivas” e muitas “tendenciosas”. Sem agressão a farsa não se realiza. Os efeitos que denominamos “farsescos” se dissolvem e desaparecem. O que acontece nas farsas? Numa de Noel Coward, um homem dá uma bofetada na sogra e ela desmaia. A farsa é a única forma da arte na qual tal incidente poderia ocorrer normalmente.

SADISMO

Ninguém jamais negou que os filmes de W.C. Field fossem agressivos. O público se conscientizou tanto das agressões que passou a se distanciar dos filmes de Field. No caso de Charlie Chaplin, diziam que o admiravam por ser menos violento. Ele dava a impressão de ser menos violento, porque colocava a violência nas outras personagens. Ela era feia a ele, não por ele, e a farsa masoquista sempre parece mais cavalheiresca do que sádica. Mas o Vagabundo de Chaplin não é exclusivamente masoquista. Além disso, ele é sádico.

Quem não lembra o que acontece em *O garoto*, quando Chaplin está com a criança nos braços? Ele faz de tudo para ser um pai de criação sensível e encantador, mas no momento que senta no meio-fio com a criança nos braços e olha para o bueiro, ele quase joga a criança ali, passando-se alguns segundos até que volte a ser o personagem cativante de sempre. É através de toques como esse – e nunca do sentimento isolado – que Chaplin se revelou um grande cômico.

Ensine-os o prazer das coisas complexas:

A alegria vem de fontes doces e amargas.

DIALÉTICA

Para os simples, todas as coisas são simples. No entanto, a farsa pode parecer uma coisa simples, não somente para os simples de espírito, mas até para aqueles que reconhecem a sua profundidade. A farsa é simples pelo fato de que ela vai direto às coisas. Você derruba a sua sogra sem rodeios. Certamente, se pode imaginar se esta não é a visão absolutamente direta, instintiva, sem aquela dualidade de



máscara e rosto, símbolo e objeto, que caracteriza o restante da literatura dramática.

A segunda maneira pela qual a farsa pode parecer simples reside na aceitação das aparências cotidianas e das interpretações diárias destas aparências. Ela não expõe as imagens ampliadas do melodrama. Não, a farsa pode explorar o meio ambiente comum, que não se amplia, e os homens de rua descuidados, medíocres. O problema consiste no fato que ela é simples de ambas as formas ao mesmo tempo, deixando, assim, de ser simples. A farsa une as fantasias pessoais e extravagantes às realidades cotidianas e monótonas. A interação das duas constitui a verdadeira essência desta arte – a dialética farsesca.

Na verdade, a fim de avançar a análise um passo mais adiante, a superfície da farsa é, ao mesmo tempo, séria e alegre. As cambalhotas divertidas do Arlequim são conduzidas com a seriedade de um cara-de-pau. Tanto a alegria quanto a seriedade são visíveis e fazem parte do estilo. Se continuarmos a falar do contraste, na farsa, entre a máscara e o rosto, o símbolo e o elemento simbolizado, a aparência e a realidade, este não será um contraste de estilo, mas entre a seriedade ou a alegria na superfície, e o que quer que se encontre sob ela.

COMUNHÃO

O que a seriedade e a alegria têm em comum? Ordem e suavidade. Por outro lado, o que está sob a superfície é desordenado e violento. É uma dialética dupla. Na superfície, o contraste de alegre e sério, em seguida, o contraste da superfície e do que se encontra sob ela. O segundo contraste é maior e ainda mais dinâmico.

Este contraste maior é percebido melhor através da comparação com o que a comédia faz. Esta dá grande importância às aparências: ela se especializa, de fato, em mantê-las. Na comédia, o desmascaramento se dá, caracteristicamente, através de uma única personagem, numa cena climática – como aquela de Tartufo. Na farsa, o desmascaramento ocorre do princípio ao fim. O desempenho predileto do farsante é que-

brar as aparências, sendo o efeito favorito o impacto para a platéia, no momento em que o faz. Traga para o palco um cômico farsesco como Harpo Marx, e todas as aparências estarão em perigo. Para ele, todos os invólucros existem para ser desnudados, e tudo o que é frágil, para ser quebrado. Seria um equívoco chamá-lo para uma comédia de sala de visitas: ele destruiria a sala de visitas.

ESSÊNCIA

Se o que a farsa propõe é a interação da violência e algo mais, acontece que esta, por ela mesma, não constitui a essência da farsa. A violência de Chaplin é dramatizada por um contexto de muita bondade. E a de Harpo Marx é contrabalançada por algo igualmente importante para os seus papéis: as suas performances perfeitamente autênticas no mais delicado dos instrumentos, a harpa. Um erro comum consiste em pensar que os efeitos de Chaplin e Harpo são atenuados pela bondade e delicadeza, como se o objeto fosse chegar a um compromisso entre a violência e a sensatez. Mas os compromissos pertencem à vida, não à arte. O propósito dessa bondade e delicadeza é intensificar, e não enfraquecer, o efeito da violência e vice-versa.

Em geral, a arte dramática é uma arte de extremos e a farsa, um caso extremo do extremo. Caracteristicamente, ela cria e explora os contrastes mais diversos possíveis entre entonação e conteúdo, superfície e essência, e no momento em que um dos dois elementos não está presente na dialética, na sua forma extrema ou pura, é provável que haja um enfraquecimento do drama. Isto poderia ser exemplificado pela peça de Noel Coward na qual, enquanto uma extrema delicadeza de entonação é alcançada, batidas de leve são dadas (mais ou menos, literalmente), onde uma virada de queixo era só o que ele precisava.

INSTINTOS

Na farsa, nós dizemos: “Eu vou matar você com minhas próprias mãos”, de brincadeira, ou com aquela mistura de seriedade e alegria que define a entonação como farsesca. No entanto, pelo menos através de uma palavra ou ato, tem que

se tornar evidente que instintos assassinos existem nesse mundo – e nesse momento. Se eles existem em Noel Coward, ele foi muito amável em deixar que o público soubesse. No nosso teatro, talentos tais quais o seu se distanciaram da farsa sem ir ao encontro da comédia autêntica, desembarcando no pior dos dois mundos, a sentimental “comédia ligeira” do West End e da Broadway.

Se é perigoso tentar uma conciliação entre os dois opostos antagônicos de uma dialética, é desastroso aceitar um e esquecer do outro. A agressão pura é realmente opressora, como muitas caricaturas de filme ilustram. A irreverência absoluta é simplesmente tediosa, como a maior parte da “comédia ligeira” ilustra. A relação dialética consiste de conflito e desenvolvimento ativos. Um diálogo tem que ser estabelecido entre agressão e a irreverência, entre a hostilidade e a pureza de coração.



O Teatro Carioca
Bernardo Jablonski em 2006

177

34

Quando me dispus a escrever sobre a temporada teatral de 2006 aqui no Rio, fruto de minha atividade como jurado do prêmio Shell, a primeira pergunta de nosso prezado editor-chefe foi: 2006 se pareceu com o ano anterior ou não? Se pareceu, em que sentido? Houve alguma novidade?

Como diria Groucho Marx, as perguntas não são difíceis: as respostas é que são... Mas poderíamos dizer que sim, que houve novidades, bem como a cristalização de tendências e de repetições, umas boas, outras nem tanto. Vamos tentar dar conta, na medida em que o espaço permitir, de algumas destas questões.

Os números não mentem...

Não chegaram a 200, mas foram quase lá as peças significativas que estiveram à vista de nosso público, o que reflete uma tendência de crescimento. Aqui mesmo, nas páginas dos Cadernos de Teatro, ao analisar os números relativos a 1999, expressávamos um certo espanto pelas 100 peças assistidas... ou seja, em 7 anos, simplesmente duplicou a oferta de espetáculos!

Os textos nacionais predominaram, com quase 70% do total, com igual número de comédias e dramas e com ligeiro predomínio das peças “mistas” (com elementos cômicos e dramáticos). Claro que estes números não revelam fielmente a preferência do público, que fez de musicais e comédias (algumas estreadas no ano anterior) os grandes hits da temporada. Das estréias do ano, foram campeões de público os musicais *Rádio Nacional: as ondas que conquistaram o Brasil*, *Ai, que saudades do Lago!*, *Renato Russo, Cauby! Cauby!* e *Império*. Entre as comédias, os destaques nesse sentido foram *Minha mãe é uma peça*, *O auto-falante* (em re-estréia), e *Não sou feliz, mas tenho marido*.

Praga

Por ironia, estas três últimas, bem como o inesgotável (e bem bom) *Os homens são de Marte...e é pra lá que eu vou!* são monólogos, uma espécie de “praga” que assola nossos pal-

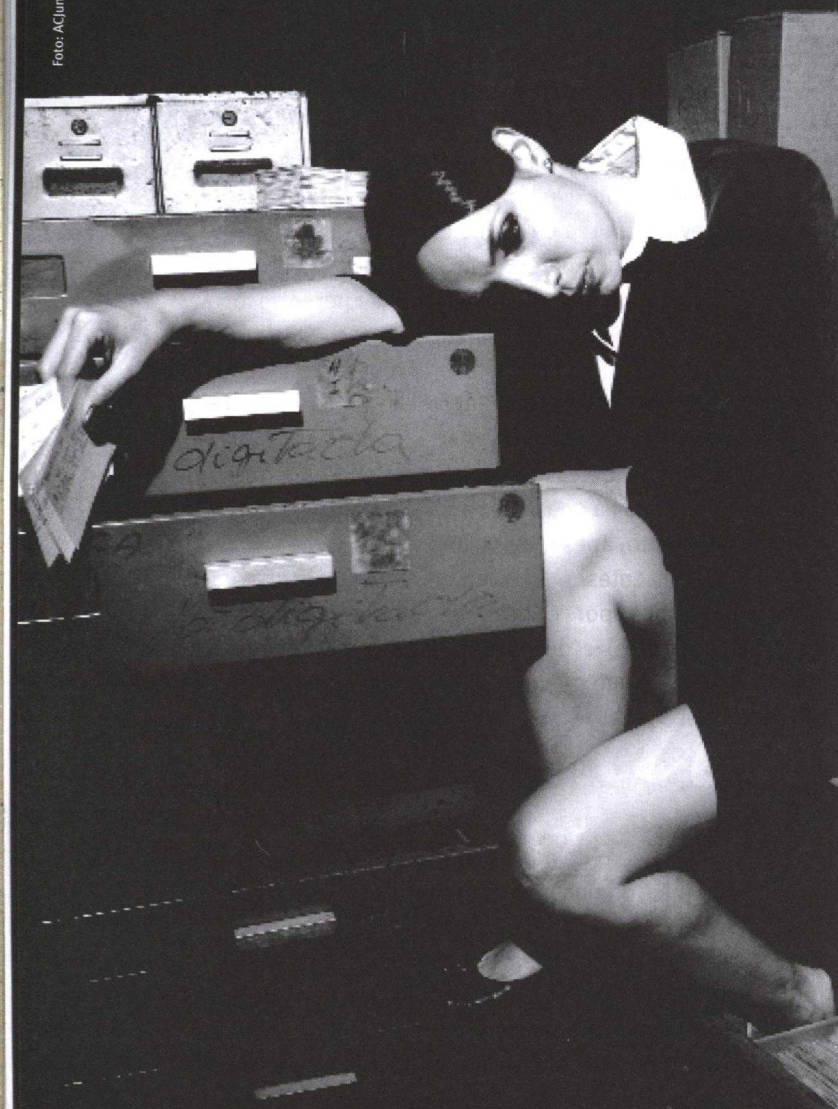
cos em tempos de falta de grana e de narcisismo explícito. Exceção de *A alma imoral*, também monólogo mas com uma base distinta, digamos, filosófica-existencial. Nada contra comédias, é claro, mas um mega-sucesso construído a partir de um texto difícil, reflexivo e altamente intrigante (maravilhosamente levado à cena pela atriz Clarice Niskier), também é muito bom, porque dá esperanças a quem não quer apenas ir ao teatro para um *divertissement* desprezioso ou se deliciar com músicas que remetam a um passado nostálgico. Possivelmente pelas mesmas razões apontadas acima, peças com dois atores também proliferaram – aproximadamente, 15% do total de peças encenadas.

Da mesma forma, o excessivo número de musicais que vêm sendo encenados há quase dez anos coloca o gênero à beira do esgotamento, apesar de alguns sucessos (de crítica e de público) recentes. Mas como na história de nosso teatro já passamos por épocas de muitos musicais (burletas, priscas eras) e de poucos (anos 70 e 80, por exemplo), é possível que o tempo se encarregue de pôr as coisas nos eixos.

Inspiração

Digno de nota o número de adaptações e de trabalhos em cima de textos não originalmente escritos para o teatro. Kafka, Lispector, Nelson Rodrigues, Campos de Carvalho, Nilton Bonder (do já citado *A alma imoral*) e Érico Veríssimo, entre outros, serviram de inspiração (ou de transposição) para o palco, uns mais, outros menos bem sucedidos nesta empreitada. Dentre os destaques dramaturgicos – infelizmente poucos – tivemos mais um Domingos Oliveira na sua melhor forma (*Largando o escritório*) e a relativamente novata Daniela Pereira de Carvalho, com dois bons textos, *Renato Russo* e *Não existem níveis seguros para consumo destas substâncias*, este eleito o melhor texto de 2006 segundo o júri do prêmio Eletrobrás. Pouco, muito pouco para um conjunto de quase 200 espetáculos...

Afinal, como lembrou Domingos Oliveira em artigo recentemente publicado em O Globo, “a dramaturgia é o elemen-



◀ Não existem níveis seguros para consumo destas substâncias

to mais importante no teatro, e no entanto, o mais desprezado”. Para este autor caberia uma atenção maior à formação de dramaturgos, “uma vez que não haveria teatro brasileiro sem textos brasileiros, e nem consciência nacional sem um teatro nacional”.

Tudo é força, mas só tutu é poder

A questão financeira continua pesando, e muito. O teatro está cada vez mais caro para ser produzido e, aparentemente, está caro também para quem paga o ingresso. No Rio de Janeiro, no entanto, uma série de políticas demagógicas permite que estudantes, idosos, professores, entre outros, paguem apenas metade do valor do ingresso. Ou seja, o Governo (inclusive o Federal) decide fazer caridade com o bolso alheio e acha que deve ficar por isso mesmo.

Em contrapartida, algumas produções, para se defenderem, aumentam o preço de seus ingressos. A solução, para o caso dos estudantes, seria limitar a idade para se conceder o desconto, como se faz – salvo erro de informação – na França, onde se estipulou que a partir dos 25 anos de idade, este desconto esperto acaba. Ou seja, espera-se que com 25 anos, o sujeito já esteja trabalhando também e ganhando a baguete com o suor do próprio rosto... O fato é que o dinheiro da bilheteria, mesmo com casas boas, muitas vezes não consegue bancar nem o custo da manutenção de espetáculos menos frugais, o que nos deve fazer refletir igualmente sobre a outra ponta do problema, qual seja a de se pensar em formas de baratear as produções. O custo da mídia, por exemplo, é absurdamente proibitivo. Sorte de quem trabalha na TV Globo, que ao menos oferece algumas inserções em sua programação de anúncios de peças que envolvam funcionários da casa.

Plano

Talvez as rádios FM pudessem bolar algum plano de incentivo que fosse vantajoso para ambos. Ou mesmo a Internet. Ou ainda, que proprietários de teatros particulares gozem de vantagens fiscais que impliquem barateamento dos ingressos.

Entre as empresas que patrocinaram peças de teatro podemos citar a Petrobras, uma das maiores, senão a maior, fomentadora da cultura no país. A Caixa Econômica Federal, o CCBB e o Sesc também estão entre os heróis que não deixam a arte fenecer de todo. A categoria agradece, penhorada e endividada.

Novos espaços, novos horários

Novos espaços são sempre bem-vindos. O Teatro do Solar em Botafogo, por exemplo, é uma belíssima criação de Leonardo Franco e Cláudia Lyra: um teatro pequeno, moderno e aconchegante. Juntamente com o recentemente criado Teatro Poeira, por Andréa Beltrão e Marieta Severo, promete fazer de Botafogo um novo point teatral carioca. A Caixa Econômica Federal também abriu um bom teatro de arena, no centro da cidade, e no Leblon, os dois teatros situados à rua Conde de Bernadote ganharam a companhia de uma nova sala, batizada em homenagem à atriz Tônia Carrero.

Entre os alternativos, a sala Darcy Ribeiro, perto do CCBB, também pode vir a ser uma boa opção. Aqui e ali, na Zona Sul, casas e casarões têm abrigado esporadicamente espetáculos teatrais. O curioso e original *Piquenique no front*, por exemplo, encenado por Fabio Porchat, foi apresentado em uma casa no bairro das Laranjeiras.

Desafio

Curiosamente, os teatros do Shopping da Gávea e os do Leblon decidiram “otimizar” a ocupação de seus espaços. O resultado é que na maioria destes locais passou a haver espetáculos diferentes em dois horários noturnos distintos, e às vezes, nos fins de semana, até em três! Bom para a classe teatral e um desafio enorme para a classe dos cenógrafos, que tem de conceber cenários simples e facilmente desmontáveis, já que estes teatros de shopping raramente têm urdimento. De qualquer modo, isto proporcionou um substancial aumento na oferta de espetáculos teatrais, muito embora fique no ar um leve odor de “supermercado das artes”...

Uma espécie de “Escolha de Sofia”, a opção do SESC-Rio por apresentar peças em curtas temporadas em seus espaços em Copacabana (três semanas). Por um lado, podem abrigar, assim, mais peças durante o ano; por outro, as temporadas ficam muito curtas, impedindo um maior acesso do público aos seus, em sua grande maioria, muito bons espetáculos. De nossa parte sugerimos uma semana a mais, de modo que os espetáculos completem pelo menos um mês em cartaz.

Quanto aos teatros do estado e do município, continuam sua luta inglória contra a penúria, mormente os primeiros, apesar dos esforços de seus sofridos administradores. Mal conseguem dar conta do hardware (instalações), que dirá do software (programação). E pensar que houve um tempo em que havia até verba para montagens, ao menos na rede municipal. Éramos felizes e não sabíamos...

Deu nos jornais

Aqui temos boas e más notícias. Dentre as boas, aqui no Rio, tanto O Globo quanto o Jornal do Brasil abriram um espaço semanal para dar cobertura ao movimento teatral, com notícias, resenhas, entrevistas, etc. É verdade que o Jornal do Brasil anda com a circulação em baixa, e que a página de O Globo tem um layout horrendo, mas a cavalo dado...

O calcanhar de Aquiles permanece sendo o dos tijolinhos, na seção de serviço/programação. O Jornal do Brasil, em função de sua crônica falta de espaço se limita a anunciar uns poucos espetáculos. A coisa pega é no O Globo, que por sua tiragem significativa e abrangente, quando exclui uma peça do “Rio Show”, a condena sumariamente e sem apelação a uma platéia vazia. Os funcionários responsáveis pelos cortes de peças deveriam ir ao teatro para conferir in loco o tamanho do prejuízo que dão quando omitem o “tijolinho” de um espetáculo. Seria muito educativo, porque parece que eles não têm uma noção real do que acontece com estas “omissões”. E pensando bem, não adianta gastar uma fortuna em uma página semanal dedicada ao teatro, se depois, por falta de um mísero tijolinho, as pessoas não sabem aonde ir, não é mesmo?

Queria dedicar este prêmio...

A Shell não está mais sozinha: desde 2006, no que diz respeito ao teatro adulto, a Eletrobrás também entrou no setor, contemplando os melhores de 2006, segundo um júri composto por críticos teatrais em atividade e com a ajuda da APTR. Que sejam bem-vindos e que tenham vida longa, diferentemente do que ocorreu com os finados prêmios Molière, Sharp, Mambembe, Coca-Cola, Governo do Estado e Maria Clara Machado, estes dois últimos, de ridícula curtíssima duração. Ah, estes nossos políticos e administradores públicos...!

E para o teatro infantil, o CPTIJ e o CEPETIN, com apoio da Oi/Telemar, instituíram o prêmio Zilka Salaberry, destinado aos que se destacaram na área. A classe agradece!

Mundo mix

Microfones e vídeos, dentro do painel das tendências cristalizadas, parecem ter-se incorporado definitivamente à cena carioca. Imagens entraram em quase 25% de todos os espetáculos, o que mostra a força de sua integração à cena, por vezes, com belos resultados. Bobeou, rola um filminho esperto atrás do cenário em algum telão, para desespero dos iluminadores, que têm de deixar a cena escura para que as imagens sejam vistas com clareza, mas não tão escura que os atores não possam ser vistos. Categoria sofrida...

Quanto aos microfones, além dos musicais, que óbvia e necessariamente fazem uso deste instrumento de amplificação, muitas peças – mais de 20% em 2006 – lançaram mão deste artifício. Como já apontamos alhures, se de um lado isto pode facilitar a emissão e a audição, por outro, o uso de microfones acaba conferindo um onipresente som metálico. Isso sem contar com as eventuais distorções de praxe. Lionel Fischer, em artigo publicado aqui mesmo nos Cadernos de Teatro, lembra que o uso excessivo desta engenhoca tende a banalizar a cena, favorecer apenas atores sem o treinamento vocal adequado, além de dar margem substantiva ao surgimento de eventuais chiados, plocs e microfônias variadas.

Enfim, se estávamos ficando cegos, haja vista o aumento do número de refletores nas peças de vinte anos para cá, parece que também estamos ficando meio surdos... coisas da pós-modernidade, com certeza.

Elogios

E para encerrar esta seção, três menções elogiosas. A primeira para o CCBB, que entra ano, sai ano, continua prestigiando a vida cênica abrigando quase sempre bons espetáculos em seus três espaços dentro de seu maravilhoso centro cultural. A segunda, para Maria Helena Kühner, que criou um Catálogo de Dramaturgia Brasileira, de inestimável valor. E por fim, aos fotógrafos cariocas, que vêm prestando significativa colaboração, no sentido de ajudar a divulgar o nosso teatro através de sua arte. São muitos, mas dentre eles, Guga Melgar, Chico Lima e Silvio Pozzato, são, sem dúvida, alguns dos que mais se destacam neste ofício.

O fim de uma era

Graças a Deus, nossas preces foram atendidas e não temos mais de ouvir ao final dos espetáculos – salvo raras exceções a cargo de desavisados – um ator dirigir-se ao público com a famosa e desgastada piada e suas variantes ainda piores: “Quem gostou do espetáculo, avise aos amigos; quem não gostou, avise aos inimigos”. Foi uma mudança muito bem-vinda.

Cadê o jovem que estava aqui?

Enquanto “falsos” (e fora de época) estudantes freqüentam com vontade as salas de teatro, os verdadeiros – e jovens – não passam nem na porta. Se os idosos, em suas vans, parecem adorar ir ao teatro, os jovens, misteriosamente, preferem outros programas. Caberia alguma pesquisa para tentar descobrir porque nossos jovens, secundaristas ou universitários, não vêm no teatro uma opção de lazer/entretenimento/crescimento pessoal.

Algumas peças são de Marte, outras são de Morte...

Assistimos também, em 2006, a reboque do trabalho pioneiro dos meninos do Z. É. (Zenas Improvisadas), a muitos outros trabalhos baseados em improvisações. Esquetes, e seus festivais, também marcaram presença. É uma forma curiosa e funcional de ingressar no mercado e poder mostrar um trabalho diferenciado, ainda que a maior parte dos mesmos penda para o cômico.

Mas entre os destaques propriamente ditos de 2006, tivemos o *Dinheiro grátis*, de Michel Melamed; os musicais, já citados acima, e nos quais destacaríamos também a versão in concert de *Ópera do malandro*; *Leitor por horas*, com belas interpretações e lindo cenário de Christiane Jatahy e Marcelo Lipiani, o curioso *Caetana*, vindo de Recife; *Saudades em terra d'água*, emocionante espetáculo de teatro/dança; monólogos como *Não sou feliz, mas tenho marido*, com sensível interpretação de Zezé Polessa; *Savina*, criação do sempre instigante grupo de Brodt & Ana Teixeira – embora permaneça um mistério a construção de arquibancadas para o público, tornando inutilmente desconfortável o bom espaço do CCBB II; o criativo e instigante *Superiores*, de Miguel Thiré, aparentemente inspirado em um espetáculo similar londrino, além de *Piquenique no front*, também já citado anteriormente, com ótima direção de Fábio Porchat e o merecidamente louvado *O púcaro búlgaro*, criado por Aderbal Freire-Filho.

Surpresas

No segundo semestre, agradáveis surpresas, como *Até que a morte nos separe*, de Andréia Burle, e *Cora Coralina – coração encarnado*, bela homenagem à poeta, dirigida por Orã Figueiredo; brilharam também *A força do destino*, com direção de Henrique Tavares, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, com fantástica ambientação (luz, cenário e figurinos) e uma terceira parte, a nosso, ver, simplesmente desnecessária. Desnecessário também, por redundante e que



pouco tinha a acrescentar, o vídeo que abria o excelente *O círculo de giz caucasiano*, da Cia do Latão. Ainda na linha “corra que a revolução vem aí”, *Olga Benário* apresentou por seu turno um vídeo que acompanhava à perfeição o interessante espetáculo dirigido por Luís Fernando Lobo.

Peer Gynt, peça de difícil encenação, mostrou um belo encontro de atores e bonecos, levado à cena no SESC pelo grupo capitaneado por Miguel Vellinho, e que contou ainda com um cenário fascinante de Carlos Alberto Nunes. Os Doutores da Alegria levaram à cena um tocante espetáculo compilando suas experiências no Rio de Janeiro junto a crianças hospitalizadas: um trabalho exemplar, tanto do ponto de vista artístico, quanto do social.

Ticiania Studart voltou a dirigir aqui no Rio, apresentando um bom espetáculo – *Tudo sobre mulheres*. Enrique Diaz e sua trupe prosseguiram com êxito sua complexa tarefa de desconstruir/reconstruir textos clássicos: *A gaivota*, de Tchecov, foi a peça da vez. Para encerrar, além de alguns excelentes monólogos e musicais, entre outros destaques, já citados anteriormente, tivemos espetáculos que vieram da “longínqua” São Paulo, como *Sua excelência, o candidato, Agreste, Aldeotas, O marido ideal, Operação abafa* e o sensacional *Avenida Dropsie*, de Felipe Hirsch.

O Tablado

Aqui, prosseguimos normalmente com as atividades relacionados aos cursos, e com as Mostras dirigidas por professores da casa, bem como cursos oferecidos por profissionais convidados, como no caso de Fabianna de Mello e Souza da companhia francesa do Théâtre du Soleil.

Além disso, no horário infantil, deu-se a reestréia de *O rapto das cebolinhas*, de Maria Clara Machado, dirigida por Cacá Mourthé. Em seguida, em agosto e setembro, houve o Festival de Primavera, com a apresentação de alguns espetáculos convidados, a cargo de alunos e/ou ex-alunos, como *Superiores*, dirigido por Miguel Thiré, indicado ao Prêmio Shell – categoria Especial; *Elmo Miranda Show*, com direção de Marcio Trigo; *Aramis e Julia*, escrito e dirigido por André

Dale, *O sonho*, de Strindberg, dirigido por Zé Alex, e, finalmente, *Os anti-humanos atacam*, dirigida por Ricardo Blat.

Completaram a programação anual um Festival de Verão, com as práticas de montagem dirigidas pelos professores e a já bastante concorrida Mostra de Esquetes, que teve sua 11ª edição no meio do ano, tendo como tema o Teatro do Absurdo. Nossos Cadernos, editados por Lionel Fischer, tiveram duas edições: o 175 (edição especial, cobrindo os meses de abril/maio/junho) e o 176 (outubro/novembro/dezembro).

E em 24 de maio tivemos a inauguração do novo espaço do Tablado, devidamente reformado, com cadeiras confortáveis, ar-condicionado novinho em folha, nova coxía, etc., fruto da contribuição de artistas e amigos da casa, que colaboraram comprando cadeiras, o que permitiu a realização desta obra.

Ano novo, vida velha

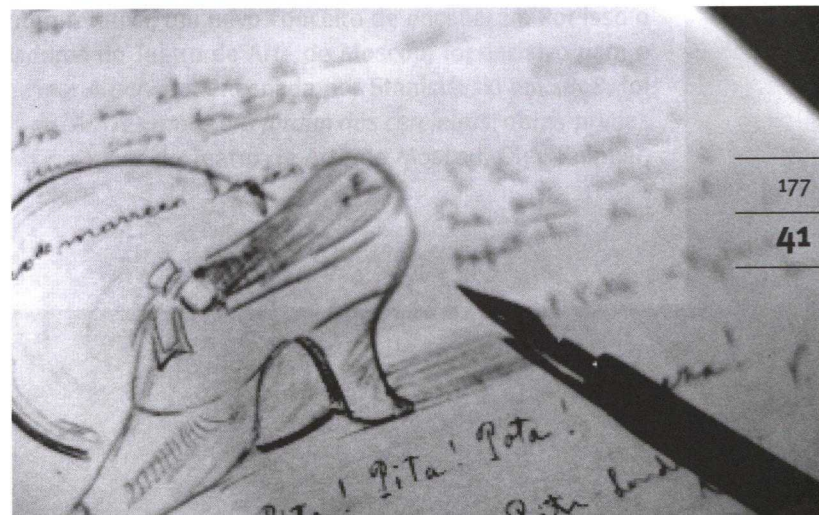
Já estamos em meados de 2007 e o panorama continua rigorosamente o mesmo. Assim, se o nosso prezado editor repetir a encomenda de uma sucinta avaliação do ano findo, não haverá muito a fazer. Infelizmente...

...> BERNARDO JABLONSKI

é Professor do Tablado e da PUC-Rio
e jurado do Prêmio Shell de Teatro.



Foto: Guga Melgar



Antes tarde do que...

Como dissemos em nosso editorial, por razões que a razão desconhece cometemos um lapso imperdoável, ao omitir Tchecov da coluna Personalidades da última edição. E tal lapso se afigura como imperdoável (ou o melhor seria dizer inexplicável?) pelo simples fato de que consideramos o autor russo só inferior a Shakespeare. Portanto, a ele dedicamos toda esta página, na esperança de que obtenhamos o perdão do amigo leitor e sobretudo do autor, esteja ele aonde estiver.



TCHECOV, Anton

(1860-1904)





Autor dramático e romancista russo.

Filho de um pequeno comerciante, estudou medicina em Moscou (1879-1884), sustentando sua família com a publicação de histórias cômicas em jornais. Suas narrativas curtas, publicadas com o apoio do editor Suvorin nas melhores revistas literárias de São Petersburgo e Moscou, o colocaram rapidamente como uma figura de destaque no universo literário do país. Suas primeiras peças teatrais foram obras em 1 ato, geralmente farsas, com elementos melodramáticos segundo o modelo francês: *O urso e Canto de cisne*, *Pedido de casamento*, *Tatiana Repin* e *O aniversário*.

Neste período, Tchecov escreveu sua primeira peça longa, *Platonov* – não estreada enquanto o autor era vivo – e *Ivanov*, que obteve pouco êxito. Tampouco chamou a atenção *O gênio do bosque*. Nestas obras, semelhantes a narrativas em estilo e construção, já se esboça a nova concepção teatral de Tchecov, oposta à retórica e a todos os artifícios do drama pós-romântico. Entretanto, sua obsessão pela “objetividade científica”, pela simplicidade e o matiz psicológico dos personagens, seus temas sobre a vida cotidiana da sociedade russa do fim do século XIX não tiveram eco imediato do público. A estréia de *A gaivota* (1896) no Teatro Imperial foi um tremendo fracasso.

Tal fracasso se explica porque o tchecoviano exigia uma nova forma interpretativa, um novo conceito de encenação. Por isso o encontro de Tchecov com Stanislavski e Nemirovich Danchenko, fundadores do Teatro de Arte de Moscou, foi decisivo para o desenvolvimento da arte dramática tchecoviana. Tanto assim que a mesma *A gaivota*, encenada por Stanislávski em 1898, foi recebida de forma triunfal. A este êxito se seguiram outros, como *Tio Vânia*, *As três irmãs* e *O jardim das cerejeiras*, obras-primas sobre a sociedade russa às vésperas da Revolução. Casado com uma das atrizes do Teatro de Arte de Moscou, Olga Knipper, Tchecov morreu de uma infecção pulmonar na plenitude de sua força criadora.

MÚLTIPLA ESCOLHA



Como foi dito em nosso editorial, a Mostra de Esquetes do Tablado deste ano terá como tema a Comédia del' Arte, o que nos motivou a publicar um longo artigo sobre o tema. Pois bem: seja você aluno ou não do Tablado, e mesmo que não venha a participar da Mostra, que tal dar uma checada nos seus conhecimentos sobre esta importante forma de expressão artística?

1. A Comedia del'Arte é o termo que indica o teatro dos cômicos italianos. Quando surgiu e quando terminou?
 - a) Século XV até o século XIX
 - b) Século XV até o século XVI
 - c) Século XVI até o século XX
 - d) Século XVI até o final do século XVII
 - e) Nenhuma das respostas anteriores
2. Quando surgiu, a Comédia del'Arte era apresentada principalmente nas:
 - a) Praças
 - b) Igrejas
 - c) Cercanias das grandes cidades
 - d) Florestas
 - e) O item A está correto
3. No século XVII, surgem algumas invenções cenotécnicas. Duas delas estão abaixo mencionadas. Você saberia identificá-las?
 - a) Máquina de nuvens
 - b) Máquina de voar
 - c) Roldanas assimétricas
 - d) Plataformas móveis
 - e) Os itens A e B estão corretos

4. Alguns personagens eram identificados pelos objetos que usavam. No caso de Arlequim, qual seria?

- a) Bolsa
- b) Punhal
- c) Bastão
- d) Corrente
- e) Manto

5. Na Comédia del'Arte, os atores também tinham que ser:

- a) Acrobatas
- b) Músicos
- c) Bailarinos
- d) Mímicos
- e) Todas as respostas estão corretas

6. As máscaras representam diversas regiões (cidades, dialetos) italianas. A de Pantaleão surgiu onde?

- a) Veneza
- b) Turim
- c) Bérgamo
- d) Nápoles
- e) Nenhuma das respostas anteriores

7. Os personagens da Comédia del'Arte são sempre os mesmos. Mas você sabe qual a sua origem?

- a) Comédias clássicas
- b) Jograis medievais
- c) Autos Sacramentais
- d) Farsas espanholas
- e) Todos os itens estão corretos

8. Na primeira metade do século XVII, a Comédia del'Arte entra em decadência. Dentre muitos motivos, dois estão expostos abaixo. Quais seriam?

- a) Perde seu feitiço popular
- b) Não ousa mais enfrentar assuntos da realidade
- c) Passa a cobrar ingressos da platéia
- d) As montagens tornam-se longas demais
- e) Os itens A e B estão corretos

9. Embora tenha escrito pequenos textos para cômicos italianos, em dado momento Carlo Goldoni chegou à conclusão de que o teatro deveria ser:

- a) A interpretação de um texto
- b) A mescla de várias expressões artísticas
- c) Estruturado basicamente na forma de monólogos
- d) Falado apenas em latim
- e) Nenhuma das respostas anteriores

10. De todas as máscaras da Comédia del'Arte, uma delas – talvez a mais antiga – é a mais popular. Ela estaria relacionada abaixo?

- a) Pantaleão
- b) Doutor
- c) Arlequim
- d) Briguella
- e) Nenhuma das respostas anteriores

Questão 1

d) Século XVI até o final do século XVII

Questão 2

a) Praças

Questão 3

Os itens a e b estão corretos

Questão 4

c) Bastão

Questão 5

e) Todos os itens estão corretos

Questão 6

a) Veneza

Questão 7

a) Comédias clássicas

Questão 8

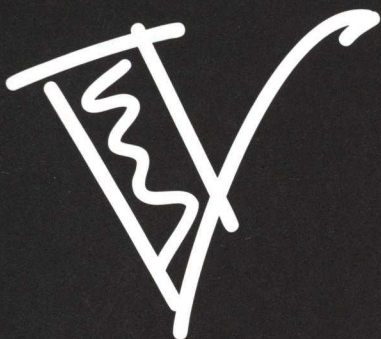
e) Os itens a e b estão corretos

Questão 9

a) A interpretação de um texto

Questão 10

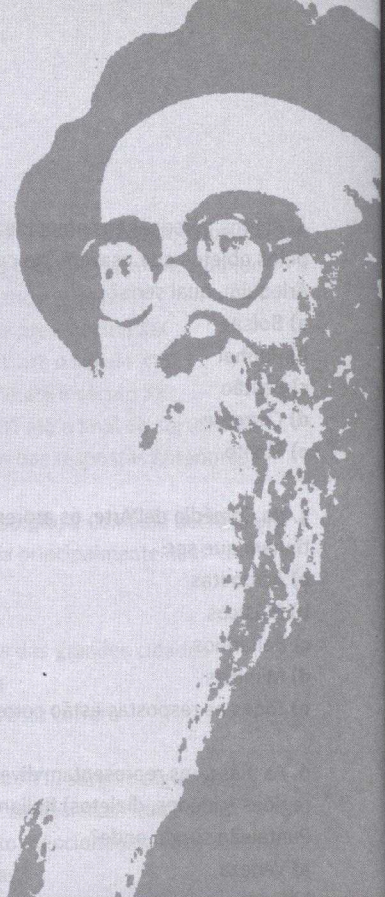
c) Arlequim



VALLE-INCLÁN, Ramon María Del

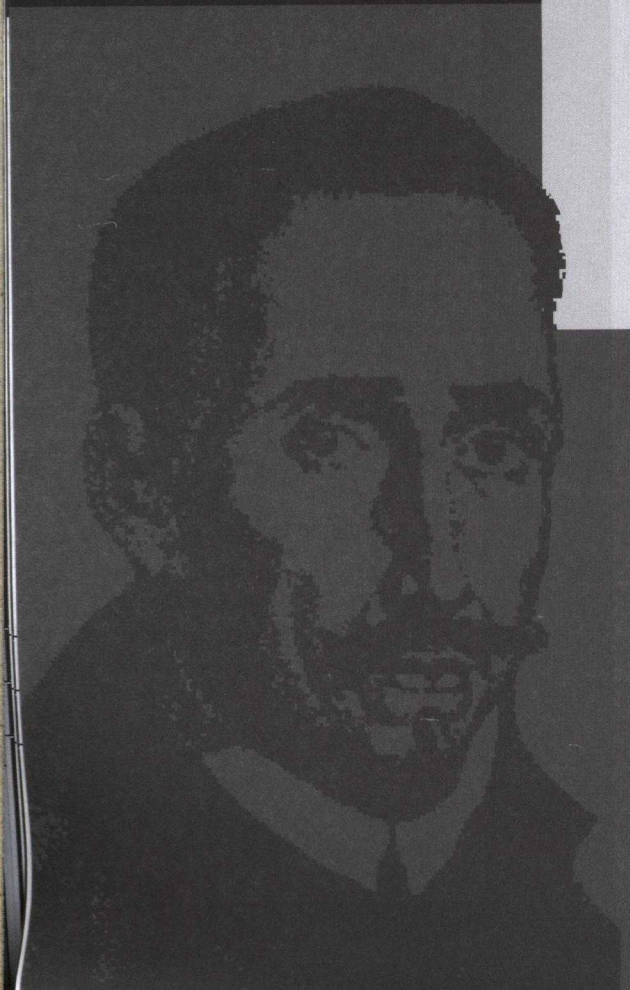
(1866-1936)

Poeta, escritor e dramaturgo espanhol. Começou a escrever sob forte influência do Simbolismo francês. Em 1907 produz uma coletânea chamada *Comédias Bárbaras*, na qual se incluem *Águila de blasón*, *Romance de lobos* e *Cara de plata*. Tais obras têm como pano de fundo paixões primitivas e violentas, ambientadas em uma Galícia mítica, impregnada de uma visão de mundo dominada pela morte e pelo mal. Valle-Inclán também produziu um conjunto de farsas grotescas em verso – *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, *La Marquesa Rosalinda*, *Cuento de Abril* e *Farsa y licencia de la reina castiza*. O autor acreditava que o sentido trágico da vida espanhola só poderia se materializar através de uma estética sistematicamente deformada, que ficou conhecida como “esperpento”. Além das obras já citadas, também podem ser destacadas *Luces de Bohemia*, *Los cuervos de don Friolera*, *Las galas del difunto*, *La hija del capitán* e *La cabeza del Bautista*.



VEGA, Félix Lope De (1562-1635)

Poeta e autor dramático espanhol. Estudou na Universidade de Salamanca e participou da expedição da Armada Invencível (1588). Em 1614, se ordenou sacerdote. É considerado o criador do teatro nacional espanhol e estabeleceu definitivamente as fórmulas da Comédia Nova, que perduraram por mais de um século: redução do número de atos a três, liberdade métrica com predomínio do octosílabo, mescla de elementos cômicos e trágicos, recusa das três unidades, especialmente as de tempo e lugar. Suas comédias, que se caracterizam por seu lirismo, improvisação, predileção por elementos populares e pluralidade temática, dão mais importância à dinâmica da ação e à intriga do que à profundidade psicológica dos personagens. De sua extensa obra podem ser destacadas as peças *El caballero de Olmedo*, *Peribáñez*, *El mejor alcalde el rey*, *Fuenteovejuna*, *El acero de Madrid*, *La dama boba* e *Los melindres de Belisa*.



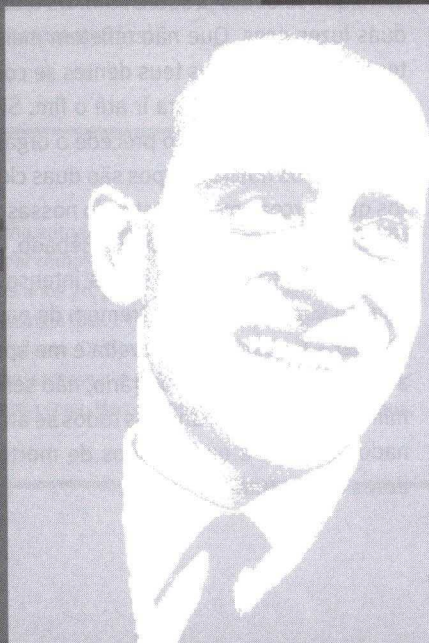
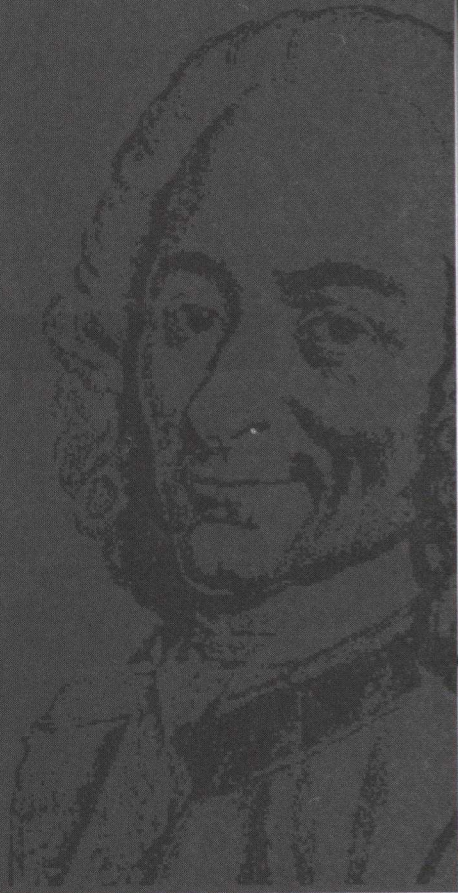
VICENTE, Gil (1465-1536)

Autor dramático português. Foi também músico, poeta e ator. Em suas obras dramáticas, algumas escritas em castelhano, fundiu harmonicamente o medieval e o renascentista. Em sua primeira fase produziu obras marcadas pela simplicidade e lirismo (*Auto da visitação*, *Auto pastoril castelhano*, *Auto dos Reis Magos*). Mais adiante, mesclou temas da tradição cristã com elementos bíblicos, pagãos e populares (*Auto de Mofina Mendes*, *Auto dos quatro tempos*, *Auto de Sibila Cassandra*). A complexidade dramática e temática caracteriza esta segunda fase, à qual pertence a magistral Trilogia das Barcas, inspirada nas antigas Danças da Morte. *A barca do inferno* é certamente sua obra mais interessante, especialmente por seus personagens – tipos populares estruturados com sentido realista. O teatro de Gil Vicente tem, como principal característica, um profundo lirismo de raiz popular.



VOLTAIRE, François-Marie Arouet (1694-1778)

Escritor francês, foi o precursor da tragédia burguesa e do melodrama romântico do final do século XVIII e começo do XIX. Sua primeira obra, a tragédia *Édipo*, obteve grande êxito. Em 1726 vai para a Inglaterra e impressionado com as representações da obra de Shakespeare, escreve *Brutus* e *Zaire*. Ao regressar a Paris, produz mais algumas peças, dentre elas *Adelaide du Guesclin*, *La mort de César* e *L'enfant prodige*.



VIAN, Boris (1920-1959)

Escritor, poeta e dramaturgo francês. Exponente e ídolo da juventude de Saint-Germain no pós-guerra, renovou a tradição surrealista, da qual aproveitou o humor negro, o gosto pelo jogo e o espírito literário. Seus dramas se encaixam no chamado Teatro do Absurdo, cabendo destacar *L'équarrissage pour tous*, *Le goûter des générales* e sobretudo *Les bâtisseurs d'Empire*.

LIONEL FISCHER

Adeus

PERSONAGENS:
UM HOMEM | UMA MULHER

Mulher – As minhas mãos tocam o teu corpo. Sei que elas estão frias. Mas o teu corpo também está gelado. Sei que você sabe disso. Sei que você nota. E no entanto, eu continuo a te acariciar. E você continua a fingir que não percebe. Por quê?

Homem – A minha boca está crispada. E há nela mais ódio do que amor. Sempre brinquei dizendo que teus seios eram dois magníficos peixes que saltavam e que eu amava capturá-los com doçura. Agora, tão perto deles, tendo-os ao meu alcance, fugiu de mim a antiga ternura. E eu me preparo, como uma fera, para capturá-los com violência. Por quê?

Mulher – Eu me volto apenas por não suportar a visão do teu rosto de vidro que se debruça sobre mim. Os teus olhos, que se transformaram em duas luzes ocas. Que não refletem mais os meus. Que não são mais os teus. Se ao menos os teus dentes se convertessem em punhais de prata e fossem corajosos para ir até o fim. Sim, acabar de uma vez com essa estranha dança que não precede o orgasmo, mas a morte.

Homem – Os nossos corpos são duas cidades mortas. São caminhos gastos que percorremos arrastando nossas próprias vidas e que conduzem a nada. Eu me sinto demente. Bêbado. Miserável. E a minha loucura e embriaguez são cada vez mais intensas e incontornáveis. Eu já sinto o abismo sob os pés e eles tremem de pavor. E no entanto...

Mulher – Eu olho à nossa volta e me apavora que sejamos a regra e não a exceção. Se fosse o contrário, não seria difícil te dizer adeus ou você a mim. E recomeçar tudo. Mas todos se arrastam como manequins, impregnados de cera e encharcados de morte. Como se todos fossem portadores de um tumor cerebral.

Homem – Há em nós sinais de uma grave doença. Talvez incurável. Fabricada com a nossa aquiescência. E somos todos portadores dessa peste. Nós geramos nossa própria ruína assistindo a esse desfile de mãos crispadas, é possível, mas permitindo que o cortejo desfilasse.

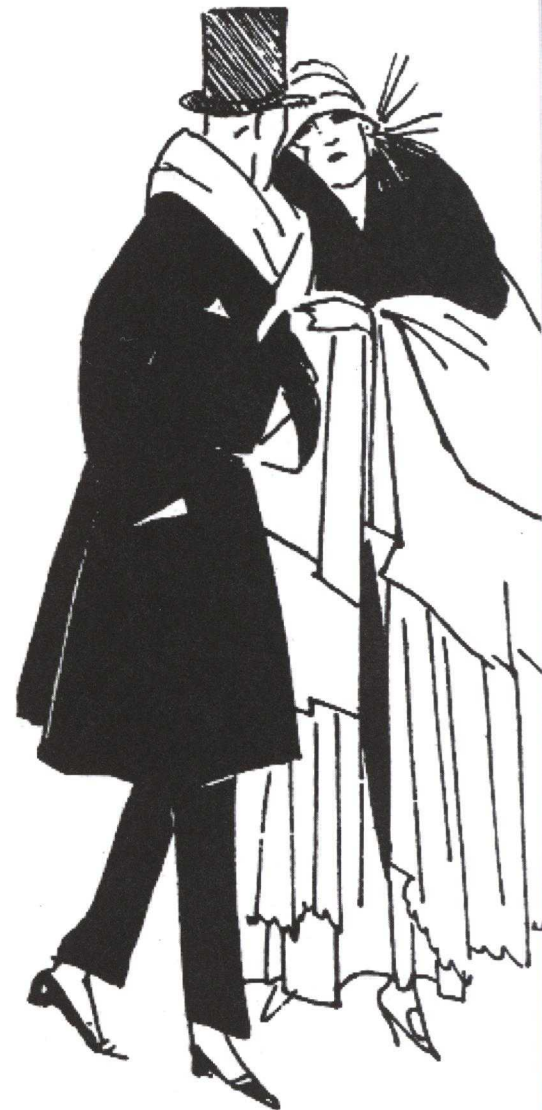
Mulher – Nós consentimos que o nosso destino nos escapasse. Tudo que criamos nos fugiu, adquiriu vida própria e hoje caminha sem sentir a nossa falta. Acima da minha vontade ou da tua, existe uma outra, superior a todas as demais: a vontade do mundo. Do mundo organizado. Civilizado. Que nos massacra impiedosamente dando a entender, no entanto, que só nutre a nosso respeito uma terna indiferença.

Homem – Estamos juntos, aqui, há tão pouco tempo e eu já me sinto esgotado. Aguardando com ansiedade o teu grito angustiante, que nos autorizará o silêncio e o esquecimento. Nós tombaremos, cada um para um lado. Ficaremos calados. E daremos a impressão, um ao outro, de que procuramos manter, com a imobilidade de nossos corpos, o imenso prazer pouco antes obtido. Mas estaremos mentindo. Que importa? Silêncio é sabedoria.

Mulher – Já é hora. Sinto pela milésima vez esse grito que me sobe. E que não me significa mais nada. Um dia, talvez, ele tenha sido de prazer. Hoje é de angústia. Não, não acredito que te despreze, amigo exausto, que suaviza com teu corpo o peso do meu. Não. Eu apenas não sei mais o que significa essa palavra: amor. O que é? *(O casal tomba, exausto. Podem ter chegado ao orgasmo. Ou podem estar mortos)*

SUGESTÃO PARA ESTUDO

Esta cena, extraída de um texto de minha autoria chamado *Réquiem*, mostra um casal fazendo amor. Só que a proposta foge por completo ao real, o que fica óbvio pelo texto. Quando encenei esta peça, no final dos anos 70, propus aos atores que partissem de uma posição e se imobilizassem. Aí o homem fala. Em seguida, nova troca de posição, imobilidade, a mulher fala. E assim por diante. O objetivo era causar uma sensação de estranheza, já que aquilo que o corpo expressava entrava em contradição com as palavras. Os críticos, na época, elogiaram a cena. Mas os críticos, como todos sabemos, se enganam com relativa frequência...



A farsa do mancebo que casou com a mulher geniosa

ALEJANDRO CASONA | Tradução Walmir Ayala

Personagens

Patrônio

Mancebo

Pai do Mancebo

Moça

Pai da Moça

Mãe da Moça

Músicos

e Dançarinos

PRÓLOGO

(Patrônio, diante da cortina, fala com a platéia)

Patrônio – Minhas senhoras, meus senhores, um momento de atenção. Quereis divertir-vos com uma antiga história? Apresento-me: sou Patrônio, criado e conselheiro do muito ilustre Conde Lucanor, o qual costuma consultar-me toda vez que uma dúvida o assalta. A dúvida desta vez é que um criado quer se casar com uma moça muito mais rica do que ele, e de alta linhagem. É um bom negócio, direis. Mas meu amo não se atreve a levá-lo adiante, por um receio que tem. Acontece que a tal moça é a mais violenta e geniosa coisa que há no mundo. De tão mau gênio que certamente não haveria marido que possa com ela. Por isso eu, Patrônio, conselheiro fiel, quero levar à cena hoje, neste palco, esta história, para que sirva de exemplo a vós todos e a meu prezado amo. Esta é, pois, a “História do mancebo que casou com a mulher geniosa” e das artimanhas que usou para dominá-la desde o dia em que se casaram. Escutai a história que está escrita num famoso livro, primeiro dos livros de contos que



em terras de Espanha se escreveram. E contribua o prazer e a reflexão que vos cause, para a maior glória de seu autor, o infante Dom João Emanuel, que há 600 anos foi em Castela cortesão discreto, poeta de “cantares” e autor de livros de caçada e de sabedoria. (*Patrônio se retira e sobem ao palco o Mancebo e o Pai do Mancebo*)

CENA 1

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

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

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

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

Pai – Não é só isto. O quanto tens tu de boas maneiras tem essa moça de más e arresadas.

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

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

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

Pai – Já que insistes. Não digais depois que não te avisei em tempo. Peçamos a mão da moça e queira Deus que não no-la

concedam. (*Bate com o cajado*) Ó de casa! (*Descerra-se a cortina aparecendo a casa da moça. O pai da pretendida, que está só, levanta-se a ver os vizinhos*)

CENA 2

Pai Rico – Olá, senhor vizinho! Bons ventos o trazem! Em que lhe posso ser útil?

Pai Pobre – É um pedido que vos venho fazer para este meu filho...

Pai Rico – Posso saber do que se trata?

Pai Pobre – Amigo e senhor, tendes uma filha única...

Pai Rico – Uma única, é certo, mas que me preocupa como se fossem duzentas.

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

Pai Rico – Será que estou ouvindo bem, vizinho? É de casamento que me falais?

Pai Pobre – Já adverti o rapaz de vossa riqueza e da nossa humildade. Mas ele insiste...

Pai Rico (*Avançando, cheio de assombro, para o Mancebo*) – Então este moço quer casar com minha filha?

Mancebo (*Humilde*) – Se for de vosso gosto...

Pai Rico – É inteiramente de meu gosto. Deus te abençoe, meu filho. Que peso me tiras das costas.

Pai Pobre – Então, está concedida a noiva?

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

Pai Pobre – Tranqüilize-se, senhor. Quanto a isso podeis ficar descansado. O rapaz bem sabe do temperamento da noiva e mesmo assim deseja casar-se. Não foi enganado.

Pai Rico – Então não se fala mais. Se assim é eu a entrego de bom grado, meu filho. E que o céu te auxilie nesta empresa. *(Ouve-se de dentro da casa grande ruído de gritos e pratos quebrados)* Não se espantem: é a moça que discute amigavelmente com sua mãe. *(Chama)* Olá, menina! Senhora minha mulher! Vinde aqui! Temos grandes novidades! *(Saem mãe e filha, muito furiosas, em grande discussão, disputando um pano que ambas puxam cada uma para si)* Mas que é isso, senhora? Filha indomável! Assim apareceis? Não vedes que temos visitas?

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

Pai Rico – Este rapaz, minha filha, é teu futuro marido.

Moça – Meu marido? Este? *(O Mancebo faz uma reverência. A Moça ri às gargalhadas)* Não me pudeste encontrar coisa melhor na feira, meu pai?

Mãe – Muito me espantaria, marido, se fizésseis alguma coisa usando a cabeça. Então, com o mais esfarrapado da cidade haveria de se arruinar nossa filha?

Pai Rico – Calai, senhora, e não retruqueis mais. É de minha vontade e está decidido. Amanhã será o casamento.

Mãe – Vossa vontade! E que vontade é a vossa, seu frouxo? Ai, minha filha, minha pobre filha...

Pai Rico *(Confidencialmente para o vizinho)* – A mãe não é menos tirana, amigo. Mas esta já não há quem me tire de casa. *(Fecha a cortina e volta a aparecer Patrônio)*

CENA 3

Patrônio – Assim começa a nossa história. Logo veremos como prossegue e termina. Forte é a moça e bem decidido o mancebo. O que resultou desta união logo sabereis. Eu me retiro, que o cortejo está por chegar, e só vim aqui para vos avisar que o casamento se fez e já trazem a noiva à casa de seu marido. *(Saúda o cortejo que vem pelo meio da praça e sai. O cortejo desfila diante do público e sobe no palco, tocando gaitas, tambores e pandeiros. Em seguida, o Pai Rico e a Mãe. Atrás os noivos e os pares de moços e moças coroadas de grinaldas em flor. Cantam e dançam “Um romance de bodas”)*

Cortejo – Maio em flor vos traz
gentis atavios
os alegres campos,
as fontes e os rios.
Erguem a cabeça
salgueiros bravios,
e as verdes espadas
de onde apontam lírios

(Dançam e repetem cantando a primeira estrofe)

Pai Rico *(Chamando a Moça à parte)* – Estás casada, minha filha, ouve agora meu conselho: obedece e serve a teu marido, que há mais sossego em obedecer do que em mandar.

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

Pai Rico – Ei, senhores. Retire-se agora o cortejo. Que fiquem sós os noivos. Até outro dia. *(Despedem-se entre risos e abraços e saem todos cantando. O Mancebo descerra a cortina e entra com a noiva em sua casa. Está posta a mesa e sobre ela um candelabro aceso. Ao fundo, por uma janela, vê-se a cabeça de um cavalo ruminando no curral. Enquanto a noiva retira a grinalda e os enfeites, ouve-se cantar o cortejo, distante).*

CENA 4

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

Moça – Mas não vês aí tudo?

Mancebo – Não vejo onde está a bacia da água para lavar as mãos.

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

Mancebo – Te enganas. Sempre fui pobre, porém limpo. E quero me lavar. *(Pausa. Ela não liga importância. Ele dá um soco na mesa, erguendo o tom de voz)* Quero me lavar, ouvis-

te? *(Olhando em volta de si)* Ei, tu, dom cachorro, dá-me água para as mãos! *(Outra pausa. Espera)* Como! Não ouviste, cão traidor? Eu te ordenei que me trouxesses água para as mãos. Ah, calais? Não me obedeces? Não perdes por esperar. *(Sai furioso para trás das cortinas e dá punhaladas no cachorro, que late espantado)*

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

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

Moça – Falas com o gato, marido?

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

Moça – Mas marido, como queres que o pobre gato entenda de bacias d'água?

Mancebo *(Impõe silêncio com um gesto, secamente)* – O quê? Nem te mexes apesar de tudo? Ah, gato traidor...Espera, espera e já verás! *(Sai entre as cortinas. Ouve-se um miado estridente. O mancebo volta com um gato espetado na espada. Joga-o ao pé da moça)*

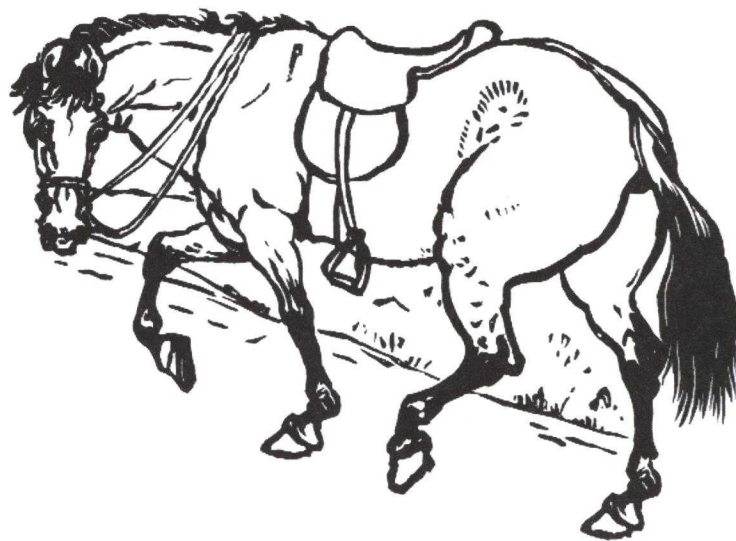
Moça – Ai, pobre gatinho! *(Ergue o bichano tristemente pelo rabo comprovando que está morto)*

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

Moça – Isso não! Pensa, marido, que cachorros e gatos há muitos, mas cavalos tens apenas este.

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

Moça *(Perturbada)* – Enlouqueceu! *(O Mancebo puxa da pisto-*



la e dispara em direção ao cavalo. O animal cai pesadamente) Deus nos valha, marido! Mataste o cavalo!

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

Moça *(Tremendo)* – Água? Agora mesmo! Por que não pediste antes, marido? *(Corre para dentro e volta com uma pequena bacia d'água e uma toalha)* Espera! Não te canses! Eu mesma te lavarei!

Mancebo – Menos mal. Agora serve a ceia.

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

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

Moça – E como não haveria de te obedecer, marido? Sei muito

bem que não há qualidade que assente tão bem numa mulher como a de servir e honrar ao senhor de sua casa. Mande-me o quanto quiser. Eu juro...

Mancebo (*Interrompendo*) – Cala-te! Chega!

Moça – Sim, sim...perdão.

Mancebo – A ceia não esteve satisfatória. Que isso não torne a acontecer.

Moça – Não te preocupes. Amanhã eu mesma a prepararei...

Mancebo – Bem, agora eu vou ao leito. Cuidado, mulher, que nada me perturbe o sono. Com a raiva que tive esta noite nem sei se poderei dormir. Esta cadeira...

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

Mancebo – Ilumina o caminho!

Moça – Sim, sim... *(Acompanha-o com o candelabro, cedendo-lhe a dianteira com uma reverência. Sai o mancebo. Fora recomeça o romance de bodas. A Moça volta e corre até a janela)* Loucos! Que fazeis? Psiu...Não perturbeis meu marido senão seremos todos mortos! *(Cessa a música. Ela impõe silêncio ao público, na ponta dos pés)* Silêncio, silêncio todos, por Deus. Meu amo está dormindo...*(Fecha as cortinas levando um dedo ao lábio. Mudança de luz. Sai o pai da moça. Escuta levando a mão à orelha)*

CENA 5

(Diante da cortina)

Pai Rico – Não se ouve nada...que se terá passado aqui? *(Chama)* Meu genro! Ó meu genro! *(Sai o Mancebo)* Então?

Mancebo – Já está mansa...

Pai Rico – Mansa? Minha filha?

Mancebo – Mansa como uma ovelha.

Pai Rico – Mas isto é maravilhoso! Conta-me como te arranjaste para conseguir tal milagre?

Mancebo – Puxando forte a rédea desde o princípio. Mandeí o cão trazer água, como não obedeceu, matei-o a punhaladas diante dela. Fiz o mesmo com o gato e depois com o cavalo. Assim, quando ordenei-lhe que me trouxesse água, obedeceu voando por medo de sofrer igual castigo. Eu vos garanto que de hoje em diante vossa filha será a mulher mais bem mandada do

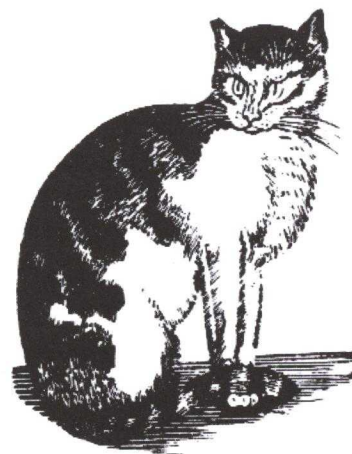
mundo. E juntos teremos uma vida muito feliz.

Pai Rico – Por todos os diabos, rapaz...Que grande idéia me estás dando...se eu puder fazer o mesmo com a mãe, que também é uma tirana!

Mancebo – Não sei o que dizer, meu sogro. Mas penso que nunca os segundos tempos foram bons... Lembrai-vos daqueles versos de Lucanor: “Se no início não mostras que és capaz, não poderás mostrá-lo nunca mais”. Cuidado, aí vem vossa mulher...

Pai Rico – Por tua alma, rapaz! Deixa comigo esta espada.

Mancebo – Aqui está. Que o céu vos ajude...Adeus, meu sogro. *(Sai o mancebo. Descerra-se a cortina outra vez e entra a Mãe)*



CENA 6

Mãe – Que fazeis aqui, marido, tão cedo e com uma espada na mão?

Pai – E quem sois para perguntar-me alguma coisa, senhora?

Mãe – Hein? Perguntais quem sou?

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

Mãe – Com que então essa é a nova fala vossa, hein, marido?

Pai Rico – E antes de replicar mais uma palavra, olhai bem o que vou fazer. Ei, tu, dom galo, traz-me água para lavar as mãos!

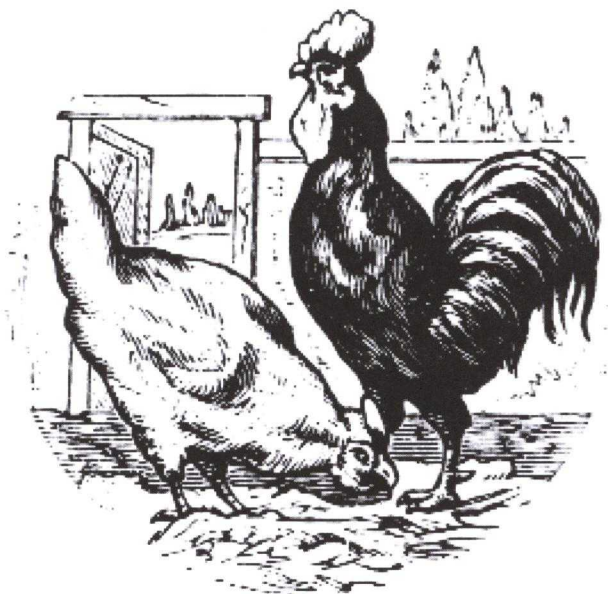
Mãe – Mas o que fazeis, dom fulano? É com o galo essa conversa?

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

Mãe – Pelo que vejo hoje a festa é completa...(*Volta o Pai,
trazendo o galo morto pelo pescoço*)

Pai Rico – Viste o que aconteceu com este galo por não me
obedecer?

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



F I M

ÍNDICE

- CURRICULUM VITAE** – Rubem Fonseca (nº 111)
- AULA DE INGLÊS** – Rubem Braga (nº 124)
- ADEVOGADOS** – Irmãos Marx (nº 126)
- POEMA DA TORRE SEM DEGRAUS** – Carlos Drummond de Andrade (nº 128)
- GALILEU GALILEI** – Bertolt Brecht (nº 129)
- ÁRVORE** – Millôr Fernandes (nº 131)
- ADORO POLUIÇÃO** – Millôr Fernandes (nº 132)
- HORA DO ALMOÇO** – Jean Kerr (nº 134)
- O SENHOR PUNTILA E SEU CRIADO MATTI** – Bertolt Brecht (nº 138)
- O TELEFONE** – Rubem Braga (nº 140)
- PAPOS** – Luís Fernando Veríssimo (nº 141)
- DESPEDIDA** – J.D.Salinger (nº 143)
- NOSTALGIA** – Michel Tournier (nº 144)
- O PEDIDO** – Carlos Drummond de Andrade (nº 147)
- RECEITAS** – Luís Fernando Veríssimo (nº 150)
- A TROCA** – Dora Sá (nº 150)
- PAIXÃO MORTAL** – Fred Mercury (nº 152)
- VALE-TUDISMO** – Tim Rescala (nº 152)
- VIDAS QUE PASSAM** – Tennessee Williams (nº 152)
- A LOUCA** – Domingos Oliveira (nº 153)
- MARIA** – Luís Fernando Veríssimo (nº 154)
- ROMEU E JULIETA** – William Shakespeare (nº 155)
- O INTERROGATÓRIO** – Peter Weiss (nº 156)
- CARTÕES SEM RESPOSTA** – Luis Fernando Veríssimo (nº 157)
- POR UMA TARDE FRIA** – Ana Amélia Carneiro de Mendonça (nº 158)
- NO MOMENTO NÃO ESTOU** – Elisa Lucinda (nº 159)
- APRENDIZ DE FEITICEIRO** – Maria Clara Machado (nº 160)
- O MAMBEMBE** – Arthur Azevedo (nº 161)
- LUCRECIA, O VENENO DOS BÓRGIA** – Paulo César Coutinho (nº 162)
- SONETO DE LUZ E TREVA** – Vinícius de Moraes (nº 163)
- VERSOS ÍNTIMOS** – Augusto dos Anjos (nº 164/165)
- BRIGA NO BECO** – Adélia Prado (nº 166)
- O GUARDADOR DE REBANHOS** – Fernando Pessoa (nº 167)
- EXCESSO DE COMPANHIA** – Carlos Drummond de Andrade (nº 168)
- À MARGEM DA VIDA** – Tennessee Williams (nº 169)
- TREZE SEGUNDOS** – Martha Medeiros (nº 170)
- O JARDIM DAS CEREJEIRAS** – Anton Tchecov (nº 171)
- HAMLET** – William Shakespeare (nº 172)
- 18 DE JULHO** – Goethe (nº 173)
- O JARDIM DAS CEREJEIRAS** – Anton Tchecov (nº 174)
- FRAGMENTO DE UM DISCURSO INSANO** – Lionel Fischer (nº 175)
- ENLEIO** – Carlos Drummond de Andrade (nº 176)

Textos à disposição

ANDRADE, C. - *A Média dos Homens*, comédia, 1 ato, 3 personagens (2 f. e 1 m.), n.º 173.

ANOUILH, J. - *O Baile dos Ladrões*, comédia, 1 ato, 17 personagens (4 f. e 13 m.), n.º 134.

ARRABAL, F. - *Oração, Teatro do Absurdo*, 1 ato, 2 personagens (1 m e 1 f.), n.º 150.

AUMILLIER, R. - *O Tigre, o Homem e o Rato*, fábula cômica, 1 ato, 3 personagens m., n.º 142.

AZEVEDO, A. - *Teatro a Vapor*, comédia, 31 esquetes, 100 personagens (33 f. e 67 m.) e figurantes, n.º 140.

BECKETT, S. - *Coisas e Loisas*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 2 personagens m. e 1 figurante, n.º 115; *Todos os que Caem*, peça radifônica, Teatro do Absurdo, 1 ato, 11 personagens (4 f. e 7 m.), n.º 121.

BETHENCOURT, J. - *Planejamento Familiar - A Solução Brasileira*, comédia, 1 ato, 3 personagens (1 f. e 2 m.), n.º 109.

BOSCO, B. - *Abelardo e Berilo*, comédia, 1 ato, 2 personagens masculinos, n.º 174.

BRADFORD, B. - *Ensaio*, comédia dramática, 1 ato, 1 personagem m., n.º 126.

BRECHT, B. - *A Expulsão do Demônio*, drama, 1 ato, 4 personagens (2 f. e 2 m.), n.º 109; *A Mulher Judia*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), n.º 119.

BUENAVENTURA, H. - *A professora*, drama, 1 ato, 6 personagens (3 f. e 3 m.), n.º 173.

BUZZATI, D. - *Aquele Instante*, Teatro do Absurdo, 9 esquetes, 38 personagens (13 f. e 25 m.), n.º 122.

CABRUJAS, J. I. - *El Dia Que Me Quieras*, comédia dramática, 2 atos, 7 personagens (4 m. e 3 f.), n.º 158.

COCTEAU, J. - *A Voz Humana*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.); *O Mentiroso*, drama, 1 ato, 1 personagem m., n.º 126; *O Belo Indiferente*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), n.º 140.

COLLIER, J. - *Poção*, comédia, 1 ato, 2 personagens m., n.º 114.

COUTINHO, P. C. - *Um Piano à Luz da Lua*, drama, 2 atos, 9 personagens (4 f. e 5 m.), n.º 141.

DOSTOIEVSKI, F. - *O Grande Inquisidor*, drama, 1 ato, 2 personagens m., n.º 114.

EURÍPEDES - *Tróia*, drama, 1 ato, 6 personagens (5 f. e 1 m.), n.º 139; *Medéia*, tragédia, 1 ato, coro e 8 personagens (4m. e 4f.), n.º 169.

FÁVERO, C. - *José, e Agora?*, drama, 1 ato, monólogo (1 personagem masculino), n.º 173.

FERRAZ, B. - *Poleiro dos Anjos*, comédia, 1 ato, 13 personagens (6 f. e 7 m.), n.º 146.

FISCHER, L. - *Anaiug*, drama, 1 ato, 12 cenas, grande elenco, n.º 155; *Tese*, comédia, esquete, 5 personagens (4 m. e 1 f.), n.º 159; *Ciúme*, comédia, esquete, 8 personagens (4 m. e 4 f.), n.º 160; *A visita*, comédia, 1 ato, 7 personagens (5 m. e 2 f.), n.º 171

FONSECA, R. - *H. M.. S. Cormorant em Paranaguá*, drama, 1 ato, 9 personagens (2 f. e 7 m.) e figurantes, n.º 128; *Lúcia McCartney*, drama, 1 ato, 12 personagens (7 f. e 5 m.) e figurantes, n.º 145.

FOREMAN, R. - *Minha Cabeça Era Uma Marreta*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 3 personagens (2 m. e 1 f.), n.º 153.

FRANÇA JR. - *Como se Fazia um Deputado*, comédia, 3 atos, 15 personagens (2 f. e 13 m.) e figurantes, n.º 136.

FRAYN, M. - *Brindes*, comédia, 1 ato, 4 personagens, (2 m., 2 f.), n.º 167.

FREITAS, S. - *Chega de sobremesa*, monólogo dramático, 1 ato, 1 atriz, n.º 176.

FROTA, T. - *O amante invisível*, comédia, 1 ato, 4 personagens (1f., 3m.), n.º 172

FUCS, R. - *A Dentista e seu Paciente*, comédia, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.); *Amor, Sexo e Esclerose*, comédia, 1 ato, 4 personagens (1 f. e 3 m.), n.º 132; *Vida Longa*, comédia, 1 ato, 5 personagens (3 f., 2 m. e alguns figurantes), n.º 156.

GHELDERODE, M. - *Os cegos*, tragicomédia, 1 ato, 4 personagens masculinos, n.º 167.

- GIBSON, W.** - *Dois na Gangorra*, drama, 2 atos, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 123.
- GOGOL** - *O Matrimônio*, comédia, 2 atos, 15 personagens (6 f. e 9 m.), nº 112; *O Inspetor Geral*, comédia, 1 ato, 18 personagens (4 f. e 14 m.), no 135.
- GONZAGA, C.T.** (em parceria com Mazzeo, B) - *Enfim, sós*, comédia romântica, 1 ato, 2 personagens (1f. e 1m.), nº 162.
- GUERDON, D.** - *A Lavanderia*, drama, 3 atos, 6 personagens (3 f. e 3 m.), nºs 110 / 111.
- HASEC, J.** - *O Bravo Soldado Schweik*, comédia, 1 ato, 38 personagens (7 f. e 31 m.), nº 142.
- HOFSTETTER, R.** - *Pirandello Nunca Mais*, comédia, 1 ato, 5 personagens (1 f. e 4 m.), nº 137.
- HOMERO.** - *A Odisséia*, drama heróico, 3 atos, 67 personagens (11 f. e 56 m.) e figurantes, nº 116.
- INGE, W.** - *Tarde Chuvosa*, drama, 1 ato, 3 personagens (2 f. e 1 m.), nº 117.
- IVES, D.** - *Palavras, Palavras, Palavras*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 3 personagens (3 m.); *Filadélfia*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 3 personagens (2 m. e 1 f.); *Com Certeza*, Teatro do Absurdo, 2 personagens (1 m. e 1 f.), nº 150; *Variações Sobre a Morte de Trotsky*, Teatro do Absurdo, 3 personagens (2 m. e 1 f.), nº 152.
- JABLONSKI, B.** - *A Claudinha Está Lá Fora*, comédia, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 131.
- KARTUN, M.** - *A Casa dos Velhos*, comédia dramática, 1 ato, 7 personagens (4 f. e 3 m.), nº 114.
- LORDE, A.** - *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, drama, 1 ato, 11 personagens (2 f. e 9 m.), nº 112.
- MACHADO, M. C.** - *Esquetes*, comédia, 57 personagens (44 f. e 13 m.), nº 131; *Pluft, o fantasma*, infantil, 8 personagens (3 f. e 5 m.), nº 131.
- MAETERLINCK, M.** - *Interior*, drama, 1 ato, 9 personagens (4 f. e 5 m.) e figurantes, nº 119.
- MAHIEU, R.** - *Jogos na Hora da Sesta*, drama, 1 ato, 8 personagens (3 f. e 5 m.), nº 147.
- MARIVAUX.** - *O Jogo do Amor e do Acaso*, comédia, 3 atos, 7 personagens (2 fe. e 5 ma.), nº 127.
- MARX, G.** - *Seleção de Esquetes Cômicos*, 4 personagens (1 f. e 3 m.), nº 113; *Lição de Etiqueta*, comédia, 1 ato, 1 ator, nº 116.
- MELE, C.** - *Antes de dormir*, drama, 1 ato, 5 personagens (3f. e 2 m.), nº 176
- MOLIÈRE.** - *Médico à Força*, comédia, 3 atos, 11 personagens (3 f. e 8 m.), nº 108; *Malandragens de Scapino*, comédia, 3 atos, 12 personagens (9 m., 3 f.), nº 168.
- MÜLLER, H.** - *O Pai*, drama, 1 ato, 1 ator; *Libertação de Prometeu*, drama, 1 ato, 1 ator, nº 147.
- MUSSET, A.** - *Fantasio*, comédia, 2 atos, 10 personagens (8 m. e 2 f.) e outros, nº 104.
- NAVARRO, A. R.** - *O Ser Sepulto*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.), nº 114.
- NUNES, A.** - *Geração Trianon*, comédia, 2 atos, 28 personagens (9 f. e 19 m.), nº 117.
- O'CASEY, S.** - *Uma Libra em Dinheiro Vivo*, comédia, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.), nº 124.
- OLIVEIRA, D.** - *O Triunfo da Razão*, sátira, 1 ato, 21 cenas, grande elenco, nº 99; *Do fundo do Lago Escuro*, drama, 3 atos, 10 personagens (6 m. e 4 f.), nº 154.
- PALATINIK, E.** - *A Paranóica e Mestre Pierre*, comédia, monólogo, (1f.), nº 150.
- PATRICK, R.** - *Renda de Amor*, comédia dramática, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 113.
- PEDROLO, M.** - *Homens e Não*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 7 personagens (3 f. e 4 m.), nº 170
- PEREIRA, V.** - *Colar de Diamantes*, tragicomédia, 2 atos, 4 personagens (3 f. e 1 m.), nº 133.

- PINTER, H.** - *Seleção de Esquetes*, Teatro do Absurdo, 15 personagens (6 f. e 9 m.), nº 120.
- PIRANDELLO, L.** - *O homem da flor na boca*, drama, 1 ato, 2 personagens (2 m.), nº 81. *Belavida*, comédia, 1 ato, 6 personagens (5 m. e 1 f.), nº 99
- PLAUTO.** - *Os Menecmos*, comédia, 5 atos, 9 personagens (3 f. e 6 m.) e figurantes, nº 111.
- RENARD, J.** - *Pega Fogo*, drama, 1 ato, 4 personagens (2 f. e 2 m.), nº 109.
- RIO, J. DO** - *Clotilde*, drama, 1 ato, 3 personagens (1 f. e 2 m.); *Encontro*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.) e *Que Pena Ser Só Ladrão*, farsa, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 143.
- SANTIAGO, T.** - *O Auto do Rei*, Teatro Épico, 1 ato, 12 personagens (1 f. e 11 m.), nº 106.
- SAYÃO, W.** - *Uma Casa Brasileira Com Certeza*, comédia, 1 ato, 6 personagens (3 f. e 3 m.), nº 129; *Anônima*, drama, 1 ato, 7 personagens (4 m. e 3 f.), nº 152. *O altar do incenso*, drama, 1 ato, 3 personagens (1 f., 2 m.), nº 161.
- SEMPRUN, M. C.** - *O Homem Deitado*, drama, 1 ato, 7 personagens (2 f. e 5 m.), nº 144.
- SHAKESPEARE, W.** - *Macbeth*, tragédia, 5 atos, 30 personagens (6 f. e 24 m.) e figurantes, nº 115; *Uma peça como você gosta (As you like it)*, comédia, 5 atos, 21 personagens (17 m. e 4 f.), nº 107.
- SHAW, G. B.** - *As Armas e o Homem*, comédia, 3 atos, 9 personagens (3 f. e 6 m.) e figurantes, nº 148.
- SILVA, F.P.** - *O Caso do Chapéu*, comédia, 1 ato, 4 personagens (2 f. e 2 m.), nº 150.
- SUSSEKIND, Claudia.** - *Diário de um matrimônio*, comédia dramática, 1 ato, 6 personagens (4 f. e 2 m.), nº 175.
- TANNEN, D.** - *Um Ato de Devoção*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 f. e 1 m.), nº 159
- TARDIEU, J.** - *Uma Peça Por Outra*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 42 personagens (15 f. e 27 m.), nº 118; *Quem Vem Lá?*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.), nº 148.
- TCHECOV, A.** - *Sobre os Males que o Fumo Produz*, comédia dramática, 1 ato, monólogo, 1 personagem ma., nº 128; *Um Papel Trágico*, comédia, 1 ato, 2 atores, nº 157; *O Jardim das Cerejeiras*, drama, 4 atos, 12 personagens (5f. e 8m.), nº 163.
- TROTTA, R.** - *O Malfeitor*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 m e 1 f.), nº 150.
- VALENTIM, K.** - *Seleção de Esquetes Cômicos*, 25 personagens (8 f. e 17 m.), nº 113; *O Pé de Árvore de Natal*, comédia, 1 ato, 5 personagens (2 f. e 3 m.) e figurantes, nº 118.
- VIAN, B.** - *Cinemassacre*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 54 personagens (9 f. e 45 m.) e figurantes; *Olhar Cruzado*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 6 personagens (1 f. e 5 m.) nº 130.
- VIANNA FO, O.** - *O Morto do Encantado Morre e Pede Passagem*, comédia, 1 ato, 11 personagens (4 f. e 7 m.), nº 138.
- VICENTE, J.** - *Hoje é Dia de Rock*, saga lírica, 1 ato, 13 personagens (6 f. e 7 m.), nº 119.
- VOGESTEIN, C.** - *Encontro com um estranho*, comédia dramática, 1 ato, 3 personagens (2 m. e 1 f.), nº 160.
- WILDER, T.** - *Infância*, comédia, 1 ato, 5 personagens (3 f. e 2 m.), nº 121.
- WOJTYLA, K.** - *A Loja do Ourives*, drama, 3 atos, 6 personagens (3 m. e 3 f.), nº 125.



Atividades d'O Tablado

Cursos de Improvisação

André Mattos
Andreia Fernandes
Aracy M. Mourthé
Bernardo Jablonski
Bia Junqueira
Cacá Mourthé
Cico Caseira
Dina Moscovici
Fernando Becky
Guída Vianna
Isabella Secchin
João Brandão
Johayne Ildefonso
Leonardo Bricio
Lionel Fischer
Luiz Octavio Moraes
Patrícia Nunes
Ricardo Kosovski
Sura Berditchevski
Thais Balloni

Aula de Voz

Sonia Dumont

Aula de Corpo

Ana Soares