



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

CARLOS AFONSO MONTEIRO RABELO

A DRAMATURGIA DA COMMEDIA DELL'ARTE E A ESCRITA CRIATIVA DA COMÉDIA

Salvador
2020

CARLOS AFONSO MONTEIRO RABELO

**A DRAMATURGIA DA COMMEDIA DELL'ARTE E A ESCRITA CRIATIVA DA
COMÉDIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção de grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Antônia Pereira Bezerra

Salvador

2020

Rabelo, Carlos Afonso Monteiro.

A dramaturgia da Commedia dell'arte e a escrita criativa da comédia / Carlos Afonso Monteiro Rabelo. - 2020.

212 f.: il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Antônia Pereira Bezerra.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020.

1. Artes cênicas. 2. Comédia. 3. Commedia dell'arte. 4. Criação (Literária, artística, etc.) I. Bezerra, Antônia Pereira. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792
CDU - 792



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Escola de Teatro

Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

Carlos Afonso Monteiro Rabelo

“A DRAMATURGIA DA COMMEDIA DELL’ARTE E A ESCRITA CRIATIVA DA COMÉDIA”

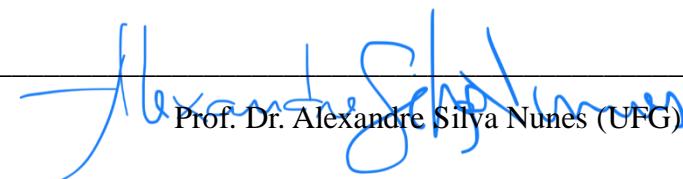
Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 03 de agosto de 2020.

Prof^a. Dr^a. Antônia Pereira Bezerra (Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Joice Aglae Brondani (PPGAC/UFBA)

Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão (PPGAC/UFBA)


Prof. Dr. Alexandre Silva Nunes (UFG)



Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio (UNIRIO)

AGRADECIMENTOS

À minha querida Nayanne.

À minha família, Washington, Valdenice, Gabriela e Leon, que praticaram comigo o senso de humor que se reflete nessas páginas e comédias. À Simone e Jennifer que alegram a casa.

À minha orientadora Antônia Pereira Bezerra, serena e profissional, que me ajuda a atravessar esses tempos difíceis.

Às professoras e professores da Escola de Teatro da UFBA, pelas sugestões e bons conselhos. E em especial à banca de qualificação e defesa, Prof.^a Dra.^a Joice Brondani, Prof. Dr. Raimundo Matos, Prof. Dr. Paulo Merísio, Pr. Dr. Alexandre Nunes pelas correções e leitura atenta.

Aos meus colegas de programa, em especial ao *fratello* Lineu Guaraldo, que me ajudou mormente em desafios burocráticos.

Ao meu elenco da comédia *Os sofrimentos do velho Afonso*, cujo talento e profissionalismo tornaram possível a prática dessa pesquisa. Ao grande ator goiano Clégis de Assis, que soube dar vida ao velho Afonso. Às bravas Malu Gomes, Lorena Fonte, e aos bravos Marcus Pantaleão, Marcos Noel, Andreane Silva e Reginaldo Mesquita.

À Lei Goyazes de Incentivo à Cultura que possibilitou meu espetáculo, e o patrocínio da ENEL, empresa de energia, que coincidentemente, é uma empresa italiana.

Ao meu amigo Alan Foster, que para sempre vai dizer que essa tese de doutorado foi escrita para provar que ele estava errado, numa discussão travada muitos anos atrás sobre o caráter do improviso na *commedia dell'arte*.

Ao grande Lenine Santos, que leu tudo antes de ser encenado e publicado.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB)

RABELO, Carlos. **A dramaturgia da commedia dell'arte e a escrita criativa da comédia.** Orientadora: Antônia Pereira Bezerra. 2020. 212 f. Tese - (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2020.

RESUMO

Essa tese de doutorado é sobre a influência do gênero teatral *commedia dell'arte* na escrita da comédia. É um estudo bibliográfico, com um lado pedagógico e de pesquisa em Artes Cênicas com foco em nova dramaturgia cômica. Aborda a relação entre o improviso e a escrita teatral. Apresenta um estudo histórico sobre a *commedia dell'arte*, suas diversas definições e uma breve história dessa forma de arte. É um estudo em Escrita Criativa, que comenta e compara peças teatrais de autores como Goldoni, Scala, Suassuna, Brecht, Molière e Shakespeare para apontar semelhanças e estruturas recorrentes da escrita dramática. Com base nessas observações, propõe uma lista de exercícios voltados ao ensino da dramaturgia, com foco no humor e na comédia. Por fim, apresenta uma comédia inédita chamada *Os sofrimentos do velho Afonso*, que é o resultado prático da pesquisa.

Palavras-chave: *commedia dell'arte*, dramaturgia, comédia, Escrita Criativa.

RABELO, Carlos. **Commedia dell'arte's playwriting and comedy's creative writing.** Thesis advisor: Antônia Pereira Bezerra. 212 s. Thesis (Doctorate in Scenic Arts) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2020.

ABSTRACT

This doctoral thesis is about the influence of *commedia dell'arte* on comedy writing. It is a bibliographical study, with a pedagogical side, and a research in Performing Arts focusing on new comic drama. It addresses the relationship between improvisation and playwriting. It presents a historical study of *commedia dell'arte*, its various definitions and a brief history of this art form. It is also a study in Creative Writing, that comments and compares plays by authors such as Goldoni, Scala, Suassuna, Brecht, Molière and Shakespeare, to point out similarities and recurring structures of dramatic writing. Based on these observations, it proposes a list of exercises aimed at teaching drama, focusing on humor and comedy. Finally, it presents a new comedy called *Os sofrimentos do velho Afonso*, as a practical result of this research.

Keywords: *commedia dell'arte*, playwriting, comedy, Creative Writing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 A COMMEDIA DELL'ARTE COM SEUS MITOS, DRAMATURGIAS E HISTÓRIAS	15
CAPÍTULO 2 TRÊS COMÉDIAS DISTANTES NO TEMPO E PRÓXIMAS NO MÉTODO	39
CAPÍTULO 3 O DURADOURO MITO DE TURANDOT NA ESCRITA DE GOZZI E BRECHT	55
CAPÍTULO 4 ENTENDENDO SUASSUNA ATRAVÉS DA COMMEDIA DELL'ARTE	71
CAPÍTULO 5 MOLIÈRE, SHAKESPEARE, MARIVAUX, E O LEGADO DA COMMEDIA DELL'ARTE NA ÓPERA E EM DARIO FO	86
CAPÍTULO 6 ANEDOTÁRIO, UMA LISTA DE EXERCÍCIOS DE ESCRITA CRIATIVA VOLTADA PARA A COMÉDIA	122
CAPÍTULO 7 OS SOFRIMENTOS DO VELHO AFONSO	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS	206
REFERÊNCIAS	209

INTRODUÇÃO

Esta tese de doutorado, intitulada *A dramaturgia da commedia dell'arte e a escrita criativa da comédia* tem a princípio dois temas extensos demais em contraponto, um seria as peças de teatro influenciadas pelo gênero teatral da *commedia dell'arte*, e o outro seria a busca de um método para aprender ensinar a escrita de comédias para teatro. Na verdade, o título melhor seria bastante longo, onde descreveria meu estudo de um recorte de dramaturgia, para assim embasar minha prática como dramaturgo e como professor de dramaturgia.

Preferi, no entanto, adotar um título mais sintético, talvez por vício de minha profissão de dramaturgo. Portanto, nem vou abordar toda a extensão de influência dos *comici* sobre a dramaturgia escrita, nem vou esgotar as possibilidades de ensino da escrita cômica. A impossibilidade de abarcar toda a influência da *commedia dell'arte* sobre o teatro ocidental é a prova de sua extensão. E novas formas de se escrever comédias surgem todos os dias. Pretendo pôr em sobreposição esses dois temas, para daí propor uma prática pessoal de dramaturgia, com suas falhas e acertos.

Nesse intuito, escolhi comédias emblemáticas de autores como Goldoni, Scala, Suassuna, Gozzi, Marivaux, Brecht, Shakespeare, Molière e Dario Fo, além de óperas e exemplos do audiovisual, para escrever ensaios que possam inspirar o ensino e a prática de nova dramaturgia. O resultado prático dessa pesquisa foi a comédia que escrevi e apresentei em junho de 2019, na cidade de Goiânia, com o título *Os sofrimentos do velho Afonso*. Meu nome do meio é Afonso, e espero que notem a ironia do título em referência a minha trajetória acadêmica. Também proponho uma lista de exercícios que batizei de Anedotário, uma sequência de anedotas reais e metafóricas, para a diversão de meus alunos. A comédia e os exercícios que figuram nessa tese são o resultado prático dessa pesquisa. Está muito longe de ser um resultado científico, um exemplo testado a ser seguido. Quem disser que encontrou a fórmula do riso, está ao mesmo tempo enganado, e também sendo nem um pouco engraçado.

O que me levou a fazer essa pesquisa, foi minha atividade como professor de dramaturgia iniciada em 2013 no Centro Cultural Oscar Niemeyer, em Goiânia, e que prossegue até hoje na escola Studio Caminharte, da mesma cidade. Nos anos de 2018 e 2019 tive a alegria de dar oficinas em Fortaleza, no Porto Iracema das Artes. E desde que me iniciei nessa prática, desenvolvi o hábito de elaborar exercícios de dramaturgia baseados em trecho de peça de teatro, ou cena de

filme. E foi esse interesse pelo ensino da dramaturgia que me estimulou a realizar um mestrado em Estudos Literários, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG (Universidade Federal de Goiás), concluído em 2016. Com orientação do Prof. Dr. Cássio Tavares, defendi a dissertação *Um método de ensino e criação em dramaturgia: ensaiando para escrever*, onde procurei desenvolver e aprofundar esses exercícios de dramaturgia. Para isso, selecionei algumas peças clássicas da literatura brasileira, como *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *Gota d'água* de Paulo Pontes e Chico Buarque, para ilustrar certas estruturas dramáticas.

Também tive a boa sorte de encenar em Goiânia três peças de teatro, entre as mais de dez que já escrevi. Minha estreia como dramaturgo foi em 2013, com um drama intitulado *Hora de fechar*, cujo enredo é centrado num crime acontecido num bar. E no mesmo ano, estreei uma comédia com toques de teatro do absurdo chamada *Alfândega*, que esperançosamente conta a história da última fronteira do mundo. A terceira peça que consegui produzir é esta comédia intitulada *Os sofrimentos do velho Afonso* que faz parte da presente pesquisa.

Desse modo, consegui manter as duas atividades, a de dramaturgo e professor de dramaturgia andando em paralelo, a despeito das pedras no caminho. Outra fonte de inspiração para o estudo da dramaturgia foram as traduções literárias que realizei, em especial da literatura sueca. Por ter vivido parte de minha infância na Suécia, traduzi obras de Strindberg, Lagerlöf e Ibsen, tanto para editoras quanto para grupos de teatro. De Ibsen, traduzi uma versão sueca feita por Ingmar Bergman de *Os espectros* (título que para mim seria melhor traduzido como “os possuídos”), e de Strindberg traduzi dramas históricos, e também um livro de contos infanto-juvenis *Sagas* e o romance cômico *Gente de Hemsö*, em parceria com meu irmão Leon Rabelo. No exercício da tradução, pude observar o drama bem de perto, pensando muito sobre os melhores modos de verter um diálogo em outro idioma. Traduzir drama tem pontos em comum com a dificuldade de traduzir lírica, onde muito se perde, e muito deve ser reinventado. Assim, traduzir drama se torna um grande exercício de dramaturgia.

Minha razão principal para realizar essa pesquisa é meu amor pela comédia. Quando me iniciei no ensino da dramaturgia era preciso ensinar os fundamentos, sendo que a maioria dos meus alunos eram iniciantes em teatro. Com o passar do tempo, senti a necessidade de ensinar um modo específico de escrita dramática, dentro de um estilo ou gênero. Desse modo, a escolha pela comédia foi bastante natural, sendo o gênero que me sinto melhor escrevendo ou assistindo. No futuro, quem sabe, eu posso aprender outros modos de ensinar dramaturgia, mas não poderia imaginar um primeiro passo melhor do que a comédia.

Creio também que o estudo da comédia é necessário, por suas muitas aplicações políticas, sociais e pedagógicas. A comédia é um gênero historicamente popular na dramaturgia teatral brasileira, e desde Martins Pena o interesse brasileiro pela paródia, pelo improviso se desenvolveu e adentrou em outras mídias como o rádio, o cinema, a televisão e, atualmente, a internet. E o estudo da *commedia dell'arte* pode oferecer uma luz sobre a fonte dessa tradição, e também inspirar o ensino e a escrita de nova dramaturgia cômica.

A metodologia que empreguei nesse trabalho tem um pouco de literatura comparada, como definida por Carvalhal (2006, p. 5) onde os pesquisadores “investigam o processo de estruturação das obras”. Isso porque estou pondo em contraponto comediógrafos de épocas e países distintos, para daí encontrar uma gramática implícita do teatro de comédia. Mas, também, é uma pesquisa intertextual em relação a comédias influenciadas pela *commedia dell'arte*, e mesmo a relação entre autores que se destacaram no gênero cômico. Também, guardada as devidas proporções, tem algo de pesquisa experimental nos exercícios que proponho e na dramaturgia inédita que apresento. Por outro lado, por conter um capítulo que é uma peça de teatro, e outro que são exercícios práticos de escrita criativa, aproximo-me da pesquisa performativa de Haseman (2006) onde o resultado artístico é entendido como uma forma de conhecimento.

Os autores que serviram de referência para meu estudo da *commedia dell'arte* são, entre outros, Roberto Tessari, cuja erudição e clareza deixa o trabalho dos pesquisadores do gênero bem mais fácil, Richard Andrews, que é fundamental para a compreensão do que era o improviso dos *comici*. Silvio Ferrone que apresenta descobertas recentes sobre a vida e obra dos elencos das companhias, e Nino Pirrota no estudo das confluências entre *commedia dell'arte* e ópera. Minha prática de ensino em dramaturgia é inspirada por Boal (1982), onde procuro libertar a escrita do aluno de dramaturgia como se liberta o corpo do ator. Para minha visão do que é o drama sempre recorro a Martin Esslin (1987). E em relação às estruturas do drama, os autores aos quais me aproximo são Egri (1946) e Edgar (2009), dois proponentes da escrita criativa em dramaturgia.

Essa tese está dividida do seguinte modo: no capítulo 1 apresento o que entendo por *commedia dell'arte*, um assunto em si bastante polêmico, onde há um embate entre mito e realidade histórica, que em vez de ser visto como um empecilho, deveria ser entendido como uma riqueza inerente ao tema. Se a *commedia dell'arte* é geralmente abordada por seu interesse para a arte do ator, procurei demonstrar sua grande contribuição para a escrita do teatro, mesmo em lugares mais inesperados, como numa das maiores tragédias de Shakespeare, *Hamlet*. Mas no primeiro capítulo

procurei me ater à dificuldade de definição do gênero, suas transformações históricas e a fluidez da palavra improvisada e escrita.

No capítulo 2 faço a comparação entre três comédias distintas no tempo, mas de estrutura com interessantes similaridades, sendo a primeira *Il finto marito* de Flaminio Scala, que representa a produção dramatúrgica de um dos maiores expoentes da *commedia dell'arte*; a segunda *O servidor de dois patrões* de Goldoni, talvez a comédia mais conhecida que associamos ao gênero; e a terceira um exemplo nacional, *O casamento suspeitoso* de Suassuna. Tanto o método de escrita, fortemente apoiado no improviso, quanto no tema de casamentos frutos de confusão, como na fonte popular dos enredos e personagens, fazem com que essas comédias, lidas em paralelo, revelem várias estruturas recorrentes do gênero cômico.

Em seguida, no capítulo 3 apresento duas versões bastante contrastantes de um mito persa *Turan-Dokht*, sendo a primeira a tragicomédia *Turandot* de Gozzi, que passou por uma longa tradição de adaptações para o palco, e a segunda é a irreverente versão inacabada de Brecht, chamada *Turandot, ou o congresso das lavadeiras*. Nessa oposição se nota todas os imprevisíveis caminhos que a adaptação, como instrumento da dramaturgia pode tomar. De um lado há a possibilidade de crítica, de paródia, e por outro se dá um diálogo entre dramaturgias de séculos diferentes, em busca de se dizer algo novo em cena.

O capítulo 4 é reservado à obra cômica de Ariano Suassuna, que apesar da distância geográfica e histórica com a fonte italiana, apresenta várias releituras de recursos usuais da comédia seiscentista italiana, que chegaram por fontes diversas ao vocabulário desse genial dramaturgo paraibano. O modo criativo como ele aliou o erudito e o popular foi bastante próximo do método que engendrou o surgimento da *commedia dell'arte*, e sua obra pode ser entendida como uma resposta brasileira à tradição cômica iniciada em Aristófanes e Menandro, passando por Plauto, Terêncio, Goldoni e Molière, para chegar ao Brasil de nossos dias.

No capítulo 5 eu discuto a conhecida influência do gênero italiano na obra de Molière, cuja extensão é tamanha, que sua obra seria irreconhecível não fora a exposição que ele teve da prática do teatro italiano, além do ponto que mais me interessa, o impacto que a leitura de obras dos italianos e de seus *canovacci* teve sobre ele. Se em Molière essa influência é amplamente detectada, em Shakespeare ela se dá de modo mais indireto, mas nem por isso de menor importância para se ler o Shakespeare comediógrafo. Sendo filho da mesma era que viu a internacionalização do gênero, Shakespeare deixou pistas em suas obras que testemunham seu conhecimento e admiração pela arte dos *comici*. Em seguida, demonstro o impacto que a *commedia dell'arte* teve no surgimento da

ópera, a longa tradição que aproximou músicos e atores para mudar os rumos das Artes Cênicas, para a criação de novas formas musicais e teatrais. Além disso, discuto alguns pontos da obra do dramaturgo francês Pierre de Marivaux, que deu um passo adiante na assimilação de personagens e enredos desenvolvidos pelos italianos. Para finalizar, comento uma comédia de Dario Fo, *Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino*, que exemplifica o seu processo de pesquisa e prática em teatro a partir de obras do passado, mantendo um diálogo criativo com a História.

Já no capítulo 6, começa a parte prática dessa pesquisa com um Anedotário, que é uma lista de exercícios de Escrita Criativa voltada para a comédia. A Escrita Criativa é a metodologia que entende a escrita literária como uma técnica que pode ser ensinada e aprendida. Espero que esses exercícios sirvam para que alguém desperte o seu comediógrafo interior, para discutir a vida através de piadas.

O último capítulo 7 apresenta minha comédia *Os sofrimentos do velho Afonso*, precedida por uma breve introdução e considerações metodológicas. Nessa peça de teatro eu pude experimentar parte das técnicas discutidas nos capítulos anteriores, e técnicas que aparecem nos exercícios. Depois apresento breves considerações finais sobre o percurso geral da pesquisa.

Espero que esse painel de ideias sobre a *commedia dell'arte*, e a comédia com gênero literário, sirva para despertar o interesse por novas leituras, adaptações e encenações que dialoguem com esse rico repertório cômico, onde muitas piadas seguem inventivas e tão engraçadas quanto no dia que foram contadas.

CAPÍTULO 1 A COMMEDIA DELL'ARTE COM SEUS MITOS, DRAMATURGIAS E HISTÓRIAS

Nesse capítulo em caráter de ensaio pretendo discutir minha visão da *commedia dell'arte*¹, já que este gênero teatral me influenciou na elaboração de exercícios de escrita dramática e na prática cênica que acompanha essa pesquisa de doutorado. Pretendo mais levantar questões sobre a relação entre mito e realidade na *commedia dell'arte* do que afirmar precisamente do que ela se trata, acreditando mesmo que não seja possível abranger aqui as diferentes visões e características dessa forma de teatro. Também vou discutir a relação entre o gênero teatral e a dramaturgia, para introduzir o tema que vou desenvolver mais profundamente nos próximos capítulos. Ao fim vou apresentar motivos do declínio de sua popularidade e as razões de sua permanência no imaginário e na prática teatral.

Quando alguém se propõe a estudar o que foi e o que é a *commedia dell'arte*, essa pessoa irá se deparar com um problema insolúvel. Dramaturgos preferem problemas insolúveis, pois são os que nos fazem parar para pensar. E o problema trata-se de separar mito e realidade, ou mesmo mesclá-las para entender o impacto de uma ideia sobre o mundo. Pois a *commedia* é ao mesmo tempo um dos grandes mitos do teatro, como também um de seus vetores históricos mais influentes, bem como um de seus símbolos mais universais, a carroça trazendo os mascarados tocando alaúde e tirando a aldeia de sua rotina.

Mas também foi uma realidade histórica, variada e difícil de definir em linhas gerais. Como realidade histórica sua documentação é insuficiente, aberta a diferentes interpretações. O propósito dessa pesquisa não é ser um apanhado de teorias e definições de *commedia dell'arte*, porque além de fugir ao propósito de investigar sua relação com a dramaturgia, seria muito aborrecido de ler. Pois essa dualidade entre mito e realidade aqui apontada poderia mesmo gerar dois tipos de investigação: por um lado o que foi a *commedia* a partir de fontes primárias, atendo-se somente aos fatos históricos, e por outro lado, o que ela se tornou em séculos seguintes, principalmente a partir do Romantismo, como uma fonte de inspiração para artistas do palco, das artes visuais, da música e até mesmo do cinema. Taviani nota essa dificuldade ao escrever: “Fazer a

1 Como vou argumentar nesse capítulo, definir a *commedia dell'arte* é quase impossível. Mas aqui vai a minha definição: “A *commedia dell'arte* é um tipo de teatro que surgiu na Itália no século XVI, onde se pode usar máscaras, e onde se improvisa a partir de um resumo, e números pré-ensaiados, praticado por atores e atrizes profissionais, em geral especializados num só papel. Após a Revolução Francesa, no século XVIII a *commedia* entrou em declínio, mas permanece como parte do folclore italiano, e na influência que exerce no teatro que é feito até nossos dias.”

história da *commedia dell'arte* significa, então, fazer a história de uma ideia, de um fantasma, de um sonho? A história da *commedia dell'arte* é talvez a história de seu mito e nada mais”². (2007, p.297, tradução nossa).

Caso seja mais mito do que história, isso em si não é necessariamente um problema. Lévi-Strauss considera que “a oposição simplificada entre Mitologia e História que estamos habituados a fazer – não se encontra bem definida, e que há um nível intermediário” (1978, p. 60). Esse nível intermediário pode nos ensinar melhor o que é a História, ou melhor, as histórias, que refletem as crenças políticas e estéticas de cada um. E há também o perigo de não perceber numa História com h maiúsculo uma mitologia embutida e disfarçada de ciência pura, como quando Lévi-Strauss pergunta “quando tentamos fazer História científica, fazemos porventura algo científico ou adotamos também a nossa própria mitologia nessa tentativa de fazer História pura?” (1978, p. 61). Nas páginas que seguem, não pretendo fazer História pura, e, sim, defender que a dupla condição de fato histórico e mito é o que faz a *commedia dell'arte* tão inspiradora à dramaturgia.

Por esse viés, toda definição de *commedia dell'arte* é passível de crítica, ou será apenas a opinião de determinado autor ou artista, não sendo possível em algumas linhas definir uma forma de arte e entretenimento que atravessou séculos, países e se reinventou e se transformou ao longo do tempo. Sabendo, portanto, das minhas limitações, vou comentar algumas definições e em seguida ensaiar a minha própria definição, passando pelos mesmos apuros que outros passaram.

Retratando um objeto que se move

Começando por um dicionarista como Pavis, teremos a seguinte definição:

A Commedia dell'arte se caracterizava pela criação coletiva dos atores, que elaboram um espetáculo improvisado gestual ou verbalmente a partir de um canevas, não escrito anteriormente por um autor e que é sempre muito sumário (indicações de entradas e saídas e das grandes articulações da fábula). Os atores se inspiram num tema dramático, tomado de empréstimo a uma comédia (antiga ou moderna) ou inventando (PAVIS, 1999, p.61).

Nessas palavras nos deparamos de saída com um problema, o conceito contemporâneo de “criação coletiva”. Ela nos remete a um tipo de trabalho com intenção não-hierárquica, como proposto por grupos teatrais dos anos 1960 em diante, que se afasta em muito do que era a *commedia dell'arte* no período em que ela se estabelecia. Essa noção certamente não retrata a

2 No original: "Fare storia della Commedia dell'Arte significa, insomma, fare la storia di un'idea, di un fantasma, di un sogno? La storia della Commedia dell'Arte è forse la storia del suo mito e nient'altro." (TAVIANI, 2007, p. 297)

liderança exercida por um *capocomico*, ou seja, o ator líder, geralmente o mais experiente da companhia, que muitas vezes era também dramaturgo ou teórico, como Flaminio Scala e Francesco Andreini, ou, na maioria dos casos, o ator (ou atriz) com maior influência e dinheiro. Somente pelo o fato do elenco poder “inventar” suas falas, não quer dizer que eles tivessem tanta autonomia assim. Na realidade, a vida das pessoas que criaram a *commedia dell'arte* era bem mais dura do que imaginamos (FERRONE, 2011, p.290, p.308), havendo figuras como o *capocomico* Cecchini (cuja máscara era Frittellino) que adotavam um estilo de vida marginal, com relatos de banditismo e tráfico humano. A ideia de que podiam tomar decisões de modo coletivo parece uma ideia muito remota e utópica para a realidade histórica do surgimento da *commedia dell'arte*.

No entanto, a definição de Pavis tem clareza suficiente para se distanciar da primeira definição com que me deparei, quando ainda adolescente fui a uma enciclopédia procurar saber o que era *commedia dell'arte*. Antes de consultar a enciclopédia, imaginei mais ou menos o mesmo que muitas pessoas devem também ter pensado de veneta. Pensei que era uma antiga forma italiana de comédia artística, fazendo uma forçada tradução do italiano. Fui consultar a enciclopédia e lá a comparavam com o Kabuki³. Depois de ler o verbete sabia menos o que ela era, e menos ainda o que era o Kabuki. Procurei essa definição em velhas enciclopédias da biblioteca da UFG (Universidade Federal de Goiás), mas foi em vão. Esse verbete persiste na minha memória por sua inesquecível ineficácia.

Toda vez que dou uma oficina sobre *commedia*, ou uma aula de história do teatro, faço a pergunta: quem pensa que é uma "comédia artística"? Como sou grande defensor da curiosidade humana, e por considerar digno, e mesmo socrático que reconheçamos nossas ignorâncias, muitas vezes ouvi a resposta: “sim, acho que é uma comédia artística. Da Renascença.” *Commedia dell'arte* não quer dizer comédia artística, nem é da Renascença. Quer dizer "teatro profissional" e apesar de ser devedora das ideias do Renascimento, aparece quase duzentos anos depois do auge da Renascença, no período chamado de Contra Reforma, ou seja, a segunda metade do século XVI, tempo em que o Brasil já havia sido conquistado, bem como a impressão de livros e o mundo se preparava para o que chamamos de a Era Moderna (de 1600 adiante). Por esse viés, a *commedia dell'arte* nasce com um mundo novo, com crescente integração econômica e cultural entre os países. Se nos tempos anteriores a maioria das pessoas nascia e morria em suas aldeias, o mundo que viu a *commedia* triunfar é marcado pelo início da universalização, e talvez seja essa razão pela qual ela

3 O Kabuki é um gênero de dança dramática surgido no Japão no século XVII, criado por mulheres, e que depois se caracterizou também por personagens recorrentes, daí a comparação com a *commedia dell'arte*.

seja um gênero de teatro fortemente itinerante, que se espalhou da Rússia à América do Sul (TESSARI, 2013, p. 36).

Porém, esse caráter itinerante foi gradualmente se estabelecendo ao longo de dois séculos. Quando o gênero se definia na virada do século XVI para o XVII na Itália, as companhias eram mais sedentárias. Até mesmo o trecho relativamente próximo geograficamente de Milão-Florença era considerado caro demais, mesmo para estrelas consagradas como Gianbattista Andreini e Virginia Ramponi. Do mesmo modo, ir do Norte ao Sul da Itália era perigoso, devido ao banditismo nas estradas (FERRONE, 2011, p.6). Para se opor a esse perigo, os primeiros viajantes da *commedia dell'arte* adotaram um estilo de vida nada lúdico, por que viajavam não somente por dinheiro, mas também para adotar o mesmo estilo de vida dos brigantes que dominavam o interior italiano (Idem, 2011, p.20).

E do mesmo modo, por ser filha de seu tempo, ao contrário do que sonha o nosso romantismo, a *commedia dell'arte* não existe desde sempre, nas ruas e nas tradições populares. Persiste no senso comum uma visão ingênua do gênero, a qual se vê retratada em obras como o filme de Ettore Scola *A viagem do Capitão Tornado (Il viaggio di Capitan Fracassa)* de 1990, não surpreendentemente baseado no romance do período romântico de Prosper Merimée. Até hoje, quando vemos imagens dos Polichinelos dançando com bandolim em punho nas paredes de pizzarias ao redor do mundo, ou nas Colombinas e Arlequins do carnaval brasileiro, vê-se presente a noção romântica desse gênero de teatro.

Quase como se a *commedia dell'arte* estivesse fora da História, e surgisse como uma expressão espontânea, sem criadores e sem intencionalidade artística. Sou da opinião que o que chamamos de *commedia dell'arte* foi de fato desenvolvido a partir de práticas teatrais que a precederam, por obra e intenção de atrizes e atores italianos do século XVI. Com todo respeito ao artista anônimo de rua, e às formas de arte popular, e apesar da *commedia dell'arte* ter se alimentado de tradições populares, esse gênero surge desde o início como prática profissional. E mesmo sendo devedora de truques, piadas, frases da cultura popular, uma visão folclórica e amadora da *commedia* pode gerar uma incompREENSÃO. Tanto é assim, que ela porta a ideia de profissão até no nome, que é o significado de “arte” em *commedia dell'arte*.

Contudo, a afirmação profissional também presente em outra denominação do gênero, *commedia mercenaria*, é também o testemunho de uma vontade de tornar a profissão de ator viável, numa Itália que via a arte como ora espontânea, ora como fruto do amadorismo intelectual da *commedia erudita*, a irmã acadêmica da *commedia dell'arte*, que encenava traduções e adaptações

das comédias clássicas de Plauto e Terêncio. Portanto, mais do que serem apenas profissionais, os pioneiros do gênero queriam se afirmar como profissionais, e lutavam para ter dignidade na profissão. Ferrone aponta para a inviabilidade do profissionalismo ao reparar que os atores que eram expoentes do gênero, Scala, Andreini, Martinelli (primeiro grande Arlequim) e Cecchini tentaram em algum ponto da vida mudar de profissão (2011, p. 300). O próprio Flaminio Scala se aposentou do teatro e abriu uma loja de perfumes em Veneza.

O registro mais antigo na Itália de uma companhia profissional de teatro aos moldes do que seria uma companhia de *commedia dell'arte* é um contrato de 1545 em Pádua.⁴ Nos tempos de Ruzzante e Maquiavel, ou seja, pouco antes, na primeira metade do século XVI, não se mencionava sua existência. Portanto, tudo leva a crer que esses grupos profissionais de teatro foram se formando de 1500 em diante, a partir de atores que participavam das encenações das *commedie erudite*, de autores como Ariosto e Aretino, e que se profissionalizaram e desenvolveram um estilo baseado no improviso, sobre enredos inspirados nas peças clássicas de Plauto e Terêncio, onde havia servos, velhos, jovens apaixonados e cortesãs.

Se esse é um caminho para explicar o surgimento, também se pode conectar a *commedia dell'arte* com as fábulas atelanas, uma prática teatral cômica, com máscaras, da Roma Antiga presente na província de Campania, próximo a Nápoles. Desse modo, o gênero seria uma herança da Antiguidade Clássica, sempre presente na Cultura Popular, uma “sobrevivente dos mimos latinos” (MOUSSINAC, 1957, p. 131). Nesse caso, ela teria permanecido submersa nos sertões italianos, sem registro ao longo dos séculos como arte oral. Quanto à escrita que se perdeu, Tessari (1993, p. 54) explica quão grande foi a retração do drama durante a Idade Média, atentando para o fato do cronista medieval Nicholas Trevet, em pleno século XIV, ao comentar Sêneca, parecer não ter noção de como funcionava uma representação teatral, supondo que o procedimento se dava com o poeta recitando todas as falas, e atores ilustrando-as com gestos de mímica.

Talvez o argumento de que a *commedia dell'arte* sempre existiu seja decorrência da presença da máscara, e suas conexões mágicas e ancestrais. A máscara é um símbolo do sagrado no teatro, porém, a máscara não é apenas um objeto sagrado. Por aparecer em tantas culturas, e com funções diversas, podemos entender a máscara também como adereço, enfeite de festas e carnavais. E o fato de usarmos uma máscara em cena, não quer dizer que estamos necessariamente reencenando um rito ancestral. A função de uma máscara pode simplesmente ser causar o riso. Ou permitir com facilidade a substituição de um ator por outro, usando a mesma máscara, e assim

4 Primeiro testemunho notarial da formação de uma companhia de atores profissionais, (TESSARI, 1981 p. 5), no original: "Prima testimonianza notarile dell costituzione d'una compagnia di comici professionisti."

realizar a troca de identidades, que gera confusões, mal-entendidos, e por consequência o riso. Além disso, a máscara permite que um mesmo ator faça diversos papéis, recurso utilizado pelos tragediógrafos de Atenas para apresentar uma tragédia com no máximo três atores.

Retornando ao momento onde não entendi bem o que constava na enciclopédia, e de minha confusão mental ao tentar decifrar o que era *commedia dell'arte*, acreditei que se tratava de alguma forma de comédia, no seu sentido corrente, ou seja, teatro para fazer rir, mas por ser *dell'arte*, seria de alguma forma artística, seja lá o que esse artístico seria. Imaginei um palco onde se passava histórias engraçadas, todo enfeitado de flores, arabescos, figurinos e máscaras barrocas, ao som de alaúdes e violinos. Por algum motivo qualquer, associei o "artístico" com a visualidade de cores e adornos. Paradoxalmente, não estava totalmente errado.

Passados muitos anos, e após as leituras que fiz nessa pesquisa, vejo que na maioria das vezes a *commedia dell'arte* era em realidade um teatro profissional, onde se improvisava a partir da seleção de material previamente ensaiado e decorado, o que incluía piadas verbais e gestuais. Os enredos eram construídos a partir de elementos tradicionais da escrita cômica, que se encontram na farsa, com muita confusão, troca de identidades, e essas complicações cresciam ao ponto de se tornarem quase incomprensíveis. O humor tendia ao absurdo, ao irracional, com uso de piadas verbais e gestuais. Os personagens eram inspirados em tradições populares, com amplo uso de dialetos, expressões locais, personagens folclóricos, de preferência os que simbolizam uma região. Mesmo assim, é uma tarefa inglória apontar o local de nascimento de cada máscara. Ferrone nota que a máscara nasce na viagem, e não é somente de uma cidade. O primeiro Arlequim (Tristano Martinelli) era mantovano, adotou o dialeto de Bergamo e fez carreira na França! (2011, p.17). Quer dizer, não há precisão regional, e nenhum folclorismo será capaz de traçar a gênese de uma máscara cômica.

Outro ponto que é sempre levado em conta nas definições do gênero, o improviso, também precisa ser posto em contexto. A conceituação típica de *commedia dell'arte* inclui em geral o uso da meia máscara (sendo que grande parte dos atores não usavam máscara), a questão do profissionalismo (que como vimos era mais uma luta do que uma realidade), e os grupos itinerantes (que podiam muito bem estacionar em cidades onde se estruturavam melhor). Porém, o improviso na *commedia dell'arte* não pode ser confundido com o improviso teatral na acepção do século XX, como Pavis, que entende o improviso como "técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e "inventado" no calor da ação" (199, p. 205). Ou mesmo o improviso como instrumento pedagógico, como proposto por Viola Spolin, e usado em gêneros como Teatro

Esporte, e demais práticas que fazem humor a partir do improviso. Nesses casos, o improviso teatral é pensado no âmbito da Pedagogia Teatral, como auxílio para o desenvolvimento da espontaneidade, e para o desenvolvimento de atrizes e atores iniciantes.

Quando se fala em improviso na *commedia dell'arte* se trata de algo diverso. A palavra que no meu entender descreve melhor essa prática é a seleção. O que acontecia era que cada um em cena tinha a sua disposição uma série de falas, bordões, monólogos, tiradas, poemas, além de gags visuais como tropeços, danças, lutas, que podiam ser individuais ou coletivas (como no clássico uso de escadas para derrubar inadvertidamente os demais personagens em cena). De acordo com o enredo estabelecido pelo *cannovaccio* esses elementos eram introduzidos ou não, de acordo com o ritmo do espetáculo. Há sim elementos de improviso puro, a partir de reações da plateia, erros, e inspirados pelas criações dos colegas em cena. Mas, na maior parte do tempo, o que acontecia era a repetição de material já ensaiado e decorado em outras ocasiões. O nome que se dá a cada um desses elementos verbais e físicos é *lazzi*, e seu conjunto, acumulado ao longo dos anos por cada artista cênico era chamado de *zibaldone* – páginas e páginas de discursos, tiradas, piadas e diálogos⁵. O repertório de um palhaço de circo conserva várias similaridades com essa prática. O palhaço improvisa de acordo com o ânimo da plateia, mas, o espetáculo já está pronto de antemão, com os números que serão introduzidos ao longo do caminho.

Quanto aos personagens, e ao modo que eram elaborados, o procedimento dos *comici* consistia em se apropriar de uma figura cômica local que fazia parte do imaginário do público. Se fôssemos fazer o mesmo num contexto brasileiro, teríamos personagens inspirados no caipira (como fazia Mazzaropi), o cangaceiro na versão estilizada de Luiz Gonzaga, o gaúcho como o analista de Bagé de Luís Fernando Veríssimo, o malandro carioca, como personagem do samba carioca, ou na própria figura pública de alguém como Moreira da Silva ou em personagens das peças de Nelson Rodrigues. E embora tenham existido estrelas da *commedia dell'arte* que dedicaram a vida inteira a um papel, chegando ao ponto de misturar a figura do palco com suas vidas pessoais, sem sair dos personagens ao assinar carta para nobres, como fazia Martinelli, não é verdade que todos mantinham dedicação exclusiva a uma máscara pela vida inteira. Cecchini, em uma carta, escreveu que preferia atores que interpretavam mais de um papel, devido a óbvia vantagem econômica (FERRONE, 2011, p. 26).

E eram essas preocupações econômicas que deram ensejo a um teatro de ofício. O que ofendia a aristocrática pretensão de uma arte pela arte, como no caso de um esteta como Goldoni,

⁵ ANDREWS in HENKE e NICHOLSON, p. 41, 2014

que foi justamente o cunhador da expressão *commedia dell'arte*⁶. Esta carrega a mesma carga pejorativa de quando hoje falamos "teatro comercial", ou que um filme seria "comercial demais". Para aumentar ainda mais a confusão, o "teatro de ofício" designado por Goldoni, podia ser hilariante, e desse modo, poderia ser descrito realmente como "comédia", e também, alçar grandes voos estéticos, literários, políticos, históricos, sendo, portanto, eventualmente, profundamente artística. Ou seja, aquele teatro de ofício também poderia ser chamado de comédia artística.

Commedia dell'arte forma em português um duplo falso cognato. Onde entendemos "comédia de arte", deveríamos entender "teatro de ofício", ou mesmo, "teatro profissional". *Commedia* em italiano quer dizer o mesmo que "comédia" em português, mas, por extensão, também se refere ao que nós chamamos de teatro, drama e a arte teatral. Tanto é assim, que a palavra para "ator", trágico ou cômico, é "comico". E por "arte", nesse caso temos o sentido de "ofício", do mesmo radical que temos na palavra "artesão", ou "artesanato". Quando se estuda a história da Arte, com os conceitos de Estética que envolvem esse termo, costumamos nos esquecer da importância, e, por vezes, a preponderância do artesanato, o saber-fazer, o ofício diário, repetitivo e a troca de dinheiro.

Nessa dupla leitura do termo *commedia dell'arte* (teatro profissional, comédia artística) vemos inscrito o embate que convive dentro do próprio gênero: entre alta e baixa cultura, entre arte pela arte, e arte por dinheiro, arte culta e arte popular, e por aí adiante. Não deixa de ser interessante que a palavra "arte" traz em seu sentido um lado de trabalho, e outro de sonho. Em minha experiência como artista no Brasil, escuto muito se falar em Arte, e pouco se falar artesanato, das mãos calejadas pelo trabalho. A capacidade profissional é associada à vulgar condição de funcionário, e pensar nessa faceta do teatro, seria o mesmo que se submeter ao mercantilismo, ou se rebaixar à condição de marionete. E, nesse caso, marionete se transforma numa metáfora de obediência burra, desprezando-se a beleza e a dificuldade do teatro de animação. Para pessoas enamoradas com a ideia de ser artista, ser amador ou profissional é igualmente ofensivo.

Voltando à difícil questão da definição de *commedia dell'arte*, ao se notar os mitos inscritos nos verbetes, chega-se a uma redução ao absurdo, ao ponto de se afirmar sua inexistência, como Dario Fo (2006) ao citar uma afirmação polêmica de Carmelo Bene, que dizia que "a *commedia dell'arte* nunca existiu". O que ele queria dizer era que jamais houve um gênero fixo,

6 A expressão *commedia dell'arte* “É encontrada pela primeira vez numa peça de Goldoni de 1750, referindo-se a “comédia de máscaras”, “comédia improvisada” ou simplesmente “comédia italiana” que já estava em existência desde meados do século XVI. No original: “It is first found in a play by Goldoni of 1750, and it refers to the “masked comedy”, “improvised comedy” or even simply “Italian comedy” which had been in existence since the mid-seventeenth century.” (The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance, 2003, p. 298, tradução nossa).

reproduzível, e o que os atores italianos faziam no século XVI ao XVIII era simplesmente teatro, em toda sua imprevisível e humana variedade.

Se já mencionei o problema do improviso, o símbolo maior da *commedia dell'arte*, a máscara, também não basta para definir o gênero. Quando realizamos hoje uma oficina de *commedia dell'arte*, a primeira coisa que os alunos querem é testar o poder embriagador da máscara. A bem dizer, a meia-máscara, já que na maioria das vezes se usa a máscara que deixa livre a parte inferior da boca para se falar, cantar e fazer caretas. Ora, qualquer um dos registros históricos aponta para o fato de que metade dos atores, ou mais, não usavam máscaras. Os atores e atrizes que interpretavam os personagens *innamorati*, os jovens apaixonados, por serem interpretados por estrelas com apelo sexual, e de belos rostos, jamais usavam máscaras.⁷ O mesmo ocorria com atores cômicos cujo rostos de nascença já apresentavam clara vocação para a comicidade, com narizes desproporcionais, olhos esbugalhados, bocas grandes, que ao longo do tempo eram treinados para provocar o riso. Um exemplo de alguém com um rosto assim, era o rosto do grande escritor/bufão/revitalizador da *commedia* Dario Fo, cujas caretas eram um repertório de máscaras vivas. Embora seja preciso notar que Fo nunca se declarou um *comico dell'arte*, apesar de estudar e praticar o gênero, preferindo se apresentar como bufão.

No Brasil tivemos alguns grande comediantes que sabiam fazer o mesmo com o rosto com o qual vieram ao mundo: Costinha (1923-1995), famoso na rádio e na televisão, e pelos LPs com anedotas escatológicas, e que era um exemplo perfeito de analogia para a máscara de Pulcinella, a voz galinácea, e uma malícia perigosa; o próprio grande ator das chanchadas Oscarito (1907-1970), de expressão infantil, com olhos arregalados, podendo assim ser comparado ao Arlequim, na atenção extrema, na oscilação rápida de medo, para alegria, como numa criança. Portanto, uma máscara nem sempre é necessária. Como não era necessária para Tiberio Fiorilli (1608-1694), o Scaramouche, o mestre de Molière no que concerne *commedia dell'arte*, ambos atores cômicos que prescindiam de máscara.

Outro lugar comum em relação a *commedia dell'arte* seria sua geografia: da Itália para o mundo. Apesar de ser de fato uma invenção italiana que conquistou o mundo, como a pizza e o soneto, a *commedia dell'arte* fez o impacto que fez no drama e no teatro devido sobretudo ao seu sucesso mundial, deixando para trás as idílicas carroças que se tornaram um símbolo, em conjunto com máscaras e alaúdes. Em primeiro lugar, não se deve falar em Itália: a comédia surge na

⁷ “O que nós pensamos como a forma “clássica” da *commedia dell'arte*, jovens apaixonados, criadas e alguns Capitani não usavam máscaras faciais”. No original: “In what we think of as the ‘classic’ form of the arte, young lovers, maid-servants and some Capitani did not wear facial masks.” (ANDREWS, p. 1993, 172, tradução nossa)

República de Veneza. Não existia Itália no século XVI. Esta só seria unificada no século XIX. A bota italiana era dividida em cidades-estados, dominações estrangeiras, e sem uma unidade central, se falava várias línguas (e não somente dialetos). E no tempo em que ela surge, havia uma disputa intelectual para determinar quais dessas línguas seria o idioma literário da península. Essa disputa atravessou os séculos, até que o toscano, o idioma de Florença, a língua dos versos de Dante e Petrarca, e dos cultos *innamorati* seria a língua que hoje chamamos de italiano.

Mas por ter surgido em Veneza, a *commedia dell'arte* era falada principalmente em dois idiomas, o vêneto do velho mercador, às vezes rico, às vezes falido, o Pantaleão, e o bergamasco (a língua falada na cidade de Bergamo e arredores) do Arlequim e demais servos, os *zanni*. Esse choque cultural entre patrão e empregado, onde o empregado era um retirante na metrópole que era a Veneza de então, está no cerne do que a *commedia* representa em termos políticos e sociais. Um dos grandes prazeres de se ver essas comédias é o súbito triunfo do empregado sobre o patrão, nos momentos em que Arlequim engana Pantaleão, onde a esperteza do pobre triunfa sobre a arrogância do rico. Outro que também poderia ser engambelado era o Capitão, que falava num italiano espanholado, como o português italicizado das novelas da Globo. A Espanha dominava então partes da Itália, em especial mais ao sul, como Nápoles e a ilha da Sicília. Esse personagem servia para fazer uma evidente crítica ao poder invasor, e seu jeito de falso valentão ridicularizava em dois tempos a pomosidade do castelhano, e o militarismo em geral.

Como se não bastasse, ainda havia mais línguas/dialetos na *commedia*: o napolitano de Pulcinella, em sua versão mais malandra e arrastada e o bolonhês do velho pedante Doutor (em geral se chama Graziano), temperado por latim macarrônico, para afetar conhecimento clássico. O Doutor é a sátira que os comediantes fizeram dos críticos, literatos, que justamente os perseguiam com seu desprezo. É, portanto, uma vingança ao secular desprezo dos literatos pela *commedia dell'arte* e sua dramaturgia, que gerou piadas como um livro de Retórica publicado por Martinelli, com páginas em branco, um ancestral exemplo dos livros com páginas por se escrever, um falso caderno. O sentido das páginas em branco é tanto uma expressão da mente desmiolada, “em branco” de Arlequim, quanto um convite à criatividade, nas páginas que se oferecem para serem escritas. Mas também é uma alusão ao vazio das páginas que vem impressas com teorias pedantes, preenchendo as páginas em vão. Esse radicalismo anti-intelectual do grande Arlequim de seu tempo era uma afetação, pois se sabe que ele tinha uma formação clássica. Mas seu chiste se inscreve na própria luta interna do gênero, onde vemos de um lado alguém que herdou a função dos bobos da

corte, inclusive usando disso para se aproximar pessoalmente dos monarcas, em oposição aos literatos da *commedia*, como Scala e Barbieri, ambos autores de tratados e comédias.

Por ter atravessado tanto tempo e tantas mudanças, talvez melhor seja entender a *commedia dell'arte* como sendo simplesmente teatro, no caso, uma nova forma de se fazer teatro, como realizado por italianos e italianas na virada do século XVI ao XVII. Defini-la seria tão improutivo como tentar definir o teatro que é realizado hoje em dia, com todas as suas diferenças e variedades. O artista não pensa em definição de gênero, antes de se propor a fazer algo. No entanto, nós podemos intuir do que se fala, quando se fala em teatro, ou em arte. Sabemos o efeito desejado que provoca nas pessoas, pois já passamos por esse efeito. Uma maravilhosa definição para Arte, e que por extensão pode ser usada para a *commedia dell'arte* e para demais expressões artísticas e humanas, é o dito popular "pornografia é como poesia: não sei o que é, mas quando a vejo, sei reconhecer".

A dramaturgia da commedia dell'arte no contraponto do improviso e do escrito

Ao se abordar a dramaturgia da *commedia dell'arte* pensa-se em peças de teatro escritas pelos atores do gênero, por aqueles influenciados pelos improvisos das companhias de *comici*, ou os autores influenciados pelo legado do gênero ao longo dos séculos, exemplos dos quais vou apresentar no capítulo seguinte. Mas a dramaturgia da *commedia dell'arte* também é o resultado dos improvisos sobre um *canovaccio*, o texto que varia em maior ou menor grau a cada apresentação. Apesar de ser um conjunto de falas e ações que no passado não podia ser registrado, evidentemente trata-se de uma dramaturgia. Hoje seria possível registrar em áudio e vídeo os improvisos de um grupo de teatro contemporâneo que praticasse o gênero, e teríamos a preservação dessa dramaturgia.

Tradicionalmente, se deu mais valor à dramaturgia “eternizada” em papel, em oposição ao que era esquecido por ser oral ou improvisado. Devido a um platonismo de segunda mão, o que é permanente seria superior ao que é passageiro. De um lado a perfeição do mundo das ideias, e do outro a superficialidade momentânea. Porém, embora haja obras geniais que permaneceram, como uma tragédia de Eurípedes, a noção de que o permanente é sempre melhor que o passageiro, é completamente errada. Por exemplo, a escravidão, o desprezo ao meio ambiente e o machismo permaneceram, enquanto o mamute e a biblioteca de Alexandria se perderam. Uma obra pode se conservar por acaso, não somente devido à “seleção” realizada pela tradição, e muita inspiração genial de momento já deve ter sido perdida. Fora as obras diligentemente conservadas, para depois

serem queimadas, soterradas e bombardeadas em séculos de guerra. Ou seja, igualmente se perdeu e se conservou arte de boa e má qualidade.

Portanto, nas melhores noites dos *I Gelosi* eles podem ter mostrado ao mundo comédias melhores que as de Molière. Mas jamais saberemos com certeza. Daí que a dramaturgia das páginas é mais comentada, mais lembrada, porque a dramaturgia improvisada na maioria das vezes se perde. É por essa razão que quando se fala numa dramaturgia de *commedia dell'arte* a primeira coisa que vem à mente é uma comédia escrita e presente nas melhores bibliotecas, *O servidor de dois patrões* de Goldoni. Também, porque para se experimentar um pé de Arlequim, ou uma atuação com meia-máscara é mais fácil decorar um texto por alguns meses, do que dedicar uma vida ao treino, ao improviso em grupo e um longo repertório de *lazzi*.

Porém, ao se falar no legado da *commedia dell'arte* para a dramaturgia, convém notar que ela popularizou uma forma nova de escrita, e mesmo de formatação de dramaturgia. Se na dramaturgia contemporânea vemos grande variedade nos modos de formatar a dramaturgia no papel, abandonando-se as tradicionais divisões de nome de personagem, fala, rubrica, não se deve imaginar que esse padrão já não tivesse sido evitado anteriormente. Pois o *canovaccio* (também chamado de *canevas*) pode ser considerado como uma forma de escrita dramatúrgica. Quando é descrito apenas como um resumo sobre o qual se improvisa, se está mal representando algumas de suas características.

Como se nota ao ler os *canovacci* de Scala, em *Il teatro delle favole rappresentative* (publicado em 1611), diferentemente de um resumo, um canovaccio se apresenta inicialmente de modo similar ao de uma comédia. Vemos título, *dramatis personae* (lista de personagens), divisões de ato e cena, e entradas e saídas de personagens. Fosse apenas um resumo, presumiríamos uma ou duas páginas para um espetáculo. Ora, um canovaccio pode facilmente chegar a dez páginas de extensão. Além disso, contém lista de cenários, objetos de cena, e muitas vezes, apesar de não conter diálogos, contém momentos onde diz que personagem A diz tal, e que personagem B responde tal. Mesmo indiretamente, um *canovaccio* determina diálogos. Devido a tudo isso, o canovaccio é escrita dramática, e não um jogo de improviso, ou simples resumo. Por trás da escrita de um *canovaccio* há intenção autoral, há escolhas de dramaturgia, enredo, temas e evidente capacidade literária.

Outra forma dramatúrgica que fugiu ao convencional é o *Le bravure del Capitano Spavento* (1607) de Francesco Andreini que se trata de um livro de dramaturgia composto com falas de um só personagem, o Capitão Spavento. Nota-se a ironia do autor de entender que seu

personagem é tão megalomaníaco que não precisa, ou não aceita interlocução. Tudo que seu capitão precisa fazer é exagerar, se vangloriar em hipérboles intermináveis até o absurdo. Não deixa também de revelar uma profunda solidão, como um personagem beckettiano gritando no escuro. A audácia formal desses dois autores, ambos dramaturgos e *comici* é percebida por Tessari que comenta que Scala e Andreini em “... seu exemplo, ainda que não tenham logrado fundar, como eles talvez esperavam, uma tradição de particularíssima dramaturgia de ator, constituem o protótipo barroco de uma formalização de expressividade cômica por fragmentos” (1993, p. 122). A originalidade dessa dramaturgia só se explica através de uma prática teatral nova, o que demonstra como a *commedia dell'arte* desde seu início não era somente a arte dos acrobatas, mas também um polo de inventividade literária.

Para entender a dramaturgia improvisada da *commedia dell'arte* é preciso se afastar da noção contemporânea de improviso teatral. O que sucedia era o reuso de piadas de outros espetáculos, cenas que podiam ser inseridas em diversos contextos, como um monólogo de humor que se bastava em si mesmo, e podia ser repetido em diversos enredos. Nesse caso, cabe a pergunta se comédias teatrais que foram escritas e ditas a partir de um *canovaccio* anteriormente usado e improvisado ao longo de anos seria *commedia dell'arte* ou não. Se, por axioma, sem improviso não há *commedia dell'arte*, então um texto escrito jamais poderia ser exemplo do gênero. Mas por esse pensamento, caso tenhamos um grupo contemporâneo que improvise sobre um *canovaccio*, e o espetáculo seja capturado em vídeo, em seguida as falas e rubricas são transcritas, editadas em livro, desse ponto em diante não seria mais *commedia dell'arte*! Nota-se o absurdo da necessidade de haver uma instância específica de criação por improviso para que o objeto artístico seja definido. Pois Scala afirma que sua comédia *Il finto marito*, impressa em 1619, é fruto de anos de improvisos de sua companhia a partir de um *canovaccio*, e Goldoni afirma que seu *O servidor de dois patrões* era também um *canovaccio* improvisado pela companhia de Sacco.

Contudo aí temos outro problema: onde começa a criação do elenco, e onde termina a edição do dramaturgo, o que foi aproveitado e o que foi descartado. No caso, as escolhas de alguém que também fazia parte do elenco (Scala) ou um literato que via o espetáculo de fora, (Goldoni), conduzirão ao ponto onde se deixa de ter o registro do que se improvisava em cena, para termos uma dramaturgia influenciada pela cena. Dramaturgos/atores de companhias de *commedia dell'arte* como Barbieri⁸ e Andreini⁹, que editaram muitas comédias, improvisavam em cena, recolhiam os melhores improvisos dos colegas, e depois editavam as suas peças realizando outro processo de

⁸ Barbieri publicou sua comédia *L'inavertito* em 1629 (FERRONE, 2011, p. 180).

⁹ G.B. Andreini publicou tragédias, melodramas e comédias por quase meio século, entre 1604 e 1652.

seleção. Já na obra de Molière se encontram peças de teatro que mais se aproximam do improvisado em cena, como suas farsas em prosa de início de carreira, em oposição a obras em verso que denotam ter sido compostas ao modo convencional da dramaturgia. Como ninguém pode voltar no tempo e comparar um espetáculo realizado a partir de um *canovaccio* e compará-lo com uma apresentação de texto redigido com diálogos, no caso realizado por atores que transitavam do “improvisado” para o “decorado”, não há resposta definitiva para essa questão.

Ora, a tensão entre “improvisado” e “decorado” que se percebe entre Goldoni e Sacco, não é muito diferente do conflito que 150 anos antes Gianbattista Andreini e Scala travavam com seus elencos, no início do século XVI, ou seja, no período em que a *commedia dell'arte* estava no seu primeiro momento de afirmação. Os dois “acreditavam firmemente [...] que a repetição de formas testadas fosse preferível para a companhia do que a inovação improvisada. Não é por caso que ambos se dedicaram com grande sucesso à dramaturgia (FERRONE, 2011, p.122, tradução nossa)¹⁰. Portanto, desde seu início, a *commedia dell'arte* foi marcada pela oposição entre o texto improvisado e escrito, onde os dramaturgos negociavam com os atores, ou mesmo usavam a dramaturgia como um modo de refrear os improvisos. Nesse embate se infere também a disputa entre o ator, confiante de seu poder de improvisação, versus um ator/dramaturgo que se fia mais em sua capacidade de escrita.

Como todos que já improvisaram em cena sabem, sobre o improviso sempre ronda a possibilidade de fracasso. Claro que o mesmo pode ser dito sobre a dramaturgia, mas somente se ela for recém escrita. Uma dramaturgia testada anteriormente é o caminho que em geral tranquiliza um empresário do teatro, como eram os *capocomici*. Pois o improviso, apesar de excitante, é incerto. E a dramaturgia pode conferir maior grau de segurança ao espetáculo. Em todo caso, as companhias fundadoras do gênero improvisavam e recitavam diálogos decorados ao mesmo tempo, e transitavam sem problema de uma modalidade a outra de interpretação.

Outra característica pouco usual da dramaturgia da *commedia dell'arte*, tanto escrita quanto improvisada, são os diálogos e personagens multilingüísticos. É difícil mesmo pensar em outro exemplo da dramaturgia mundial que contenha textos com personagens falando em idiomas diferentes. Essa peculiaridade se deve certamente à complexidade linguística da Península Italiana, que se mantém em menor grau até os dias atuais. No entanto, os idiomas que utilizavam não podiam aparecer em cena em sua versão mais pura. Ninguém entenderia um Capitão que falasse realmente em espanhol. As versões desses idiomas eram amenizadas, para que italianos de diversas regiões as

10 No original: Credevano fermamente che [...] la ripetizione di schemi collaudati fosse preferibile, per la compagnia, alla innovazione improvvisa. Non a caso entrambi si dedicarono con particolare fortuna alla drammaturgia.

entendessem. O que gerou, por exemplo, o desenvolvimento de uma versão de vêneto própria do Pantaleão, que não é a versão exata do idioma.

Mas propor essa salada linguística em cena não deixa de ser uma escolha ousada, inédita, mesmo que seja mais fruto de necessidade do que resistência política ou orgulho bairrista contra o toscano literário. Segundo Ferrone, a presença desses idiomas era decorrência da necessidade, um sinal de fragilidade de formação e recursos dos pioneiros do gênero (2011, p. 11). E assim que puderam, lançaram mão de cultura literária, para dar um verniz de respeitabilidade a suas obras. O que explica a escolha de Scala de apresentar seu *Il finto marito* em toscano, e as comédias e livros de memória como os de Barbieri escritos no que considerava uma castiça linguagem literária.

Ao escrever e editar essas comédias, o que no tempo era bastante caro, os atores estavam também se protegendo do preconceito que sofriam, com uma prova física de seu trabalho. Gianbattista Andreini chegou a usar edições de suas comédias como passaporte, ao atravessar zonas de guerra, como prova de sua ocupação pacífica. Nesse caso se entende a necessidade que tinham de dedicar suas obras com barrocas laus a nobres diversos. O nome de um monarca estampado no livro podia querer dizer literalmente a diferença entre vida e morte (FERRONE, 2011, p.10).

Mas apesar dessas publicações terem sido feitas, a recepção crítica a esses textos não lhes conferiu respeitabilidade literária. Só a partir de Goldoni, no século XVIII, temos um literato da *commedia dell'arte* aceito no cânone. No embate entre o improviso e o escrito, o improviso se saiu melhor, e a arte do ator eclipsou os esforços literários dos pioneiros. O interesse pelo virtuosismo dos elencos desse período inicial acabou por atrair uma leitura anacrônica, que via naquela forma de espetáculo uma versão prévia de um teatro físico, uma pantomima que até mesmo negava a palavra. Assim bem percebe Andrews (1993), ao defender que o que historicamente recebeu o nome de *commedia dell'arte* era uma arte bem mais verbal do que hoje imaginamos, ao ouvir tantas vezes descrições que valorizam o *slapstick*, as gags visuais, as comparações com cinema mudo e desenho animado. Na mesma direção, Tessari (1981) aponta para o erro de se considerar a *commedia dell'arte* com sendo anti-literária:

Nesse sentido, o “virtuoso interpretar” dos atores dell’Arte não é uma rebelião contra modos canônicos (não é teatro anti-literário), mas verdadeira e própria *redescoberta da interpretação*; ou seja, de uma expressividade autônoma e específica, que individualiza a si mesma excluindo necessariamente a singularidade semântica da palavra escrita: limitando-se a se

servir desta última como material útil, e de um ponto de apoio indispensável a própria busca do “livre, natural e gracioso”. (p.25, itálicos do autor, tradução nossa)¹¹

Para reforçar essa predominância do gestual sobre o verbal, o argumento exige que a dramaturgia daquele período fosse menos complexa, menos importante que a brilhante arte dos atores. Como simples pretexto para o improviso, os textos, os enredos resumidos nos *cannovacci* seriam repetitivos, estruturados nas mesmas tramas de amores jovens, barrados por velhos gananciosos e lúbricos, e auxiliados por servos espertalhões, o que Greene define como fórmula F (1977). Esse próprio autor demonstra como esse padrão não era preponderante nos *cannovacci* de Scala, do início do século XVII, que são ainda a coleção mais importante para se vislumbrar o que ela era no seu momento de afirmação.

Pelo contrário, Greene demonstra que essa fórmula foi emergindo ao longo do tempo, até se consagrar em meados do século XVIII, para então entrar em decadência. E que a história dos enredos das comédias italianas e francesas foram marcadas por grande variedade de temas, estruturas, e que se fosse preciso apontar para um enredo típico da *commedia* no século XVII, seria uma intriga barroca, cheia de reviravoltas, tendendo mesmo ao caótico, onde se dava menos importância à história de amor dos enamorados (Greene, 1977, p.24). Era uma dramaturgia onde as necessidades espetaculares, como efeitos cênicos, canções, *lazzi* e também a constante busca pelo riso devia ser alimentada por confusões cada vez mais elaboradas, fazendo com que de certa forma o enredo fosse engolido pelo espetáculo. Não havia, portanto, uma simples "história de amor", pela qual o público se envolveria, aguardando o feliz desenlace.

Do mesmo modo, essa variedade de enredos se reflete também numa variedade de máscaras. Nas definições enciclopédicas de *commedia dell'arte* se passa a falsa impressão de um Arlequim que atravessa os séculos, reinando em popularidade sobre os demais personagens, e seguido de perto pelos também estáveis Capitão, Pantaleão, Doutor, Enamorados e Colombina. No entanto, os personagens cômicos chamados *zanni* apresentam grande variedade histórica, de temperamentos e funções dramáticas. *Zanni* é o plural de *zan*, que pode ser uma contração do diminutivo de Giovanni, algo como Joãozinho. São personagens cômicos que recebiam várias denominações, muitas vezes terminadas em "ino", como *Arlecchino*, *Truffaldino*, *Frittelino*,

11 No original: "In questo senso, il "virtuoso recitare" degli attori dell'Arte non è ribellione contro moduli canonici (non è teatro "antiletterario") bensí vera e propria *riscoperta* del *recitare*; cioè d'una espressività autonoma e specifica, che individua se stessa eludendo necessariamente l'univocità semantica della parola scritta: limitandosi a servirsi di quest'ultima come d'una materia utile e di un punto d'appoggio indispensabile alla propria ricerca del "libero, naturale e grazioso" (TESSARI, 1981, p. 25)

Pedrolino, e assim por diante. Contudo, com o tempo, a máscara de Arlequim foi ganhando mais fama, até chegar ao auge na Paris do século XVIII.

Coincidentemente, também no tempo em que a fórmula descrita por Greene chegou ao seu auge, as comédias recebiam constantemente um "Arlequim" no título, (BARTOLI, 1880, p. XXXIX), onde vemos "Arlequim não sei onde", "Arlequim contra não sei quem", o que nos faz lembrar os nomes dos filmes de Totò, o grande ator cômico italiano dos meados do século XX, ou mesmo os títulos dos filmes dos *Trapalhões*. Um exemplo de como essa proeminência do Arlequim não atravessou os séculos, é a posição de estrelato de Truffaldino na companhia *I gelosi* de Scala, no começo do século XVII. Também Truffaldino era a máscara do ator Antonio Sacco (1708-1788), *capocomico* da companhia que trabalhou com Goldoni e Gozzi. Curiosamente, essa ascensão do Arlequim ao estrelato foi coroada no século XX, por ocasião da influente montagem de Giorgio Strehler, em 1947, de *O servidor de dois patrões* de Goldoni, talvez a peça de teatro mais emblemática da *commedia dell'arte*. Strehler substituiu o então já menos conhecido Truffaldino, por Arlequim, a máscara que se tornou praticamente o símbolo do gênero.

Se as máscaras e enredos não eram estáveis, e ao contrário, exibiam um interesse por novidades, pode-se ir pelo caminho inverso, e buscar onde estava a base da escrita cômica para o teatro. Nesse quesito a dramaturgia da *commedia dell'arte* é bastante renascentista, e procura um constante diálogo com o passado clássico. Do mesmo modo que Shakespeare aprendeu a escrever comédias seguindo modelos latinos, adaptando *Os Gêmeos* de Plauto em sua *A comédia dos erros*, os *comici* estudavam, adaptavam e usavam como base a comédia latina da Roma Antiga. Para isso eles tinham uma influência próxima, de autores como Aretino e Ariosto, da *commedie erudite*, que era realizada por academias de amadores. Os elementos emprestados das comédias clássicas são a preferência por dramas familiares, casamentos impedidos, e personagens cômicos recorrentes, o falso valentão, o velho avarento, os jovens apaixonados e servos espertalhões. E, também, a inversão de papéis sociais, a troca de identidade, e as confusões que se intensificavam até o desenlace.

Num primeiro momento a *commedia dell'arte* recebeu essa influência livresca, mas após seu sucesso nos palcos, na primeira metade do século XVI ocorreu o caminho inverso, quando os improvisos e máscaras influenciaram os comediógrafos, que criaram uma versão escrita dos improvisos das máscaras mais famosas. Quase como uma *fan fiction* contemporânea, que é a literatura criada pelos fãs de um gênero, muito comum quando não se aceita o fim de uma série de HQs ou best-sellers. Naquele tempo as pessoas que viam e admiravam as companhias de *commedia*

dell'arte passaram a escrever comédias inspiradas pelo que viam em cena. A essas peças se deu o nome *commedie ridicolose* (BARTOLI, 1888, p. L), publicadas em papel barato no início do século XVII, um pouco antes de Scala publicar seus *cannovacci*. Entre seus autores mais importantes destacam-se Verrucci e Briccio, este último autor de *La moglie dispettosa* (que poderíamos traduzir por *A esposa enfezada*) é um exemplo de comédia que se distancia do gênero clássico, e se aproxima do estilo popular que era visto nos palcos de então. Nessa comédia, em vez de Arlequim, temos um *Zan Pagnotta* como herói cômico, mais um exemplo da variedade de nomes para os *zanni*.

Essas obras eram como comédias de câmara, escritas para serem encenadas por amadores que não conseguiriam ter a capacidade de improvisar, sendo um equivalente teatral dos populares livros de madrigal, também publicados para serem uma arte doméstica, que prescindia do virtuosismo profissional. As *ridicolose* são um testemunho do sucesso da *commedia dell'arte* junto ao público letrado e com condições de comprar livros, o que na época era bastante restrito. Mostra também que o gênero além de ser visto em cena era também lido, e mesmo que considerado como gênero literário menor, puro divertimento, já demonstrava a capacidade que teria em séculos seguintes de transcender limites, como faria ao impactar as artes visuais, a literatura, a dança e a música.

Um quase desaparecimento e um legado

Por onde as companhias italianas de *comici* passaram, deixaram sua influência, e também muitos permaneceram e se aclimataram, adotaram novos idiomas e práticas teatrais. A França era o principal centro cultural da Europa entre os séculos XVII ao XVIII, e foi lá que se deu o primeiro passo dessa jornada. Tão cedo quanto em 1570 os italianos já tentavam adentrar sem sucesso a cena teatral parisiense, sendo proibidos pela reserva de mercado mantida pela *Confrères de la Passion* (FERRONE, 2011, p.64). Mas nas décadas seguintes eles conseguiram, com apoio da coroa, para se estabelecer por um século na Cidade-Luz, até serem expulsos em 1697 por fazerem uma piada com a amante do rei (e também para não fazer concorrência contra a então jovem *Comédie Française*). Eles retornaram só em 1718, mas então seu legado ao teatro francês já era definitivo, tendo sido determinante para a escrita cômica de Molière. Com o passar do tempo foi se mantendo um *Théâtre des Italiens* em Paris, que também deu nome de rua, o *Boulevard des Italiens*. Este teatro foi perdendo as características iniciais para se tornar num espaço para óperas cômicas. E

nesse caso, como teatro de ópera, era um lugar onde se dava mais importância à música do que ao teatro. Lá estrearam óperas de Mozart, Rossini e Verdi.

Assim, a herança da *commedia dell'arte* para as artes cênicas se espalhou em diversos gêneros, até ser redescoberta no século XX, na arte da mímica de Marcel Marceau e Jacques Lecoq, ou através do circo e do teatro de vaudeville, influenciando comediantes do cinema mudo como Buster Keaton, Chaplin e Harold Lloyd. Não é por acaso que esses últimos nomes são de atores-criadores, pois o interesse suscitado pela *commedia dell'arte* é sua capacidade de outorgar autonomia ao artista da cena. Se o século XVII foi o século do dramaturgo, que viu Shakespeare, Racine, Corneille e Molière, e se o século XX foi o século do diretor, onde apareceram Stanislavski, Artaud, Brecht e Grotowski, sempre se pergunta, quando foi a era do ator? Um teatro onde o ator tem posição dominante pode ser malvisto, como um teatro dominado pelas estrelas, onde predomina a vaidade, e onde não há a profundidade intelectual proporcionada pelos pensadores da cena, na figura da gente encarregada da direção e da dramaturgia. Ora, se houve um gênero que desmentiu essa ideia, foi a *commedia dell'arte*.

Mas para conquistar essa independência, eram necessários muitos anos de treinamento, pois um *comico dell'arte* deveria possuir um grande poder de invenção, experiência, erudição¹² e domínio de um considerável repertório físico e verbal. Daí se entende melhor porque muitos deles escreveram peças de teatro, tratados, como eram versáteis como artistas, músicos, acrobatas, dançarinos, pensadores e escritores. Por exemplo, um Arlequim que lia grego e latim (Tristano Martinelli), e demais membros da mesma companhia que estudavam Retórica, Música e Dança ao longo da vida para serem capazes de realizar sua profissão. Por esse raciocínio, o que permite a liberdade do artista da cena é a ocupação de outras funções, sendo menos um especialista numa função, e mais uma figura polivalente.

Desse modo, mais que somente prática teatral, o legado da *commedia dell'arte* pode inspirar um método artístico, um modo de estudo, e até mesmo para o presente estudo uma prática de dramaturgia. Como fonte direta, ou fonte de inspiração, a *commedia* tem uma força equivalente ao da tragédia grega, quando se trata de procurar um símbolo do que seja o teatro e sua função social. Como coloca Berthold (2001, p. 367), a *commedia* é o "fermento" do teatro, para onde esse se volta à procura de restabelecer suas origens.

Essa metáfora do fermento é boa por nos trazer à questão do comércio, o pão nosso de cada dia da bilheteria, e o lado reconhecidamente mercador da *commedia*, que também foi chamada

12 Ver em Bartoli (1880, p. LXXVII) que no seu *Scenari inediti della Commedia dell'Arte* comenta a necessidade do ator da *commedia dell'arte* ser um erudito, para improvisar em diversas línguas e citar os clássicos em cena.

de *mercenaria*, ou seja, o "teatro mercenário", aquele que se vende. Podemos gastar páginas descrevendo a improvisação, os personagens, os enredos, e os fatos históricos, mas então estariámos relegando a um segundo plano uma questão central para se compreendê-la, que está impressa na definição cunhada por Goldoni: *commedia dell'arte*, ou teatro comercial, portanto, estaremos falando sobre *show business*.

A própria instituição histórica do teatro de bilheteria, de espetáculo que fica em cartaz, companhia e turnê, são parte da herança que ela nos deixou. Não é à toa que o documento mais antigo que atesta existência da *commedia dell'arte* seja um contrato de grupo, e não um drama, um programa artístico ou manifesto. Era um projeto empresarial, definido pelo objetivo comum de trabalhar e sobreviver com teatro. Quanto à realidade histórica de uma primitiva indústria de entretenimento que girava em torno da *commedia dell'arte*, Goethe notou em viagem pela Itália, ao observar que brincavam nos corsos de Roma centenas de Pulcinelle. Essa popularidade fez inchar a temporada de carnaval em Veneza, que começava em 11 de novembro (dia de São Martinho) para se estender até a terça-feira gorda (BURKE, 2010), o que em comparação empalidece o carnaval soteropolitano. Justamente devido a isso, a quaresma era o período de férias dos *comici* (FERRONE, 2011).

Outro ponto que vem à mente ao se pensar num possível método baseado na *commedia dell'arte* é a ideia de que antes de conquistar o mundo, devemos conquistar nossa praça, nossa comunidade, como os *comici* faziam ao serem personagens do carnaval. Na prática artística do teatro contemporâneo se nota a correta preocupação em apresentar uma obra universal, com um pensamento estético que dialoga com a tradição recente das Artes Cênicas. Mas desse modo se pode passar ao largo dos gostos, das linguagens e vocabulários das pessoas que habitam seu bairro. Um método de fazer teatro influenciado pela *commedia dell'arte* seria sobretudo voltado ao que a praça entende e quer ver, o que não quer dizer necessariamente uma simplificação, ou mesmo o abandono de uma discussão política universal, pois nada é mais universal do que a fome de um Arlequim, ou outros temas tipicamente viscerais que são comuns às máscaras da *commedia*.

Por esse viés, mais importante que resgatar as máscaras, as acrobacias e improvisos, é necessário se perguntar o que seria um teatro do povo para o povo. Uma preocupação dessa ordem pode parecer a princípio publicitária em excesso, para quem procura fazer uma arte que se basta por si só. Mas se a ideia é se inspirar no legado da *commedia*, o caminho é propor uma dramaturgia que possa acessar os personagens e mitos populares, com uma carga de subversão política, onde as classes sociais ficam de cabeça pra baixo, onde o pequeno triunfa sobre o grande. Mas como

veremos adiante, o método que aqui descrevo não é infalível, como se percebe ao se observar as razões do declínio desse gênero, quando o mundo se transformou e desse modo acabou por afastar a *commedia dell'arte* do público.

Embora nunca tenha desaparecido por completo, o declínio da *commedia dell'arte* se aprofundou após a Revolução Francesa. Foi devido a forças econômicas, mudanças na arte teatral, e a forte associação das máscaras com a sociedade pré-revolucionária. O gosto do público mudou com o mundo, e as máscaras se eclipsaram por um tempo, mas deixando seus rastros no nariz de palhaço de circo e nos bonecos das ruas de Veneza. Pavis põe a culpa no iluminismo dizendo que “Desde o final do século XVII a arte da *commedia* começa a perder o fôlego; o século XVIII e seu gosto burguês e racionalistas (como Goldoni e Marivaux no fim de sua carreira) surraram-na tanto que não mais se reerguerá” (PAVIS, 1999, p.62). Goldoni é o vilão frequente desse declínio, como se apenas ele fosse capaz de transformar um mundo que passou por guerras e revoluções. Até o próprio país natal da *commedia*, a República de Veneza foi extinta, e o país que brevemente a sucedeu viu por bem expedir “um decreto milanês da República Cisalpina “o édito de 20 nevoso ano IX (18 de janeiro de 1801) e o sucessivo de 1802 publicavam “Art. II – Restam absolutamente proibidas as assim chamadas máscaras de teatro italiano””. (TESSARI, 1981, p. 17, tradução minha).¹³

Claramente, a culpa pelo declínio histórico da *commedia dell'arte* não pode ser imputada somente em Goldoni e Marivaux. Em geral a história do teatro confere agência demasiada aos dramaturgos. Mais que causadores de um declínio, esses dramaturgos foram seus símbolos. O interessante nessa proibição judicial de se usar as máscaras é inferir o incômodo que deviam estar causando nos legisladores, por certamente ridicularizar os invasores e sua opressão. O ódio impresso nesses decretos é o melhor elogio que os *comici* podiam receber.

Já para Tessari (1981, p.124) o declínio do drama italiano após seu auge no século XVI se deveu justamente ao profissionalismo almejado pelos pioneiros, cuja busca por mais efeitos espetaculares, com mais bailados, música e cenários foi afastando o foco na qualidade literária para seduzir o público com mais e maiores números cênicos. Esse processo foi acompanhado pela ascensão da ópera como forma de entretenimento popular, especialmente em Nápoles, após ser gestada nas cortes dos ducados de Mântua e Florença. Ora, a música foi aos poucos dominando a ópera, afastando-a de seu sonho inicial de recriar a tragédia antiga, para torná-la uma obra de maior

13 No original: “un decreto milanese della Repubblica Cisalpina: “L'editto del 28 nevoso anno IX (18 gennaio 1801) e il successivo del 1802 pubblicavano: “Art. II - Restano assolutamente proibite le cosidette maschere del teatro italiano” (TESSARI, 1981, p.17)

interesse musical que dramático. Por esse raciocínio, o drama italiano teria sido vítima de seu próprio sucesso popular.

Ao que a dramaturgia foi perdendo seu lugar de destaque, vemos a reedição de um velho embate entre o literário e o espetacular, que também já foi indicado como sendo causador do declínio da tragédia ática. Aristóteles, em a *Poética*, reparou como os tragediógrafos foram sendo eclipsados por atores famosos, e pelo incremento dos efeitos de cena, os quais ele via como a parte menos artística da tragédia, por ser uma “arte” que não dependia da escrita. Existe, portanto, um argumento antigo que opõe a dramaturgia com novas técnicas cênicas e o gosto sempre ávido do público por novidades no palco.

Como entusiasta da dramaturgia, considero esse embate entre literário e espetacular um falso problema. Quando penso na melhor dramaturgia, o que na minha modesta opinião seria Shakespeare ou Ibsen, se nota que os efeitos espetaculares são inseridos de modo orgânico. E obras intransigentemente literárias, os dramas de gaveta, os diálogos filosóficos, podem ter seu interesse literário, mas oferecem uma dramaturgia menor, por não ter a dupla capacidade de fruição que Aristóteles argumenta ser o trunfo da tragédia: pode dar prazer ao ser vista e lida. Ora, se o drama não contiver interesse espetacular, torna-se aborrecido em cena. E se o drama só contiver interesse espetacular, torna-se maçante quando lido. Nesse caso, o objetivo da dramaturgia é ser literária e espetacular ao mesmo tempo, para se inscrever na própria dualidade do teatro: cena e poesia, o espelho do mundo.

Se a causa do declínio de popularidade da *commedia dell'arte* não foi a exacerbação do espetacular, a razão para sua parcial saída de cena parece ter sido um prenúncio do que se viu acontecer com o teatro no século XX. Nesse período vimos o teatro perder o monopólio do entretenimento de massa seguidamente para o rádio, o cinema e a televisão, e agora pela internet. Em seu tempo, a *commedia dell'arte* foi eclipsada no século XIX pela ascensão de novas formas de entretenimento popular, o melodrama, o circo, a ópera, que evidentemente herdaram muito de suas técnicas, piadas e até mesmo, como vimos, seus espaços de apresentação.

Interessante notar que nem o teatro, nem o circo, ou a ópera e a *commedia dell'arte*, todas formas que já disputaram por dinheiro, público e espaço, que nenhum deles desapareceu por completo, após perder espaço para outras mídias ao longo de dois séculos. Nem só a tradição, o saudosismo ou teimosia de seus praticantes explica essa permanência. Além de uma residual viabilidade econômica, o que torna esses gêneros sobreviventes de outras eras no nosso mundo, é a riqueza humana dessas práticas. O que a voz ganha com a ópera, não se ganha em cinema e

televisão. O que o humor, a irreverência da *commedia dell'arte* oferece, não pode ser substituído por outras mídias. E quanto ao teatro, o impacto emocional do encontro, do corpo, e o eterno efeito “análogo” do teatro será sempre efetivo aos seres humanos. De uma forma ou de outra, enquanto transformações econômicas e técnicas vão se impondo, os artistas da cena precisam manter suas vias para dialogar com o novo mundo.

Mas caso fosse necessário apontar um herdeiro do espírito “mercenário” da *commedia dell'arte* nos dias de hoje, que vai onde o povo está, e vende bilhete para sobreviver, um exemplo evidente é o circo profissional, que resiste em terrenos baldios. Porque como fica evidente nas cartas aduladoras que sobraram dos *comici* endereçadas a nobres, o que eles queriam era ser pagos de acordo com seu talento, o que, evidentemente, não eram. Para compreendermos a mentalidade desses pioneiros, é necessário procurar entender, guardando as devidas proporções, o teatro comercial que se faz hoje, como os grandes musicais da Broadway, o West End de Londres, e o *stand-up*. A *commedia dell'arte* fazia o teatro que o povo queria ver, e por isso mesmo era desprezada pelos acadêmicos do passado.

Devido ao mito do artista incompreendido, há uma resistência em se falar de dinheiro quando se fala em arte. A própria questão das pressões econômicas é posta de lado quando se faz a historiografia do teatro, como se este habitasse uma redoma de idealismo. Ora, a história recente do teatro, desde o surgimento do cinema mudo, é uma história de fracasso econômico. Talvez se pense pouco em questões de economia no teatro, porque a realidade seria demasiado deprimente. Outra razão para essa resistência é uma visão política que confunde marxismo com fransciscanismo, tomando a distribuição de riqueza por negação da riqueza. Torna-se então um imperativo religioso considerar qualquer contato com dinheiro como uma morte espiritual da forma artística. Esse mesmo preconceito é que levou Goldoni a batizar o gênero como *commedia dell'arte*, no que antes se chamava orgulhosamente *commedia italiana* ou *a soggetto*, ou *all'improvviso*.

Ironicamente, a definição que veio pra ficar é a mais preconceituosa. Alguns autores, como Duchartre, tentaram resgatar a denominação original, ou seja "comédia italiana". Mas hoje, uma rápida busca no Google, demonstra que essa definição está muito mais ligada ao cinema italiano do pós-guerra, dos brilhantes filmes dirigidos por De Sica, Dino Risi, com Mastroianni e Sophia Loren. Desse modo, a expressão *commedia dell'arte* veio para ficar conservando embutida para sempre a visão pejorativa de Goldoni. Não há, portanto como estudá-la ao se ignorar a própria história da profissionalização do teatro, e com ela a transição de um mundo medieval, para o nosso mundo moderno.

Por esse viés, o surgimento da *commedia* pode ser associado à própria transição do feudalismo para o capitalismo. Shakespeare era um empresário do teatro, e contemporâneo de Scala, também fazia teatro com a preocupação de agradar seu público. Porque no teatro medieval não há bilheteria, não há atores profissionais. O que ocorria na encenação de um mistério, um auto de Páscoa (um gênero de teatro medieval vivo até hoje no Brasil) era um trabalho parecido com o que ocorria numa escola de samba em seu período inicial, antes de ser televisionada e profissionalizada. A comunidade se une, e profissionais trazem suas diversas expertises para realizar o espetáculo: costureiras costuram, carpinteiros constroem o tablado, e assim por diante. No teatro medieval todos podem ser atores. Já na *commedia dell'arte* surge a figura do virtuose, do especialista que passa a vida aprimorando um jeito de levar um tombo, de fazer uma acrobacia nova, de burilar sua arte cada vez mais, e ganhar dinheiro com isso. E junto com o surgimento do ator profissional, e pela primeira vez na História do Teatro, surge a atriz profissional, talvez já em 1548, de acordo com um dos registros.¹⁴

Na mesma época que meninos faziam papéis femininos no teatro elisabetano, os teatros italianos já contavam com uma atriz da estatura de Isabella Andreini (1562-1604). Era uma atriz que sabia fazer as ingênuas apaixonadas dos casais de *innamorati*, mas que também tinha grande poder cômico, sabendo fazer imitações de todas as máscaras, além de cantar, e publicar sonetos. Ela infelizmente morreu ainda jovem, em trabalho de parto, mas viveu o bastante para se tornar uma figura emblemática na conquista dos palcos pelas mulheres, através do respeito e reconhecimento que alcançou. Também era um exemplo de artista que não se adequa à ideia de comicidade espontânea, iletrada, sem treinamento, por ter tido uma educação esmerada em duas das academias que produziam as montagens das *commedie erudite*.

Por fim, para entender um pouco mais a dramaturgia cômica que se escreveu ao longo dos séculos, temos que evitar distinções entre decorado e improvisado, o trocadilho e a mímica, palavra e corpo, máscara e criação de personagem, pois essas divisões só confundem a compreensão da dramaturgia como fenômeno humano, duplo em cena e poesia. Do mesmo modo que Isabella Andreini foi atriz de *commedia erudite* e *dell'arte*, virtuose em Terêncio e *canovaccio*, em lágrimas e piadas de baixo calão, a dramaturgia cômica pode ser improviso escrito, e escrita improvisada.

14 O registro mais antigo de uma atriz aparecendo em público é de 1548 (KENNEDY, org. 2003, p. 298, tradução nossa). No original: "... the earliest record of actresses appearing in public from 1548". No entanto, "parecer em público" pode-se referir a uma cantora ou dançarina. O ano mais citado para uma comprovada aparição de uma atriz é 1564, com o contrato onde consta a atriz Lucrezia di Siena (BRONDANI, 2017). Para uma visão mais aprofundada acerca do ingresso e papel da mulher na *commedia dell'arte* VER BRONDANI (2017), disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>.

CAPÍTULO 2 TRÊS COMÉDIAS DISTANTES NO TEMPO E PRÓXIMAS EM MÉTODO

Para entender um pouco melhor como se estrutura o enredo de peças derivadas dos improvisos da *commedia dell'arte*, selecionei três autores associados ao gênero, que apesar de escreverem em épocas distintas apresentam características que podem ser comparadas, e assim podem servir de caráter elucidativo. Não quero com isso dizer que há uma constância na escrita dramática baseada na *commedia dell'arte*. Quero somente demonstrar como esses dramaturgos ao seu modo traduziram elementos de estruturas dramáticas que remontam ao teatro clássico, em diálogo com a prática dos atores de seu tempo.

Das três comédias que escolhi, duas são de autores diretamente ligados à prática da *commedia dell'arte* na Itália, *Il finto marito* (1619) de Flaminio Scala e *Il servitore di due patroni* (1746) de Carlo Goldoni. Já a terceira peça, *O casamento suspeitoso* (1961) de Ariano Suassuna, exemplifica a influência do gênero no século XX. Uma faceta comum ao trabalho de Scala, Goldoni, e ao que Suassuna realizou no Brasil, é o método que atores italianos do século XVI empregaram para criar um novo gênero: uma prática teatral que harmoniza dois ingredientes básicos: o primeiro é a Cultura Popular¹⁵, através da origem das máscaras, dos mitos, da música, das acrobacias que vieram das praças, os dialetos; e o segundo, a Literatura da Antiguidade, nas comédias que chegaram até nós dos dramaturgos romanos Plauto e Terêncio, cuja leitura era parte da educação escolástica, onde serviam como manuais de latim correto, e de estudos da Retórica. Essas peças ensinaram aos autores a estrutura dramática, os personagens recorrentes e a linguagem refinada que então era esperada nos palcos.

Nas três comédias se notam elementos comuns da escrita cômica, a saber, as confusões centradas em um ou mais casamentos, a troca de identidade, a inversão de papéis sociais, e a absorção na escrita de material cômico fruto de improviso. Também foram escritas por dramaturgos com um pé na tradição literária, e outro no que era visto nas praças. São obras eruditas e populares ao mesmo tempo. E também, se hoje são clássicos da Literatura, em seu tempo foram consideradas obras menores justamente por serem inovadoras.

15 Peter Burke define Cultura Popular “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados.” (2010, p.11)

Flaminio Scala em teoria e prática dramatúrgica

Na comédia de Scala *Il finto marito*, que poderia ser traduzida como “O falso marido”, o autor expõe no prólogo suas opiniões sobre a arte teatral, através de um diálogo entre um ator (*Comico*) e um forasteiro (*Forestiero*). Na edição consultada (2011), o prólogo apresenta duas versões, que podem ser parte de edições diferentes, ou talvez uma tenha sido escrita para ser lida, por conter mais considerações teóricas, e outra para ser encenada, por permitir maior movimentação cênica e mais piadas. As duas versões são em forma de diálogo, em vez de propor um prólogo tradicional que era um grande monólogo que apresentava as intenções do autor. Nessa técnica se nota um recurso teatral, onde alguém do público parece estar invadindo a cena para debater com um dos atores. Claro que esse alguém também é parte do elenco, mas o público se diverte com essa quebra e se sente representado pela ousadia de quem saiu do público. Empreguei essa técnica no prólogo da minha comédia *Os sofrimentos do Velho Afonso*, no espetáculo que acompanha essa pesquisa. Pude notar que essa técnica serve para inserir o público no espetáculo, e em conjunto com os apartes e solilóquios, se pode manter um diálogo constante entre cena e público.

Esses dois prólogos são um precioso testemunho do pensamento teórico de um dos maiores nomes da história da *commedia dell'arte*. Flaminio Scala (1547-1624), contemporâneo de Cervantes e Shakespeare, foi um ator que interpretava o papel de *Flavio*, um dos *innamorati* na companhia *I Gelosi*. Esta companhia foi uma das mais importantes no processo de internacionalização da *commedia dell'arte*, por ter saído da Itália para se apresentar na corte do rei da França Henrique III. Logo no início se lê um exemplo da tensão entre o improvisado e o decorado, que apresentei no capítulo anterior. O *Forestiero*, que é esse ator que se passa por um membro do público, diz que não gostaria de ver um enredo aborrecido por ter sido improvisado, e que seria melhor escutar uma comédia graciosa, com frases bem formadas, e não os *lazzi*, e o entra e sai dos *canovacci*.¹⁶ Nessa fala pode se inferir o preconceito contra o improviso da parte de Forasteiro, ou uma crítica do dramaturgo Scala contra a própria prática da improvisação.

Na primeira versão do prólogo, a que mais se aprofunda em considerações sobre a arte teatral, Scala, como quem reflete a partir da prática, faz uma teoria que pode ser lida como uma provocação aos doutos do seu tempo, argumentando a necessidade da teoria teatral ser baseada no que o palco ensina. Ou seja, da prática se faz a teoria. E não como propunha certos acadêmicos que exigiam uma prática submetida à teoria, numa leitura fundamentalista dos primeiros autores que

16 SCALA, 2011, p. 2.

descreveram o Drama: Aristóteles e Horácio. Essa tendência chegou ao auge no neoclassicismo francês, não por acaso uma corrente de pensamento que mais reprovava o teatro popular e sedutor dos atores italianos. Desse modo, um provocador Scala afirma que só com o aporte dos livros não se aprende a fazer *commedia*:

Mas você se lembra, pois deve ter lido, e eu posso ter escutado dizer, que o seu Aristóteles dá somente os preceitos da tragédia, jamais desce às particularidades do estilo cômico, e de Horácio não se retira nada de substância. Assim, da comédia não há outras regras, não há outros preceitos, que os do bom uso e dos bons autores, dos quais se retira as formas que hoje em dia se usam, sendo muito verdadeiro que as regras foram sempre retiradas do uso, e não o uso das regras. E disso decorre que muitos grandes literatos, e dos melhores, por não ter a prática da cena, escrevem comédias em belo estilo, boas ideias, graciosos discursos e nobres invenções, mas estas quando postas em cena permanecem frias... (SCALA, 2011, p.3, tradução nossa).¹⁷

“Retirar as regras do uso” é dessas frases que são fáceis de dizer, e difíceis de se pôr em prática. Contudo, deveria ser mantida num lembrete pregado na parede de todo artista da cena. O ponto que chama atenção nesse trecho é a insolência do comediante, em frente aos colegas tragediógrafos, que por terem sido tema das *Poéticas* de Aristóteles e Horácio, não poderiam gozar da mesma liberdade de quem escreve comédias. O segundo livro da *Poética*, que Aristóteles menciona de passagem, seria sobre a comédia, e que segundo a lenda se perdeu - o que Umberto Eco usou de pano de fundo para seu romance *O nome da rosa*. Para Scala, essa perda foi uma bênção para os comediantes, que tiveram que descobrir seu caminho longe das bibliotecas. Também nessas linhas acima se vê uma crítica velada aos autores da *commedie erudite*, que apesar das “nobres invenções” não teriam a mesma experiência prática para escrever comédias que tivessem o poder de comunicação com o público que os colegas da *commedia dell'arte* possuíam.

Em outra parte do Prólogo o personagem do *Comico* diz ao *Forestiero* "sim que o ator pode ditar regras aos compositores de comédia, mas não estes a aqueles"¹⁸ (SCALA, 2011, p.4, tradução nossa). Interessantemente, Scala propõe que os dramaturgos aprendam com os atores, e não o inverso. Para uma visão que entende a dramaturgia como a criação intelectual que deve ser seguida à toda risca, depois substituída por uma visão que vê a direção teatral como força criadora

17 No original: “Ma ricordatevi voi, che dovete averlo letto, che io posso aver sentito dire, che il vostro Aristotele dà i precetti dela tragedia solamente, né mai dello stile comico discende a' particular, e da Orazio non se ne ritrae cosa di sostanzia. Onde, della commedia non ce ne è altra regola, né altri precetti, che il buon uso e i buon autori, da' quali si son cavate le forme che oggidì si costumano, essendo verissimo che le regole furon sempre cavate dall'uso e no l'uso da quelle. E da questo avviene che molti gran litterati, e de' migliori, per non aver pratica della scena, distendano commedie con bello stile, buoni concetti, e graziosi discorsi e nobili invenzioni, ma queste poi messe su la scena restan fredde...”

18 No original: "sì che il comico può dar regola a' compositori di commedie, ma non già quegli a questi"

que deve ser respeitada acima de tudo, aparece essa proposição de Scala: a dramaturgia deve se apoiar no que o elenco cria e sabe, compreensão que faz sentido vinda de um ator-dramaturgo. E, desse modo, via os dramaturgos de "gabinete", que jamais puseram os pés num palco, incapazes de escrever teatro como ele.

O tema central desses dois prólogos de Scala é a imitação. Coincidentemente, é o tema central também das poéticas clássicas de Aristóteles e Horácio. Mas, no caso, Scala se refere não somente à imitação do poeta, que imita uma ação humana em versos para serem ditos no teatro, mas na imitação perfeita do ator que observou atentamente o comportamento humano: "por que cada gesto mínimo no tempo certo, com emoção, fará mais efeito que toda a filosofia de Aristóteles, ou quanta Retórica saibam Demóstenes e Cícero."¹⁹ (SCALA, 2011, p.6, tradução nossa). Além de dizer que a imitação que representa uma emoção é mais efetiva que o conhecimento intelectual, Scala associa esse poder da atuação em cena com o domínio da Retórica, citando dois grandes oradores da Antiguidade, o primeiro de Atenas e o segundo de Roma. Porque para Scala, um ator que improvisa *commedia dell'arte* deveria saber falar com a verve de um político, dominar sua língua e dialetos de várias regiões. Ao contrário da visão do senso comum que equipara o ator de *commedia dell'arte* a um acrobata de circo, Scala mostra nesse trecho o quanto era necessário o domínio da palavra.

Sobre isso Tessari (1993, p.119) cita outro ator do mesmo período (início do século XVII), Niccolò Barbieri que escreveu acerca da necessidade do ator que improvisa ser um voraz leitor: "Não há um bom livro que não tenham lido, nem um belo conceito que por eles não tenha sido dito, nem uma descrição de coisa que seja imitada [...]; todos estudam [...] rimas, discursos, comédias, enredos de comédias, cartas, prólogos, diálogos, tragédias, pastorais."²⁰ Para dar a impressão de espontaneidade, de facilidade, era necessário muito estudo, para formar o repertório acumulado que servia de ponto de partida aos improvisos. Não havia improvisação do nada. Por isso era um ofício transmitido em família, sem espaço para diletantismo, ou "improvisado" no senso comum, feito de última hora.

Se para Scala a dramaturgia deveria aprender com o elenco, também percebia a tendência à verborragia que aflige a dramaturgos de toda espécie: "quem portanto quiser imitar

19 No original: "perché ogni minimo gesto a tempo e affettuoso, farà più effetto che tutta la filosofia d'Aristotile o quanta retorica seppone Demostene e Cicerone".

20 No original: "Non vi è buon libro che da loro non sia letto, né bel concetto che non sia da essi tolto, né descrizione di cosa che non sia imitata [...]; tutti studiano [...] rime, discorsi, comedie, soggetti di comedie, lettere, prologhi, dialoghi, tragedie, pastorali. "

ações, com as ações mais irá agradar do que com palavras"²¹ (SCALA, 2011, p.6, tradução nossa). Nesse trecho, ele usa imitar no sentido aristotélico, não na imitação que o ator faz do gesto humano. Ou seja, Scala se refere ao trabalho da dramaturgia, a imitação de ações humanas. E atenta para o fato de que devemos procurar imitar ações com ações, e não com palavras. Facilmente, a palavra pode se tornar a muleta do dramaturgo, que em vez de mostrar, passa a narrar, descrever ou comentar. Scala estava recomendando que se escreva uma dramaturgia que não se resuma a diálogos estáticos, que podem servir bem no caso de dramas psicológicos, mas que dificilmente farão o público rir.

Resumidamente, *Il finto marito* mostra a história de dois enamorados, Flavio e Lepido, que recebem a ajuda de Scaramuccia, um servo espertalhão, para conquistar o amor de Giulia e Porzia, para desconsolo dos velhos Demetrio e Gervasio. O enredo se constrói em cinco atos, terminando numa noite de casais clandestinos, quando Scaramuccia consegue enganar a todos, juntando dois casais apaixonados, não sancionados pelo casamento, e três casais onde um não sabe quem é o outro: um casal de homens, e um casal de homem com mulher se passando por homem. No final, a confusão se resolve, e Scaramuccia é perdoado pelo patrão, Demetrio, e Scaramuccia reencontra a mulher, Brigida, tida como morta, numa reviravolta nada realista, mas de forte efeito humorístico.

Logo na cena inicial, Lepido, que é um dos jovens apaixonados, tem uma fala que demonstra bem o estilo lírico, grandiloquente no qual falavam os personagens dos *innamorati*. Ao descrever como sofre pelo amor de Porzia, descreve "a minh'alma no tempestuoso mar dos meus tormentos"²² (SCALA, 2011, p.17, tradução nossa). Ao contrário da linguagem popular dos *zanni*, dos servos cômicos como Pedrolino e Arlecchino, os *innamorati* falavam assim em versos que poderiam ter sido escritos por Camões. Esse modo de falar poderia ser exagerado ao ponto de se tornar cômico, numa caricatura de sentimentalismo, ou poderia ser usado para criar empatia, para seduzir o público. Creio que hoje se possa optar por uma dessas maneiras de interpretar, mas que o objetivo de Scala nesse caso era escrever uma cena que movesse os sentimentos do público.

Nessa comédia, Scala optou por não usar personagens como Pantaleão e Arlequim, que não poderiam entrar em cena sem os seus idiomas: o vêneto de Pantaleão e o bergamasco de Arlequim. Scala escreveu *Il finto marito* num idioma apenas, no caso o "italiano" como o conhecemos hoje. Sobre isso o *Forestiero* diz "não se pode agradar com as variantes do bergamasco, do vêneto ou do bolonhês...", (SCALA, 2011, p. 3) defendendo a escolha do autor no prólogo. Ou

21 No original: "Chi adunque vorrà azioni imitare, con le azioni più se gli appresserà che con le parole"

22 No original: "T'anima mia nel tempestoso mare de' miei tormenti".

simplesmente mostra a variedade de possibilidades de um artista como Scala, que possuía no repertório não apenas os *cannovacci* para serem interpretados por elencos poliglotas, mas também apresentava peças de teatro no sentido convencional, tragédias, comédias e pastorais.

Nessa mesma cena se introduz o tema recorrente dos amores impossíveis dos personagens da *commedia dell'arte*, nesse caso, causado pelo desnível financeiro entre Lepido e Porzia. Também, Lepido afirma que "cairia morto" ao saber que Porzia se casara com outro. Os sentimentos em histórias assim são sempre entre a vida e a morte. Não há espaço para sutileza de um drama naturalista. Para os personagens e máscaras desse período, tudo é urgente. A fome dos *zanni*, o desespero dos jovens amantes, a avareza e luxúria dos velhos. E logo em seguida aparece outro tema recorrente, a comunicação exercida pela criadagem em favor dos infelizes amantes trancados por seus pais ou guardiães.

No diálogo entre os jovens Lepido e Flavio se nota também a lealdade absoluta, certamente um traço que se associava à nobreza, ou ao menos o que se esperava socialmente de um nobre. A escrita desses diálogos entre *innamorati* passam uma impressão de imobilidade, o que nos faz pensar como essas cenas eram encenadas para não se tornar maçantes. Eram acompanhadas por música? Bem possível, considerando que uma companhia como a dos *I gelosi* contava com grandes recursos de cena, vestuário, e, claro, uma orquestra de câmara. Eles produziam com frequência espetáculos de madrigais, bailes, que eram o que hoje descreveríamos como espetáculos musicais. Tinham certamente acesso a compositores, e músicos profissionais que poderiam adornar as falas líricas dos jovens amantes com doce contraponto seiscentista.

E para completar a moldura cênica desses diálogos, a linguagem não-cotidiana, não-realista, nos faz imaginar uma corporeidade exagerada por parte desses personagens. Certamente não diziam suas adornadas falas em postura estática. Em acordo com o teatro barroco do qual faziam parte, podemos supor que utilizavam grandes gestos, vozes empostadas. Antonio Fava (2007) compara a gestualidade dos *innamorati* com a do balé. Tendo como ponto de partida sua dramaturgia, inferimos que sua fisicalidade jamais pode ser pedestre, pois então teríamos uma falta de coerência com seu modo de se exprimir.

Quando entra em cena Scaramuccia, a grande estrela cômica, percebe-se um traço característico que remonta à comédia latina: mesmo em cena com demais personagens, uma personagem pode falar consigo mesmo, como se não estivesse sendo escutada pelos demais em cena. Não existe a convenção que hoje mais ou menos esperamos: atores em cena escutam-se um ao outro. Nessa comédia de Scala os personagens podem falar com o público, como se os demais em

cena não o escutassem (o "à parte"), podem falar consigo como se estivessem pensando em voz alta, ou como se dirigessem a si mesmo, recriminando-se ou lamentando um fato, e mesmo com outra atriz ao lado, o público aceita que estejam sozinhos. Também, dois ou mais podem conversar sobre alguém que "não escuta". O ouvido dos personagens é seletivo. Assim, Lepido e Scaramuccia estão em cena, cada um falando ao público, sem se notarem ou escutarem. Há momentos onde um percebe o outro, como quem diz: "ah, lá vem o meu patrão...", ou "lá está o desajuizado do meu criado...". Certamente deveria haver convenções de como essa comunicação era estabelecida: alguém mais a frente, outro mais ao fundo do palco, ou em extremidades opostas de cena.

Scaramuccia entra em cena num humor que lembra o soturno início do Scapin de Molière, com um quê de palhaço triste. Fala que seu patrão não o alimenta, e em tom filosófico reclama de sua dura vida, e "que a regra vai pelos seus contrários"²³. Em contraste com os discursos sobre as penas de amor da parte dos jovens nobres, Scaramuccia fala em fome, causada pela avareza de seu patrão, expondo a constante crítica social de uma dramaturgia baseada em senhores e servos. Como o público, já antevemos onde ocorrerá a inversão de papéis sociais, quando o servo será mais esperto que o patrão, quando o patrão será castigado pelo servo, num breve momento de alívio, num "triunfo repentino" da risada, como dizia Hobbes, um relampejo de justiça social num mundo onde quem tem mais motivo para rir são os senhores.

Na cena terceira do Ato I, (SCALA, 2011, p. 25) entram pela primeira vez em cena os velhos Demetrio e Gervasio, também sem se verem ou escutarem, ambos gritando por seus respectivos empregados, prontos para oprimir, bater, para despertar nossa reprovação, para que possamos torcer por seu engano e humilhação. Na cena seguinte, uma empregada, que é parte da família de personagens cômicos femininos, do qual a mais conhecida é Colombina, que nessa comédia se chama Ruchetta, diz insolentemente ao velho Demetrio: "Por que vocês velhos mal conseguem julgar o gosto das jovens e pouco contentamento conseguem dar às mulheres"²⁴. Eram por falas assim, uma leve alusão sexual, que hoje em dia poderiam ser consideradas ingênuas, que a *commedia dell'arte* e suas companhias eram consideradas indecentes, e por esse motivo, eram perseguidas.

No começo do segundo ato (SCALA, 2011, p. 54), Scaramuccia termina um longo monólogo com a onomatopeia "tich, tich, tich, toch", de quem bate à porta. A partir de um recurso assim, dá para se imaginar como era o trabalho de voz desses atores. Certamente faziam uso de sons

23 No original: "che la regola camina per li suoi contrarii"

24 No original: "Perché voi altri vecchi mal potete giudicare il gusto delle giovani e poco contento potete dar alle donne"

onomatopaicos, animalescos, que são sugeridos pelo uso da máscara, além do típico nasal dos palhaços, e as vozes esganiçadas que combinam com uma máscara de nariz adunco, como um quê de passarinho. No mesmo trecho os atores falam em cena como se estivessem um dentro de casa, e outro de fora. Para isso deveriam também empregar a voz das ruas, dos pregões, das feiras. Não deveria ser muito diferente do modo de conversar que ainda existe no interior brasileiro, onde a dona da casa fala da cozinha, com a vizinha que se encontra no portão.

A verve presente nesse texto de Scala permite dizer que com adaptações, talvez alguns cortes, e algumas atualizações de piadas e personagens, *Il finto marito* funcionaria para um público do século XXI. Tal era a segurança técnica de um comediógrafo de ofício, que com tanta experiência nos palcos sabia como manter o interesse, e como e onde provocar o riso.

Suassuna, o capocomico paraibano

No Brasil houve alguém equivalente a Scala no domínio da dramaturgia cômica, o dramaturgo paraibano Ariano Suassuna (1927-2014), que soube entender como funciona essa tradição de adaptar personagens e situações dramáticas da *commedia*, ou o que ele chama de "teatro de improviso popular", como reconhece em seu prefácio à comédia *O casamento suspeitoso* (1961):

Na invenção de certos personagens, por exemplo, o que fiz foi um processo clássico de recriação de certos tipos já existentes numa comédia popular, no caso a tradição do Romanceiro Popular Nordestino. No mesmo sentido – se bem que com outra medida, é claro, porque se tratava de dois gênios – Molière e Goldoni recriaram os tipos da comédia popular mediterrânea (SUASSUNA, 1984, p.85).

Outro exemplo de peça de teatro que mescla o improvisado e o escrito, a comédia *O casamento suspeitoso* de Ariano Suassuna mostra a história de Cancão, um personagem que lembra os *zanni*, em particular os *zanni* de primeiro escalão, tal como Scapino e Brighella. Na hierarquia do mundo da *commedia dell'arte*, sempre há primeiro e segundo lugar. Daí a *prima donna*, o primeiro comediante, o segundo, e assim por diante. Há o primeiro casal de jovens apaixonados e há um primeiro casal de empregados. Notadamente, o segundo, e por vezes o terceiro empregado, são os mais engraçados. Na escala do cômico, quanto mais pequeno e desprezível, mais ilógico, mais infantil, e assim, paradoxalmente, os tipos mais inferiores da *commedia* terminam por roubar o show.

Na peça de Suassuna, Cancão consegue impedir um casamento por interesse, salvando Geraldo, de uma interesseira chamada Lúcia. No decorrer da comédia acontecem várias estruturas dramáticas típicas da *commedia*, como um gramelô de latim, um dos recursos humorísticos típicos da máscara do *Dottore* de Bolonha:

Cancão - Então não se faz o casamento! (*Senta-se e cruza os braços.*)
 Ou se faz como São Francisco mandava, ou não se faz de jeito nenhum!
 Lúcia - Roberto, é somente uma formalidade.
 Roberto - Então está certo. Mas isso demora?
 Cancão - Não, é já. "Oremus. Propitiare, Domine, bero-bero, bero-bero, bero-bero, dura lex sed lex, Geraldus et Lucia, per omnia secula seculorum." *Dá uma lapada em Roberto. O "bero-bero" é feito à vontade do ator, imitando um latim engrolado de sacristão, com pausas, suspiros, e tudo disfarçado.* (SUASSUNA, 1984, p.125)

Além de escrever o latim macarrônico, Suassuna convida na rubrica o ator a improvisar. Desse modo, a prática da improvisação é estimulada também no decorrer do texto, como uma porta que se abre ao talento do elenco. O que o dramaturgo aí procura é a imprevisibilidade de um teatro popular, que não se atém somente à palavra escrita. Também temos aí um exemplo de um personagem intrigante, o Cancão, que ao se fazer passar por sabedor de latim, e de ser capaz de realizar um casamento, exerce uma função similar à de um Scapino ou Brighella.

Outro elemento típico da *commedia*, presente em Suassuna é o humor físico, e as incontáveis pauladas e surras que os personagens desferem uns nos outros, como vemos nesse trecho:

Cancão - Não! Por aí não, Frei Roque!
 Frei Roque - Por aqui não por quê?
 Cancão (*Munindo-se de um pau.*) - Olhe ali na janela que o senhor entenderá tudo!
 Frei Roque - Na janela? Não estou vendo nada!
 Cancão - Está não? Então, Deus me perdoe, mas é o jeito! (*Dá uma paulada em FREI ROQUE, que desmaia.*) (SUASSUNA, 1984, p. 132)

É evidentemente uma violência não realista, de palhaço, com desmaios sensacionais, acrobáticos, que justifica as frequentes comparações entre *commedia dell'arte* e o desenho animado. Também se nota nesses dois trechos a escolha do autor de se ater ao uso formal do português. Mas como ele acessa o dom da improvisação de seu elenco, e como usa frequentemente ditos populares, o próprio contexto cultural do texto pede que não se diga as palavras como foram realmente escritas, e sim com um tempero dialetal tipicamente nordestino para sua melhor realização. Adaptar as falas escritas ao modo que se dá a linguagem falada não implicaria em traição às intenções do autor.

Outro elemento da *commedia* presente nesta peça de Suassuna é o emprego de troca de identidade e disfarces. Essa estrutura foi sempre facilitada pelo uso da máscara, e pelas cômicas confusões que provoca. Tanto é assim que *O casamento suspeitoso* tem um final bem parecido com o de *Il finto marito* de Scala, com um grande quiproquó noturno, com casais trocados e surpreendidos. O que era engraçado em 1619 continua provocando risadas até hoje.

Como Suassuna afirma no prefácio, sua inspiração é o Romanceiro Popular Nordestino, este com certeza tem, em comum com a *commedia dell'arte*, um passado que remonta às tradições medievais, o teatro das feiras, pela mão dos artistas de rua como os *giullari* e bufões. No entanto, em sua comédia *A farsa da boa preguiça*, (1954), dá mostras de entender as possibilidades teatrais da dinâmica mestre-servo, numa peça dentro da peça, chamada *O rico avarento*, onde se vê nítidos ecos da emblemática dinâmica entre Pantaleão e Arlequim. Além disso, como se lê em seu prefácio, Suassuna era leitor de Goldoni, de quem aprendeu estruturas da escrita cômica.

Outra questão que o autor aborda nesse prefácio, é a relação problemática entre o erudito e o popular. Dramaturgos como Molière, Goldoni, e o próprio Suassuna, são reconhecidos como figuras da cultura erudita, por outro lado, os enredos que emprestam, as máscaras que adaptam, as piadas, os ditados populares, as anedotas, são em sua maioria oriundas da arte popular. Num mundo que ainda não conhecia o *copyright*, e onde quem primeiro editava uma obra era então eternamente seu proprietário intelectual, a própria noção de autoria é muito distante do que entendemos hoje. A isso se soma a criação coletiva das companhias de atores das quais Molière e Goldoni certamente recolheram bastante material, e editaram como sendo fruto de suas engenhosas mentes.

Não há que condená-los por isso, primeiro por que deixaram esse legado para nós, seja qual foi o caminho de sua criação, e segundo, por que dentro de seu modo de pensar não havia a noção contemporânea de criação coletiva, ou mesmo noções como folclore, cultura popular, etc. E pode-se dizer que estavam de fato oferecendo algo de novo, em seu trabalho de seleção, adaptação, edição desse rico material que até hoje está ao nosso dispor. Também não há como separar o que foi recolhido e o que foi realmente fruto das criatividades desses autores. E, por último, o que faziam era o mesmo método empregado pelos atores das praças, que para conquistar suas plateias, se baseavam nos personagens e nos mitos que estavam na cabeça do povo.

Goldoni duplo servidor da tradição e da mudança

Il servitore di due padroni, ou, *O servidor de dois patrões*, é a comédia mais encenada de Carlo Goldoni, principalmente quando se pretende estudar a *commedia dell'arte*. Tal predileção não deixa de ser curiosa, pois Goldoni escreveu seu teatro como resposta ao que considerava ser a decadência das companhias de atores italianos que ainda mantinham no século XVIII a prática de improvisar a partir de um *canovaccio*. A real extensão dessa decadência é difícil de ser determinada, pois sua principal testemunha é o próprio Goldoni. No entanto, essa peça se tornou como que um primeiro manual de *commedia dell'arte*, quase como que um guia para se conhecer pela primeira vez as lendárias máscaras de Pantaleão e Arlequim. Aprender a fazer a *commedia all'improvviso*, onde de fato se improvisa, é um processo que leva muito tempo, sendo mesmo uma especialização. Um texto como esse de Goldoni pode servir de introdução aos gestos, ao corpo e a voz da *commedia dell'arte* sem suas exigências de virtuosismo.

Hoje em dia se conhece essa comédia mais como *Arlequim, servidor de dois patrões*, devido à lendária encenação de Giorgio Strehler, que em 1947 fez para o Teatro Piccolo de Milão uma produção que marcou época, e que se encontra em cartaz até hoje, quebrando recordes de permanência. Os elencos foram mudando, e o espetáculo se transformou quase que numa instituição do teatro italiano. Desse modo, um dos exemplos mais emblemáticos de *commedia dell'arte* no palco contemporâneo se dá através de um texto escrito, não improvisado, e escrito por Goldoni como parte de seu projeto de reformar o gênero.

O enredo de *O servidor de dois patrões* mostra as aventuras de Truffaldino, que consegue dois empregos: um como servo de Beatrice, que na peça se faz passar por homem, no caso seu irmão Federigo; e outro como também servo de Florindo, a quem Beatrice ama. Um subtexto de crítica política evidente nesse enredo é a constatação de que um só salário não é suficiente. Não é por ganância que Truffaldino arranja dois patrões: é porque um salário apenas o deixa esfomeado. E claro, toda a engenharia cômica se dá pelos desencontros, pela sobrecarga de funções, com a qual o pobre Truffaldino não consegue lidar. É uma situação que nos faz lembrar os professores de teatro que trabalham em várias escolas, ou exercem mais de uma função para sobreviver. Goldoni escreveu um texto que mostra a universal impossibilidade de ser um bom trabalhador quando não há tempo para se dedicar às exigências de duas funções. Truffaldino consegue manter o segredo dos dois patrões até o final da peça, quando é obrigado a revelar sua impostura. E o faz não para reparar o erro, e sim por amor. Pois seus dois personagens, a de servo de Florindo, e a de servo de Beatrice,

se comprometem com a mesma mulher, Smeraldina. Para não parecer que a enganou com outro, se vê obrigado a confessar na frente dos dois patrões como os ludibriou.

O próprio Goldoni não procura esconder a proximidade que sua comédia tem com o teatro realizado pelas companhias profissionais, e seus improvisos: "Parece muitíssimo com as comédias usais dos histriões, a não ser por ser desprovida, em minha opinião, de todas aquelas impropriedades grosseiras, que condenei no meu *Teatro Comico*, e que hoje em geral entediam o mundo"²⁵ (GOLDONI, 2011, p.2, tradução nossa). Nessas palavras de seu prefácio, Goldoni mostra seu desprezo por esses atores, pois não os denomina "*comici*", ou seja, atores, e sim "*istrioni*", histriões, uma palavra de evidente carga pejorativa. Também, moraliza a questão ao se referir às piadas de baixo calão, que se percebe nas gravuras que chegaram até nós. O *Teatro Comico* a que se refere é uma comédia meta-teatral (o teatro dentro do teatro), onde uma companhia ensaia um texto, e o onde o diretor, um alter-ego de Goldoni, expõe suas ideias sobre o teatro, e sua intenção de renová-lo.

Goldoni pretendia limpar o humor tantas vezes escatológico ou irracional dos *comici dell'arte*, para deixá-lo mais palatável à ascendente classe burguesa. Sua intenção era deixar as peças mais realistas, sem os *lazzi* onde um Arlequim faz uma refeição com uma mosca. De fato, o humor que vemos em suas peças é bem menos agressivo do que o humor retratado nas gravuras de Jacques Callot (1592-1635), onde se vê alusões fálicas e gestos obscenos.

Esse nível de obscenidade presente nas gravuras não está presente nos *canovacci*, muito menos nas peças de teatro publicadas e que chegaram até nós. O motivo disso certamente é a censura. O que também explica a grande vantagem do *canovaccio*: por deixar maior parte do espetáculo fora do papel, as estratégias mais selvagens para causar o riso podem ser empregadas em cena, sem que nenhum registro escrito disso seja encaminhado às autoridades para liberação do espetáculo. E como essas piadas de baixo calão eram possíveis de ser retiradas do espetáculo, sem que por isso se perdesse o fio condutor da história, em caso de presença de um poder censor, a companhia podia simplesmente retirar os trechos "impúblicáveis".

Goldoni queria ver o teatro italiano livre dessa baixaria, e talvez fosse esse um dos motivos, pelo qual era contrário ao domínio da improvisação. Se o elenco era forçado a seguir as palavras do dramaturgo, este poderia ser um protetor da moral e dos bons costumes. Enquanto a improvisação prevalecesse, haveria espaço para o ilógico, o obsceno e a repetição, as três

25 No original: "Rassomiglia moltissimo alle Commedia usali degli Istrioni, se non che scevra mi pare ella sia da tutte quelle improprietà grossolane, che nel mio Teatro Comico ho condannate, e che dal Mondo sono oramai generalmente aborrite"

qualidades que Johnstone (1979) entende como sendo basilares do improviso. Para ele, o que faz um ator "travar" em cena é o medo de pôr pra fora o que está em nossa cabeça, na maior parte do tempo: sexo, e outras escatologias, coisas sem sentido, absurdos e quebras de lógica; e coisas que já vimos funcionar outras vezes, daí a tendência à repetição que Goldoni bem notou no improviso. O que funciona num espetáculo hoje, pode não funcionar amanhã.

No prefácio de *O servidor de dois patrões*, ele afirma que a peça era inicialmente um *canovaccio* improvisado pela companhia do ator Antonio Sacco, quem interpretava a máscara de Truffaldino, e que a comédia escrita era devedora das criações advindas da cena, das piadas e *lazzi* de Sacco. Mesmo assim, Goldoni considera sua habilidade em escrever superior à dos atores improvisarem: "De fato, esta minha comédia ao improviso foi tão bem interpretada pelos primeiros atores que a representaram, que eu me contentei muitíssimo, e não tenho dúvida em crer que esses atores não a adornaram melhor com improvisos, do que eu poderia ter feito escrevendo-a (GOLDONI, 2011, p.2, tradução minha).²⁶ Com o ego típico dos dramaturgos, Goldoni elogia o elenco, para depois se pôr acima do elogio.

Essa via dupla de criação entre o palco e a escrita mostra um dos caminhos que proponho para a escrita de dramaturgia. De exercícios como jogos teatrais, improvisos, se pode aproveitar as ideias mais promissoras, e escrevê-las em forma de dramaturgia. Também pode se estabelecer o caminho inverso: algo é escrito primeiramente, e é desenvolvido em cena através de improvisos. Desse modo se cria a dramaturgia em dois campos, tanto no palco quanto na escrita. Além disso, desenvolve-se ideias em cena a partir do que funciona no mundo real, e não na cabeça do dramaturgo.

Não está claro nessas palavras de Goldoni sobre sua capacidade de escrever e a capacidade da companhia em improvisar, a dúvida que todos tinham em relação ao repertório tradicional de *lazzi* e enredos, os mesmos elementos já esperados do gênero que estavam abarcando. Eles não trabalhavam num ambiente como o atual, onde há uma enorme liberdade formal a quem faz arte. Comédia era comédia, pastoral era pastoral, tragédia era tragédia, as pessoas esperavam de antemão um gênero aceito por todos. A forma era imposta com severidade. Portanto, a companhia e o dramaturgo se alimentavam de formas precisas de escrita cômica que faziam parte de sua formação.

26 No original: "In fatti fu questa mia Commedia all'improvviso così bene eseguita da' primi Attori che la rappresentarono, che io me ne compiacqui moltissimo, e no ho dubbio a credere che meglio essi no l'abbiano all'improvviso adornata, di quello possa ave rio fatto scrivendola".

Quanto à estrutura dramática dessa comédia, se nota uma incrível agilidade do enredo, que em comparação com Scala, denota uma modernização evidente. A cena inicial já começa com um noivado, e daí a ação não para mais. As falas são em sua maioria curtas, não há espaço para floreios de retórica. Goldoni queria uma estrutura enxuta, onde o público se pergunta constantemente o que vai acontecer. E o enredo é construído para criar cenas de humor, por exemplo, quando Truffaldino já tem dois patrões, chega alguém e lhe pergunta: "Onde está o seu patrão?". Nesse momento, o público que está do lado de Truffaldino se condói de sua situação. O enredo cria uma situação de empatia do personagem com o público. Sabemos que ele está errado (mentiu para conseguir dois empregos), mas entendemos a razão (dobrar seu mísero salário).

A posição dessa comédia como o clássico maior da dramaturgia da *commedia dell'arte* é bem compreensível. É um texto universal, engraçado, com grandes personagens e teve durante muito tempo a vantagem de não conter piadas pesadas. Apesar de eu ser um entusiasta do humor de baixo calão, quando este de fato é engraçado, Goldoni entendeu a necessidade de escrever sem baixaria para ser aceito no cânone literário, pelo menos até a chegada do século XX. Também, muitas vezes o palavrão é a muleta do humor, quando plateias reagem com riso simplesmente por ouvir algo que não se diz publicamente. Como exercício de dramaturgia se pode tentar duas versões da mesma cena cômica, com ou sem palavrões. Se poderia mesmo adaptar Goldoni com toda sorte de vulgaridade, só para lançar mão do recurso ao qual ele não se permitiu.

Goldoni conseguiu a paradoxal condição de ser símbolo da *commedia dell'arte* ao mesmo tempo em que a negava. Se a dramaturgia é arte da ambiguidade, da dialética entre mundo e espelho, Goldoni é radicalmente dramático, em seu amor e ódio pelo legado dos *comici*.

Um quiproquó para Scala, Goldoni e Suassuna

O que se nota nessas três comédias é a permanência de temas como o amor, a desigualdade social, e o choque entre gerações diversas. Se o tema que permeia o trágico é a morte, as comédias pendem para o lado oposto, o lado que conduz a vida. O que não quer dizer que esses temas não sejam também tristes, cheios de perigo, pois de certa forma, o trágico é seguido pelo alívio do nada. Já a comédia é a luta pela vida, com todas as dores que a acompanham. Por isso, ironicamente, a comédia é mais triste que a tragédia. O dramaturgo inglês Alan Ayckburn (2002) diz que a comédia e a tragédia são a mesma história, o que muda é o momento final. A comédia termina num breve momento de felicidade, e a tragédia termina num momento de tristeza.

Outra característica em comum às obras de Scala, Goldoni e Suassuna, e que está presente nos prefácios e prólogos aqui discutidos, é o pensamento literário e teatral que acompanha sua criação dramatúrgica. Os três são pesquisadores de seu ofício, e pensam com profundidade o que é a comédia, qual é sua função, e deixam claro que para os comediógrafos, o humor é assunto sério. A dramaturgia dos três era uma forma de pesquisa, onde procuravam associar a literatura dramática do passado com a prática corrente dos elencos de seu tempo.

Também nas diferenças que há entre eles, vemos como há diversas respostas para os mesmos desafios da escrita cômica. Se Scala é mais lírico, Goldoni é mais ágil e Suassuna é mais pueril. Os três são leitores de Plauto e Terêncio, os três entendem a necessidade de se montar uma confusão que se intensifica por vários atos, até culminar num hilariante final de reviravoltas e reencontros. Os três souberam se aproximar da prática, aprender com ela, e cada um ao seu modo, registrá-la em texto.

Mas, por outro lado, os três são autores de obras bastante pessoais, que não escreviam de modo esquemático ou superficial. Para eles, a *commedia dell'arte* não era uma técnica com parâmetros rígidos, sempre com as mesmas máscaras, sempre com as mesmas intrigas. Eram, sobretudo, humanistas, mais preocupados com o particular, do que o universal do cômico. O caráter renascentista da *commedia dell'arte*, em oposição a uma visão esquemática, é assim comentado por McGehee:

Todas as tentativas de descrever a *commedia* como uma forma cômica que seja eterna e imutável, uma forma que captura arquétipos essenciais da humanidade, e uma forma que revela a essência eterna do homem, vai ao contrário do espírito da época. No humor da Renascença, a natureza fixa e essencial do mundo, se desmorona em ambiguidade, sempre mutante, sempre se transformando, e sempre subvertendo para revelar um mundo de possibilidades infinitas. Esse era o espírito da época e a *commedia* era sua expressão cômica (McGEHEE, 2015, p.12, tradução nossa).²⁷

Por esse motivo, não há receita para se fazer ou escrever *commedia dell'arte*. E embora a simplificação dos arquétipos das máscaras, ou as estruturas de casamentos caóticos, possam ser úteis para se entender alguns elementos, o trabalho desses dramaturgos aponta a necessidade de se trilhar um caminho pessoal, propondo junções do que antes não se havia feito, procurando uma intersecção entre dramaturgia, improviso e cultura popular, além de incluir

27 No original: "All attempts to depict Commedia as a comic form that is eternal and immutable, a form that captures the essential archetypes of humanity, and a form that reveals man's eternal essence, runs counter to the spirit of the age. In Renaissance laughter, the fixed and essential nature of the world crumbles to become ambiguous, ever mutating, ever changing, and ever inverting to reveal a world of endless possibilities. This was the spirit of the age and the Commedia was its comic expression".

elementos regionais e o teatro de seu tempo. No meu entender, o que eles procuravam era conquistar uma teatralidade popular, timoneada pela dramaturgia, e capitaneada pela arte do ator.

Assim, embora distantes no período histórico, é possível comparar e aprender com as características em comum desses três autores, sendo o primeiro um dramaturgo próximo do surgimento histórico da *commedia dell'arte*, o segundo alguém que representa um momento de decadência e reafirmação do gênero, e o terceiro alguém que demonstra o interesse suscitado no século XX; para, quem sabe, mesclando o erudito e o popular, propor uma dramaturgia para o futuro.

CAPÍTULO 3 O DURADOURO MITO DE TURANDOT NA ESCRITA DE GOZZI E BRECHT

Se *O servidor de dois patrões* de Goldoni é o primeiro título que vem à mente quando se fala em dramaturgia influenciada pela *commedia dell'arte*, a tragicomédia de Carlo Gozzi (1720-1806) *Turandot* encenada pela primeira vez em 1761, também teve uma considerável sobrevida devido a suas frequentes montagens e adaptações por parte de outros dramaturgos, além de ter recebido versões em ópera. A simplicidade da fábula de Gozzi, e sua mensagem ingênua ao mundo, parece ter repercutido fundo na mente de pessoas de países e gerações diferentes. Essa mensagem poderia ser resumida em "o amor vence todos os obstáculos". Para as mentes mais cínicas, a moral dessa fábula pode ser carregada de ironia, ou com o subtexto que for mais interessante. Essa é a vantagem da fábula: mudando uma coisa aqui e outra ali, ela se torna veículo do que bem entendermos.

Gozzi e a primeira de muitas Turandots

Em linhas gerais, *Turandot* tem o seguinte enredo: um príncipe sem reino e sem fortuna, Calaf, chega incógnito a Pequim, onde encontra o antigo servo de sua família, Barach. Através dele, Calaf fica sabendo da cruel princesa Turandot, a filha do imperador Altoum, que não aceita se casar com nenhum dos príncipes que vêm do mundo afora para pedir sua mão. Ela exige que os pretendentes respondam a três enigmas, e quem não sabe a resposta é decapitado. Ou seja, é uma princesa por quem os homens literalmente perdem a cabeça. Tanto que a cena inicial tem por cenário as cabeças cravadas em lanças. Numa visão mais contemporânea, esse ódio literalmente assassino aos homens por parte de Turandot, pode ser lido de várias formas, incluindo conjecturas acerca da sexualidade da princesa, e demais razões de sua rebeldia em relação ao casamento.

Calaf, ao ver um retrato dela, obviamente se apaixona num instante. Personagens como ele tem a tendência de se apaixonar por dever. Um príncipe desterrado não poderia se apaixonar por ninguém que não fosse a altíssima princesa do trono imperial chinês. Também, como príncipe, tem o mesmo superpoder de Édipo - responder enigmas. Desse modo, Calaf adivinha os três enigmas. Turandot, enfurecida, implora ao seu pai, o imperador Altoum, para que não seja obrigada a se casar. Calaf, compadecido, resolve dar uma alternativa a ela, lançando de volta outro enigma: caso ela

consiga descobrir seu nome, não há casamento e ele será executado como os outros. Turandot manda torturar o servo de Calaf, Barach, que não revela o nome. Porém, sua mulher Schirina entrega o nome. Turandot revela então o nome diante da corte, e quando Calaf ergue o punhal para se matar, ela o impede e realiza seu primeiro gesto de bondade.

Uma das características do modo em que Gozzi apresenta essa fábula é o sutil equilíbrio entre o trágico e o cômico. Por exemplo, durante o primeiro embate entre Calaf e Turandot, a cada enigma proposto, Pantalone e Truffaldino torcem por Calaf com toda a coloquialidade e senso de humor típicos das máscaras da *commedia dell'arte*, como pessoas que não sabem se portar num momento solene. Eles atuam através da tradicional "quebra cômica", quando uma situação muito séria é interrompida por um comentário, numa busca volta à realidade. Também servem para conduzir os sentimentos do público, pois falam e se identificam como nós, ao torcer, comentar, e sentir medo e alegria. E o equilíbrio entre o trágico e cômico também se dá na mistura entre alto e baixo, entre a altivez de Turandot e Calaf, e a humildade de Barach, Pantalone e Truffaldino. É um mundo estratificado, representado pela hierarquia entre o cômico e o sério.

E na prática isso se expressa através de dois registros nos diálogos: o primeiro são os hendecassílabos brancos, nas falas dos personagens nobres, como Calaf, Turandot e Altoum. É a linguagem não cotidiana, maior que a vida. Esse tipo de verso, hendecassílabo (onze sílabas), é tão característico da lírica e do drama italiano, quanto é o pentâmetro iâmbico inglês de Shakespeare, (um verso de cinco pés) como é o alexandrino (doze sílabas) do teatro clássico francês. Dessa forma, Gozzi se protegia dos detratores da *commedia dell'arte* adornando-a com um verso que remetia aos maiores nomes da literatura de seu país.

Já o segundo registro em que os personagens falam é um misto de falas no vêneto atravessado de Pantalone, em prosa, e para Truffaldino, Gozzi decidiu não escrever a maior parte das falas, mas somente descrever suas ações e o que deveria dizer, na tradição do *canovaccio*. Por exemplo, "Truffaldino entra alegre, canta e faz tais e tais coisas, diz tal coisa para fulano...". Esse modo de escrita, intrinsecamente ligada à tradição do improviso da *commedia dell'arte* irrompe em meio aos versos e falas em prosa. Gozzi escreveu esses trechos em *canovaccio* para especialistas no improviso, como o *capocomico* Antonio Sacco. Daí podemos imaginar o ecletismo do elenco, onde havia grandes cômicos e improvisadores, mas também quem soubesse atuar no empostado estilo da tragédia.

Entre tantas adaptações que esse texto de Gozzi recebeu destacam-se as de Schiller e Brecht, e versões operísticas, pela mão de compositores como Busoni e Puccini. A tradição de

adaptar *Turandot* aos palcos de diferentes períodos foi mantida por encenadores como Goethe, Max Reinhardt, e principalmente, na montagem russa de Vakhtangov, que permaneceu em cartaz por décadas, como o *Arlequim servidor de dois patrões* de Strehler. Nesse capítulo vou me ater mais à versão original de Gozzi, e a irreverente resposta de Brecht, em *Turandot, ou o congresso das lavadeiras* (1953). O método que vou empregar é o da Literatura Comparada que segundo Carvalhal "designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas" (2006, p. 5). Da mesma forma que o conflito dramático propulsiona uma cena, o conflito resultante de duas escritas inspiradas pelo mesmo mito (aqui no sentido aristotélico, como o *plot* de uma peça de teatro) pode resultar em um diálogo que ensina bastante sobre a adaptação, e a paródia como instrumento de construção dramatúrgica, especialmente em se tratando da versão de Brecht, mas também do que Gozzi fez em relação a sua fonte.

Justamente porque a fábula não é uma invenção de Gozzi. O mito da princesa *Turandot* foi encontrado por Gozzi numa coleção de contos persas traduzidos por Pétis de la Croix, sendo que o conto em questão, *Turan-Dokht* (a filha de Turan) é de autoria do poeta persa Nizami Ganjavi (1141-1209). Provavelmente Nizami recolheu a história de uma tradição oral, pelo caráter de fábula, com elementos típicos de conto popular: príncipe só no mundo, enigmas, e um final feliz.

O motivo do príncipe errante e os enigmas podem também ser encontrados no mito de Édipo. Com o final tão diverso (Calaf conquista o amor de *Turandot*) ao de Édipo (o príncipe descobre que matou o pai e se casou com a mãe), *Turandot* pode ser compreendida com uma resposta cômica, o oposto do *Édipo-Rei* de Sófocles. Se nesse último os enigmas respondidos a Esfinge (parte do mito, e da *backstory* da tragédia ática) conduzem ao terrível destino de Édipo, na comédia de Gozzi a resposta dos três enigmas ocorre em cena, e conduzem ao final feliz do casamento e do amor. Nos dois casos, os heróis conseguem responder os enigmas, que representariam as atribulações da vida. E Édipo, triunfante ao responder suas questões, ganha o que sempre quis, e isso leva à sua destruição. Calaf também responde corretamente, e a comédia termina no seu momento de triunfo. Talvez a tragédia o aguarda em seu casamento com *Turandot* - o que, a julgar pelo caráter da princesa (vingativa e assassina), poderia muito bem ser um cenário digno de uma tragédia grega. Poderíamos mesmo imaginar uma tragédia intitulada *Turandot II*, de contornos strindbergianos sobre a vida conjugal de *Turandot* e Calaf, obviamente terminado em morte por decapitação.

O motivo da decapitação é apresentado na cena inicial, onde vemos as lanças despontando sobre as muralhas do palácio, cada uma com uma cabeça fincada. Quem for dirigir

essa peça pode escolher em apresentar essa imagem de modo trágico, ou cômico, com um toque absurdo. Cabeças nesse estado podem remeter ao teatro de animação, num exagero cômico, não-realista. E voltando às considerações anacrônicas, certamente irrelevantes a Gozzi, mas que podem interessar às plateias contemporâneas, poderia se dizer que essas cabeças decapitadas evocam a castração. Como uma alegoria para a misandria de Turandot, as cabeças são expostas em frente ao palácio onde ela mora, num sangrento tributo a sua virgindade.

Logo na cena inicial do Ato I (p.18) Barach indica as cabeças decapitadas, num primeiro aviso a Calaf e ao público, do perigo representado pela cruel Turandot. Por esse viés, essa história parece uma variação do mito de Perseu: "herói que derrota o monstro e se casa com a princesa", presente em tantas culturas, e cujas reverberações povoam os *blockbusters* do cinema hollywoodiano. A bizarra variação seria: "herói derrota o monstro e se casa com ele!". Turandot seria então o mito de Perseu levado à suas últimas consequências, onde o guerreiro desposa sua conquista.

No diálogo inicial entre Barach e Calaf nos inteiramos que ambos estão em Pequim com nomes falsos: ambos são sobreviventes de um reino dizimado pela conquista do imperador. O fato do nome de Calaf ser mantido em segredo é importante para o desenvolvimento do enredo, pois será a resposta ao seu enigma. Já no caso de Barach, ficamos sabendo que ele sobrevive com o dinheiro de uma viúva. Sua condição de amasiado se contrapõe à paixão de Calaf, numa oposição entre classes sociais. Os pobres se juntam por praticidade, e os nobres se apaixonam para conquistar o trono. E na maneira em que dialogam se percebe suas personalidades: Calaf é um personagem calcado no dever, na nobreza típica do *innamorato*. Barach, no entanto, demonstra as súbitas guinadas de emoção da *commedia*: num instante está feliz a não poder, por reencontrar um de seus antigos patrões, e em outro instante está chorando copiosamente ao saber de sua triste sorte. Outra característica interessante desse encontro inicial entre Calaf e Baruch é a imagem quase beckettiana de dois mendigos, sendo um príncipe e outro servo. E o servo chora a mendicância do príncipe.

Chega outro servo, Ismael, e Calaf vê o retrato de Turandot. Já estamos na Cena III, e Turandot é sempre o assunto principal. E assim, um personagem que ainda não entrou em cena, não para de crescer na imaginação do público. A velocidade com o que o enredo se desenrola é peculiar aos gêneros considerados menores no drama: o melodrama, a farsa, o *vaudeville*. Não há tempo para um personagem se apaixonar aos poucos, ao longo de atos com verossimilhança psicológica. Só a ação de olhar um retrato é bastante para Calaf estar pronto para morrer por amor. Seria possível inclusive interpretar essa decisão da boca para fora. Calaf, como príncipe, deve tentar o mesmo que

os demais príncipes decapitados tentaram. E assim, entra um carrasco ensanguentado, para fincar mais uma cabeça (o patrão de Ismael). Temos então uma justaposição de imagens, representando o Amor e a Morte: um príncipe apaixonado ao lado de um carrasco portando a cabeça de um príncipe morto.

O ato I se encerra com a promessa de Barach de não revelar o nome de Calaf. Entra Schirina, a viúva que sustenta Barach, e os dois compõe uma cena clássica de pai e mãe chorando a partida do filho em direção à aventura, um típico desfecho de primeiro ato, com o herói partindo em direção ao seu destino. E assim, para protegê-lo, Barach e Schirina fazem oferendas a Confúcio, num estranho sincretismo de Gozzi, que parece imaginar um modo católico de reverenciar o sábio chinês, como se este fosse um santo italiano.

Começa então o Ato II, na primeira aparição da escrita em *canovaccio*. Entram em cena Truffaldino e Brighella, que devia ser seu "escada", ou seja, a vítima das piadas, e quem as prepara. A cena é emoldurada através de uma montagem de cena, pois os personagens carregam móveis, numa escolha que parece bem contemporânea. Uma transição de cena assim, inserida no enredo, é como uma escolha de direção inserida na dramaturgia. Enquanto vão realizando essa transição, eles discutem a situação da princesa, numa competição de *concetti*, um recurso retórico barroco, e bastante comum na *commedia dell'arte*. Em geral é assim: A diz isso, B disso isso com algo a mais, e por assim adiante. O conflito se desenvolve a partir de quem terá mais presença de espírito, intensificando-se até os dois passarem a trocar insultos. Certamente, isso devia ser um momento para dizer as maiores baixarias, impublicáveis naquele tempo, mas que Gozzi sugere através da escrita em *canovaccio*, simplesmente ordenando que eles se insultem. Para insuflar a imaginação dos improvisadores, somos informados que nessa tragicomédia Truffaldino é eunuco; o que faz sentido, estando ele a serviço do trono imperial chinês, e na proximidade da casta Turandot.

Na cena seguinte (p.30), a Cena 2 do Ato II, ocorre a primeira entrada de Pantalone. Trata-se de um momento de choque cultural: ele diz algo como "se eu contasse essa história em Veneza...", como bom bairrista veneziano que ele é. Nesse caso, a escrita não é mais em *canovaccio*, nem nos hendecassílabos dos Ato I. Pantalone fala em vêneto, sua língua natal, e em prosa. Ninguém explica como Pantalone foi parar na China. Mas como os personagens de desenho animado, feito Pernalonga, as máscaras podem estar em qualquer lugar, exercendo qualquer profissão, e nas situações mais inesperadas.

Em seguida, na cena 3, Calaf se apresenta diante do imperador, Altoum, e se mostra disposto a responder os enigmas. Altoum se simpatiza pelo jovem, e tenta dissuadi-lo com sábios

conselhos, que são contrapostos com as bobagens de Pantalone. É uma construção de cena baseada na quebra cômica, quanto mais sério e digno for Altoum, mais boboca e sem noção será Pantalone. É também momento onde se articula a estrutura de alto e baixo, de trágico e cômico, que define a própria escolha de Gozzi de designar seu texto como tragicomédia, e para justificar o convívio de personagens como Calaf e Turandot com as máscaras de Truffaldino e Pantalone.

Turandot entra em cena precedida por uma grande marcha, uma pantomima, que explica a atração exercida por essa peça de teatro nos compositores de ópera. A grandiosidade dessas cenas, e a presença de tantos atores em cena, remetem a um palco de grandes proporções, como se dá nas casas de ópera. Há pouco espaço ao íntimo, o que se sobressai é a monumentalidade dos personagens e cenários. Quando a princesa fala pela primeira vez, ela usa o "Quem é que...", numa linguagem de Esfinge. Sua apresentação é de personagem maior que a vida, sendo descrita como fria, gélida, e demais comparações que evocam frieza. É, portanto, um personagem não-realista. Sua distância emocional com os demais personagens é tão marcada, que mesmo num texto onde quase não há rubrica, em certo trecho Gozzi não resistiu e escreveu um "*tom acadêmico*", para um momento onde Turandot explica a razão de seu proceder.

No momento em que os enigmas são propostos a Calaf, instaura-se uma situação de jogo. Há o suspense do "quem vai ganhar", com direito a torcida de Pantalone e Tartaglia, que se apoiam na empatia do público, que já está desde o início do texto ao lado de Calaf. Nessa cena onde há tantos personagens em cena, ocorre o recurso do "ouvido seletivo" das máscaras. Os personagens pensam em voz alta, ou comentam entre si sem que os demais escutem, ou falam para que todos ouçam. Para criar uma cena com tantos matizes há também uma salada linguística: versos, e quebras de humor em prosa, apartes e tiradas. Mais adiante, em outra cena, há inclusive um momento em que há um diálogo misto em prosa e *canovaccio*. Trufaldino fala com outros personagens, que recebem falas em prosa para dialogar com Truffaldino que improvisa.

Chega então o grande momento em que Calaf deve enfrentar a Esfinge/Turandot. Ela se desvela diante dele, e acontece então o grande *twist*. O enigma agora é Calaf. Ele desafia todos a adivinhar seu nome. Na ópera de Giacomo Puccini, esse momento recebeu a ária *Nessun dorma*, que é talvez a ária de ópera mais famosa que existe, ouvida em Copas do mundo, filmes e comerciais de TV. A ironia de um príncipe, cujo nome por definição todos conhecem, manter seu nome em segredo, funciona como um interessante paradoxo. Fica clara então a ideia que está por trás desse mito: o enigma é o amor. A incompreensão do que é o Outro, é que alimenta o amor. Turandot só se renderá, depois de estar por dias obcecada em saber qual o nome da pessoa que

desvendou os seus enigmas. A proposição de um enigma, por parte de Calaf, não deixa de ser uma estratégia de sedução.

Começa o terceiro ato com cenário novo, num primeiro momento "doméstico", guardadas as devidas proporções. Acontece então uma cena de dama com criada, o recurso típico de Racine e da tragédia neoclássica francesa. A dama discorre em intermináveis versos sobre o que se passa em seu íntimo, ao ouvido paciente da criada. É um recurso de exposição dramática: o público fica sabendo o que sente um personagem, através de um momento de intimidade. Se a criada é paga para ouvir, o público paga para ouvir, e participar através de empatia dos amores e das vidas ficcionais. Nesse momento nos damos conta de como o ódio desmesurado de Turandot está por transbordar, e se reverter em amor. Há também um verso protofeminista proferido por Turandot "imaginando-me mulher sujeita ao homem"²⁸.

Outro grande papel feminino é o de Adelma, a princesa reduzida à escravidão, e que ama Calaf. Ela é vítima desses amores de ópera, completamente irreais. Em certo momento ela diz um verso metateatral "uma infeliz atriz que erra em cena"²⁹, um tipo de alusão que se ouve da boca da Cleópatra de Shakespeare, em *Antônio e Cleópatra*. Adelma representa o oposto de Turandot, por isso pode ser um personagem de grande poder de sedução. Se Turandot é constantemente comparada com o gelo, Adelma é o fogo em cena. Ela não precisa passar pela "conversão" que Turandot passa, da insensibilidade ao sentimento. Notadamente, apesar de Adelma ser nobre, ela se encontra escravizada. E assim se mantém mais próxima aos personagens nobres, sem falar ou se portar como uma Schirina. Desse modo, Turandot, Calaf e Adelma formam um triângulo amoroso que se estende até a última cena.

Se o Ato II é um ato construído em cima do suspense, causada pela proposição e resposta dos enigmas, o Ato III é um ato de investigação (Turandot procura o nome oculto de Calaf). Desse modo, os dois atos são baseados em duas estruturas recorrentes do drama, ambas utilizadas para prender a atenção do espectador. Dentro da estrutura geral da tragicomédia, que se apoia na oposição de extremos (nobre e servo, gelo e fogo, cômico e trágico, amor e ódio), cada ato traz um elemento dramático central: o primeiro a exposição, o segundo o suspense, o terceiro a investigação. No quarto ato temos a "catástrofe", e no quinto a resolução. Portanto, a construção do drama de Gozzi, apesar de não ser clássica ao modo do neoclassicismo francês (onde há exigências extremas de unidade de tempo, lugar e ação), é clássica no sentido de expor uma história em cinco atos (como proposto por Horácio), da exposição do problema inicial a sua conclusão.

28 No original: "figurandomi moglie soggetta ad uomo"

29 No original: "un'infelice comica, che caggia in error sulla scena"

Dentro das oposições já mencionadas, há uma grande oposição entre Turandot e o resto do elenco. Turandot lentamente caminha da insensibilidade para o sentimento. E sua transição é vagarosa, ao longo dos cinco atos. É uma transformação "dramática", por assim dizer, que não ocorre de um momento ao outro. Os personagens da *commedia dell'arte*, entretanto, fazem transições das lágrimas aos risos no decorrer de poucas falas. Também jamais ocultam um sentimento sutil, uma transformação subterrânea como essa que ocorre em Turandot. As máscaras se apresentam sem "filtro", quando falam, usam palavrões, e quando choram, são imunes à timidez. E como os personagens de desenho animado, já discutidos anteriormente, as máscaras não têm coerência. Não são necessariamente bonzinhos, ou vilões. Tanto é, que ao final do Ato III, Truffaldino, o herói cômico, sobre o qual recai a simpatia do público, ocupa a posição de vilão.

Para um texto associado para sempre com a *commedia dell'arte*, há momentos de grande *pathos*, cenas que não ficariam fora de lugar em um drama sério. Por exemplo, a cena I do Ato IV, é uma longa cena de tortura, onde Turandot acompanha o suplício de Barach, que está pronto a morrer antes de trair Calaf. Também está presente o rei desterrado, Timur, pai de Calaf. A cena termina com a revelação de que Timur é um rei, o que só aumenta o furor de Turandot. Ela, por respeito à monarquia poupa Timur, mas redobra o castigo sobre Barach, antes de ser interrompida por Adelma. É uma cena com começo, meio e fim, sem piadas, sem a presença cômica de Trufaldino ou Pantalone. Essa pureza do trágico, num texto que é sobretudo um veículo cômico, denota uma espécie de pré-romantismo em Gozzi, que parece não se importar em manter os gêneros separados. No caso de Goldoni, a pureza do cômico é respeitada. Não há uma cena assim em *O servidor de dois patrões*. Nele tudo são risos, a leveza nunca é perturbada pelo ímpeto trágico.

Pouco adiante, depois de tantas lágrimas, na cena VIII do Ato IV, Gozzi determina que Trufaldino "faça *lazzi* ridículos"³⁰, talvez para justamente proporcionar um momento de alívio. No caso não se explica quais *lazzi* seriam esses. Certamente eram os que faziam parte do repertório de Antonio Sacco. O que vale notar é que esse momento de alívio cômico tem lugar poucos minutos após uma cena de tortura, reviravolta dramática e lágrimas de misericórdia. E ao fim, no Ato V, Calaf vem entregar sua vida para Turandot, e pronto para se apunhalar, é impedido por ela, que revela assim, fisicamente, seu amor. Nesse caso, Gozzi prefere mostrar o amor de Turandot por Calaf, do que fazê-la se confessar, ou declarar verbalmente sua transformação. Para quem antes discorria usando um "tom acadêmico", Gozzi entende que sua confissão deve ser não verbal, fruto irrefreável do silêncio.

30 No original: "fa de' *lazzi* ridicoli"

O constante interesse causado por essa obra-prima de Gozzi é explicável devido a tanta teatralidade que se desenrola ao longo dos atos. É uma peça repleta de violência e ódio. Por isso, há uma constante sede de amor. Tanto é assim, que Calaf, o protagonista, se apaixona diante de um cenário crivado de cabeças decapitadas. E Turandot deve ser na história da Literatura a heroína mais incapaz de um sentimento terno. E, portanto, uma das mais apaixonantes em sua frieza. Ela é basicamente um símbolo de desamor. Sendo assim, há algo decepcionante em sua sedução. Vê-la ceder ao amor por Calaf, é como ver um vilão mudando de lado e ajudando os mocinhos. Seria mais prazeroso ao fim vê-la triunfando em sua maldade, e coletando mais uma cabeça para sua coleção. Mas para manter a exigência do gênero cômico, Gozzi precisava de um final feliz. Como também precisava alimentar a ilusão do público, e ser fiel à ingênua proposição do "amor como solução".

Brecht e sua irreverente versão de Turandot

Como símbolo do inatingível, Turandot não precisa representar o amor. Ela pode representar qualquer coisa que seja inalcançável. Gozzi preferiu encaixar essa fábula no universal interesse da comédia pelo Amor, já o dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) viu nesse mito a possibilidade de discutir a função do intelectual na sociedade capitalista. Em 1932 ele viu em Moscou a já mencionada encenação de Vakhtangov, e em 1953 começou a escrever sua versão, que começou a ser ensaiada em 1954. Infelizmente, Brecht não teve tempo de terminar seu projeto, vindo a falecer em 1956. Sua versão, intitulada *Turandot, ou o congresso das lavadeiras* (*Turandot, oder der Kongress der Weißwäscher*) é bem mais distante do original que as outras adaptações que se conhece, talvez sob a influência da encenação de Vakhtangov que Brecht viu em Moscou, que também é bastante livre.

Esse trabalho de Vakhtangov chamado *Princesa Turandot*, foi remontado em 1963 por Simonov, e foi preservado num filme feito para televisão em 1971. Nele se pode entender qual foi a leitura que Vakhtangov fez da tragicomédia de Gozzi, e como essa visão influenciou a versão de Brecht, que afasta completamente os elementos trágicos do texto original. Tanto é assim, que se o texto de Gozzi começa com um dramático encontro entre dois despossuídos nas ruas de Pequim, a encenação de Vakhtangov começa com a entrada das máscaras cômicas (Pantalone, Brighella, Truffaldino e Tartaglia) para anunciar o espetáculo ao público, como mestres de cerimônia de um circo. Eles improvisam ao longo do espetáculo, citando canções populares, e usando *lazzi* variados como impedimentos de fala, uso inesperado de objetos, e explicações absurdas. Enquanto

improvisam, são observados pelos demais integrantes do elenco, que não escondem seu prazer em ouvi-los. O tempo de cena desse quarteto cômico é consideravelmente maior do que no texto de Gozzi, pois os improvisos estendem bastante as entradas previstas na tragicomédia. Truffaldino tem o papel bem reduzido, e Tartaglia cresce muito de importância, em extensos *lazzi* em companhia de Pantalone.

Depois da entrada das máscaras cômicas, o elenco, em traje de gala, faz uma parada no proscênio, de evidente caráter irônico, ainda mais pela música que a acompanha, com algo de Broadway ou baile de formatura. Após a parada, Tartaglia, com voz e aparência de um palhaço russo, apresenta o elenco que é aplaudido pelo público de um em um. O elenco se porta com discreta elegância, como se fossem solistas de orquestra, em oposição a desenvoltura e *timing* cômico do ator Nikolai Gritsenko que interpreta Tartaglia. O efeito de "distanciamento" é óbvio, a apresentação tem algo de início de jogo, ou de uma festa que está por começar. Após anunciar a todos, incluindo o compositor da música e a equipe técnica, Tartaglia saúda finalmente a memória do diretor Vakhtangov.

O elenco muda de figurino em cena, somente agregando máscaras, mantas, e demais acessórios sobre a roupa de gala com a qual entraram em cena. A mudança de figurino em cena se tornou depois de 1922 (ano da produção original) um clichê do teatro épico, para afastar por um momento a ilusão dramática. Em seguida o elenco inteiro canta em coro, uma canção que remete ao teatro de variedades. O quarteto de máscaras cômicas toma a frente e dança uma marcha russa, e Tartaglia imita o Cisne de *O Lago dos Cisnes* de Tchaikovski. O palhaço que dança balé é um recurso cômico tradicional, pela contradição em termos. O grotesco do palhaço evocando o sublime da bailarina.

No cenário não se vê cabeças decapitadas, e sim perspectivas modernistas, leveza e formas geométricas. O espetáculo é acompanhado de música do começo ao fim, os atores saúdam o público ao entrar em cena, há danças, desfiles e cartazes de pano - bem de acordo com o teatro épico. Calaf não entra em cena derrotado, e sim como um herói galante, espada em punho. Os momentos tristes, como a entrada de Ismael narrando a morte de seu príncipe, são interpretados num exagero teatral, irônico, com grandes gestos e a dicção perfeita de atores russos virtuosos, treinados por anos a fio no Teatro de Vakhtangov.

E não se desperdiça nenhuma chance de fazer humor: o Altoum do ator Mikhail Dadyko não tem a sabedoria e nobreza da escrita de Gozzi, pelo contrário, ele usa uma voz esganiçada de velho abestalhado, na tradição dos *vecchi* de Pantaleão e Doutor Graziano. Também, numa

montagem soviética, não se perderia a oportunidade de ridicularizar a monarquia, e o poder antigo que representava. Mas quem rouba a cena entre os atores cômicos é Yuri Yakovlev, cujo Pantalone tem um trabalho vocal ao nível de um Mel Blanc, o lendário dublador americano que criou as vozes de Patolino, Pernalonga e demais personagens dos desenhos animados da Warner. Yakovlev faz um Pantalone que masca o tempo todo, com voz galinácea, e sem o menor resquício de dignidade - o traço característico do grande ator cômico.

A entrada de Turandot (Yuliya Borisova) é precedida por outro desfile de mulheres em vestidos de gala, como num desfile de concurso de miss. E Turandot, no lugar de uma figura hierática, oriental, mística e gélida, entra faceira, de leque na mão, dançando para os aplausos do público. Dessa escolha é que se entende a opção de Brecht em fazer de Turandot uma mulher-prêmio, e não a terrível assassina proposta por Gozzi. A Turandot de Borisova é sorridente, mimada e reage com forte emoção ao ver Calaf pela primeira vez, ao contrário da constante frieza que se lê no original. Quando ela propõe os enigmas, o resto do elenco e figurantes (chegando a contabilizar mais vinte pessoas em cena) repete o enigma em jegral. E nos momentos mais emocionais de seus monólogos, ela é acompanhada por um coro de mulheres, que repete velozmente o que ela diz, num recurso que evoca a tragédia ática, mas que nessa encenação tem caráter de paródia. Borisova imprime ao papel uma grandiloquência melodramática que atinge o cômico, usando vários artifícios e gestos coreografados, mas, ao mesmo tempo, interpreta suas falas com emoção verdadeira, de uma atriz de tradição stanislavskiana.

Vakhtangov quis fazer uma comédia popular, irônica, teatral, sem os elementos trágicos empregados por Gozzi. De certa forma, ele quis extrair o máximo de *commedia dell'arte* do texto, em sua definição de senso comum - a *commedia dell'arte* popular e que faz rir. E há também a emulação do improviso, uma espontaneidade coreografada e estudada. E como vimos antes, Gozzi fez uma peça de teatro complexa, com vários elementos, onde o humor é apenas um dos elementos utilizados. É, portanto, uma adaptação nada fiel, mas que respondeu ao caminho estético do diretor, dentro da tradição iniciada por Meyerhold de "reteatralizar" o teatro. E foi a partir dessa falta de fidelidade ao original de Gozzi na qual Brecht se baseou, para se distanciar ainda mais ao escrever uma peça de teatro ácida e predominantemente cômica.

Na visão de Brecht, Turandot não é um veículo para as piadas de Tartaglia e Pantalone. Em sua peça, as máscaras da *commedia dell'arte* não estão presentes. O que deve ter lhe atraído na encenação de Vakhtangov é a irreverência em relação ao poder. E por extensão aos intelectuais que sustentam e bajulam o poder. Quando Brecht decidiu escrever sua Turandot, a tragicomédia de

Gozzi já era "clássica", já havia sido alvo das adaptações de Schiller, Karl Vollmöller³¹ (realizada para a encenação de Max Reinhhardt), e da famosa ópera de Puccini, estreada em 1926. Ou seja, para Brecht, *Turandot* não era um símbolo de *commedia dell'arte*, de comédia popular de outros tempos, e sim um símbolo de cultura erudita, de tradição que é regularmente visitada. Daí sua escolha em fazer uma hilariante crítica aos intelectuais, a quem na peça ele chama de "Tuis", e não como Vahktangov, que preferiu fazer uma comédia acessível, cujo principal tema é a teatralidade.

Turandot, ou o congresso das lavadeiras, como a peça de Brecht é conhecida em português, é um bom título, colocando em atrito a palavra "Turandot", que nos faz pensar na mais elevada princesa, com "lavadeira". No entanto, não faz muito sentido em relação ao enredo de Brecht. Não há lavadeira alguma na história, nem um congresso de lavadeiras. A palavra original "Weißwäscher", em inglês se torna "whitewasher", ou aqueles que embranquecem, algo como "os embranquecedores". Considerando que a trama central não é uma competição de lavadeiras, e sim de intelectuais (os Tuis), que devem encontrar uma desculpa para a decisão do Imperador de aumentar o preço de algodão, é necessário dizer que o título em português, apesar de soar engraçado, não faz sentido. Claro que "lavadeira" poderia ser uma metáfora, mesmo assim, é uma metáfora que não se sustenta em relação ao texto de Brecht. Melhor seria "congresso de puxa-sacos", "congresso de bajuladores", "congresso de falastrões", ou qualquer designação que se possa encontrar para desmerecer os intelectuais que produzem argumentos para a classe dominante. Até porque as lavadeiras reais merecem mais respeito que falsos intelectuais.

A cena inicial mostra como o Imperador da China não quer mais ser imperador, pois foi cancelado o seu segundo cachimbo matinal. Apesar de ouvir que fizeram isso para o bem de sua saúde, o Imperador está inconsolável e quer abdicar ao trono. Aí se vê a crítica aos luxos infantis do 1%, a minoria que detém quase toda riqueza do mundo. Brecht nos mostra a infelicidade do excesso perverso de riqueza. E a partir dessa insatisfação com algo tão banal, o dramaturgo alemão dá início à história ao desenvolver o tema de "o muito não é bastante". O Imperador possui o monopólio da produção de algodão, o que a princípio parece ótimo. No entanto, é informado que naquele ano o clima esteve ótimo, os camponeses trabalharam duro, e assim houve uma superprodução de algodão, jogando os preços para baixo. O Imperador então determina a eliminação do excesso de algodão, e que se descubra uma justificativa para isso.

31 Vollmöller, além de dramaturgo, era também roteirista, tendo contribuído com o roteiro de *O anjo azul* (1930), um marco do cinema alemão, com Marlene Dietrich e direção de Joseph von Sternberg.

Esse é o evento incitante, como na prática da dramaturgia se chama o momento que dá início ao desenvolvimento da história. Brecht, com a proeza técnica que lhe era peculiar, põe seu evento incitante logo na primeira cena, para não perder tempo. E nesse evento se encontra uma crítica brilhante ao capitalismo: como o excesso se torna um problema. Hoje podemos ver nessa ideia uma correlação com problemas atuais, como a exaustão de recursos naturais, quando a insaciabilidade humana gera um problema atrás do outro. Ou quando se vê a obesidade convivendo com a fome, e a infelicidade de quem tem muito, e não consegue se contentar. Também a consequência desses desequilíbrios, quando como esses absurdos são virtuosisticamente defendidos por especialistas da mentira. Os Tuis de Brecht são a representação irônica de pessoas tais como jornalistas mal pagos que falam pela ideologia dos patrões, professores universitários do ensino público que defendem o neoliberalismo, o mesmo neoliberalismo que lhes retiram cargos e benefícios, ou economistas que trabalham a vida toda para encontrar novos modos do sistema financeiro explorar os trabalhadores. O que Brecht quer mostrar é o tamanho do esforço para sustentar a mentira.

Ora, a *commedia dell'arte* foi um gênero que em toda sua existência foi desprezada pela maioria da classe intelectual. Talvez até por inveja, já que a *commedia* contava com o amor do povo, enquanto os intelectuais eram ignorados. E em resposta, os atores criaram a emblemática máscara suína do Doutor Graziano, o douto de Bolonha, glutão, puxa-saco dos ricos, que não sabe nada, mas sabe fingir que sabe, com citações nonsense de latim e explicações absurdas, de quem precisa ter resposta pra tudo. Seria possível inclusive encenar a versão de Brecht do mito de Turandot com inúmeros *dottori*, com suas panças, batas negras, chapéu de formatura, bochechas rosadas e narizes de porco.

Os "Tuis", palavra inventada por Brecht a partir das iniciais "Telec-Ual-In" vendem suas explicações para tudo num café, um sofismático mercado de ideias, onde se pode comprar um ataque ou defesa da música atonal. Lá ocorre a primeira entrada em cena de Turandot, que se apresenta como uma "sapiosexual", ou quem sente atração sexual por intelectuais. Na cena 3 ela diz ao seu pai o Imperador: "Quando eu me casar, vai ser com um Tui". Ao que o Imperador responde: "Você é perversa". Nessa resposta do Imperador fica claro que Brecht imaginou a sua Turandot como uma representação da verdade inconfessável, o prêmio pelo qual anseiam todos os Tuis, a verdade do prazer sexual em oposição às suas teorias masturbatórias.

Além disso, diante da frieza demonstrada pelas demais versões de Turandot, parece uma provocação deliberada de Brecht apresentar sua Turandot de modo erotizado. Mas também denota

que ele empregava um método usual de dramaturgia: imaginar uma situação ao contrário, um personagem que é o contrário de outro, como a relação Adelma-Turandot de Gozzi. Se o conflito dramático movimenta uma cena, o conflito de ideias de uma peça com outras peças, aprofunda a discussão proporcionada por uma obra dramática. Daí o atrativo de escrever uma continuação ou resposta de uma obra dramática conhecida, com um personagem que é o inverso, ou um comentário de um personagem consagrado. O diálogo estabelecido inicialmente numa camada pode ser aprofundado ao gosto do freguês: por exemplo, a discussão de Gozzi acerca do enigma que envolve o amor, se transforma em Brecht numa discussão acerca da mentira epistemológica que envolve o capitalismo, mas, também herda a discussão inicial de Gozzi acerca da capacidade do teatro em desvelar enigmas.

Outra questão que surge na mesma cena 3 é a noção de indecência da verdade. O Imperador pergunta onde está o algodão, e seu irmão responde que ele sabe onde o algodão se encontra, nos armazéns do governo, e o Imperador responde "como ousa me dizer isso? Eu te mando prender!". Quer dizer, a própria menção do que é sabido é obscena. O Imperador e seu irmão sabem que o outro sabe da constrangedora verdade, o armazenamento criminoso do algodão, que deixa o povo chinês empobrecido e maltrapilho. Mas devem manter a máscara, a sensação de que tudo está bem, a máscara que devemos portar para suportar a vida sob o capitalismo.

Quando a insatisfação popular cresce, dois líderes sindicais se apresentam diante do Imperador, cada um com sua cópia da obra clássica escrita por "Ka-Me", provável alusão à Karl Marx, e quando surge uma desavença quanto a duas interpretações possíveis do livro, um acusa o outro de corrupção, e eles partem para uma briga com golpes de livro. Brecht certamente devia estar se referindo jocosamente à interminável disputa interna do Marxismo, onde não se consegue chegar a um acordo quanto ao que o grande "Ka-Me" nos legou em seus escritos. Turandot se excita ao ver os dois lutando, até que o Imperador interrompe a batalha, sem deixar de agradecer os brilhantes argumentos. Fica então acordado que o Tui que conseguir explicar onde foi parar o algodão, receberá a mão de Turandot e o manto de imperador.

Nessa metáfora Brecht diz o seguinte: a melhor mentira engendrada pelos intelectuais para justificar o sistema recebe o poder, e como prêmio máximo a perversa revelação da verdade, simbolizada por Turandot. Ora, Brecht sabe que seu público não vê Turandot como uma princesa de fábula, uma Branca de Neve ou Cinderela. Turandot é descrita por todos os outros dramaturgos e libretistas que a retrataram, como sendo a própria expressão da crueldade e da frieza. Entendemos a opção suicida de Calaf em amá-la, somente por ser um príncipe sem trono que ama por dever. Desse

modo, a verdade que se recebe por prêmio, quando se mente para sustentar os donos do poder, é o frio, perverso e verdadeiro beijo de Turandot. É, por assim dizer, a morte do conhecimento.

No começo da Cena 4, que tem por cenário a Academia Tui, ocorre uma troca de diálogos impagáveis para se definir as intermináveis discussões da filosofia ocidental:

PROFESSOR - Si Fu, diga quais são as principais questões da filosofia.

SI FU - Os objetos do mundo estão fora de nós, por si próprios, independentes de nós, ou estão dentro de nós, por nós próprios, e dependentes de nós.

PROFESSOR - E qual a opinião atual?

SI FU - Não se chegou a nenhuma decisão. (BRECHT, p.143, tradução nossa)

O tratamento "Si Fu", que quer dizer mestre, hoje popularizado pelos filmes de kung fu feitos em Hong Kong, deixa essa cena ainda mais cômica em seu humor *zannesco*, e seria possível imaginar um *canovaccio* onde um *Arlequim filósofo* dá explicações como essa. Um dos grandes efeitos do humor específico ao Arlequim, é o efeito da lógica paralela. Nas anedotas populares com o personagem do *Louco* se ouve estruturas de humor semelhantes, onde a lógica realista é parodiada, ou levada aos seus extremos, e daí se tornando absurda. No diálogo entre o Professor e Si Fu, ficamos sabendo que houve um congresso que durou 200 anos num monastério a beira do Rio Huang Ho, para determinar se as coisas estão no mundo, ou dentro de nós. Os delegados debatiam se o rio existia, ou se estava somente dentro deles, quando veio uma inundação e matou quase todos os delegados - que mesmo assim não chegaram a nenhuma conclusão. O materialista Brecht faz uma piada contra crenças metafísicas, e debates cuja única razão de ser é a sua própria necessidade de existir.

Como o debate teórico alvo da crítica de Brecht é somente uma cortina de fumaça para a injustiça do mundo, não importa mesmo quem seja o vencedor. Todas as tentativas de responder à questão "pra onde foi o algodão" são fracassadas. O primeiro Tui a responder, Ke Lei, sustenta que o algodão simplesmente não cresceu naquele ano. O Imperador despreza essa explicação, dizendo que é óbvia demais. Uma mentira não pode ser simples, para convencer deve ser elaborada. O congresso se torna tedioso, e o Imperador não comparece. Fica sabendo que um teólogo defendeu a ideia de que foi bom não haver algodão, assim as pessoas ficavam mais expostas ao sol - uma vida simples e saudável. É a mentira carola e tediosa.

Outro Tui, Xi Wei, diz que afirmar que não há mais algodão é um insulto ao povo chinês, que no seu entender foi capaz de comprar todo o algodão. E na sua falta, porque não se vestir de papel, o nobre objeto onde se registra o conhecimento, tendo ele inclusive dado um vestido de papel a Turandot. Um engraçadinho grita da multidão perguntando se as chuvas seriam abolidas. Por fim,

o filósofo Munka Du, durante sua explanação deixa escapar a verdade, todos sabem que o algodão está nos armazéns do governo. Um por um, os Tuis são decapitados, e suas cabeças continuam debatendo, procurando motivos banais para seu fracasso: "não tive tempo de desenvolver a ideia", "comi mal no dia", e outras bobagens. A imagem das cabeças conversando em vão, também simboliza o intelectual como uma cabeça isolada do corpo, e que mesmo após a morte continua seu debate interminável, numa referência à disputa que prossegue entre os teóricos do passado.

A resposta ao problema do Imperador não surge de nenhum Tui, mas sim do mafioso Gogher Gogh, que por três vezes tentou ingressar na Academia dos Tui, e não conseguiu nem mesmo oferecendo suborno. Nos testes, Gogher Gogh dava a resposta decorada à pergunta errada; "15" como resposta para "quanto é 5 vezes 5", e "25" como resposta para "quanto é 3 vezes 5". Brecht denuncia aí o decoreba, e a corrupção do preenchimento de cargos no serviço público, onde o que importa é que se faça as perguntas certas às pessoas certas. E é esse personagem que ganha a mão de Turandot, pois sendo um brutamontes chega à conclusão certa: a saída é proibir o algodão.

Mas o descontentamento popular só aumenta, e no final da peça (que Brecht deixou inacabada), uma turba ataca o palácio. A revolução, em Brecht, é um final feliz. O que coaduna com a tradição cômica - por maiores que sejam os horrores apresentados no palco, numa comédia se termina em casamento, reconciliação ou revolução. *Turandot, ou o congresso das lavadeiras* é uma peça de teatro onde nada é levado a sério, podendo ser classificada como uma farsa, ou mascarada. Ao se comparar essa obra de Brecht com a dramaturgia de Gozzi e Goldoni, nota-se que Brecht não fica nem um pouco abaixo em poder cômico, sendo um grande piadista, e um mestre do *timing* humorístico.

E por ser uma peça inacabada, onde muito pode ser preenchido, desenvolvido, nada impede que seja abordada como material para o improviso das máscaras, como um *canovaccio* estendido. Ainda que o objetivo de Brecht não consistisse em realizar *commedia dell'arte*, ele não foi um autor que se notabilizou pelo respeito à pureza dos gêneros, ou às intenções dos autores do passado. Ser fiel à Brecht é ser irreverente em relação ao seu trabalho. E com a filiação ilustre que essa peça tem, e as ligações com as demais Turandots, que sempre se referiram ao teatro de Gozzi, não estaria fora de lugar uma adaptação de *Turandot, ou o congresso das lavadeiras* por atores treinados na linguagem, prática e espírito da *commedia dell'arte*.

CAPÍTULO 4 ENTENDENDO SUASSUNA ATRAVÉS DA COMMEDIA DELL'ARTE

A obra teatral de Ariano Suassuna (1927-2014) é um dos melhores exemplos da permanência de estruturas dramáticas da *commedia dell'arte* no Século XX. Para essa pesquisa de doutorado, é uma sorte enorme ter alguém como ele para exemplificar minhas observações sobre comédia e construção dramática. Se não fosse por este grande autor paraibano, meu doutorado seria basicamente sobre Goldoni, Gozzi e Molière, o que, atualmente, poderia ter um sabor de estudo arqueológico. Mesmo com o grande carinho que tenho por esses grandes artistas europeus, é mais fácil quando se tem alguém mais próximo geograficamente, para assim poder trazer minha pesquisa para mais perto das pessoas ao meu redor.

Também ajuda o fato de ele ser um autor nem um pouco obscuro. Suas peças de teatro estão bastante presentes na mente do público brasileiro, sendo juntamente com Nelson Rodrigues, um dos dramaturgos mais encenados e lidos do Brasil. Contribuíram para isso o sucesso imenso de *O Auto da Compadecida* (1956), e suas versões para cinema e TV, além da própria figura pública de Suassuna, com suas *aulas-show*, sua atividade de agitador cultural, e de intelectual defensor da cultura brasileira. A persona pública de Suassuna deixava claro sua vocação para o teatro. Ele era em si um personagem, carismático, engraçado e contador de histórias. Tanto é assim, que apesar de seus esforços na prosa, na filosofia e na poesia, foi como dramaturgo que Suassuna recebeu maior reconhecimento.

Infelizmente, Suassuna faleceu há pouco tempo, em 2014, e sua partida ensejou diversas montagens e celebrações. Apesar de não ter uma reputação internacional à altura de seu talento, uma sina comum a autores lusófonos, internacionalmente é difícil pensar em um dramaturgo que consiga conjugar passado e presente de forma tão criativa quanto ele; e na sua evocação da *commedia*, talvez somente Dario Fo tenha conseguido um resultado tão fecundo, embora por via diversa. Não deixa de ser curioso que estes dois autores sejam de dois países, Brasil e Itália, onde o pré-moderno, o medieval convivem com o mais selvagem e capitalista presente. O Brasil, país que no entender de Lévi-Strauss "pulava etapas civilizatórias", permite esses encontros raros entre mundos tão distintos: em Suassuna vemos um casamento entre sebastianismo e o nacionalismo modernista do século XX.

No entanto, ao contrário do otimismo comunista de Dario Fo, Suassuna era um autor imbuído de um romântico apego a um passado que nunca existiu de fato, ou mesmo a um Nordeste

mítico, que apesar de belo, é mais poesia do que realidade. O catolicismo e monarquismo de Suassuna eram sinais desse romantismo arcaizante, mas que podia ao menos servir de provocação e crítica a um mundo contemporâneo tão desigual, e cruel em destruir as flores do passado, reais e imaginárias.

Como veremos nas peças aqui comentadas, esse anacronismo ideológico de Suassuna acaba por deixar algumas de suas réplicas, e piadas, em patente colisão com as sensibilidades identitárias de nossos tempos. Por exemplo, em *O santo e a porca* aparece o estereótipo de um judeu, em *A farsa da boa preguiça* piadas grosseiras à custa das mulheres. A razão disso pode ser a crueza de suas fontes, o humor violento da literatura de cordel, ou simplesmente ao fato de Suassuna, apesar de justo e humanista, ser de uma geração que ainda ria do que hoje não se aceita mais. Porém, em minha opinião, a presença de tais piadas é pequena, não estrutural, nada que sensatos cortes de uma encenação não possam resolver.

Na discussão que aqui nos interessa, Suassuna empregou em suas peças de teatro os antigos procedimentos dramáticos como o "à parte", os solilóquios (atores pensando e falando em voz alta), o "ouvido seletivo" das máscaras a que já me referi, as trocas de identidade, os quiproquós, e demais estruturas que foram afastadas por dramaturgos realistas, naturalistas, expressionistas, simbolistas, e demais correntes do teatro contemporâneo. Tecnicamente, Suassuna seria como um compositor que escreve em harmonia tonal, cercado por dodecafônistas e serialistas. Sem por isso estar imune ao teatro contemporâneo: creio que ele aprendeu "de ouvido" técnicas dramatúrgicas que remetem ao teatro épico, e a própria liberdade estética da qual ele gozou para criar seu teatro, se deve a uma mudança de mentalidade na cena brasileira do pós-guerra.

Contudo, há algo de novo em Suassuna, e que justifica seu permanente interesse. Se em termos literários ele é um tradicionalista, ele pertence a um movimento na cultura brasileira, que pretende o resgate das tradições regionais. E apesar de não ser o primeiro a pôr em evidência a literatura de cordel, ou os personagens do sertão nordestino, Suassuna o fez com excepcional talento e senso de humor. Mesmo que alguém como Guimarães Rosa tenha conseguido aliar a cultura popular brasileira a uma técnica novelística modernista, Suassuna conseguiu apresentar algo de original, na união de duas fontes igualmente ricas, a literatura de cordel emoldurada na tradicional dramaturgia cômica. Portanto, sua leitura da comédia clássica é original e criativa.

Como se dá então essa ligação entre as comédias de Suassuna e a *commedia dell'arte*? Antes de traçar alguns paralelos que vejo entre a fonte italiana e dramaturgia de Suassuna, cabe frisar algumas ressalvas. Em primeiro lugar, as referências mais importantes para Suassuna, são o

teatro popular nordestino, o teatro de mamulengo e a literatura de cordel. Tornou-se quase um clichê de direção cênica incluir em montagens de Suassuna as máscaras de Arlequim, e outras informações visuais da *commedia*. Ser próximo não quer dizer ser o mesmo. A presença da gestualidade física da *commedia dell'arte* na interpretação dos papéis de Suassuna, tem algo de forçado, onde uma alusão se transforma em afirmação. A relação é inegável, mas a partir daí se impõe uma equivalência, é um passo que no meu entender trai a obra deste dramaturgo. Suassuna não é literalmente *commedia dell'arte*.

E em segundo lugar, temos outra questão complexa. A fonte de Suassuna, que ele denomina "teatro popular nordestino" é influenciada pelo circo, vaudeville, melodrama, farsa, ou seja, todos os gêneros de teatro cômico profissional, que vieram da Europa ao Brasil, e que trouxeram na bagagem a herança da *commedia dell'arte*. Há, portanto, também uma ligação indireta de influências. No entanto, não se pode confundir a universalidade do gênero cômico com a *commedia dell'arte*. Ela também era devedora das fontes populares (bufão, *giullari*, teatro de feira) e fontes clássicas (Terêncio e Plauto e os humanistas da *commedia erudite*). Como não é possível traçar uma linha divisória entre todas essas influências, não se pode precipitar um julgamento do que se constitui a presença da *commedia dell'arte* em determinado autor.

Nunca se saberá, por exemplo, quem criou a dinâmica da dupla cômica, o Augusto e o Branco, onde o primeiro é infantil, irreverente e bobo, e o segundo é mais sério, violento e pensa que sabe tudo. Exemplos dessa relação seriam o Didi e Dedé,³² Jerry Lewis e Dean Martin³³, Pinky e Cérebro³⁴, o Gordo e o Magro³⁵, João Grilo e Chicó³⁶ etc. Dinâmica essa que Suassuna chamava "O Palhaço e o Besta", repetindo a descrição popular. Seria, portanto, errado considerar que cada um desses exemplos é diretamente devedor da *commedia dell'arte*, na relação entre primeiro e segundo *zanni*.

Contudo, como já vimos, o método empregado por Suassuna era conscientemente o mesmo trilhado por Goldoni e Molière, ambos diretamente ligados aos atores e atrizes da *commedia*, em sua mais objetiva realidade histórica. Porém, a distância geográfica, cultural e histórica de Suassuna com a *commedia dell'arte* é muito maior, do que sua proximidade com as fontes populares

32 Didi e Dedé foram uma dupla de comediantes da televisão brasileira, parte do programa *Os trapalhões*, exibido entre 1975 e 1995. Didi é um Augusto/ e Dedé um Branco.

33 Jerry Lewis (Augusto) e Dean Martin (Branco) formaram uma dupla no cinema hollywoodiano entre 1949 e 1956.

34 Pinky (Augusto) e Cérebro (Branco) são dois personagens de desenho animado criados por Tom Ruegger, exibidos originalmente entre 1995 e 1998.

35 Gordo (Branco) e o Magro (Augusto) é uma dupla formada por Stan Laurel e Oliver Hardy. Eles fizeram filmes mudos e falados entre 1927 e 1955.

36 João Grilo (Branco) e Chicó (Augusto) são personagens centrais da peça *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

do Nordeste. O que deixa esse encontro de influências até mais interessante, em seu caráter evidentemente mestiço e impreciso. Um exemplo desse procedimento em adaptar as fontes clássicas está na folha de capa de *O santo e a porca* (1958) que o autor classifica como "Imitação nordestina de Plauto". Ou seja, Suassuna não é apenas herdeiro dos truques de teatro cômico que vieram de formas populares através dos séculos, é também um literato que fez o mesmo experimento que tantos outros fizeram no passado, de adaptar e atualizar as comédias da Literatura Clássica.

Da influência de Molière em Suassuna se nota detalhes como a Clarabela de *A farsa da boa preguiça* (1961), uma pedante intelectual que não ficaria fora de lugar em *Les femmes savantes* (1672). Clarabela, que quando retorna a Taperoá exclama: "Esse cheiro de bosta de boi, que beleza!" (SUASSUNA, 1979, p.27); e através dessa personagem Suassuna critica a visão bucólica do sertão, de uma suposta pureza e com gente que seria como o bom selvagem de Rousseau. Como Molière, Suassuna não perdia a oportunidade de satirizar a falsa intelectualidade, como quando Clarabela aconselha seu marido Aderaldo a melhorar sua formação: "Você precisa fazer um curso, Aderaldo. [...] Se for dado por um alemão neomarxista é melhor! Mas, na falta dele, um francês estruturalista ou um sociólogo tropicalista também serve!" (SUASSUNA, 1979, p.30). Outra cena que evoca Molière é um momento em *O casamento suspeitoso* (SUASSUNA, 1984, p.99) em que Roberto dá uma surra de cinto em Gaspar, escondido atrás de uma cortina, remetendo a famosa cena de *As artimanhas de Scapino* de Molière.

Feitas essas considerações, vou tentar comentar algumas das comédias mais conhecidas e encenadas de Suassuna, traçando alguns paralelos com a *commedia dell'arte*. A começar pela preferência por um teatro "teatral", o que relaciona a trajetória de Suassuna com os artistas do teatro do século XX, que na esteira de Meyerhold, procuraram reconectar o teatro com o gosto popular. Também pelos temas abordados, como as complicações centradas num casamento, como em *O santo e a porca*, e *O casamento suspeitoso*; ou as confusões da praça pública, o choque entre classes sociais em relação à preguiça e o trabalho em *A farsa da boa preguiça* e a justiça em *A pena e a lei*.

Em contraponto aos grandes temas, há as escolhas de direção cênica sugeridas pelo dramaturgo, que se orientam em direção a um teatro circense e festivo. Como se dá na didascália inicial de *O Auto da Compadecida* onde o autor sugere que o elenco inteiro venha saudar o público, alguns fora de personagem, como a atriz que interpreta a Compadecida, para não entregar o *twist* da aparição da Nossa Senhora para salvar os personagens. Também se propõe a ausência do ator que interpreta Jesus, para causar "um grande efeito teatral", já que o "o público seria privado desse elemento de surpresa" (SUASSUNA, 2014, p. 17 e 18). Note-se o interesse de Suassuna pelas

maquinarias dramáticas, pelos *twists*, pelos *coups de théâtre*, que em vez de negar o dramático como seus contemporâneos, Suassuna queria extraír o máximo de efeito e divertimento.

O caráter circense dessa entrada é escancarado, há um toque de corneta e "se houver algum ator que saiba caminhar sobre as mãos, deverá entrar assim" (SUASSUNA, 2014, p. 17). O espetáculo que começa como um início de festa, como uma chegada de trupe em cidade do interior, inclusive fazendo acrobacias e malabares, é certamente um signo impregnado da tradição da *commedia*, muito presente na iconografia que retrata o gênero. Um começo assim se encontra na ópera *I pagliacci* de Leoncavallo, com procissão e alarde para convidar o público local para o espetáculo. Nos dois casos temos um claro exemplo de meta-teatro; o teatro dentro de si mesmo, refletindo sua condição.

Na primeira fala do texto ocorre o costumeiro aviso do que a peça se trata, como nos prólogos das comédias latinas, seguido de uma breve explicação do enredo:

PALHAÇO
Grande voz.

Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade. (SUASSUNA, 2014, p.17)

Como alter-ego do dramaturgo, fala um Palhaço. E um Palhaço moralista, que só critica os canalhas da Igreja Católica para promover um exercício de moralidade, o *ridendo castigat mores* de Molière (criticar os costumes rindo). Mas Suassuna tem o cuidado diplomático de atacar e defender, e como bom católico que é, faz a atriz que interpreta a Nossa Senhora declarar: "A mulher que vai desempenhar o papel desta excelsa Senhora declara-se indigna de tão alto mister." (SUASSUNA, 2014, p. 18). Claro que se poderia escolher interpretar essa fala com ironia. Ou, por outro lado, manter a fé do autor, tanto na sua Igreja, quando no poder do Teatro de reformar os costumes. De uma forma ou de outra, é preciso ter em mente a grande espiritualidade que permeia a dramaturgia de Suassuna. Apesar do humor, da sátira, nunca há cinismo ou desencanto pelo mundo. E é esse mesmo desencanto pelo mundo que praticamente define o teatro dos contemporâneos de Suassuna: Beckett, Sartre e Muller.

Após essa introdução, o início da peça é curiosamente não dramático, quando se desenrola uma cena entre João Grilo e Chicó, onde basicamente não acontece nada em cena, a não ser as histórias implausíveis de Chicó. Essa escolha é interessante por proporcionar uma apresentação dos dois personagens principais, como eles interagem, qual suas características, e assim estabelece a empatia do público por eles, o que manterá o interesse ativo até o final da peça.

Também é um trecho onde o interesse está no uso da palavra, não há grande possibilidade de cabriolas e truques.

Nesse trecho, a única coisa realmente interessante são as incongruências de lógica nas histórias de Chicó, como, por exemplo uma garrota e um boi correrem sem se apartarem. E quando João Grilo aponta essa impossibilidade, Chicó, indignado, pergunta: "Corria, é proibido?" (SUASSUNA, 2014, p.22). Temos aí uma piada com duas quebras de lógica em sequência: dois animais correndo na mesma velocidade, e Chicó invocando as leis dos homens para defender sua narrativa. E a pergunta de João Grilo revela sua boa vontade em entender Chicó: "Não, mas eu me admiro é eles correrem tanto tempo juntos, sem se apartarem. Como foi isso?". Ao que Chicó responde: "Não sei, só sei que foi assim", dizendo pela primeira vez o bordão mais famoso do teatro brasileiro.

Nesse início da peça, o humor de João Grilo e Chicó é mais verbal, que gestual. E no decorrer do texto escutaremos outras histórias mirabolantes de Chicó, como "O pirarucu na Amazônia", que de tão grande "pescou" Chicó do barco e o arrastou pelo rio. Mesmo assim, em certas rubricas o autor dá a entender que prefere uma atuação mais física para esses personagens, quando diz "*Chicó tenta fugir, mas João agarra-o pelo pescoço*" (SUASSUNA, 2014, p.33). A isso se soma momentos de morte, ressurreição, xaxado, ou como quando João Grilo entra em cena cantando, evidenciando a preferência de Suassuna pelo espetacular. É tudo menos um teatro seco, psicológico, com cenas em torno da lareira. Esse equilíbrio entre atuação verbal e gestual, é a que imagino ser a que mais se aproxima do que faziam os grandes *comici* italianos do passado, que eram capazes de cantar, recitar poesia (como fazem constantemente os personagens de Suassuna), além de fazer acrobacias e quedas circenses. Requer-se, portanto, um elenco capaz de uma atuação completa, virtuosística.

Voltando à questão dos "canalhas da Igreja Católica", Suassuna introduz em cena a figura do Padre, com sua falsidade em passar por cima dos princípios (dar a bênção a um cachorro) ao saber que o dono do cachorro tem dinheiro. A crítica social das indignidades causadas pelo dinheiro é amplamente presente na *commedia*, e não é difícil associar a figura do Padre com a do *Dottore* de Bologna. O Padre, com seu servilismo em relação às figuras de poder, como o Major e o Bispo, sua arrogância revestindo uma total falta de cultura, é a própria imagem do poder intelectual se rebaixando ao poder econômico.

E enquanto isso, os *zanni*, como João Grilo se queixando de fome; ele menciona que esteve doente, e que seus patrões tinham comida para o cachorro (carne passada na manteiga!) e ele

acamado sem comida. Essa maldade é também importante no início da peça, para justificar as futuras vinganças dos pobres em relação aos ricos. Tematicamente falando, esse início de *O Auto da Compadecida* não poderia ser mais próximo da *commedia*, com um servo mal alimentado, um padre hipócrita, só faltando então o vetor que vem desequilibrar tudo isso: o servo intrigante, cuja esperteza vai desenvolver a trama até o final e divertir o público com um breve momento de justiça poética. João Grilo toma a responsabilidade para si ao dizer: "Sou louco por uma embrulhada!" (SUASSUNA, 2014, p. 30), mostrando assim sua filiação aos *zanni* de primeiro escalão: Brighella, Scapino e Scaramuccia, ou até mesmo o Fígaro de Beaumarchais, o malandro que vai fazer mil esquemas para conseguir o que quer; e que, evidentemente, vai falhar e causar resultados imprevistos. Suassuna introduz nessa lista também um exemplo de intrigante mulher, a Caroba de *O santo e a porca*, que como os demais, consegue arquitetar o final, prometendo o que todos querem, omitindo informações, tomando o lugar dos patrões para resolver o que esses não são capazes de solucionar.

Em *O Auto da Compadecida*, há um alvo perfeito para as intrigas de João Grilo, na figura do Major Antônio Moraes. Este personagem é por extensão uma maravilhosa crítica à elite brasileira, por até se gabar de sua ineficiência, ao dizer: "Os donos de terra é que perderam hoje em dia o senso de autoridade. Veem-se senhores trabalhando em suas terras como qualquer foreiro. Mas comigo as coisas são como antigamente, a velha ociosidade senhorial!" (SUASSUNA, 2014, p. 34).

A estupidez que se orgulha de si mesma é um traço típico de Pantaleão, o velho e rico mercador veneziano. Nessa fala do Major há também a tensão de um mundo que se transforma. Não está presente o medievalismo de Suassuna. Vemos os sinais claros de um mundo em transformação, longe da estagnação do mundo pré-moderno. No prefácio de *A farsa da boa preguiça*, Suassuna conta como se deu a terrível invasão de empresas estrangeiras na região de Taperoá (PB), e como assim toda uma estrutura social e econômica se perdeu. Suassuna é um autor de um mundo em declínio, e em evolução, não necessariamente para melhor.

Ora, a *commedia dell'arte* também surgiu numa época marcada por instabilidade, onde um capitalismo nascente deslocava as pessoas de suas milenares vilas, e guerras religiosas opunham as potências europeias. O mundo desmoronando em volta, e as máscaras acusando o ridículo inerente das castas sociais. E no caso da República de Veneza, o berço da *commedia dell'arte*, as tensões de um mundo em transformação levaram à própria extinção do país, em 1797, durante as guerras napoleônicas. Coincidemente, o século XVIII costuma ser também o século onde se vê o declínio do gênero. Também, quando o mundo parece estar acabando, faz mais sentido rir, do que

chorar em tragédias. O século da tragédia em Atenas, IV A.C., foi um século de triunfo militar, científico e cultural, e a França do século XVII, dos geniais tragediógrafos Racine e Corneille, também foi uma época feliz; nos dois casos, somente para quem escrevia e assistia as tragédias. Pode ser então que paradoxalmente, os felizes é que podem se dar ao luxo de tecer versos trágicos, enquanto os infelizes são obrigados a se consolar com piadas e tortas na cara.

Em Suassuna ocorrem também piadas de "duplo engano", onde dois personagens falam sobre um assunto que tem subtexto diferente para cada um. Um momento assim em *O Auto da Comadecida* é quando o Padre fala sobre o tal cachorro doente, e o Major fala sobre o filho também doente. Como nenhum dos dois nomeia diretamente o enfermo, por delicadeza, indiferença ou timidez, o diálogo se desenvolve com os dois no escuro, e o público rindo de sua estupidez. O mesmo efeito acontece em *O santo e a porca* (1958) onde o duplo engano acontece no diálogo entre o avarento Euricão Engole-Cobra e Eudoro, que veio lhe pedir a mão de sua filha. Euricão, que só pensa em dinheiro, está convencido que Eudoro veio pedir um empréstimo. Os dois se referem ao seu "tesouro", literal no caso de Euricão, e figurativo no caso de Eudoro, que se refere à filha de Euricão. Ninguém diz realmente o que pensa, o que em dramaturgia é sempre vantajoso, e a tensão só aumenta (SUASSUNA, 1984, p.13). Mais adiante, acontece novamente uma confusão assim, quando Euricão pensa que lhe tomaram a porca onde guarda o dinheiro, quando na verdade seu empregado Pinhão veio trazer uma porca assada (SUASSUNA, 1984, p.41).

Também, tanto no caso de Pinhão se metendo em encrenca como o patrão Euricão, quanto no caso do Padre, que sem se dar conta desperta a ira do Major, acontece um recurso da predileção do mestre Suassuna; a inversões de hierarquia: o Sacristão tem mais dignidade e inteligência que o Padre, o Frade ri do Bispo, e a criadagem representada por João Grilo e a Caroba de *O santo e a porca*, é quem realmente tem poder sobre o destino de todos. E como resistência a essa hierarquia vemos também a preguiça de um pobre, no caso o poeta Joaquim Simão de *A farsa da boa preguiça*, que respondendo ao conselho da mulher para arranjar um trabalho de servente de pedreiro, contesta dizendo: "Acho meio desonesto aceitar um trabalho que não sei fazer" (SUASSUNA, 1979, p.23). Também a inversão de hierarquia se dá em questões literárias, como quando o mesmo poeta é indagado se conhece Camões. E ele responde que conhece o grande poeta luso através de um cordel, onde Camões é um herói pícaro que consegue enganar o rei, dando-lhe um banho de merda (SUASSUNA, 1979, p.127). Se muitas vezes encontramos exemplos de quando elementos da cultura popular são recolhidos pela cultura erudita, nesse caso se vê o caminho contrário. É lendo um cordel que Simão se inteira de quem é Camões. Certamente que Suassuna se

interessava em ver a inversão de hierarquia entre cultura popular e erudita, que tantas vezes pende para o lado da erudição.

Em *O Auto da Comadecida* há exageros de diferença de status, um traço universal do humor. Quanto maior a diferença de status, mais engraçado: A Mulher do Padeiro domina brutalmente o Padeiro, que repete tudo que ela diz. E curiosamente Suassuna a nomeou "Mulher do Padeiro", seguindo a tendência das Moralidades medievais de nomear os personagens a partir de profissões ou abstrações (a Morte, o Soldado, etc.). Da mesma forma, quando os personagens todos morrem e aguardam o julgamento divino, entra em cena o Encourado, que é uma das muitas formas de se chamar o capeta. Mas assim que entra em cena o Cristo/Manuel (p.126), o Encourado murcha como um falso valentão, como o *Capitano*, e aí se dá a súbita oscilação de status. Até mesmo Chicó, para não dar margem a dúvidas, explica: "Eu sou homem, mas sou frouxo" (p. 66). E entre todas essas diferenças de status, se destaca uma cômica proposição teológica de Suassuna: Jesus tem senso de humor, e diabo não, como se lê nas réplicas abaixo:

MANUEL

É brincadeira minha, mas, depois que João chamou minha atenção, notei que o diabo tem mesmo assim um jeito de sacristão.

ENCOURADO

Protesto contra essas brincadeiras! Aqui é um lugar sério. (SUASSUNA, 2014, p.134)

O primeiro ato de *O Auto da Comadecida* se desenvolve em cima da história do "Testamento do cachorro". Desse modo, Suassuna aproveita uma anedota popular para construir um ato com conflito dramático e reviravoltas. Também, apresenta os personagens que serão importantes nos atos seguintes, a dupla cômica, o poder estabelecido da Igreja, da aristocracia rural e da pequena burguesia representada pelo Padeiro e sua mulher. O que falta nesse quadro é a violência, que vem representada na figura de Severino de Aracaju, que evoca uma das figuras mais famosas do sertão nordestino, o Cangaceiro. Sua entrada é bem dramática, quando Suassuna usa o truque de fazer um personagem entrar em cena respondendo a uma pergunta de um personagem que já se encontrava no palco. A similaridade de Severino, valentão e burro, com o *Capitano* é tamanha, que o Bispo chega a chamá-lo de capitão, coisa que Severino não gosta. Pode ter sido até um ato inconsciente de Suassuna, ou mesmo uma alusão direta à *commedia dell'arte*.

Outro ponto em que o senso de humor de Suassuna se aproxima da *commedia*, é no gosto pelas impossibilidades físicas, pelas quebras de lógica e realismo, que são tão presentes no humor popular e no circo. Nesse ponto ele se distancia do realismo de Goldoni, ou da profundidade psicológica de Molière. Perto deles, o humor de Suassuna é quase infantil. Por exemplo, há em *O*

Auto da Comadecida uma bexiga com sangue, recurso teatral por excelência, que estranhamente convence o cangaceiro Severino, do qual se suporia ser alguém acostumado a ver sangue e ferimentos. Como há também a história de um gato que "descome" dinheiro (pois Chicó enfiou dinheiro no fiofó do animal). Mau trato animal à parte, o que chama atenção é o caráter absurdo e livre do humor, como se dá no início do Ato III, onde os mortos aparecem no céu, e quando entra em cena o Encourado, que faz lembrar a popular figura da *commedia*, o Necromante, o grande bruxo que vinha para atemorizar as demais máscaras. Aliás, o gosto pelo sobrenatural é um traço característico do gênero italiano. Nele ocorrem poções mágicas, maldições, curas milagrosas, e os personagens costumam ser tão crédulos quanto Severino de Aracaju.

Em termos de estrutura dramática, Suassuna usa um expediente interessante: suas comédias são na maioria construídas a partir de atos episódicos, sem um enredo único, no sentido de unidade de ação aristotélica. De certa forma, os enredos de Suassuna duram apenas um ato. As comédias então ficam com mais enredo por metro quadrado, como ocorre no *sitcom*, onde há por regra três ou quatro enredos entremeados em dois atos de 12 minutos. Esse excesso de enredo é bom para entreter o público, mas pode levar a uma perda de profundidade. Também permite que alguns de seus atos mais bem-sucedidos possam ser desmembrados e apresentados isoladamente, como o terceiro ato de *A farsa da boa preguiça*, o *Rico Avarento*.

Suassuna, como Shakespeare, não criava seus próprios enredos, e os recolhia de fontes variadas. No caso de *O Auto da Comadecida*, o primeiro ato, onde vemos a história do testamento do cachorro é baseado no cordel *O dinheiro* de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), já o segundo ato, com a história do gato que descomia dinheiro é baseado em um romance popular anônimo, *História do cavalo que defecava dinheiro*. E o terceiro ato, quando João Grilo pede e recebe a intercessão de Nossa Senhora, é baseado no também anônimo *O castigo da soberba*. O próprio personagem João Grilo aparecera anteriormente no cordel *As proezas de João Grilo* de João Martins de Athayde (1877-1959).³⁷ Essa prática de recombinar e selecionar essas fontes, não é muito distante da própria prática de improviso da *commedia*, a que já me referi. Não é uma questão de originalidade, e sim de seleção e adaptação de elementos já existentes.

Dessa maneira, as peças de Suassuna se assemelham quase a uma pequena coleção de *canovacci*. Ou uma sequência de três peças em ato, como é *A farsa da boa preguiça*, que se divide em *O peru do cão coxo*, *A cabra do cão caolho* e *O rico avarento*. Embora sejam mais ligadas tematicamente do que as histórias que formam *O Auto da Comadecida*, são também, de acordo

37 TAVARES, Braulio. *Tradição popular e recriação no Auto da Comadecida*. In *Auto da Comadecida*. 36ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

com a nota de advertência do autor, recolhidas da literatura de cordel. Dos temas presentes nessa farsa, que posso associar à *commedia*, encontra-se o rico (Aderaldo Catacão) tentando seduzir a mulher (Nevinha) do pobre poeta Joaquim Simão. Talvez seja até difícil encontrar um enredo de *canovaccio* que não tenha o tema do "amor clandestino" para avançar o enredo. Também há o estímulo a uma atuação física, exagerada e não realista, como na rubrica em que se lê que a personagem Andreza "*Agarra no pé de Neivinha, que se solta*"(SUASSUNA, 1979, p.15). E ocorre também o "ouvido seletivo" das máscaras, como nesse trecho abaixo:

ANDREZA *com raiva*

Lá vem!

SIMÃO

Eita vida velha desmantelada!
Menino, olha quem está aqui!
Andreza, minha amada
Que é que há, Andreza? (SUASSUNA, 1979, p.18)

Andreza já entrou em cena, já disse uma fala, e Simão não a ouve, nem a vê. E como na comédia antiga, Simão tem que anunciar que a viu, ao dizer "Menino, olha quem está aqui!". Não difere muito da necessidade que os personagens shakespearianos tinham de anunciar sua morte, com falas como: "Eu morro!". É um teatro de convenções, onde o público deve ser convidado a aceitar as regras propostas pelo elenco. Assim, às vezes os personagens anunciam ao entrar em cena, se são maus ou bons, também se são bons por fora (alguém vestido de Frade) que veio fazer algo de mau. Como acontece na fala de Fedegoso: "Agora, aqui, convém que o Mal assuma a roupa e tom do Bem! (SUASSUNA, 1979, p.44). É um problema de exposição a menos, numa fala sabemos que aquele Frade é falso, e veio fazer coisa errada.

Quanto ao uso da meia-máscara, em apenas um momento dessa farsa o autor sugere que o personagem Miguel se disfarce com uma meia-máscara (SUASSUNA, 1979, p.144), mas a própria escrita do dramaturgo convida a um uso mais elaborado de variadas máscaras, caso for essa a proposta da encenação. Outra grande vantagem da máscara é o disfarce, e a possibilidade de um ator fazer mais de um personagem. Por exemplo, em *A farsa da boa preguiça*, os três atos são interligados por três artistas de rua, que são também representações de Jesus (Manuel Carpinteiro), São Pedro (Simão) e o Anjo Miguel. Deidades ou monarcas disfarçados de mendigos, onde geralmente se deparam com a ingratidão de avarentos, é um tema muito presente em fábulas e contos orientais, e que por extensão ganharam lugar na *commedia dell'arte*. O disfarce e a máscara também permitem que amantes consigam burlar a severidade dos pais, como o personagem de *O*

santo e a porca, Dodó Boca-da-Noite disfarçado com corcunda e barbicha (SUASSUNA, 1984, p.15), como tantos *innamorati* costumam fazer nos enredos cômicos. Também se podem celebrar falsos casamentos como o Gaspar disfarçado de juiz, ou Cancão disfarçado como Frei Roque, em *O casamento suspeitoso* (SUASSUNA, 1984, p.119-122). Além da máscara literal, há também a máscara facial e vocal de atores e atrizes capazes de imitar à perfeição colegas de elenco, como é necessário a quem interpreta a Caroba de *O santo e a porca*, que precisa em certas cenas enganar os demais como sendo a jovem Margarida, ou sua tia Benona.

Além das máscaras, Suassuna apresenta um gosto pelos mesmos efeitos teatrais que caracterizavam a *commedia dell'arte*. Entre eles o *Deus ex machina* (quando um deus ou potência maior entre em cena para pôr as coisas em ordem), como quando o anjo Miguel afugenta os demônios em *A farsa da boa preguiça* (SUASSUNA, 1979, p.173). Como os enredos dos *canovacci* tendem ao caos, esse recurso era muito usado, com a chegada de um personagem poderoso para pôr fim à confusão.

Da brutalidade do humor físico, em *O casamento suspeitoso* (SUASSUNA, 1984, p. 114) há uma menção a uma possível extração de dente da patroa Dona Guida. Esse tipo de piada remete às crueis intervenções médicas de um sádico Arlequim, em um crédulo Pantaleão, que costumavam envolver seringas gigantes, e extrações de dente com exageradas mímicas e maquinarias. E na mesma comédia acontece uma cena (SUASSUNA, 1984, 134) que tem a mesma estrutura de um *lazzo* que é mencionado por Mel Gordon como parte de um *canovaccio* editado em Veneza, 1611 (1983, p.47), onde os personagens estão todos no escuro. Evidentemente, tal situação é propícia a toda sorte de mal-entendidos e desencontros. Uma variante desse *lazzi* é a cena do Ato I de *A pena e a lei* (SUASSUNA, 2005, p.45) em que os falsos valentões Cabo Rosinha (um típico *Capitano*) e o fazendeiro Vicentão entram em cena no escuro, de costas um ao outro, aproximam-se mas não se tocam, dão a volta até se encontrarem cara a cara, para gritar de susto. Essa cena também é muito usada por palhaços de circo, herdeiros da técnica de *lazzi*.

Outra prática que Suassuna cultivou é a profusão de nomes ridículos, que lembram nomes excêntricos da *commedia* como *Fritelino*, *Francatripa*, etc. Uma das grandes dificuldades da dramaturgia é encontrar o nome certo a um personagem. E se o nome já for uma piada, como Euricão Arábe, o Engole-Cobra, que traz em si uma história e um caráter, ou mesmo a inocente esquisitice de um Chicó, um Chico com acento alterado, como um tropeço de palhaço. Em um nome como Cabo Rosinha, já está inscrito a falsa valentia, começando pela patente militar, e emendando no delicado Rosinha. Já em *O casamento suspeitoso*, Suassuna se utilizou da afetação

dos nomes duplos, assim comentado pelo segundo cômico Gaspar: "Que estrago mais danado, dois nomes para cada pessoa!" (SUASSUNA, 1984, p.93), ao se deparar com os recém-chegados Lúcia Renata, Roberto Flávio e Susana Cláudia. Aí Suassuna aproveita para ridicularizar as manias de sofisticação da classe média brasileira, e a afetação de nobreza que se ouve nos nomes compostos.

Em relação à sonoridade dos nomes, há a questão do próprio uso da linguagem do autor. Apesar de todas as oportunidades que ele teve para desenvolver um estilo impregnado de construções dialetais, Suassuna quase nunca "escreve errado". Ao contrário de Guimarães Rosa, que a partir do dialeto caipira fez toda sorte de invenção lírica com o idioma, o estilo de Suassuna é castiço. E nisso ele se afasta da tradição da *commedia* em misturar idiomas e dialetos, bem como registros culto e popular. No entanto, os elencos que interpretam suas falas tendem a não respeitar a correção das páginas, e carrega no sotaque, nas contrações e expressões populares, para retirar o sabor literário das falas. Tendência que já se vê dormente nos momentos em que Suassuna deixa escapar uma expressão popular, como quando o Miguel de *A farsa da boa preguiça* exclama "Está com a gota-serena, essa Maldita" (SUASSUNA, 1979, p.60). Nota-se como o autor escreve "está" com a gota-serena, e não "tá" com a gota-serena, como ao longo de suas peças prefere respeitar a norma culta.

Além disso, para um escritor de comédia, é interessante a quase ausência de palavrões, o que também o difere tanto da tradição circense, quanto da *commedia dell'arte*, que podia conter piadas mais fortes. Para evitar de escrever um palavrão, Suassuna chega a pôr na boca de Andreza de *A farsa da boa preguiça* um inexplicável "Vá vá vuta que o variu!" (SUASSUNA, 1979, p.64), talvez para sugerir a atriz a dizer o que não ousava escrever, ou para manter a ofensa apenas na dedução do público. Essa escolha de evitar obscenidades, de limpar as chulas piadas do teatro popular do qual se alimentava, aproxima Suassuna de Goldoni, que também pretendia "limpar" os excessos dos *comici*. Não há como não associar esse estilo de escrita, com o lado político e religioso desse autor. Seu conservadorismo pessoal se refletiu nessas falas desprovidas do lado mais impublicável do humor.

Outros pontos que se cabem frisar sobre sua linguagem é a oscilação entre verso e prosa, em ocasionais rimas, que talvez possam conduzir a estilos de atuação contrastantes. O verso por si só conduz a um teatro "teatral", maior que a vida, e sem realismo. Já a prosa, pode inspirar uma coloquialidade maior, além de abrir as portas ao improviso. A moldura do verso tende a um respeito maior à palavra, pois é mais difícil para um ator improvisar, e ao mesmo tempo manter a rima e a escanção.

E para quem lê as peças de Suassuna se encontra o prazer de suas didascálias, onde ele registrou suas ideias para a encenação, e onde teve a rara honestidade de reconhecer as boas sugestões dos diretores, dando sempre o crédito quando era o caso. Também acontecem inesperadas piadas, como em *O casamento suspeitoso*, em que Gaspar "segue Susana como uma virgem de tragédia" (SUASSUNA, 1984, p.107).

O estilo de Suassuna também alcança momentos de grandeza na paródia do falar intelectual, como no terceiro ato de *A pena e a lei*, onde todos os personagens parecem se transformar em *Dottore*, todos tentando explicar a morte um do outro, como nessa fala abaixo:

JOÃO

O mal foi exatamente esse. O íntimo de suas entranhas, chamejante e calcinado, recebeu a presença alimentar e, quando o primeiro resquício passou pelo piloro, ouve um dramático apelo, que, partindo do fígado, teve incrível ressonância, desde o interior das arcadas superciliares às anfractuosidades mais resistentes da cintura pélviana, a chamada *pelvis anfracta*. O sistema ósseo sofreu uma contração aguda e povoada de vibrações, os pulmões se contraíram e, expelindo a seiva da vida que caminha em suas artérias, e, antes que lhe prestassem qualquer socorro, você esticou a canela. (SUASSUNA, p. 135, 2005).

Por fim, cabe notar no estilo de Suassuna seus finais. O hábito de fazer lições de moral, que remete às moralidades medievais, não está presente na *commedia dell'arte*, que geralmente era mais escapista, menos preocupada com a formação moral de seu público, e que em geral terminava os espetáculos com festa, e mesmo um convite para a festa. O que há em comum nessas duas formas de terminar é o procedimento de se dirigir ao público no final. O que não é estranho, tendo em vista que durante o espetáculo houve apartes, monólogos, e outras formas de triangulação: o público é puxado para dentro da cena. Nada é mais distante da *commedia dell'arte* do que uma noção de quarta parede.

As cenas finais de Suassuna criam por si um problema de encenação. Podem mesmo ser interpretados com ironia, ou, por outro lado, pode ser melhor manter a intenção edificante dos textos, em face da sua pueril inocuidade. Já que ninguém vai mudar seu comportamento por ter assistido uma apresentação de *A farsa da boa preguiça*, talvez seja melhor manter o final intacto, para nos fazer testemunhar a ingênua intenção de seu autor em nos moralizar. Também é interessante como especificamente nessa comédia acontece praticamente uma "passagem de chapéu", onde na rubrica se indica que o elenco anuncie até o preço do bilhete.

Contudo, os finais de Suassuna podem também alçar voos mais filosóficos, como no caso de *O santo e a porca*, onde o autor apresenta a questão inserida no título: o conflito entre valor temporal e valor eterno. Onde está nossa devoção: no dinheiro, ou no santo? O católico Suassuna

certamente despreza o apego ao dinheiro, daí que no título está o santo em oposição a uma porca, e não termos mais amenos como "cofre", "poupança" etc. E ao final, fica claro no momento que as cédulas de Euricão perderam valor ao longo do tempo, o subtexto de que o dinheiro é um valor passageiro, em contraste com a crença na eternidade.

Dado o desprezo ao dinheiro, um truque antigo como o tempo é usado em *A farsa da boa preguiça*: "E, se não há quem queira pagar, peço pelo menos uma recompensa que não custa nada e é sempre eficiente: seu aplauso." (SUASSUNA, 1979, p.175). Como os *comici* de antanho, Suassuna termina pedindo aplauso, nada mais merecido.

CAPÍTULO 5 MOLIÈRE, SHAKESPEARE, MARIVAUX, E O LEGADO DA COMMEDIA DELL'ARTE NA ÓPERA E EM DARIO FO.

Molière e Shakespeare são provavelmente os dois nomes mais estudados, citados e encenados da dramaturgia mundial. E como vou tentar explicar nesse capítulo, ambos receberam influência da *commedia dell'arte*. Se no caso de Molière essa filiação é bem conhecida e parte do modo que entendemos a dramaturgia desse autor, em relação a Shakespeare essa questão é menos apontada, e às vezes mesmo ignorada. Porque é uma influência mais discreta, que pode ser apenas induzida a partir de certas citações e personagens. E se por um lado se sabe bem mais sobre a vida de Molière, e sua convivência profissional com os italianos, o bem pouco que se sabe sobre a vida de Shakespeare acabou por eclipsar essa influência sobre sua obra.

E justamente por serem autores tão comentados, tão minuciosamente estudados palavra a palavra, não pretendo aqui demonstrar toda a extensão dessa influência, tanto por que a presença do rastro italiano em Molière se estende por toda sua obra, e por que em Shakespeare nos vemos também diante da questão da Itália como tema e cenário, que nesse caso não se deve somente à *commedia dell'arte*, mas sim à *commedia erudita*, das comédias quinhentistas que foram traduzidas e impressas na Inglaterra a tempo de serem conhecidas pelo Bardo.

Por outro lado, como essa pesquisa é voltada para a prática da dramaturgia, vou sempre que possível apontar recursos técnicos de escrita cômica, que como não faz surpresa em dizer, eram realizados com a habitual genialidade nesses dois autores. Por esse viés se percebe o que há de comum entre os dois: ambos tinham um pé no teatro popular, os dois eram atores-diretores na acepção de um *capocomico* italiano, os dois pensavam sua dramaturgia com um pé no palco, nenhum deles era um erudito, embora tivessem uma profunda curiosidade intelectual. Portanto não é de se estranhar o fascínio que o teatro profissional dos italianos exercia sobre eles. Por que além de artistas no mais alto nível da palavra, eles eram dois empresários do teatro, preocupados em conquistar o público. O sucesso da nova prática cênica italiana devia ao mesmo tempo atraí-los, quanto quem sabe ao mesmo tempo desafiá-los em se conectar melhor com o gosto do público de novos tempos.

O mais italiano dos franceses

Molière deve ser o primeiro nome que vem à mente ao se falar na influência da *commedia dell'arte* na dramaturgia. O ator e dramaturgo francês Molière (1622-1673) nasceu com o nome de Jean-Baptiste Poquelin e também era de procedência pequeno burguesa, e assim como o pai de Shakespeare fabricava luvas, o velho Poquelin era tapeceiro do Rei. Molière é um contraexemplo na trajetória dos cômicos. Ao contrário de tantos que fizeram rir com seus espetáculos, para depois serem esquecidos como autores menores, Molière fez o salto em direção à respeitabilidade literária, partindo da condição de saltimbanco no interior da França, para dramaturgo favorito do Rei Luís XIV. E para sua sorte: "...Luís XIV estabeleceu um centro de poder baseado no espetáculo. O Rei-Sol foi um monarca performer, dançarino e entusiasta das artes da cena. Portanto, a maioria das peças de Molière estreou no palácio real com o soberano na plateia" (RÓNAI, 1981, p. 10). Nesse caso o poder acertou, pois com o passar do tempo, mesmo sem a proteção de uma corte absolutista, sua obra foi universalmente admirada. Molière nunca deixou de ser lido e encenado, tendo em sua obra um modelo de perfeição em escrita cômica, equilibrando perfeitamente o humor eficaz com um raro retrato da psicologia humana. Para isso também não teve escrúpulo de copiar desbragadamente. Molière é lembrado como um genial plagiador.

De toda forma, sua convivência e aprendizado com os atores italianos foi determinante ao seu desenvolvimento como ator e dramaturgo. Como Sábato Magaldi afirma "O exemplo da *Commedia dell'arte* norteia toda a obra molieresca, mesmo aquela que se afasta do riso para situarse na fronteira da tragédia". (MAGALDI, 1989, p. 87) Quer dizer, quanto mais tentou se distanciar da sua formação inicial, Molière jamais a abandonou por completo. Pois essa convivência se deu mais por necessidade do que por uma escolha do jovem Molière. Só havia três teatros em Paris, não se levando em conta os palcos provisórios do teatro de feira. Um destes era o Teatro do Petit-Bourbon, onde a trupe de Molière revezava as apresentações com a companhia de Tiberio Fiorilli, o famoso Scaramouche³⁸. Mais tarde, em 1660, já sob a proteção do Rei, Molière recebeu um teatro só para seu uso, a sala do Palais-Royal.³⁹

Dessa convivência inicial com os italianos, Berthold afirma que:

38 Sobre a grandeza de Fiorilli, Moussinac escreveu: O seu verdadeiro mestre foi Tibério Fiorelli (sic), cognominado Scaramouche, "o príncipe dos actores e o actor dos príncipes", dançarino, saltador, acrobata, músico, cujo espírito ainda sobrevive, espírito que é essencialmente e profundamente o da *commedia dell'arte*. (MOUSSINAC, 1955, p. 213)

39 MOUSSINAC, 1955, p. 215

Molière foi profundamente influenciado pela *comédie italienne*. Baseava sua atuação em Tiberio Fiorilli, o famoso Scaramuccia; sua *troupe* e os italianos representaram durante um período o mesmo teatro, e a linhagem de tipos da *Commedia dell'arte* forneceram-lhe contornos, e às vezes até nomes, de suas próprias personagens. (BERTHOLD, 2003, p. 349, itálicos da autora)

Ou seja, uma influência tanto no modo de atuar, quanto na criação de personagens e “contornos”, que remetem à produção dramatúrgica. Esse impacto mais profundo na própria maneira de pensar o teatro, foi assim explicado por Moussinac: “Ele (Molière) foi buscar aos italianos – aos farsistas – a autêntica riqueza do teatro que é o jogo, e isso devido ao seu próprio amor pela representação (1955, p.213). A despeito do uso quase pejorativo de “farsista” para se referir aos italianos, Moussinac acerta ao notar como o jogo influenciou o modo de Molière fazer teatro. E reforça mais uma vez como a prática, o improviso, podem enriquecer a dramaturgia escrita.

Se Molière estava aprendendo com os italianos, estava também competindo com eles. Eles responderam com um dos mais velhos truques do *show business*, mais espetáculo! Aumentaram sua maquinaria teatral, e incluíram mais dança e música em suas produções. Tanto é que Fiorilli era descrito por seus contemporâneos como um dos melhores cantores de seu tempo, e que mesmo que não soubesse atuar, poderia ter uma carreira na música. A necessidade de aumentar a atratividade de seu trabalho foi parte do processo de afrancesamento que os italianos passaram até se tornar irreconhecíveis em relação aos pioneiros. O irreverente Pedrolino do século XVII se tornou o romântico e noturno Pierrot do século XIX.

Não foi somente a convivência no Petit-Bourbon que serviu de escola para Molière. Antes de fazer sucesso em Paris, ele e sua trupe trabalhou na província, onde faziam teatro improvisado, usando o método italiano do *canovaccio*. Jouanny em seu prefácio à *La Jalousie du Barbuillé*⁴⁰ afirma que a farsa, assim como *Le Médecin Volant*,⁴¹ antes de receberem suas versões escritas, eram *canovacci* que Molière elaborava para sua trupe nas excursões pelo interior da França. Tanto é assim, que foram excluídas da edição da obra completa no ano de 1734, por serem consideradas indignas da pena do dramaturgo. Foram reabilitadas na edição de 1819, e desde então passaram a ser aceitas no cânone. Essa visão que considera as farsas como obras menores persiste, como se vê nessas palavras de Paulo Rónai “Lembramos essas duas farsas não pelo seu valor literário, mas para mostrar de onde Molière partiu até chegar às culminâncias de sua arte.” (1981, p.14). Por eu ser um grande defensor da farsa, jamais consideraria uma como sendo necessariamente obra menor, e acredito que há muito mais em comum do que se imagina entre

40 “O ciúme do lambuzado”. MOLIÈRE, 1962, p.1

41 “O médico voador”

Tartufo e o *Barbouillé*, e que a comédia “séria” só é possível por quem tenha antes dominado a arte do palhaço. Mas, claro, uma obra como Tartufo evidencia um estágio de amadurecimento na arte da dramaturgia, que se vê em grande parte dos autores. Uma coisa é o Shakespeare de *Hamlet*, outra é o de *Dois cavalheiros de Verona*.

No caso em específico dessas duas farsas, se vê mais um exemplo do método já discutido em Goldoni e Scala de transformar um *canovaccio* em peça de teatro. Também vemos como a função de um dramaturgo em sua trupe era escrever ou adaptar *canovacci*, aí entendidos como forma de escrita dramática. Ora, Molière então assumidamente encenou *commedia dell'arte* à francesa, nos palcos menos prestigiosos do interior, imitando o que fazia sucesso na capital.

O que é interessante é o fato de Molière não ter abandonado esses textos, e como ele sentiu a necessidade de escrever sua versão final. E nesse modo de trabalhar, vemos como ele sempre teve um projeto literário, como ele via potencial nos improvisos para se tornarem peças de teatro para serem lidas. Sendo um verdadeiro comediante, ele enxergava a qualidade literária da bobagem, e não tinha o desprezo dos literatos pelo humor mais popular. Como nada se cria e tudo se transforma, Molière deixou vestígios dessas piadas surgidas no início de sua carreira em comédias posteriores, consideradas mais “realistas” e respeitáveis que essas farsas de juventude, provavelmente ainda devedoras da inventividade de sua trupe.⁴²

Como Shakespeare, Molière raramente escrevia enredos originais, e foi buscar como fonte para *La Jalousie du Barbouillé* um conto de Boccaccio, mas também poderia ter sido um *canovaccio* dos italianos datado entre 1660 a 1664⁴³. Quer dizer, ou Molière buscava nas mesmas fontes, ou simplesmente se apropriava do material das companhias italianas. Já no caso da outra farsa *Le Médecin Volant*, a trama foi realmente furtada dos seus colegas italianos do Hôtel de Bourgogne, que apresentaram este *canovaccio* em 1659. Eram tempos em que se podia aprender uma peça de teatro “de ouvido”, como aconteceu nas edições piratas de peças de Shakespeare, cheias de erros, onde alguém tentava recriar de memória o que escutara em cena.

Outra similaridade com a prática italiana nessa fase inicial de Molière é o fato de que nos *Dramatis Personae* – ou a lista de personagens no início do texto – lê-se uma lista de “*acteurs*” no lugar de “*personages*”, como constaria em suas comédias posteriores. Como os atores italianos usavam seus nomes de teatro fora e dentro da cena, Molière, inicialmente, não fazia distinção entre ator e personagem. Desse modo, não faria sentido dizer que ator tal interpretaria personagem tal. Como personagens de desenho animado, eles reapareceriam de enredo a enredo seguinte. E apesar

42 MOLIÈRE, 1962, p.2

43 MOLIÈRE, 1962, p.3

de que em fase posterior de sua carreira como ator, Molière atuaria com rosto descoberto, nesse tempo ele usava meia-máscara⁴⁴ como o nome de Mascarille, um nome pouco óbvio, quase como “mascarazinha”, talvez como alusão à ideia do ator mascarado. Caso ele não tivesse mudado seu estilo de escrita, poderia muito ser conhecido como Mascarille para o resto da vida.

Conscientemente, Molière se afastou dessa prática, para conquistar o mundo literário com personagens realistas, que se limitariam a um drama somente, como o Tartufo, um personagem fictício que surge e desaparece dentro de uma obra. Já na lista de “atores”, a máscara vive para além daquele enredo, podendo mesmo ser interpretado por outro ator, em caso de morte ou aposentadoria. Um exemplo contemporâneo são os super-heróis da Marvel e DC, que são mortos, ressuscitados, há troca de geração onde atores aposentam o papel para que novos assumam o posto.

Voltando às farsas de Molière, outro elemento da *commedia dell'arte* é a presença de um “enfarinhado”, um ator com o rosto maquiado de branco. No caso, o personagem-título Barbouillè. Também há um doutor pedante em *Le médicin volant* que fala em latim nonsense, e cita Aristóteles sem motivo aparente, numa afetação infantil de erudição. Esse falatório dá ensejo a um jogo de cena típico do teatro de improviso, como se dá na cena II de *La Jalousie du Barbouillè* onde o personagem título tenta contar sobre o problema que tem com a esposa para o Doutor.

O Doutor, no entanto, não para de falar bem de si mesmo e seu intelecto. O conflito dramático se estabelece porque um personagem quer falar e o outro não deixa. O discurso do Doutor se baseia numa bravata - que ele seria na verdade dez doutores em um, e daí desfila uma lista de razões que vão se acumulando sobre os ouvidos do público. Um palavrório como esse depende de um ator capaz de improvisar a partir dos argumentos propostos por Molière. Outro aspecto que se evidencia nessa dramaturgia é a oportunidade dada ao elenco para brilhar tecnicamente. Para que a proposta funcione, se requer um *tour de force* de interpretação vocal, com agilidade e boa dicção.

A brevidade da versão escrita de *La Jalousie du Barbouillè* mostra que os improvisos deviam estender a trama por mais tempo, e que o texto impresso por Molière ainda conservava algo de resumo, um resquício da condição pregressa de *canovaccio*. Talvez a intenção do autor era registrar as melhores piadas, que mereciam ser conservadas no papel, e nesse caso, também é uma dramaturgia que resulta da inspiração de um elenco inteiro, e não somente da engenhosidade de Molière. Pois o que lemos é um texto engraçado do começo ao fim, sem espaço para momentos “sérios”, questões psicológicas ou longos monólogos.

44 Ao longo da carreira, Molière dava máscaras aos personagens cômicos e velhos. (SMITH, 1984, p. 16)

Se há momentos no texto que parecem fruto do improviso, há também indicações expressas na rubrica para que se improvise. É o que acontece na cena III de *Le médecin volant*, em que o servo Gros-René - nome artístico de um ator da trupe de Molière, tem uma fala onde há a rubrica *galimatias*. *Galimatias* quer dizer discurso nonsense, recheado de palavras incompreensíveis, também numa afetação de erudição própria da máscara do Dottore. Na mesma farsa, aparece um momento de virtuosismo vocal, como na Cena XV, em que Sganarelle fala com duas vozes, num diálogo consigo mesmo. Uma voz é a própria, e a outra é do médico pelo qual está se passando. É a técnica que Dario Fo empregaria no século XX, como no monólogo de *Il mistero buffo*, que tem vários momentos em que o ator se desdobra em mais papéis.

Se nesse caso vimos a influência da prática cênica das companhias italianas, mais adiante Molière passou a adaptar comédias escritas por *comici* como é o caso de *L'Étourdi ou les contre-temps*⁴⁵ escrita entre 1653 e 1655, enquanto a trupe de Molière ainda não havia se estabelecido em Paris. A comédia é baseada no *L'inavertito*⁴⁶ de Niccolò Barbieri (1586-1641) publicada em 1629. Barbieri foi uma figura central da *commedia dell'arte*, membro da gloriosa companhia dos *Gelosi*, um verdadeiro pensador do gênero, que deixou dois tratados sobre arte, na qual defendia os atores do preconceito de que eram vítimas, sobretudo um preconceito de classe. Sobre isso ele cunhou um belo paradoxo, escrevendo que "i brilli in mano a' cavaglieri sono stimati diamanti, e i diamanti in mano a povere persone sono tenuti brilli",⁴⁷ em livre tradução "bijuterias nas mãos dos cavalheiros são tidas como diamantes, e diamantes nas mãos dos pobres são tidos como bijuterias". De tão pioneiro que era do gênero, Barbieri foi um *ciarlatano* (vendedor ambulante de poções) antes de se tornar ator, reforçando a tese de Roberto Tessari que liga o surgimento da *commedia dell'arte* com a atividade profissional dos *ciarlatani*.⁴⁸

Das transformações que Molière fez na sua fonte se encontram por exemplo um Trufaldin, uma versão afrancesada do Truffaldino que nessa comédia aparece como um velho. Ou seja, em vez de ter os tradicionais *vecchi* Orazio e Pantalone como vítimas das maquinações dos servos, Molière coloca no Ato I Cena, IV o seu Mascarille em parceria com Célie em conluio para enganar o velho Trufaldin. Esta Célie, a Celia de Barbieri é o único nome da comédia original que Molière manteve. Se Trufaldin agora é uma figura de poder, talvez, inconscientemente, Molière

45 O estouvado ou os contratempos

46 BARBIERI, Nicolò. *L'inavertito, ovvero Scapino disturbato e Mezzetino travagliato*. In *Commedie dell'arte*. Ed. FERRONE, Siro. Murisa: Milão, 1986.

47 FERRONE, 1986, p. 120

48 FERRONE, 1986, p. 109

estava colocando as máscaras famosas da Itália como representantes do passado, e seus servos franceses, mais jovens e intrigantes, como prenúncio de um novo teatro de comédia.

Um exemplo do estilo de humor dessa comédia acontece no Ato II Cena III em que Ancelme tenta consolar Lélie de uma falsa má notícia, inventada por Mascarille para tirar dinheiro de Ancelme. Lélie só chora, interrompendo os dois outros personagens numa choradeira sem fim. A cena exige uma choradeira de palhaço, que vai interrompendo as falas, e que também estimula o improviso. Outra novidade formal de Molière é um personagem como Lélie: ele é um *innamorato* confuso, se assemelhando ao mais pueril dos *zanni*. Ele contracena com Mascarille como um típico Arlequim para com seu Brighella, não entende nada e atrapalha os planos.

Goldoni também usaria desse expediente em *Il bugiardo*⁴⁹ de 1750, onde a estrela cômica é o *innamorato* também chamado Lelio. Arlequim, nesse caso, se resume à função de “escada”, é quem prepara as piadas de Lelio. Para transformar o jovem nobre em personagem cômico, Molière se aproveita de traços de caráter associados à nobreza, como a incapacidade de mentir, ou dissimular, como tantas vezes os servos são obrigados a fazer, para deixar Lélie mais tolo ainda. Ele é transparente, e daí se torna no “*étourdi*”, o bobo sem noção que põe a perder todos os planos mirabolantes de seu servo Mascarille, que é treinado nas técnicas de dissimulação, e por assim dizer, um ator social melhor.

Comparando as duas comédias se nota que Barbieri escreveu em prosa, que estaria mais próxima dos improvisos de seu elenco, e Molière empregou o rigor do verso, talvez para fazer o caminho inverso e refrear o improviso. Barbieri estabelece que seu enredo se passa em Nápoles, com referências locais, nome de rua e menção ao palácio de Justiça *Vicaria*. Já Molière não faz nada disso, talvez já pensando em buscar uma comédia de alcance universal, que não depende do reconhecimento de alusões tópicas. O inadvertido de Barbieri dá bem mais trabalho ao seu servo Scappino, do que Lélie é capaz em sabotar os planos de Mascarille. Molière talvez notou o exagero de Barbieri, e para ganhar em verossimilhança diminui o número de burradas do seu inadvertido.

Se o humor das piadas em Barbieri parece ser mais efetivo, a dramaturgia de Molière é mais enxuta. Barbieri tende a ser mais barroco, dá mais detalhes e parece querer registrar tudo em papel, como quando um diretor escreve uma peça de teatro. Em vez disso, Molière tem mais preocupação com o todo, e deixa os detalhes para serem adivinhados ou criados. Ele não expande o enredo tanto quanto Barbieri, evita o tradicional prólogo explicativo e apologético, e no geral parece ter menos razão de se afirmar. Um exemplo da economia de Molière se nota ao observar que a

49 O mentiroso

primeira cena da comédia de Barbieri serve para expor a rivalidade de dois personagens, o que Molière consegue resolver em seis versos. O enredo dos dois primeiros atos é bem próximo, apesar de que Molière põe menos atores em cena. A razão dessa economia deve ser de ordem material, já que Barbieri publicou sua comédia após uma vitoriosa carreira, e Molière ainda estava lidando com recursos reduzidos de produção.

Outra coincidência interessante é que no início do terceiro ato, em ambas as comédias se inicia com um monólogo de Scappino em Barbieri, e Mascarille em Molière. Nesse momento já se vê um indício do pendor de Molière para o estudo psicológico de seus personagens. Se Scappino recita apenas um resumo da situação, quase como um lembrete para o entendimento do público, Mascarille faz uma meditação que anuncia a ambição literária de Molière.

Em mais um processo de adaptação, o Capitano de Barbieri, que entra triunfalmente no quarto ato, é transformado por Molière em um valentão civil, também espanhol, chamado Andrès. Mas o dramaturgo francês concordou com o italiano em não permitir que seu servo intrigante resolvesse a situação. Apesar de toda esperteza, nos dois casos é necessário o recurso do *deus ex machina*, onde uma força externa vem resolver o imbróglio da cena. No primeiro caso é uma notícia de que a escrava é cunhada do Capitano, e no segundo de que ela é filha de Trufaldin. Mas se nenhum dos dois conseguiu resolver a situação, os monólogos finais estão ao encargo tanto de Scappino e de Mascarille. No entanto, em defesa de Barbieri, sua cena final é mais bem lograda, pois até o momento final persiste a tensão de que o seu inadvertido conseguirá estragar a felicidade geral, efeito que gera mais suspense.

Também cabe notar que Molière é mais castiço em referências sexuais, ou piadas de duplo sentido. Barbieri parece ter escrito num clima de maior liberdade, pois faz com que seu Mezzetino faça menção a uma refeição que espera naquela noite, referindo-se a um trabalho manual de Celia, que tanto pode ser entendido como um prazer culinário ou sexual.⁵⁰ Outros recursos cômico de Barbieri se assemelham ao latim mal utilizado pelo médico charlatão de Molière, como um malapropismo (recurso onde alguém entende errado o que outro diz), entre Mezzetino e Beltrame⁵¹; e outra fala de Mezzetino em que ele promete um salto de alegria, como que anunciando uma acrobacia típica do humor físico da *commedia dell'arte* saltando da página.⁵²

50 BARBIERI, 1986, p. 144

51 Idem, p. 174

52 Idem, p. 176

Antes de enterrar de vez o seu Mascarille, Molière o fez reaparecer em demais comédias como *Dépit Amoureux*,⁵³ onde no Ato V Cena I o vemos dizendo um monólogo que é na verdade um diálogo entre ele próprio e as lembranças de outra pessoa falando, entremeado com seus comentários, na mesma técnica já discutida em relação a Dario Fo. Mas apesar do sucesso, Molière conscientemente se afastou da sua máscara, talvez por ver como seus colegas italianos eram confundidos com a sua persona cômica, e para ser respeitado como ator, e não como “*farseur*” (ator de farsa), ele viu a necessidade de mudar seu estilo de dramaturgia.

Com melhores recursos, ele não se privou de agregar aos seus espetáculos efeitos grandiosos, e não deixou de fazer piada com isso. O espírito do farsante jamais o abandonou, e é assim que no prefácio de *Les Fâcheux*⁵⁴ de 1661 ele descreve o truque de colocar alguém em cena se desculpando, por não terem tido tempo de preparar nada, antes de surgir um efeito de cena grandioso, como ostras gigantes se abrindo com jatos d'água⁵⁵. É um tipo de gag visual digna de Monty Python, onde alguém entra em cena, comete um erro, e de repente surge um coro e orquestra ao fundo para acompanhar uma canção humorística.

Na mesma comédia ocorre no Ato I, Cena I, em que La Montagne se atrapalha ao tentar ajudar Éraste com seu chapéu e roupa. É uma cena de humor que nos faz pensar nos filmes de Chaplin⁵⁶, e remete ao humor da dupla de patrão e empregado, onde quanto mais pomoso for o patrão, maior será a bagunça que o empregado vai causar ao tentar servi-lo. Ora, como realizar bem uma cena dessas é o tipo de conhecimento que não se adquire nos livros, e foi observando o trabalho dos atores italianos que ele aprendeu como escrever e encenar sequências assim. Também bastante chapliniano é a cena do Ato I cena II de *L'École des Femmes*⁵⁷ em que o patrão Arnolphe recebe um tapa do criado Alain por engano, que tantas vezes acontece no cinema mudo em que um vagabundo agacha ou cai, e um policial dá um tapa no outro, ou em outra figura de poder.

Outro traço característico da *commedia dell'arte* que permaneceu em Molière foi a recorrência de situar seus enredos em praças públicas. Se isso é um padrão da comédia que transcende os domínios da *commedia dell'arte*, pois está presente na comédia latina, na *Comédia dos Erros* de Shakespeare, o modelo estabelecido pelo sucesso dos italianos reforçou de vez a praça

53 Despeito amoroso

54 Os tolos

55 MOLIÈRE, 1962, p. 365

56 Charles Chaplin (1889-1977) foi um ator inglês, expoente das comédias do cinema mudo. Seu humor físico e visual são de alcance universal, e é geralmente evocado para exemplificar como teria sido a atuação na *commedia dell'arte*. De todo modo, Chaplin e demais comediantes do cinema mudo, como Buster Keaton, era herdeiro de uma tradição de gags teatrais que remonta ao circo e ao vaudeville, que por sua vez foram influenciados pela *commedia dell'arte*.

57 Escola de mulheres

como cronótopo preferido da comédia⁵⁸. Pois é assim que a obra prima de Molière *L'École des Femmes* acontece numa praça, assim como *L'Étourdi*, *Sgnaralelle*, *Dépit amoureux*, e *L'École des Maris*⁵⁹. Em Suassuna, temos o cenário de *A Farsa da Boa Preguiça* como exemplo brasileiro, e devido a isso os grupos de teatro de rua naturalmente se aproximam desse repertório para reconduzi-lo às ruas. A grande vantagem da praça como cenário é a proximidade das casas para o entra-e-sai das intrigas amorosas, as rivalidades das famílias, as serenatas, as fugas de balcão, os esconderijos, as escadas que vão dar mote a tropeções e missões fadadas ao fracasso. Se o palácio é palco preferido das tragédias, a praça é a casa da comédia.

Na mesma *L'École des Femmes* é possível encontrar uma piada que também se encontra em Suassuna: no Ato I cena I vemos que Arnophe prefere ser chamado de Monsieur de la Souche, nome pomposo, mas também risível, que quer dizer que alguém “vem de lá, de tal gente”. A recusa em ser chamado de Arnolfo é porque Santo Arnolfo era jocosamente tido como o santo dos cornos. Em *A pena e a lei* há um Cabo Rosinha que não aceita o apelido, e a comicidade se dá pelo mesmo expediente. Nos dois casos o humor é evidentemente infantil, simples como provocações de escola, mas por isso mesmo o alcance é universal.

Após dominar a técnica dos italianos, Molière se tornou um dos dramaturgos mais bem-sucedidos do seu tempo, num momento onde o teatro tinha enorme prestígio social e político. Com mais possibilidades de produção, Molière se associou ao compositor ítalo-francês Lully para realizar um gênero novo, a comédia-balé. Nesse caso, o dramaturgo teve menos espaço para desenvolver sua escrita dramática, mesmo assim, ele tentou sem sucesso sua mão na tragédia (*Dom Garcie de Navarre*) e conduziu seu estilo para comédias cada vez mais sombrias, e mesmo céticas em relação à humanidade, como *Tartufo* e *O misantropo*.

No entanto, em seus anos finais de vida, Molière fez um recuo formal aos anos de juventude, e se reproximou da *commedia dell'arte*. Tanto é, que sua lendária morte em cena aconteceu numa apresentação de *O doente imaginário*, uma comédia com médico charlatão no espírito da sua obra anterior *Médecin volant*, já mencionada. Talvez por saudosismo da juventude, ou porque era mais risadas que o público exigia, Molière faleceu reconciliado com o teatro no qual se iniciou.

58 Bakhtin assim define cronótopo: “À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamamos cronótopo (que significa tempo-espacço).” (BAKHTIN, 2002, p. 211)

59 Escola de maridos

Portanto, mais que suas farsas de juventude, o exemplo mais bem acabado de *commedia dell'arte* na dramaturgia de Molière é a comédia de maturidade *Les Fourberies de Scapin*⁶⁰ representado pela primeira vez em Paris, no teatro do Palais-Royal, em 24 de maio de 1671, pela *troupe du Roi* (a trupe do Rei), ou seja, dois anos antes de sua morte. Nessa comédia se encontra a estrutura clássica de dois velhos, Argante e Géronte, os jovens enamorados Octave e Léandre. Ocorre uma troca de identidade, onde Zerbinette, filha de Argante se disfarça de cigana. E para servir de motor a toda confusão, temos a estrela cômica de Scapin, um servo de maior status, e com o mesmo temperamento sombrio do Scaramuccia de Scala.

Na cena inicial tem um recurso de diálogo cômico em que Octave é apresentado como um bobalhão que para entender uma informação precisa repeti-la em voz alta. Nesse artifício existe uma dupla função, por um lado as informações importantes para a compreensão da trama são ditas duas vezes para o público escutar, e ao mesmo tempo estamos sendo apresentados aos personagens. O mesmo recurso acontece em inúmeras cenas de duplas cômicas, palhaços, onde alguém não consegue entender bem uma informação, repete-a para depois se confundir em um ponto, ao mesmo tempo que a história está sendo explicada.

E a informação mais importante dessa cena é o fato de que o pai de Octave está retornando, o que é uma estrutura típica de começo de enredo. Com a chegada de uma figura de poder externa acabou a farra, a repressão está de volta, os amores serão impedidos, e nesse instante o público já sabe por quem irá torcer. Esse retorno também pode ser um acerto de contas com o passado, a correção de um crime e a revelação de algo terrível.

Como o teatro que foi sua fonte, a dramaturgia de Molière é bastante meta-teatral. O jogo, a que se refere Moussinac, está sempre sendo proposto. Por exemplo, no Ato I, Cena III ocorre uma espécie de ensaio, onde Scapin ensaia Octave para adotar uma atitude mais alta. Dessa forma, o ator que interpreta Scapin tem a oportunidade de imitar um jeito de andar, de falar, uma postura corporal nobre, que será caricatural, ou que possa imitar um estilo de atuar de outro ator ou personagem conhecido. E como acontece em todo estratagema de comédia, claro que o ensaio não funciona. Vemos um esforço enorme dos personagens, já antecipando o humor causado por sua derrota em alcançar seus objetivos.

Se vinte anos antes Molière fazia questão de versificar a prosa de Barbieri, em *Les Fourberies de Scapin* ele retoma a escrita de diálogos em prosa. E nessa comédia são bastante ágeis, onde em muitos momentos como na cena seguinte, Ato I, Cena IV, há uma sucessão de diálogos

60 As artimanhas de Scapino

curtos entre Argante e Scapin, que demonstram bem como a agilidade é fundamental na escrita da comédia, como o público deve ser tomado de surpresa para rir.

Quem escreve dramaturgia vez ou outra se depara com o problema técnico da exposição de fatos passados num diálogo presente. Um personagem pode simplesmente contar para o público o que se passou, ou narrar eventos a outro personagem que não está a par do que sucedeu. Mas ambas soluções não são engraçadas. Os manuais de dramaturgia recomendam que a exposição desses eventos se dê através de conflito, o que pelo menos eleva a tensão da cena. Molière, contudo, encontra aí um momento de inserir uma violência de clown, em que Scapin no Ato I, Cena V ameaça bater em Léandre, que assim vai confessando suas faltas passadas. Certamente, não é uma cena de tortura, ou mesmo abuso. Na comédia sempre temos um sentimento inconsciente de que ninguém sairá ferido, que os tombos são somente engraçados e as pancadas são desferidas com um porrete macio, que faz mais barulho do que nada.

Demais elementos da *commedia* vão surgindo ao longo dessa aula magna em comédia: no Ato II, Cena IV, Silvestre entra em cena como falso valentão, em perfeito modo Capitano, já sabemos de antemão que ele é um medroso. E no Ato III, Cena III, há uma cena que estimula o improviso: Zerbinette fala sobre Geronte para o próprio Geronte. É uma cena onde um personagem ouve alguém falando sobre si próprio em tom derrisório. A necessidade do improviso está no fato de que a atriz deve contar a história em meio a risadas. Como a risada tem um poder de contaminação, essa cena se enquadra no recurso tradicional na qual se simula crise de riso para fazer a plateia rir por extensão. E se o alvo da risada é alguém poderoso e enfezado, maior será o prazer de quem assiste.

E, finalmente, talvez o momento cômico mais memorável da comédia. No Ato III, Cena II, Scapin engana Géronte e o convence a se proteger de um grande perigo, escondendo-o dentro de um saco, o qual depois será alvo de intermináveis cacetadas. Curiosamente, como na próxima sessão o assunto é Shakespeare, o mesmo expediente é utilizado em *As alegres comadres de Windsor*, em que o velho Falstaff tem que se esconder de um marido ciumento, Ford, empurrado por Alice Ford para dentro de um baú de roupa suja. Se nesse instante Shakespeare usou o recurso para fazer comédia, nota-se como em *Hamlet* a circunstância da cena impele Polonius para detrás da cortina. Então o desfecho é trágico, assim como a intensa guerra mãe e filho que o precede. O curioso é notar como o subconsciente de Shakespeare nomeou seu personagem de Polonius, em sutil aliteração com Pantalone. Polonius é um eco da *commedia dell'arte* na mais famosa de todas as tragédias.

Cada comédia de Molière serviria ao propósito dessa pesquisa, de ensinar e aprender a escrita cômica. Sua obra jamais envelheceu, seus personagens continuam humanos e sabiamente engraçados. Em suas comédias vemos como o humor pode ao mesmo tempo divertir, como desvendar a alma humana, a hipocrisia dos poderosos, os falsos moralistas, a opressão das mulheres, e todo repertório humano de besteiros.

O mais italiano dos bretões

Infelizmente, nada se sabe sobre a formação artística de Shakespeare. Se em relação a Molière sabemos de suas andanças nos teatros do interior, em relação a Shakespeare as primeiras menções a sua figura já o descrevem como ator profissional em Londres. Contudo, seria possível que Shakespeare em sua juventude tivesse assistido uma companhia italiana de *commedia dell'arte* devido a uma série de fatos que são documentados. Ao longo do século XVI, os ingleses demonstraram um grande interesse pelo teatro italiano, trazendo trupes italianas para a Inglaterra, o que certamente deixou marcas no teatro elisabetano. Houve também traduções influentes de comédias italianas, como é o caso de *I suppositi* de Ariosto publicada por Gascoigne em 1566, (PREESHL, 2017, p. 6) tradução que reverberou nas comédias de Shakespeare.

Mas uma companhia que o jovem Shakespeare poderia ter assistido, era a comandada por Drusiano Martinelli, irmão do lendário Tristano Martinelli, o mais famoso Arlequim. Além disso, a primeira e única atriz que Shakespeare teria visto em cena era a esposa de Drusiano, Angelica Martinelli. O que se sabe é que os Martinelli se apresentaram em Londres em janeiro de 1578.⁶¹ Só podemos imaginar que espécie de aventuras eles passaram, pois levava em média 24 dias para se viajar então de Veneza a Londres.⁶² A razão dessa e outras turnês dos Martinelli foi o fato de um embaixador inglês tê-los visto se apresentarem em Paris. Isso foi em 1571, no dia 4 de março, casamento do Rei Carlos IX com Elizabeth de Áustria. Sabe-se que ele levou seguidamente a trupe para Londres entre os anos de 1573 a 1578,⁶³ anos que coincidem com o período em que o adolescente Shakespeare estudava em um *gramar school*, os colégios de Humanidades onde alunos estudavam os clássicos da Antiguidade. Tendo em vista a prosperidade de John Shakespeare, o pai do poeta, seria possível ao menino Shakespeare ir a Londres para assistir os italianos, ou até que os mesmos viessem a Stratford-upon-Avon, onde era comum acontecer apresentações teatrais. E

61 BROWN in HENKE e NICHOLSON, p. 116, 2004

62 HENKE e NICHOLSON, p. 7, 2004

63 HENKE e NICHOLSON, p. 28, 2004.

considerando a decisão futura do menino William de se tornar ator, seria de se estranhar que ele fosse perder uma novidade dessa magnitude.

Porém, mesmo que ele tenha perdido a oportunidade de ver os italianos ao vivo, certamente o impacto de suas visitas deixou rastros na Inglaterra, entre seus colegas de teatro que os viram. Por exemplo, um dos autores elizabetanos que influenciaram Shakespeare, Thomas Kyd, escreveu em sua tragédia mais famosa *The Spanish Tragedy* (Ato IV, Cena I) um verso que revela a admiração pela habilidade dos italianos: “so sharp of wit/ that in one hour’s meditation/ they would perform anything in action”, em livre tradução “de mente tão afiada/ que em uma hora de meditação/ eles teriam atuado qualquer coisa em cena”. Além disso, Will Kemp, o ator que interpretava papéis cômicos na companhia de Shakespeare, visitou a Itália e teria conhecido atores locais.⁶⁴ Kemp absorveu tantos truques na Itália, que chegou a ser chamado de “Kempino” pelo dramaturgo Thomas Nashe (1567-1601), juntando Kemp com o diminutivo italiano “ino”, de Pedrolino e Arlecchino (PREESHL, 2017, p. 20).

O que causa tristeza é saber o motivo pelo qual as visitas da companhia italiana foram interrompidas em Londres: protecionismo dos atores locais, e devido a presença de mulheres em cena.⁶⁵ Shakespeare faria toda a sua carreira com meninos e rapazes interpretando os papéis femininos, mas, quem sabe, teve a chance de ver as italianas em cena em sua adolescência. Para Brown (2004, p. 118) o impacto de ver mulheres em cena mudou a forma como os dramaturgos elizabetanos escreviam seus papéis femininos. Pois a partir da década de 1570 esses papéis aumentam de tamanho e complexidade, como a Dido de Marlowe, para não falar em Lady Macbeth. E no Shakespeare já das tragédias de sua fase madura, chega ao ponto da personagem Cleópatra reclamar do fato de estar sendo interpretada por um rapaz imberbe, uma crítica meta-teatral em meio a um torrão de versos.

Contudo, há uma falta de registros da presença do teatro italiano em Londres a partir de 1578, ano também em que Shakespeare saiu da escola (PREESHL, 2017, p. 13). Como em regra sobrou tão pouca informação sobre a atividade teatral naquele período, pode-se especular que as companhias continuaram a visitar a Inglaterra. Mas um fato que reforça um período circunscrito de visitas da *commedia dell’arte* em Londres, é a observação de que na obra cômica de Shakespeare a influência desse gênero está mais presente nas comédias iniciais, como *Megera domada*, *Canseiras de amor baldadas* e *Dois cavalheiros de Verona*. Quanto às comédias mais posteriores, nota-se a influência, ou mesmo casos de adaptação das obras da *commedia erudita*, como em *Noite de reis*,

64 Idem

65 ANDREWS in. HENKE e NICHOLSON, p. 51, 2004.

Muito barulho por nada e *Como lhe aprovou*. Porém, naquele período não se fazia essa distinção, ambas as vertentes eram recebidas como teatro italiano.

Outro pioneiro do teatro italiano em Londres foi o compositor inglês Alfonso Ferrabosco, filho do Alfonso Ferrabosco italiano, também compositor. Em 27 de fevereiro de 1576, Ferrabosco filho apresentou-se diante da corte com um grupo de atores italianos (PREESHL, 2017, p. 12). Nesse caso, se vê mais um exemplo da ligação entre compositores e atores de comédia, assunto que desenvolverei mais adiante ao abordar as intercessões entre ópera e *commedia dell'arte*. Ferrabosco filho seguiu no teatro, mantendo várias colaborações com o dramaturgo e poeta elisabetano Ben Jonson (1572-1627), compondo música para mascaradas, um gênero também realizado pelas companhias de *commedia dell'arte*.

Retornando a Shakespeare, um fato interessante é que Richard Burbage, o grande ator do período e primeiro intérprete dos grandes papéis shakespearianos, formou um grupo com membros que mais tarde estariam todos no Globe Theatre, para fazer um espetáculo chamado *The Seven Deadly Sins*, no qual Shakespeare participou como ator. Consta que eles fizeram o espetáculo improvisando a partir de resumo, na técnica do *canovaccio*.⁶⁶ Ou seja, até a técnica de improvisar a partir de um resumo não era estranha ao teatro elizabetano, por influência italiana, ou por iniciativa própria. Isso foi por volta de 1593, período em que Shakespeare escreveu *Megeira domada*, que talvez de todas as suas comédias seja a que mais se aproxima da *commedia dell'arte* e que vou comentar adiante em mais detalhes.

No entanto, há certos pontos onde Shakespeare difere dos italianos na apresentação de personagens cômicos: os servos não são esfomeados, ou mesmo glutões como muitas vezes Arlequim é retratado. Também os velhos costumam ser mais respeitáveis, talvez por certa reverberação puritana na obra shakespeariana. Apesar disso, a função dos velhos espelha a prática italiana, e temos no exemplo de *As alegres comadres de Windsor* a que para Andrews (2004, p. 39) é a mais italiana de suas comédias por haver um pai, Ford, que impede o casamento da filha Anne com seu amado Fenton. Nessa mesma comédia, Shakespeare pôs em cena um personagem imortal, Falstaff, onde se mescla o Capitano falso valentão, com um velho lascivo ao molde de Pantaleão. Também tem algo de Dottore em Falstaff, por sua falsa sabedoria, sua autoconfiança excessiva, a obesidade e um quê de suíno. Desse modo o personagem parece ser ao mesmo tempo maior que a vida, e paradoxalmente, incrivelmente humano. Por ser tão complexo, Falstaff se torna um modelo que não pode ser copiado, a não ser de modo inapto. Shakespeare deve ter percebido que o

66 HENLE e RICHARDOSN, 2004, p. 29

personagem era único, e o matou no início de *Henrique V* para dar um fim trágico a sua obra-prima. Mas por pressão do público, teve que ressuscitá-lo em *As alegres comadres de Windsor* à maneira de uma máscara recorrente, onde ao final ele é repreendido por sua conduta num momento de *ridendo castigat mores* – a correção dos costumes através do riso.

Se no presente momento a pesquisa documental não pode afirmar se Shakespeare viu ou não *commedia dell'arte* ao vivo, o que é certeza é que ele sabia da existência do novo gênero teatral italiano. E o que comprova essa certeza são as muitas citações que ele deixou em suas peças, com termos relacionados a *commedia dell'arte*, e que ainda eram bastante recentes no idioma inglês, ou apareciam pela primeira vez em seus diálogos. Por exemplo, no célebre monólogo de Jacques em *As you like it* (Ato II Cena VII), que começa com os versos tão citados "All the world's a stage, and all the men and women merely players...", em livre tradução "O mundo todo é um palco, e todos os homens e mulheres meramente artistas...", contém mais adiante os seguintes versos "*The sixth age shifts / into the lean and slippered pantaloons*",⁶⁷ que poderia ser traduzido "A sexta idade nos transforma/ em magros e escorregadios Pantaleões". O interessante dessa referência é que o poeta mantém a metáfora teatral, enumerando os papéis que exercitamos durante a vida. E já para ele, como para nós, Pantaleão era um bom símbolo para o teatro.

E na talvez mais conhecida das comédias de Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*, no Ato V Cena I, Bottom, o mais tolo dos atores, que tem a cabeça transfigurada em asno, pergunta ao seu nobre público se eles não gostariam de ver uma dança bergamasca, dizendo "*to hear a bergamask dance between two of our company?*"⁶⁸. Bottom sempre fala errado, e pergunta se eles gostariam de "escutar" uma dança. Uma dança bergamasca obviamente se refere a Bergamo de Arlequim. Cabe também notar que a companhia de atores dessa comédia é a mais mambembe possível, e sua burrice e inabilidade é causa de várias piadas ao longo do texto. Eles retratam as miseráveis companhias itinerantes, numa caricatura de teatro amador, pois todas as profissões reais dos membros são mencionadas. O profissional Shakespeare estava fazendo troça das companhias amadoras, porém uma troça cheia de ternura.

Shakespeare também ajudou a difundir no inglês o novo termo *zany*, derivado do *zanni*, o nome geral dos servos cômicos. Se *zanni* é um plural, referindo-se ao conjunto de personagens cômicos, que apresentariam uma "*zannata*", o equivalente de "palhaçada", *zany* no inglês atual virou adjetivo e pode se dizer que um filme ou espetáculo tenha um humor *zany*. Mas Shakespeare

67 SHAKESPEARE, 2005, p. 666.

68 SHAKESPEARE, 2005, p. 422

ainda conserva o sentido original, como por exemplo no Ato I Cena V de *Noite de reis*, em que Malvolio diz "zanies" no sentido de bobos, ou no Ato V Cena II em que Biron fala mal de alguém assim: "some carry-tale, some please-man, some slight zany...", um exemplo da inventividade de insultos de Shakespeare, de difícil tradução. Mas eu me arrisco: "um contador de história, um pidão, um reles palhaço". Quanto à inventividade linguística de Shakespeare, que inventava palavras e expressões constantemente, é de se notar como ele se aproxima do humor verbal dos *comici*, os intermináveis jogos de palavra. Geary (2018, p.8) afirma que o número médio de trocadilhos numa peça de Shakespeare é 78. Devia ser uma pessoa de difícil convivência.

A já mencionada *Megera domada* (*The taming of the shrew*) é de todas as comédias de Shakespeare a que mais se aproxima do gênero da farsa, é a que tem mais elementos dos que seria uma comédia popular, com sabor de feira e humor físico. Foi nela que Shakespeare mais se aproximou da *commedia dell'arte*, do teatro de bonecos, incluindo a sua violência estilizada. Andrews (2005, p. 25) afirma que nessa comédia se encontra a mais antiga aparição do termo "pantaloona"⁶⁹ na língua inglesa, por anteceder *As you like it* em dez anos. A fala em questão está no Ato II Cena I "that we might beguile the old pantaloona", que traduzo "que nós possamos alegrar o velho pantaleão". Interessante como no caso o termo aparece como adjetivo, e não como nome de personagem. Então já era possível associar Pantaleão com uma qualidade, um arquétipo, e não um nome específico.

Andrews também nota que o enredo se passa em Pádua, uma cidade que era escolhida pelos estudantes ingleses católicos para estudarem na Itália. Acrescento que Pádua é uma cidade com ancestrais ligações com a *commedia dell'arte*: é de lá o primeiro contrato de uma companhia (1545), e é a cidade de Ruzzante, um dos principais precursores do gênero, pioneiro no uso de dialetos regionais, e que com Andrea Calmo formou a primeira dupla de empregado e patrão, onde o primeiro Pantaleão contracenava com Ruzzante.

No entanto, o enredo em Pádua é o da peça dentro da peça. *Megera domada* tem um falso início, que é meta-teatral, onde um funileiro chamado Sly tumultua o início do espetáculo. A tradição deu ao nome dessa cena inicial de "induction", ou introdução, sendo que na primeira edição essa parte não é nomeada. Mas é o equivalente a um prólogo, e bem mais elaborado do que os breves versos introdutórios que Shakespeare comumente utilizava. Essa cena inicial é um bom retrato do que seria o público de Shakespeare. Temos um ambiente popular, irreverente, de provocações e alegria. Um aristocrata presente propõe um trote no bêbado Sly, e faz com que se

69 Cabe notar que em várias idiomar esse termo quer dizer "calças", como no inglês moderno se diz *pants*. A noção de calças é uma piada embutida no nome do personagem, e sua virilidade decadente.

apresente uma comédia para ele, que vem a ser o enredo principal de *Megeira domada*. Desse modo, Shakespeare reforça o caráter de ilusão, de uma apresentação teatral que se assume como teatro. Raffel (p. xxii, 2005) considera que esse início de espetáculo seria um forma da companhia de Shakespeare improvisar em meio ao público, que a própria escrita, em prosa, cheia de menções locais, onde se refere a uma taverna que de fato existia na época, poderia ser basicamente uma base sobre a qual os atores improvisavam. Esse expediente de envolver o público com um prólogo encenado foi usado por Scala em *Il finto marito* que discuti no segundo capítulo. Não deixa de ser uma estratégia de envolver o público, que parte de uma cena de hiper-realismo, para ser arrastado para dentro do palco.

Shakespeare espalhou em *Megeira domada* referências ao teatro italiano como no Ato V Cena I, em que se diz que servo Tranio é filho de um *sailmaker* de Bergamo (*sailmaker* é uma profissão na qual se faz velas para barcos). Mais uma vez Bergamo é mencionada como a terra de onde vem os servos, uma cor local que o autor escolheu fazer e que é específica demais para ser acidental. Em outro momento, o protagonista Petruccio (Ato II, Cena I) fala “*extempore*”, ou seja, de improviso. Shakespeare sabia da importância do improviso para a farsa e o humor, e dessa forma estimula quem atua no papel de Petruccio a improvisar. O próprio nome do ator, uma forma nova de diminutivo para Pedro, parece ser uma apropriação que o Bardo faz com o nome de Pedrolino.

Mais adiante na comédia aparece um personagem chamado Biondello, Ato IV, Cena II, que se refere a um velho como sendo “*marcantant or a pedant*”, ou seja, um mercador ou pedante. Essas são as duas funções tradicionais do velhos Pantaleão e Orazio, e Shakespeare faz com que Biondello se confunda entre as duas funções, mencionando um velho genérico. Contudo, na mesma cena entra o Pedant, uma evidente versão do Dottore. Nessa cena ele conta que está de viagem marcada para Tripoli, para logo em seguida reconhecer que não tem dinheiro, pedindo para que descontem seus cheques, obviamente sem fundo.

Nota-se que na fala anterior de Biondello há esse uso estranho de “*marcantant*”, em vez de uma palavra do inglês mais usual para mercador, como “*merchant*”. Shakespeare brinca com sonoridades do italiano, aproximando-se de “*mercatante*”. Este Biondello é um típico *zan*, que entende tudo literalmente, dizendo coisas como “não é meu patrão que está vindo, é o cavalo dele que vem com meu patrão em cima”, um tipo de raciocínio que Arlequim poderia fazer.

Em outros trechos ele fez tentativas de um gramelô de italiano, sugerindo mesmo que gostaria que seus atores atuassem com sotaque italiano. É assim que na fala inicial de Tranio, ele começa com “*mi perdonato*”, um italiano errado, pois o normal seria dizer no presente, “*mi*

perdona”. No entanto, esse tempero italiano no texto inglês parece indicar que Shakespeare tinha um conhecimento ao menos funcional do italiano. Na primeira cena do segundo ato, inventa uma maluquice com Gremio falando para Petruccio “*backare, you are marvellous forward*”, que poderia ser traduzido “*voltare, você é maravilhosamente avançado*”. O poeta mistura o termo inglês “*back*” com o final de verbo “*are*” do italiano (como em *parlare, andare*) criando o verbo “*backare*” no sentido de voltar. O resultado disso é quase um gramelô escrito, convidando seus atores ingleses a usar gestos e vozes italianas.

Todos esses detalhes apontam bem a direção que Shakespeare tomou ao escrever *Megera domada*. O lendário autor, a quem Harold Bloom chamou de “o inventor do humano”, que legou a nós uma dramaturgia tão complexa e de personagens tão multifacetados, estava nesse momento empenhado em escrever uma farsa destituída de complexidade psicológica, ou mesmo implicações político-históricas. Como exemplo temos a velocidade com que Lucentio se apaixona por Bianca, num estalo, do mesmo modo que Calaf se apaixona perdidamente ao ver um retrato. É o amor irrealista dos *innamorati*, um amor cujo função principal é movimentar a trama.

Ao final da comédia ocorre um efeito técnico interessante, os causadores de confusão Kate e Petruccio assistem calmamente à bagunça alheia, que está centrada no casamento de Bianca, uma espécie de Helena cercada de pretendentes. As duas tramas se interpolam, ao modo barroco de casamentos múltiplos, onde um deslize pode pôr tudo a perder. Mas acontece um paradoxo, ao se notar a megera Kate e o excêntrico Petruccio como um casal harmonioso ao lado dos “normais” em confusão. É um tipo de reviravolta de papéis sociais, um efeito cômico clássico, quando o louco é o sensato, ou o medroso é o valente.

Daí decorre o problema principal da recepção crítica desse texto, que é o monólogo final de Kate. Talvez, a tendência excessiva para análise se dê ao fato de que em outras obras, Shakespeare foi onde ninguém mais foi no retrato da humanidade, daí tudo que ele escreveu é levado extremamente a sério, mesmo quando seu propósito principal era fazer rir. Isso posto, *Megera domada* pode ser vista também como uma comédia romântica, pois o casal Petruccio e Kate combina bem por ambos serem brutos e manipuladores. Nesse aspecto, Shakespeare também inovou por não ter um casal de apaixonados com dois seres perfeitos, dois ideais de bondade e abnegação. Bianca, a irmã boazinha de Kate, é um personagem de bem menor interesse. O que realmente nos encanta é a fúria de Kate, e a exuberância de Petruccio. Mas ambos os traços de caráter são exagerados, caricaturais, estando longe de um estudo psicológico. Além disso, o monólogo final de Kate, com um exagero caricatural de submissão, pode ser entendido como um

jogo de Kate para manipular Petruccio, que ao escutar aquele rol de bobagens, termina por estar na mão dela. Nessa leitura, a megera domada é Petruccio. Também é cômico um personagem caricato terminar com uma lição de moral. É uma falsa aula, e o ridículo seria alguém adotar aqueles preceitos. Ao final do enredo, não se sabe quem tem poder sobre quem, e Shakespeare nos deixa mais uma vez cheios de perguntas ao final de um espetáculo.

A ópera, o desenvolvimento da commedia dell'arte e os compositores comediógrafos

A *commedia dell'arte* exerceu um grande impacto no desenvolvimento da ópera como gênero de Artes Cênicas. A área do estudo acadêmico de Artes Cênicas no Brasil, por motivos bem compreensíveis, reserva pouco espaço para o estudo da ópera, que tende a ser mais abordada a partir dos estudos musicais, por seu legado no desenvolvimento da assim chamada música clássica, incluindo questões formais como a forma sonata e até a dissolução da tonicidade na virada do século XIX ao XX. Mas apesar da ópera ser inegavelmente uma forma de Artes Cênicas, acredito que é errado entender a ópera literalmente como teatro. Tantas encenações operísticas falharam ao pensar no cantor de ópera como ator, não entendendo a especificidade dessa arte. Tomar a ópera por teatro é o mesmo que considerar duas pessoas exatamente a mesma coisa, por ambas serem portadoras dum nariz.

No entanto, o teatro do século XX talvez não seria o mesmo sem a influência de Wagner, com sua busca por uma espiritualidade em cena, que reverbera em várias correntes do teatro contemporâneo. Para realmente se compreender Artaud, deve se escutar e ler o *Parsifal*, uma ópera que pretende promover uma experiência transcendental. Além disso, o gênero operístico é baseado numa mistura de gêneros, sendo como a *commedia dell'arte*, uma arte interdisciplinar antes que a palavra fosse inventada. A criação da ópera foi uma pesquisa de vanguarda em Artes Cênicas, que paradoxalmente deu errado. Deu errado em relação ao intuito inicial de recriar a tragédia ática, mas deu certo no desenvolvimento de uma nova forma de encenar a voz humana, e só foi possível devido ao espírito renascentista que produzia escultores sonetistas, filósofos dramaturgos, além do fato que mais me chamou a atenção, uma tradição de compositores comediógrafos que traduz a riqueza intelectual do período do surgimento da *commedia dell'arte*.

Por outro lado, devo defender a ideia de que a escrita de libretos, ou seja o drama no qual se baseia a música de uma ópera, que os libretos também são objeto de estudo da dramaturgia. Mas seria uma dramaturgia de caráter funcional, como o roteiro do audiovisual, ou, como já vimos,

o *canovaccio* para servir de base aos improvisos de uma companhia. Por ser uma dramaturgia com menos lugar de destaque que uma tragédia, o libreto não pode por isso ser considerado menor, e pelo contrário, valorizado por ser um exemplo onde o drama serve a um outro propósito, numa função técnica similar à de outras profissões da cena, como a iluminação, o figurino e assim por diante.

Assim sendo, para entender as ligações entre a *commedia dell'arte* e a ópera, é só observar um fato na biografia de um dos pioneiros do gênero. O compositor italiano Claudio Monteverdi (1567-1643), quando estava para estrear sua ópera *Arianna* (obra da qual só restam alguns trechos) em 1608, teve que lidar com uma situação trágica.⁷⁰ A soprano do papel título, Caterina Martinelli⁷¹, faleceu a poucos dias da estreia. A substituta que aprendeu o papel em pouquíssimo tempo se chamava Virginia Andreini, esposa de Giambattista Andreini, e estrela da companhia *I Fedeli*, onde atuava com o nome de Florinda. Ora, antes de existir a profissão de cantora de ópera, os criadores do gênero, entre os quais o mais brilhante era Monteverdi, tiveram que se voltar para as mulheres que já dominavam bem a arte de atuar e de cantar em cena.

Nesse evento específico os artistas que criaram a ópera italiana e a *commedia dell'arte* trabalharam em conjunto, pois a fronteira entre os dois gêneros não era clara como hoje entendemos. Os compositores e poetas orbitavam as cortes que promoviam as artes, onde também se apresentavam os atores. Daí que muitos exerciam dupla função, ou faziam mesmo um revezamento de apresentações em ocasiões festivas, como casamentos. Portanto não é à toa que um dos testemunhos mais antigos da *commedia dell'arte* fora da Itália⁷², além do canovaccio mais antigo que se tem notícia, seja uma “*commedia all'improvviso alla italiana*” encenada pelo compositor belga Orlando di Lasso em Munique, 1568. O Duque Albrecht V organizou festividades para o casamento de seu filho, e pediu uma apresentação teatral que ficou ao encargo dos músicos. Orlando di Lasso interpretou a máscara de Pantalone. Temos o registro desse evento a partir das memórias de Massimo Troiano, que também era músico. Isso acontece trinta anos antes dos triunfos dos *I gelosi* na França, e demonstra um nível de amadurecimento já avançado no gênero, sendo já um produto de exportação italiano.

Ora, Orlando di Lasso é lembrado sobretudo por sua obra musical, sendo um dos compositores mais importantes desse período. Mas se hoje o vemos como um compositor, não

70 PIRROTA, 1955, p. 317

71 Sem parentesco com o Arlequim Tristano Martinelli. Caterina era de Roma, morreu aos 19 anos, morava com a família de Monteverdi, de quem era aluna (GORDON, 2004).

72 BERTHOLD, 2003, p. 357

damos tanta atenção ao fato de que ele era acima de tudo um cantor profissional, e assim deveria ser uma espécie de *show man* que estaria pronto para também preparar uma apresentação teatral. Não há como saber se a apresentação que eles fizeram em Munique foi de caráter amadorístico, e se aproveitaram do fato dos alemães ainda não terem sido expostos ao trabalho das companhias teatrais. Talvez foi apenas um grupo de músicos profissionais brincando de *commedia all'improvviso* lembrando-se do que viram anos antes na Itália. E certamente devem ter feito um espetáculo musical, com canções e madrigais para aproveitar suas habilidades.

Porém, essa polivalência de Lasso está longe de ser um ponto fora da curva. Houve de fato uma longa tradição que atravessou os séculos XVI e XVII em que compositores também escreviam, encenavam e improvisavam comédias teatrais. A razão disso deve remontar a ideia do homem renascentista, cujo exemplo são os tantos campos de interesse de um Leonardo da Vinci. Mas talvez por uma tradição paroquial de Veneza, seguidamente vemos compositores que se dedicavam à comédia especificamente, e não a outras formas de arte. Desde o início do século XVI, há registro de um frade organista da igreja de San Marco de Veneza que escrevia comédias, chamado Giovanni Armonio.

No influente artigo de Nino Pirrota sobre as conexões entre ópera e *commedia dell'arte* (1955, p. 307-16) aparece uma lista de grandes compositores italianos que sucederam Armonio no posto de organista da San Marco, e que em sua maioria mantiveram a tradição do humor. Entre eles se destaca Girolamo Parabosco, que inclusive convivia com o meio teatral da época, e era amigo de Antonio Calmo, tido como o criador da máscara do Pantaleão. O contato entre músicos e atores levou mesmo a criação de um gênero novo, a comédia madrigalesca, uma comédia intermeada por madrigais humorísticos. Os dois compositores que se notabilizaram por suas obras nesse estilo são Orazio Vecchi e Adriano Banchieri (que também escrevia comédias no estrito senso da palavra). Dessa obra, que são um misto de comédia e música, se destaca a *Barca di Venezia per Padova* de Banchieri, publicada em 1605, que ainda é regularmente cantada e gravada.

Ao se analisar a música da Banchieri, podemos até inferir qual seria o estilo musical adotado pelos *comici*. O compositor faz uma distinção entre madrigais a cinco vozes, uma forma musical mais complexa em termos de contrapontísticos, em oposição à *canzonetta* a três vozes, um estilo mais popular e homofônico, como era cantado nas ruas de Nápoles e Veneza. Essa distinção técnica faz sentido numa perspectiva teatral, porque a cinco vozes é mais difícil entender o texto, que se perde na elaboração do contraponto. Já numa canção a três vozes é mais fácil distinguir as piadas ou declarações de amor. Ora, a crescente teatralização da música de período parece anteceder

e justificar o surgimento da ópera. Também a musicalidade das companhias de *commedia dell'arte* parecem apontar ao surgimento de novo estilo de teatro musical, como que um sinal dos tempos.

Mesmo na obra musical posterior de Monteverdi, depois do surgimento da ópera como gênero, temos madrigais cada vez mais cênicos, como que pedindo para serem cantados com máscaras. Foi um período que teve uma música bastante cênica, e um teatro bastante musical. Além disso, a ópera só foi possível com o gradual declínio da música contrapontística e o fortalecimento da melodia acompanhada. Ora, claro que a *commedia dell'arte* se beneficiaria desse novo estilo musical, que veio a ser conhecido como a música do período barroco.

Outro fator que irmanou a ópera e a *commedia dell'arte* foi a formação de público e de um cenário profissional de teatros e companhias. Pirrota (1955, p.315) aponta para o exagero que se faz em relação ao surgimento erudito da ópera. Desde o início a ópera também foi entretenimento. Se no senso comum vemos a ópera como fruto das pesquisas de doutores renascentistas como o pai de Galileu, Vicenzo Galilei, e a *commedia dell'arte* como criação de bufões de feira, os registros históricos apontam primeiro para fato de que os mesmos nobres que contratavam os *comici*, financiavam as óperas, e em seguida, os dois gêneros disputaram por espaço em teatros abertos ao público geral, e adotaram o mesmo *modus operandi*, com companhias itinerantes.

A diferença era que a maioria dos *comici* vinham de Veneza, e os primeiros grupos de ópera saíam de Roma, para se estabelecerem em Veneza a partir de 1637 (WILBOURNE, p. 6, 2016). Do mesmo modo, era comum disputarem estrelas, pois não foi somente Virginia Andreini que cantou ópera, sendo comum que outras prima-donas da *commedia dell'arte* migrassem para ópera. Como duas manifestações artísticas da Era Moderna, ambas ajudaram no surgimento do que viria a ser uma cena teatral urbana, com bilheteria, crescente tecnologia de cenários e disputa por público. Portanto, não é de se estranhar que tanto a *commedia dell'arte* quanto a ópera tenham já sido vistas como formas dramáticas “menos complexas” e até mesmo demagogas. Talvez essas críticas fossem fruto da ampla popularidade que os dois novos gêneros gozaram, eclipsando a tragédia neoclássica, ou outras tentativas de se fazer teatro “sério”.

Com o passar do tempo, a ópera e a *commedia dell'arte* seguiram caminhos divergentes. A ópera alcançou seu auge de popularidade no século XIX, justo quando a *commedia dell'arte* esteve em seu momento de maior ocaso por razões que apresentei no capítulo primeiro. Mas com o interesse nostálgico pela *commedia* sendo reascendido no período do Romantismo, por obra de autores como o filho de Georges Sand, Maurice, as máscaras foram reaparecendo mais como signo

de um passado de alegria, como adereço de carnaval, e como tema de obras musicais, a exemplo do *Carnaval* de Schumann para piano solo.

E das óperas que seguem no repertório lírico, a que melhor representa o mito da *commedia dell'arte* é a ópera em dois atos *I pagliacci* de Ruggiero Leoncavallo (1858-1919), com libreto também de Leoncavallo. A estreia foi 1892, com Arturo Toscanini na regência no Teatro dal Verme, Milão. A ação se passa entre os anos de 1865-1870, na Festa de Nossa Senhora da Assunção, na cidadezinha de Montalto, Calábria.⁷³ Nessa obra ocorre um paradoxo interessante. Se por um lado é uma obra de extremo romantismo, de uma passionalidade trágica, sem nenhum momento de comicidade, acontece também um retrato realista do que seria uma companhia itinerante de *comici* em seu estado mais miserável, como Leoncavallo viu em sua infância na região da Calábria. Dessa forma temos um testemunho do que seria a permanência do gênero em seu estado mais próximo de uma arte folclórica, mesmo que através de um retrato tão exagerado quanto oferece uma ópera.

E a imagem que vemos é de um enorme *pathos*, como está exemplificado na ária para tenor *Vesti la giubba*, que leva a voz humana aos seus maiores extremos técnicos. Leoncavallo usou a dificuldade técnica do canto para levar o corpo do tenor ao limite, e assim extraír uma emoção verdadeira de desespero. Trata-se de uma ária tão conhecida que já foi trilha de cinema, como no filme de Brian de Palma *Os intocáveis* de 1987. A ária se apoia no mito do palhaço triste, que deve fazer rir, mas sofre por dentro. Esse tema é antigo e figura até numa anedota que se contava sobre o grande arlequim Domenique Biancolelli (1636-1688), que certa feita, estando deprimido foi ao médico. Este o aconselhou, para se alegrar, a ir assistir no teatro o grande Domenique. Ao que o ator respondeu, “mas que posso fazer, doutor, se eu sou o grande Domenique?”. Parte da graça se deve ao fato de que Domenique era famoso com a meia-máscara, e sem ela não seria reconhecido por um médico que era seu fã.

O caráter trágico da personalidade do comediante é também alimentado pelas misérias humanas que fazem rir. Também, porque um palhaço está o tempo todo sendo vítima do público, está sempre se diminuindo em frente dos outros. Faz sentido então que a ária de tenor mais trágica que se possa escutar, é cantada por um tenor que durante a cena enfarinha o rosto, para entrar em cena como *Pagliaccio*. A oposição então se estabelece entre o sofrimento humano do artista, que está se maquiando para alegrar uma aldeia pobre da Calábria, também repleta de tristezas individuais.

73 KOBBÉ, Ed. HAREWOOD, 1987, p. 549

A pobreza da companhia descrita por Leoncavallo poderia figurar em um filme do neorrealismo italiano, como no filme de Fellini *La strada*. Ou representa o que seria uma tradição de teatro itinerante quase anônima, como a da família de Franca Rame, esposa de Dario Fo, e coautora de vários de seus trabalhos. Quanto à descrição social de seus personagens, em *I pagliacci*, compositor não é nada romântico, e sua visão é bastante crua, até mesmo derrisória. Ele poderia mesmo estar se espelhando, em suas dificuldades para se estabelecer como artista, portanto diz muito o fato do cenário escolhido ser sua cidade natal.

Leoncavallo, após o sucesso estrondoso da ópera, foi acusado de plágio pelo poeta Catulle Mendès, dizendo que ele teria retirado a trama de *La femme de Tabarin*.⁷⁴ Por esse motivo ficamos sabendo, devido ao processo judicial que se seguiu, que Leoncavallo vira essa história acontecer em Montalto, quando um ator matou a esposa em cena. E ainda por cima o juiz que julgou o caso era o pai de Leoncavallo, o que deve ter tornado o caso uma reminiscência familiar. Mendès aceitou a explicação, num caso onde a vida imitou a arte. A sinceridade de Leoncavallo é sinal de sua filiação à vertente operística do verismo, que como o próprio nome diz, procurava mais realismo na ópera. Realismo este limitado à condição inerente da ópera, que traz consigo uma forte teatralidade, onde os personagens cantam em vez de falar. Se em outros momentos a ópera, como a tragédia, encenava enredos míticos, de reis e deuses, nessa obra o autor trouxe o tema para o mais próximo de si, e como os naturalistas fizeram no drama, retratou a classe social que não se via sobre o palco.

Se Leoncavallo estava tentando ser realista, o que escutamos é a música do romantismo tardio, e o cômico *Pagliaccio* retratado com um bruto violento, sem humor e nenhuma leveza. Os únicos momentos de alegria se dão na cena inicial, com a chegada da trupe e o alvoroço da cidadezinha, mas já aí temos os primeiros indícios de violência, quando o protagonista responde às provocações dos habitantes locais, encantados com a beleza de sua esposa, ao que ele responde que é corno em cena e não na vida real. Seu caráter violento se revela na ameaça que faz, além de ser um momento onde ele sai do personagem alegre do palhaço. E no segundo ato há um breve trecho onde se vê a companhia em cena, com uma serenata do Arlequim (que é um papel menor), para em seguida a tragédia irromper na comédia.

Após o crime em cena, a ópera é encerrada com uma réplica falada, que chama a atenção por ser a única fala “não cantada” da obra, justo no final, como que rompendo o encanto do gênero. A fala era originalmente dita por Tonio, papel de barítono, mas que tradicionalmente foi adotada

74 Idem, p. 554

pelos tenores protagonistas. O que se diz é “*La commedia è finita*”, ou seja “a comédia terminou”. É uma fala com grande teor de subtexto, primeiro porque é a última fala, sinalizando tanto o final da ópera, quando da peça dentro da peça. E, também, porque se refere ao fim da alegria da comédia e a aceitação de um final trágico. Também pode ser lida como o anúncio do fim da ilusão, de que o horror da vida irrompeu no palco e não há ponto de retorno.

O fascínio que essa ópera exerce desde sua estreia até hoje se deve a um grande jogo meta-teatral, mistura de gêneros e, claro, inesquecíveis melodias italianas que ficam no ouvido. Como obra cênica, não poderia estar mais distante do espírito original da *commedia dell'arte*. Porém, foi a ópera que soube acessar o mito do gênero teatral de modo mais memorável. Foi uma releitura que apresentou algo radicalmente novo, invertendo o sinal do humor para atingir uma tragicidade impactante. Para isso certamente contribui a música brilhante de Leoncavallo, que não teria o mesmo sucesso em seu trabalho posterior. A ópera em questão é um desses casos de *one-hit wonder*, em que alguém acerta demais no alvo e depois não tem a mesma sorte.

O motivo disso seria talvez por se tratar de uma obra tão pessoal, ligada a uma memória de infância. Ou devido a uma forte competição no período pós-verdiano que viu tantos compositores de talento, incluindo o brasileiro Carlos Gomes. Poucas formas de arte são tão problemáticas quanto a ópera. Nela tudo parece conduzir ao fracasso. As vozes são levadas ao limite, o enredo tende a ser inverossímil, e a complexidade dos fatores envolvidos, faz com que tudo, por um detalhe, venha abaixo. Por esse motivo, uma obra tão bem lograda como *I pagliacci* parece ser em si mesma um milagre.

A *commedia dell'arte* apareceu em demais óperas, não de modo tão central como em *I pagliacci*, mas de caráter referencial ou em adaptações. Como na *Ariadne auf Naxos* (com duas versões de 1912 e 1916) de Richard Strauss, com libreto de Hofmannsthal, inicialmente baseado em Molière, onde aparece uma trupe de máscaras. A trama se desenvolve na oposição *tragédia - comédia* para se contar a mesma história. Mais uma vez a *commedia dell'arte* está envolvida numa ideia meta-teatral, ao mesmo tempo uma prática e um símbolo. Houve também a malfadada tentativa de Mascagni com *Le mascheri* em 1902, que apesar de contar com o maior de todos os tenores, Enrico Caruso, e o maestro Toscanini na estreia, foi um fracasso e deixou de ser revisitada ao longo do tempo.

Em *Le mascheri* o compositor também tentou resgatar a música da *opera buffa*, que como já vimos surgiu dentro dos teatros geridos pelos italianos em Paris, um gênero musical filho da *commedia dell'arte*. Mas foi em vão, o público operístico do tempo, assim como público

posterior, um dos públicos mais furiosos que se tem notícia, diante do qual empalidece a fúria dos torcedores de futebol, foi implacável na recepção da obra. Foi, em todo caso, um período de óperas nada engraçadas. A comicidade da ópera naquele período só prosperou na opereta, mais leve e de vozes mais próprias ao humor. Para quem já escutou Caruso, dá para entender que nenhum *lazzo* seria cômico ao som de seu dramático vozeirão.

Já a *Turandot* de Puccini, um sucesso que perdura até hoje, mesmo sendo baseada diretamente em Gozzi, a presença da *commedia dell'arte* foi excluída, tendo as máscaras de Pantalone, Truffaldino e Brighella substituídas por um trio cômico de mandarins, nomeadas sem muita inspiração com os nomes de Ping, Pong e Pang. O duo de libretistas Adami e Simoni talvez procuraram uma desajeitada forma de conferir cor local a obra, ou quiseram afastar o que seria a presença absurda de comicidade italiana no cenário que se passa em Pequim. Mesmo para um gênero habituado ao irrealismo, como é a ópera, onde se canta lindamente depois de cena com esfaqueamento, ou estrangulamento, a presença de máscaras italianas ao serviço do imperador chinês foi considerada excessiva.

A *commedia dell'arte* e a ópera são duas invenções italianas, ambas fruto de um período de grande riqueza intelectual e de intercâmbio entre as artes. O estudo de um dos gêneros pode lançar luz sobre o outro, para entender como as artes da cena se transformam e respondem a questões de novos tempos. Também influíram profundamente na maquinaria teatral, na profissionalização dos artistas cênicos, na presença definitiva da mulher no palco, além de serem um motor na internacionalização da cena, por serem ambas itinerantes e adaptáveis a novos países e culturas. Tiveram um legado importante em artes afins, como o balé, a música, e no caso aqui estudado, a dramaturgia.

O sofisticado diálogo de Marivaux com a tradição da commedia dell'arte

A obra do dramaturgo francês Pierre de Marivaux (1688-1763) é um bom exemplo para acompanhar como o gênero estudado foi aos poucos se diluindo na escrita cômica, até se tornar uma forma de dramaturgia que pouco se assemelha a escrita dos dramaturgos *comici* como Barbieri e Scala, mas que serve bem para perceber o processo de transição em que alguém com ligação direta com os atores italianos foi se afastando até se tornar simplesmente um teatro francês do século XVIII. Se Molière e sua dramaturgia é um filho de primeira geração da *commedia dell'arte*, Marivaux já seria como um neto, e a partir daí a herança se torna cada vez mais distante, como

notamos na obra de Beaumarchais, até chegar no teatro cômico francês que reverberaria no nosso teatro de Martins Pena em diante.

Sábato Magaldi (1989, p. 141), o grande mestre da crítica teatral brasileira, considerava que a reputação de Pierre de Marivaux (1688-1763) não estava à altura de sua qualidade artística. Para Magaldi, Marivaux foi nada mais nada menos que “um dos mais perfeitos dramaturgos da história do teatro”. A própria expressão *marivaudage* virou sinônimo de um modo superficial de se falar sobre o amor, onde tomaram a leveza dos diálogos do autor de modo literal, sem entender o jogo teatral que estava proposto. O retrato do autor foi tão preciso, sua sutileza tão bem encenada, que grande parte dos leitores desatentos não percebeu que “Marivaux faz a revolução com a leveza de quem brinca de roda”, ainda nos dizeres de Magaldi. Essa revolução é tanto metafórica, quanto a revolução de fato que se gestava na França do século XVIII, onde autores de aparente civilidade aristocrática, como Voltaire, estavam mudando o modo de se pensar das pessoas com uma delicada subversão.

No caso específico de Marivaux, há mais um caso onde a leveza do comediante não é levada a sério. Se é engraçado, não pode ser verdadeiro. Daí que o esmero técnico, o subtexto por trás da pretensa superficialidade, o interesse científico pela mente humana, tudo isso passa desapercebido sob a distração do humor. Para Berthold (2003, p. 382) Marivaux foi “o primeiro especialista na psique feminina”, onde “elementos do *nouveau théâtre italien* de Luigi Riccoboni são refinados para servir aos propósitos de estudos psicológicos sutis”. Riccoboni foi um ator italiano que escreveu uma das primeiras histórias da *commedia dell'arte*, ainda com bastante de história oral e que foi determinante no processo em que os franceses continuaram a psicologizar a verve do humor italiano, na esteira iniciada por Molière.

Em Marivaux, esse caminho se aprofundou até que as inovações introduzidas pelos italianos se diluíram no senso comum da escrita cômica, tornando irreconhecível o modelo original, mas que abriu a porta a toda uma nova gama de dramaturgia. Scherer (1964, p.9), em sua introdução a edição do teatro completo de Marivaux repara no uso que o autor faz de três elementos, centrais em sua obra, como objeto e metáfora: o retrato, o espelho e a máscara. Ora, já vimos o retrato como motor de tramas de Gozzi, como a máscara oferece possibilidades de troca e demais complexidades nas obras até aqui estudadas, e o espelho é a própria metáfora do teatro, o espelho do mundo, onde o mundo se perde no sonho, a metáfora imortalizada por Calderón de la Barca em *La vida es sueño*. Quer dizer, a aparente superficialidade do autor é uma ilusão de ótica, urdida de modo intencional.

A comédia em um ato, que deu início ao sucesso de Marivaux se chama *Arlequin poli par l'amour*, que estreou em 17 de outubro de 1720. O título não poderia ser mais sugestivo em relação ao seu projeto. O arlequim de Martinelli, que abaixava as calças e atirava ao público castanhas escondidas no traseiro, não poderia estar mais distante da realidade social daqueles novos tempos. Como sabemos de experiência imediata, a permissividade das eras parece girar na roda da fortuna. Então havia espaço para um arlequim que fosse mais polido, que refreasse seu espírito selvagem, nascido do humor das praças, para figurar no que é basicamente um drama bucólico, praticamente um pastoral. É uma obra que nos lembra o nosso Arcadismo, um mundo muito distante da roça verdadeira, que é decorado com árvores rococós e ovelhinhas mansas.

O ano da estreia é importante, por que se deu apenas dois anos depois que os italianos tiveram permissão de retornar a Paris, em 1718.⁷⁵ Foram mais de vinte anos de expulsão, que se deu em 1697, ora atribuída a uma piada com a amante do rei, ora à competição dos atores franceses. Pode-se concluir daí a intenção dos italianos de darem um pouco mais de polidez ao seu arlequim. Mesmo assim, como no Ato I Cena I, ainda havia espaço para uma piada de peido, mesmo que em sua versão mais delicada, onde Trivelin descreve um “um ronco do baixo ventre” devido à boa nutrição do herói. Ora, um arlequim bem nutrido só pode ser uma paródia com a tradição italiana, cujo clichê era pôr em cena os servos desesperados por um prato de macarrão.

Como se não bastasse, nessa obra figura um arlequim galante, que é objeto do amor, que personifica o Amor em sua maior ingenuidade. É nas palavras de Trivelin “um belo imbecil”. Ele exerce então a função de *innamorato*, não servirá a ninguém, nem será o condutor de intrigas em serviço de seus amos. Para o público habituado ao arlequim dos velhos tempos, tal transformação poderia ser vista tanto como paródia, ou como uma versão nova do personagem. Mesmo assim, a máscara ainda se permite a alguns *lazzi* tradicionais como numa rubrica da Cena II, em que Arlequin se distrai catando moscas no ar, com um gato. Mas não deixa de ser um *lazzo* bonitinho, encantador, como um gato de fato. Até a animalidade do personagem, que anteriormente se aproximava do macaco, então se refinou em charme felino.

Como seus antecessores, Marivaux sempre que podia deixava uma pista que incentivava o improviso. A começar pela escolha de escrever em prosa, que com sua naturalidade coloquial facilita a vida do improvisador. E sua prosa era escrita sob medida em relação ao seu elenco, dos quais se destacavam Silvia e Tommaso Vincentini (1682-1739), em arte Thomassin, cujos trejeitos e modos de falar se refletem nos diálogos. Depois, explicitamente escreve no final da Cena II que

75 MARIVAUX, 1964, p. 57, nota de Bernard Dort.

Arlequin deve “abrilhantar esta cena com tudo que seu gênio possa lhe fornecer de acordo com o tema”. Se vê aí a liberdade condicionada que o dramaturgo oferece ao elenco, tudo, mas desde que de acordo com o tema. Também faz uso da habilidade musical e de dança dos atores ao começar a Cena III com um número de música, dança e assvio. O lado espetacular do texto não para por aí, pois o cenário tem momentos de mágica, com elfos e “efeitos especiais”. Se é show que o público gosta, show eles terão.

Além disso, uma faceta tradicional da máscara de Arlequim foi mantida: sua tendência a ser transparente, a entender tudo de modo literal. No enredo, Arlequim é apresentado como um bom selvagem, um bobo incapaz de pensamento abstrato. Mas ao se apaixonar, passa a ter espírito e consegue finalmente mentir. Eis a ideia mais interessante de Marivaux, o amor nos faz mais inteligentes, mesmo que por bruta necessidade. Longe estão os *innamorati* imbecilizados de paixão, o otimismo iluminista de Marivaux vê o amor como instrumento da razão. O arlequim seria o diamante bruto, que é polido pelo amor. O estilo de escrita dessa comédia tem poucos apartes, pouca quebra da ilusão dramática, enredando o público em sua ilusão já como a busca de um teatro mais realista.

No entanto, a última fala é meta-teatral “*nous irons nous faire roi quelque part*”, (em minha tradução livre “nós iremos nos passar por rei em algum lugar”). Arlequim, mesmo em sua versão mais polida, não consegue se conter numa única dramaturgia, e anuncia um próximo espetáculo, em outro enredo. Ele usa ironicamente o eu majestático, e já anuncia que dali em diante não haveria limites para o estrelato dessa máscara: ao longo do século XVIII ele reina absoluto, e aparece em todas os cenários e personagens, para se tornar o maior dos símbolos do teatro.

Pois se o teatro é a grosso modo visto como uma mentira, como quando as pessoas pejorativamente dizem para alguém que mente “pare de fazer teatro”, Arlequim aparece, nessas comédias, como alguém incapaz de mentir, sendo ele próprio um ator que finge ser alguém que não mente. Ele se torna, assim, um símbolo de honestidade, por ser alguém que finge não mentir, entre outros atores que fingem ser pessoas que mentem. O paradoxo de sua condição reconhece que numa visão pedestre, tudo que vemos em cena é falso. Mas a resposta a isso é fazer notar que quem está em cena ao menos assume seu mundo de ilusão, e a sinceridade suicida do Arlequim denuncia a hipocrisia do público.

Arlequin poli par l'amour tem um claro subtexto político, mesmo que de ordem bem ingênua. Porque há uma reviravolta de poder, sem a reconciliação tradicional do mundo como sempre foi, que ocorre em grande parte da dramaturgia antiga. Quando após todas as vicissitudes

passadas pelos personagens conduz a um desfecho, numa visão mais conservadora de mundo, chega um rei ou um deus e coloca as coisas em ordem. Mas nessa comédia, o mundo termina transformado, mesmo que na redoma ingênua do conto de fadas. Eis a revolução silenciosa de Marivaux, ele propõe a possibilidade de mudança, e mal prestamos atenção.

Ele escreveria após o sucesso de *Arlequin poli par l'amour* dezenas de comédias para os italianos, que estrearam a que é considerada sua obra-prima, *Les fausses confidences*. Com o passar do tempo suas obras passaram a ser encenadas na prestigiosa *Comédie-Française*, onde ocorreu um fato interessante na montagem de 1793, já após o falecimento do autor. O onipresente Arlequim que também consta como personagem secundário em *Les fausse confidences* foi patrieticamente rebatizado como Lubin⁷⁶. Essa mudança tem um caráter histórico interessante, no qual se retira os vestígios do que era uma obra com conexões italianas, para que a posteridade concluisse o processo de afrancesamento. Foi uma nova expulsão, dessa vez de caráter editorial. A tentativa foi em vão, e nas edições recentes e montagens, Arlequim teimosamente retornou.

Nessa comédia, novamente Arlequim entende tudo de modo literal. Por exemplo no Ato I Cena VIII, ao escutar Araminte dizendo “eu vos dou a ele”, Arlequim pergunta “Então minha pessoa não me pertence mais?”. Além de ser uma piada ingênua, nela também se nota um lampejo de Iluminismo, onde o servo questiona o fato absurdo de não ser dono de si mesmo. Mas se na comédia anterior ele era a estrela, em *Les fausses confidences*, ele é apenas um alívio cômico. Trata-se de uma peça de teatro francesa com um tempero de humor italiano. Mas nesse tempo a presença de Arlequim no *Dramatis Personae* já era quase uma estrutura teatral que exercia função de marcador, como as rubricas e diálogos. Se é teatro, tem que haver um arlequim em cena.

Mas se essa tradição se manteve, talvez por deferência ao velho Thomassin, o enredo de *Les Fausses Confidences* se configura como uma crítica, ou resposta irônica do enredo usual dos *canovacci*. Não há a figura de repressão paterna, um Graziano ou Pantalone, e somente uma mãe ranzinza na figura de Madame Argante. Mas o poder em realidade está nas mãos de Araminte, a herdeira cujo amor é disputado. Seria inimaginável um enredo dos *I gelosi* em que a jovem Isabella ou Flavia tivesse poder de decidir com quem se casaria. Além disso, as maquinações do empregado Dubois só atrapalham a conclusão da história de amor, acabando por fazer com que o honesto amante Dorante seja tido como vilão.

A ideia por trás de *Les fausses confidences* se baseia num jogo de duplos, onde reverbera a máscara, o espelho e o retrato, em suas conotações sociais. Essa dualidade se anuncia no próprio

76 Idem, p. 447 nota de Bernard Dort

título, com o oxímoro de “falsa confidência”, traíndo o interesse milenar do drama por essa figura de linguagem. Tantos dramas fundamentais são baseados num oxímoro: “alguém espera quem não chega” de *Esperando Godot*, a “vingança que não se decide” de *Hamlet* e o “detetive é culpado” de *Édipo Rei*. Em Marivaux, a boa intenção da confidência se apresenta como um empecilho à felicidade.

Desse modo, o honesto se passa por desonesto, preparando o prazer que finalmente o público sente em descobrir que o vilão era na verdade o mocinho. Esse mesmo expediente é usado pelo diretor inglês Hitchcock no filme *Suspicion* (1941) em que a construção dramática pende tanto para o lado da vilania, que ao final ficamos desapontados de saber que o galã Cary Grant foi injustamente suspeitado. Nos dois casos, do filme e da comédia, é necessário estabelecer um difícil equilíbrio de suspeitas e desanuviamentos, onde a simpatia do público fica na balança.

Arlequim, sempre muito exagerado, tem rompantes de lágrima fugindo ao decoro dos demais personagens. E termina a peça com uma fala meta-teatral, na qual diz que o texto será vítima de muitas cópias, com a réplica “*l'original nous en fournira bien d'autre copies*”, que quer dizer “o original nos fornecerá muitas outras cópias”. Em realidade, trata-se mais de uma piscadela para o público, do que de uma quebra completa. Por um lado, ele responde a fala anterior de Dubois, e por outro está prenunciando os plágios que a comédia sofrerá. Como sempre, ele não consegue se manter entre as quatro paredes, e fala pela voz do autor, consciente de seu sucesso.

Mais que somente influenciado pela *commedia dell'arte*, Marivaux dialoga ironicamente com a tradição italiana que o precedeu, perguntando “e se as manipulações dos servos fossem inúteis?”, “se a realidade do amor for muito mais potente que os estratagemas?”. Como Molière, Marivaux notou que o modo simples com que os italianos encenavam o amor dava o ensejo para se propor perguntas que até então não tinham sido postas. Certamente este diálogo não seria tão interessante sem a base erigida pela tradição italiana, mas como em toda dramaturgia que se preze, a importância não está na resposta correta, e sim na pergunta certa a se fazer.

Dario Fo e a dialética de uma nova commedia dell'arte

Dario Fo (1926-2016) foi um artista da cena que demonstrou um modo criativo de estudar a *commedia dell'arte*, e assim, indiretamente também contribui com a maneira de entender o teatro do passado, que norteia este trabalho de pesquisa. Dario Fo pode ser visto como um mau acadêmico, mas um artista que lê a História do jeito certo para quem se dispõe a fazer algo novo. É

o mesmo que se vê no modo como Brecht leu Gozzi, como Suassuna leu Goldoni, talvez com pouca exatidão, mas com criatividade de sobra. É difícil nomear esse método de apropriação, que seria na verdade a boa e velha curiosidade intelectual de fazer misturas até então não imaginadas.

Ao se falar em *commedia dell'arte* no século XX, é impossível deixar de lado a inspiradora obra teatral de Dario Fo (1926-2016), ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1997, sendo provavelmente o único ator que tenha sido laureado, em se desconsiderando a breve carreira cinematográfica de Bob Dylan. Pois até o prêmio ser concedido a Dylan, Fo era o ganhador mais improvável, pois apesar de ser um literato, ele teve uma trajetória distante do modelo típico de um profissional das Letras, com seu usual lugar na literatura e crítica. Pois em muitos momentos, Fo parecia estar realizando um trabalho não muito distante do que os comediantes de *stand-up* fazem, apesar de haver embutido um nível de pesquisa que transcende este gênero. Na minha opinião, somente o comediante estadunidense George Carlin (1937-2008) tenha chegado perto de Fo ao fazer humor entremeado com questões filosóficas, unindo o fazer rir com o fazer pensar. Foi uma pena que Carlin não tenha escrito peças de teatro.

Em todo caso, Dario Fo, além de ator, dramaturgo e pesquisador da história do teatro, até o fim da vida foi um comediante no mais puro senso da palavra, e se quisesse, poderia ter feito uma carreira somente com o microfone na mão. Pois o humor sempre foi o seu mais efetivo instrumento, para fazer troça dos poderosos e dos conservadores. Como Molière e Shakespeare, ele escrevia a partir da cena. E para entender sua literatura é necessário entender sua prática cênica. Como bom leitor de Marx e Brecht, Dario Fo certamente foi exposto ao pensamento hegeliano, e foi assim, com essa perspectiva histórica em mente, que ele estabeleceu um resgate dialético da história da *commedia dell'arte*. Dessa forma, o que ele apresentou em cena era uma paradoxal recombinação de práticas passadas e presentes. Como historiador do gênero, Fo estava mais interessado em descobrir o que aproveitar, do que discutir questões filológicas. Mas importante para ele não era o que os *comici* faziam naquele tempo, e sim, o que podemos fazer agora.

No entanto, ele também se embatia contra os clichês que rondam a *commedia dell'arte*, ao defender que a máscara não era imprescindível:

Houve críticos que, da primeira vez que apareci assim, se puseram quase a gritar escandalizados: “Ele está sem máscara!”. Não sabendo eles próprios que o primeiro Arlequim não usava absolutamente a

máscara, mas uma maquiagem mais ou menos igual a esta que vocês estão vendo sobre o meu rosto.⁷⁷ (FO, 2006, p.vii, tradução minha)

Também não aceitava a visão que entendia os *comici* como parte exclusiva de uma cultura oral, que não leva em conta a patente formação intelectual dos criadores do gênero. Sobre a formação dos atores, Fo escreveu:

Nesse ponto é necessário enfrentar um lugar comum da baixa cultura, que continua dominante nas escolas e universidades, segundo os quais os *comici dell'arte* fossem em grande parte uns ingênuos de extraordinária genialidade, mas inexistentes no plano da cultura e das consciências civis. Se trata de um erro monumental. A companhia na qual se apresentava Tristano Martinelli era composta por um alto percentual daqueles que hoje chamaríamos de intelectuais. O *capocomico* demonstrava uma grande preparação humanística e científica. O próprio Martinelli podia se gabar de estudos jurídicos e um notável conhecimento dos clássicos. (FO, 2006, p. viii, tradução minha).⁷⁸

O interessante é que essas duas citações não estão em um trabalho acadêmico de Fo, e sim no Prólogo de uma comédia intitulada *Hallequin – Harlekin – Arlekin – Arlecchino*, que foi estreada em 18 de outubro de 1985, para celebrar os quatrocentos anos do nascimento da máscara, por obra de Martinelli, ao menos pelo que se sabe até aqui. Nessa escrita de Fo se nota como ele mescla teatro com um tom de sala de aula. Ele mesclava suas descobertas de pesquisa dentro da dramaturgia, não muito distante das aulas-show de Suassuna, ou na ideia de Brecht de transformar a dramaturgia num momento de aprendizado.

O resultado impresso em livro é um registro de improvisos, onde Fo propõe inicialmente um enredo onde figuram apenas *zanni*, deixando de lado as máscaras de status elevado. O enredo só aparece de maneira narrada por Marcolfa, uma serva, e desse modo os personagens de baixo status observam a trama dos personagens principais da história, que estão fora de cena. Nessa escolha do autor temos evidentemente uma escolha política, ele prefere estar com a turma dos oprimidos, e sabe que nesse lugar tudo será mais engraçado e interessante.

A trama é construída a partir de um expediente tradicional, em que os *zanni* consertam o teatro, e o espetáculo nunca começa. A espera por um espetáculo começar, onde os problemas vão

77 No original: ““Ci sono stati dei critici che, la prima volta che sono apparso così, si sono messi quasi a urlare scandalizzati: “Non ha la maschera!” Non sapendo essi stessi che il primo Arlecchino non portava assolutamente la maschera, ma un maquillage più o meno simile a questo che vedete sulla la mia faccia”.

78 No original: “A questo punto è d'obbligo affrontare un luogo comune di bassa cultura che continua a dominare nei licei e nelle università, cioè quello secondo cui i comici dell'arte fossero in gran parte dei naïfs di straordinaria genialità, ma inesistenti sul piano della cultura e della coscienza civile. Si tratta di un errore madornale. La compagnia in cui si esibiva Tristano Martinelli era composta per un'alta percentuale da quelli che oggi chiameremmo intellettuali. Il capocomico dimostrava una grande preparazione umanistica e scientifica. Lo stesso Martinelli poteva vantare studi di legge e una notevola conoscenza dei classici.”

se avolumando, ou a história centrada nas dificuldades do ensaio, como no *Il teatro comico* de Goldoni, é um recurso que promove a discussão do que é o teatro, e também uma forma de se armar toda espécie de confusões. Durante isso, Marcolfa é encarregada pelo *capocomico* de dizer o prólogo. O *capocomico*, ao contrário dos *zanni*, fala no italiano tido como correto, em oposição às línguas regionais dos servos. Fo certamente se interessava pelo conflito de classes incrustado na própria linguagem da *commedia dell'arte*, e demonstrava um domínio impressionante de idiomas muitas vezes em via de extinção. Grande parte dessa riqueza se perde na tradução, mas daí nasce a possibilidade de arte da mímica explicar os sentidos das palavras para quem não as comprehende. E somente como bufão, Fo já teria uma carreira excepcional.

A versão em livro de *Arlecchino* tem sabor de transcrição, pois registra situações tipicamente improvisadas, falas direcionadas ao público, como as que são direcionadas a pessoas atrasadas. Lembra a prática da grande dama da comédia brasileira Dercy Gonçalves (1907-2008), que chegava a pedir que alguém chegasse atrasado, pois parte do espetáculo era escutar Dercy imprecando as maiores barbaridades contra os inoportunos que entram depois do espetáculo iniciado. Há também no texto de *Arlecchino* grandes monólogos para Franca Rame, que fazia o papel de Marcolfa, e para o Arlecchino de Fo, trechos que lembram o estilo de *stand-up*, com piadas e temas pré-ensaiados, que podiam ser estendidos e improvisados ao sabor das reações do público.

Os dois também fazem uso do poder especial das máscaras de viajarem no tempo e no espaço, como os personagens de cartuns. Do mesmo modo que Gozzi coloca suas máscaras em Pequim, Fo inicia o espetáculo dando a entender que estamos de volta a 1585, ano de estreia de Martinelli, mesmo assim se fala em assuntos contemporâneos. E quando o assunto se esgota, viajam de volta no tempo para retomar o assunto da história da *commedia dell'arte*. Assim, por exemplo (FO, 2006, p. 47), Arlecchino comenta decisões do comitê central do partido comunista, e se refere a políticos de direita chamando-os de Rambo, personagem de Sylvester Stallone que simboliza a mais bruta encarnação da violência capitalista. Tal associação não estaria datada ao se falar da política brasileira contemporânea. Mas sempre que o Arlecchino de Fo se perde demais em considerações políticas, a Marcolfa de Rame o conduz de volta a 1585.

Dessa forma, a dramaturgia assume um caráter de conversa, onde assuntos vão e voltam. Como se dá em improvisação, é sempre um triunfo quando um ator consegue finalmente terminar algo que introduziu anteriormente, para dar coerência ao espetáculo. Outro recurso que os dois utilizaram é o fato do público saber que eles são casados na vida real. Assim, os duelos de improviso têm um subtexto de quem presencia as provocações mútuas de um casal. Dá para se

especular se o casal Andreini também não utilizava esse recurso, de colocar em cena a lavação de roupa suja. Também acontecem várias considerações meta-teatrais, como quando Arlecchino, escandalizado com a brutalidade de Marcolfa, diz "me disseram que era um espetáculo para jovens...", onde se dá a reversão de ver um escandalizador escandalizado.

A comédia *Hallequin – Harlekin – Arlekin – Arlecchino* é constituída por uma sequência de breves enredos, sem uma história central. Lembra a ideia de fazer uma lista de *canovacci*, onde se improvisa até chegar a um ponto de conclusão, a partir do qual não há mais o que extrair do assunto. Numa dessas sessões da comédia, intitulada *I Becchini* (os coveiros), Fo (2006, p. 81) desfia um monólogo filosófico para Arlequim na função de coveiro, onde ele explica a proximidade de escatologia (o estudo da alma) e scatologia (o estudo da merda). É um trocadilho tipicamente subversivo, sob medida para o ateu Fo colocar um nó na cabeça do público. O cenário do cemitério, e a função de coveiro, que remete a famosa cena de *Hamlet*, se tornou um símbolo do ator em função de filósofo. E Arlequim, a máscara que muitas vezes simboliza o próprio teatro, deslocado magicamente para a função de coveiro, oferece uma ideia repleta de subtexto. Mesmo assim, ainda há espaço para uma piada tópica: ao observar a bagunça que se instaura num funeral, Arlecchino comenta: "*Pare el Parlamento europeo*", (2006, p. 87) traduzindo "parece o Parlamento europeu". Mais uma piada que não envelheceu.

A obra de Dario Fo é um exemplo do melhor uso criativo do estudo da *commedia dell'arte*. Ele nunca se propôs a recriar exatamente o que se fazia no passado, como se propõe por exemplo os músicos que interpretam a música renascentista com instrumentos de época, que defendem a justeza de seu trabalho a partir de pesquisas históricas. Ou como ocorre com gêneros de Artes Cênicas que se aferam a uma tradição, como se dá na ópera e no balé. Ora, a Itália é um país onde as pessoas se revoltam quando uma receita tradicional não recebe o tipo de queijo exigido pela tradição, daí o constante ataque que Fo sofreu daqueles críticos que se ressentiam da ausência da máscara. No entanto, mais interessante para Fo era saber o que Arlecchino pensa sobre o cinema de hollywood, a política contemporânea, para fazer o teatro e a literatura dos nossos tempos.

CAPÍTULO VI ANEDOTÁRIO, UMA LISTA DE EXERCÍCIOS DE ESCRITA CRIATIVA VOLTADA PARA A COMÉDIA

Vou apresentar uma lista de exercícios de escrita dramática voltados à comédia, a qual batizei de Anedotário. Essa lista reflete meu entendimento prático das obras que foram abordadas nos capítulos anteriores. Se em muitos momentos discuti temas, questões históricas e políticas sobre as comédias, a partir de agora me atenho aos seus componentes estruturais, os truques e falas que fazem o público rir. Os exercícios foram elaborados a partir de oficinas de dramaturgia, onde tenho por hábito anotar um procedimento de escrita dramática com um exemplo extraído de peças e filmes. A lista é destinada a quem quer que tenha vontade de ensinar ou aprender dramaturgia, por diversão ou por necessidade profissional. Os exercícios são baseados na Escrita Criativa⁷⁹, e na ideia de que é possível ensinar alguém a escrever, que a escrita não é um dom, e pode ser entendida como uma técnica. Os exercícios baseiam-se também em comentários teóricos e, especificamente, peças que se relacionam à *commedia dell'arte*. As estruturas que emergem dessas comédias são propícias ao humor, ao conflito dramático, e criação de personagens cômicos. Dessa forma, podem estimular novas dramaturgias que não necessariamente se associam à *commedia* e se desenvolvam nas várias direções possíveis do Drama.

Chama-se “anedotário” por conter uma lista de ideias que podem inspirar enredos e situações humorísticas. A anedota, popularmente conhecida como piada, é uma história breve com final surpreendente, e que tem por objetivo fazer o ouvinte rir. Certas pessoas as conseguem contar melhor, outros se enganam entregando o desfecho antes, ou não dão detalhes importantes ao longo da narração, e estragam o efeito de surpresa final. Só a prática nos ensina a contá-las melhor, depois da vergonha de estragar algumas. Tanto é assim, que quem conta piada bem, sabe tornar engraçada uma que seja de má qualidade, ou já conhecida do público. E só a experiência de contar piada faz com que aquele que é ruim em contar, torne-se um piadista eficiente, que saiba imitar sotaques, e não errar no *timing* da surpresa final. Escrever humor requer a mesma prática, e observação das práticas passadas e presentes.

É interessante notar que a anedota do tipo tradicional, assim como a velha “roda de piada” é um hábito cultural que parece estar em decadência no Brasil. Ainda mais as piadas de assuntos como papagaio, português ou demais nacionalidades, que hoje esbarram no que é considerado

⁷⁹A metodologia da Escrita Criativa surgiu no início do século XX e após a Segunda Guerra Mundial, e se espalhou nas universidades dos EUA, baseando-se numa nova ideia de Educação (McGURL, 2009).

politicamente correto. A violência do humor pode ferir sentimentos de uma época de sensíveis e necessários debates. Além disso, a anedota requer um convívio humano de cadeira em calçada, cada vez mais raro. E assim os jovens preferem o humor pulverizado de memes, um humor digital e não transmitido oralmente. Talvez se trate apenas de um breve recuo histórico, e no futuro a anedota voltará com redobrado vigor. Pois como todo especialista sabe, todas as piadas são velhas. Nós que esquecemos delas por um tempo, e rimos quando alguém nos relembrar as piadas clássicas.

Tive essa experiência ao contar uma piada que considerava velha. Usei-a como exemplo de estrutura dramática com *twist*. Era a piada mais conhecida em minha opinião, a do elefante e a formiguinha atravessando o rio. Para meu espanto, nenhum dos jovens e adolescentes que participavam da oficina tinham escutado a tal piada, nem outras que contei à guisa de demonstrar como somos enganados pela estrutura da narrativa, onde ouvimos uma exposição, personagens, conflito e um típico twist final. Como na arte da mágica, somos distraídos para não perceber onde o engano está sendo armado para o ouvinte. Por esse viés, uma anedota se aproxima da história de mistério, onde pistas são postas em nossa frente, para alimentar nossa curiosidade, e o prazer de ter antevisto um final necessário e surpreendente.

Por outro lado, os exercícios aqui listados podem ser descritos como uma série de truques, os assim chamados *coups de théâtre*, golpes de teatro, os efeitos que reconhecemos por sua recursividade. Quando esses truques são mal utilizados, se transformam em clichês dramáticos. Mas apesar de muitas pessoas verem a palavra truque com suspeição, o termo "truque" evita a seriedade de quando se fala em estruturas da obra de arte. Um truque é mais fácil de ser adaptado, parodiado, ignorado, do que um "princípio", ou mesmo uma "estrutura". Com um truque se brinca, já uma estrutura pode impor mais respeito. O objetivo, portanto, desses exercícios, é que dramaturgos possam brincar à vontade, sem a necessidade de segui-los à risca.

E o fato dessas estruturas serem tão recorrentes, revela parte da predileção dos públicos do passado, e quem sabe, do futuro. Mas como qualquer procedimento artístico, dependem de sua execução. Quantas vezes rimos de um palhaço no circo apresentando um truque antigo, porém realizado com perfeição? Algo simples, como um chapéu que se recusa a permanecer na cabeça, ou um tropeção. Certas formas presentes na escrita dramática têm a mesma simplicidade, como um trocadilho ou um engano cômico. Quando bem realizadas, não as percebemos como um clichê. Ou seja, o truque só é desprezível quando é realizado por mão não treinada. E é o treino, a repetição, que faz com que truque clássico seja efetivo.

Portanto, um dos objetivos dessa lista é proporcionar um jeito de ensinar a escrever baseado em jogos, que busque a expressão individual de cada um, e não se baseie somente na leitura e compreensão de textos clássicos. “Uma página em branco pode nos aterrorizar; um jogo simula a coisa real, ou é um jeito de manter sua mão afiada, quase como praticar escalas”⁸⁰ (MORLEY, tradução nossa, p. 13, 2007). Ou seja, esses exercícios podem oferecer a quem faz dramaturgia um lugar para se praticar a mão, sem o peso da responsabilidade causada pela página em branco.

Há quem se julga incapaz de ser engraçado, e imagina que o dom de fazer rir é inato. Espero que esses exercícios demonstrem que o humor é também baseado em estruturas relativamente estáveis, que desde Aristófanes muitas estruturas cômicas foram reaproveitadas, e que ainda rimos das mesmas técnicas e situações. E que o *timing* do comediógrafo pode ser treinado, assim como o do elenco nos ensaios. Os exercícios abaixo podem então servir de inspiração para quem não encontrou ainda sua veia cômica na dramaturgia.

Por outro lado, para os grupos teatrais que queiram se aprofundar num estudo específico da *commedia dell'arte*, esses exercícios podem ser empregados para criar cenas ou para improvisar; nesse caso, pode-se improvisar inicialmente, para depois se escrever, ou fazer o caminho inverso, onde se escreve um esboço, que é testado e transformado em cena. De uma forma ou de outra, o constante embate com o público é que nos orienta para o que deve ser mantido.

Portanto, os exercícios que se seguem se destinam a inspirar quem queira escrever ou improvisar *commedia dell'arte* ou demais formas de teatro cômico. Pode-se escrever sozinho, em colaboração, improvisar em grupo, adaptar, ou mesmo criar exercícios para novas necessidades. Faço, porém, uma grande ressalva. O humor às vezes pode ser agressivo. Ao se trabalhar em grupo é preciso tomar cuidado para não ferir ninguém. Sempre é bom conversar em grupo após cada exercício. E caso alguém queria usar suas fragilidades físicas e emocionais para fazer humor, isso deve sempre partir dessa pessoa e não dos outros. Assim posto, ofereço essa lista para servir de base para novas ideias e textos, que nos façam entender um pouco mais a vida, enquanto rimos.

Agridoce

Gozzi em *Turandot* escreve um personagem que fala em verso e outro que fala em prosa. Mesmo que o público não note essa diferença, teremos dois personagens em profundo contraste, o que pode gerar mais interesse para a cena. Nesse exercício, improvise com um colega uma cena onde alguém

80 No original: “A bare page can terrify; a game simulates the real thing, or is a means of keeping your hand in, almost like playing scales.” (MORLEY, 2007, p.13).

fala em modo lírico (com rimas ou não) enquanto outro fala em prosa. Um personagem que fala em lírica pode aparentar ser mais culto, mais literário, e outro mais cotidiano. Vários efeitos cômicos podem surgir, um pode ser pedante e outro burro, um pode ser rico e outro pobre, um pode estar perdidamente apaixonado e outro movido por interesse prático. Outro modo de fazer esse exercício é com duas duplas de personagens, uma falando por rimas e outro por prosa.

Aiskrologia

Esta palavra que soa quase como um palavrão, é usada por Tessari (1993) para definir “vulgaridades ofensivas”, muito comuns na dramaturgia que se preservou do *comici* do século XVI. A competição de insultos é também um jogo teatral, onde dois improvisadores usam um mote como “você é tão burro que...”, onde se compete em exageros, e impossibilidades físicas.

Esse exercício tem, portanto, duas versões. A primeira é simplesmente trocar insultos com um colega, evitando os palavrões já conhecidos. É importante manter o hábito de trocar um abraço ao fim do jogo, para aplacar possíveis mágoas. Pode-se também fazer o exercício escrevendo a dois. E a outra versão é escrever uma cena estruturada em torno de insultos inventados, ou seja, não vale usar um palavrão já conhecido, ou ofensa do repertório comum. Quer dizer, não é permitido usar obviedades como “seu filho da p...”, nem “vai tomar no c...”. Um mestre em escrever cenas, onda nada acontece a não ser uma sucessão de insultos criativos, era Shakespeare (1955), que em *Troilo e Crésida*, Ato V Cena I, coloca o personagem Tersites insultando Pátroclo chamando-o de “ovo de tentilhão, borla da bolsa de um pródigo, miniatura da natureza”, e ouve de volta “saco de fel, cachorro disforme, tonel desconjurado”. Já em *Rei Lear*, Ato II Cena II, Kent ataca Osvald dizendo “fígado cor de lírio, mirador de espelhos, lacaio de três libras...”. Torna-se então um exercício de Lírica, ao se inventar as ofensas mais estapafúrdias. Esse exercício pode ser liberador e terapêutico, mas é importante manter o cuidado de não passar da linha, e não atacar a aparência ou fragilidade alheia. Por isso, quanto mais absurdo, melhor.

Amor jovem

Um tema recorrente da dramaturgia da *commedia dell'arte* é o amor entre jovens, que é impedido pelos mais velhos, e que recebe apoio dos servos, como define Greene: "O amor espontâneo dos Jovens, impedido pelos Velhos, é auxiliado e encorajado pelos Servos".⁸¹ (1977, p.2, tradução nossa). Apesar de não ser sempre assim, (às vezes os servos são os que se apaixonam, ou o Capitão),

⁸¹ No original: "The spontaneous loves of the Young, traversed by the Old, are aided and abetted by the Servants". (GREENE, 1977, p. 2)

essa estrutura de enredo se tornou clássica. Há também as variações onde um velho (Pantaleão) e um jovem (Flavio) disputam o amor da mesma jovem. Em todos casos vemos o embate entre a vida, representada no amor dos jovens, com a morte, simbolizada na decadência física dos velhos. Se o amor dos jovens costuma ser retratado como puro, o amor dos velhos aparece como lascivo, ou mesmo interesseiro, quando a jovem em questão é uma rica herdeira.

1- Escreva um resumo para ser escrito ou improvisado, que siga esta proposição: "Os amores do Jovens são barrados pelos Velhos, e possibilitados pelos Servos". Caso sentir necessidade, crie uma variação do tema.

2- Escreva uma cena com diálogos onde um servo propõe um estratagema para que dois jovens apaixonados se unam de alguma forma, contra a vontade dos mais velhos.

3 - Escreva uma cena onde um velho ordena um servo a ir buscar uma jovem, e o servo comete um erro qualquer que revela a intenção do velho a outra pessoa (outro servo, ou outro jovem).

Esse exercício não é a princípio para se escrever diálogos, e sim um enredo de comédia. Após o desenvolvimento em escrita ou improviso, os diálogos podem ser escritos. Pela questão de ter velhos impedindo ao amor dos jovens, e mesmo permitindo ou não um casamento, os enredos se passam num passado mítico ou histórico.

Amor não correspondido

Muitas histórias de comédia são baseadas num amor não correspondido, por exemplo, Pantaleão ama Colombina, que não o ama de volta. Colombina ama o Capitão, que não lhe corresponde. Essas situações impelem os personagens a criarem estratégias, fazer poções do amor, cantar serenatas, etc. Ou seja, um amor não correspondido movimenta o enredo, e dá motivação aos personagens. Também, pode ser a força motriz de uma peça inteira, como acontece em *As bodas de Fígaro* de Beaumarchais, onde o Conde Almaviva deseja sua serva Suzanne, motivação que dá razão de ser da comédia. Escreva então um breve resumo sobre três personagens, e seus amores não correspondidos. Quanto mais proibido, mais impossível, melhor. A partir das complicações desse amor não correspondido, decida como a história vai acabar e quem sabe surgirá o esboço de uma comédia nova. Uma variação do amor não correspondido é o "amor barrado por uma convenção social", que se percebe com frequência em comédias românticas de Hollywood. Diferenças culturais, distâncias, mentiras etc., ou enredos que abordam questões tabu podem servir de mote a um enredo.

Amor proibido

Outra possibilidade é desenvolver peças que se estruturam a partir de amantes, onde casais fazem o que não devem. Nesse caso a tensão dramática vem por si só, bem como o suspense, onde se espera que a qualquer momento alguém seja surpreendido cometendo traição. No caso de uma situação com troca de identidades, alguém deverá se manter fiel, mesmo em frente aos avanços de outra pessoa que se engana. O perigo do adultério também pode gerar situações onde alguém vê a honra ameaçada, como o Ford de *As alegres comadres de Windsor* de Shakespeare.

- 1- Escreva uma cena onde alguém oculta um adultério.
- 2- Escreva uma cena onde alguém é descoberto em adultério.
- 3- Escreva uma cena onde alguém planeja, seduz, para incorrer em adultério.

Anedota I

O que esperar de um ator ou atriz de comédia, ou mesmo quem escreve comédias, que não saiba contar uma piada? Antes de um ensaio, como aquecimento, faça uma roda de piadas “oficial”, onde todos devem contar uma piada. Em caso de fracasso, e ninguém rir, a chance fica para outro dia, ou se propõe nova rodada. Entre profissionais, cabe se perguntar analiticamente por que uma piada não funcionou. É culpa da má qualidade da piada, ou má interpretação? Outra piada funcionaria, outro jeito de contar? Quando o elenco fizer o exercício, é permitido utilizar piadas tradicionais. Já para quem escreve, impõe-se a tarefa de escrever novas piadas para serem estreadas a cada jogo.

Anedota II

A estrutura de muitas piadas é propícia para se escrever uma cena, ou até uma comédia inteira. Nesse exercício, pesquise piadas até encontrar uma que possa ser adaptada para uma cena. Quanto maior forem as mudanças, em lugar, tempo e personagens, quanto mais a adaptação se distanciar da piada original, é melhor, para se evitar que alguém reconheça a fonte. Também, desse modo uma piada preconceituosa pode se tornar crítica, e uma piada fraca em certo contexto pode se tornar certeira. Talvez uma piada apenas se mostre insuficiente para moldar uma cena, assim é possível intercalar várias piadas numa mesma cena em forma de subenredos.

À parte

O à parte, ou aparte, é um momento onde um personagem se vira e fala com o público, sem que outros personagens o escutem. Por mais estranho que pareça para um público contemporâneo, os

personagens das comédias antigas eram submetidos a esses momentos de surdez momentânea. Assim, um personagem pode no meio de um diálogo falar mal de outro personagem em cena, pode fazer um comentário maldoso, pode externar sua indignação para o público, pode fazer uma piada, e ninguém em cena irá escutá-lo. Com a mesma técnica, dois personagens podem ficar em cena sem se verem, um procurando pelo outro, falando mal um do outro, para finalmente se encontrarem. Também é possível ter um grupo de personagens em oposição a outro grupo de personagens, isolados magicamente, o que um grupo conversa o outro não escuta. Ou um grupo de personagens que ignora um personagem solitário, e todos podem se virar para o público e dizerem o que pensam. Um “à parte” também serve para que um personagem revele um segredo para o público, sem que outros em cena saibam. Escolha uma cena com dois personagens, onde por alguns momentos aconteça falas em “à parte”. Lembre-se de não abusar do efeito, senão fica parecendo que seria melhor deixar os personagens sozinhos falando com o público. VER *Solilóquio*.

Argumentando

Em *Il Teatro Comico* de Goldoni, no Ato II, cena 8, Arlequim e Brighella disputam a mão de Colombina, argumentando as vantagens de um marido inteligente (Brighella) e um marido ignorante (Arlequim). Assim, se Brighella diz que "você vai ter uma casa arrumada", Arlequim responde dizendo "você vai poder mandar em casa". Esse tipo de argumentação é típico também dos casais de Enamorados, que debatem temas como o amor, a fidelidade, e assim por diante. Um debate pode ter conflito dramático, piadas, e assim dar sustentação a uma cena. Escreva uma cena onde se debate um tema, mas onde os personagens têm muito a ganhar ou a perder com o resultado do debate (amor, dinheiro, sexo, sobrevivência, etc.)

Ariadne

Na ópera de Richard Strauss *Ariadne auf Naxos*, com libreto de Hofmannsthal, a mesma história de Ariadne abandonada numa ilha deserta por Teseu, é contada por um grupo de *comici dell'arte* e um grupo de atores trágicos. Essa ideia pode acontecer em vários gêneros, onde um mesmo tema deve ser tratado de modo contrastante. Como no filme de Woody Allen de 2005, *Melinda e Melinda*, que usa a dualidade comédia x tragédia para contar a mesma história. Ora, nada impede que um tema seja tratado como mistério e teatro musical, e assim por diante, ao gosto da imaginação de quem escreve. Outra variante é o *mash-up* como acontece no filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis* de 2016, com direção de Burr Steers. Esses choques de gênero podem servir de paródia, crítica, onde

um gênero é caricaturizado. Grupos de improviso podem desenvolver essa prática até o virtuosismo ao fazer a mesma cena em estilo telenovela, ópera, filme de ficção científica e assim por diante.

1- Escreva um resumo onde a mesma história acontece em gêneros diferentes.

2- Escreva um resumo onde ocorre um *mash-up*, onde, por exemplo Arlequim encontra Jesus ou Wolverine.

Baile

Quando se vê representações da *commedia dell'arte* em quadros, ou nas gravuras de Callot, é comum observar os *Zanni* (as máscaras dos servos cômicos) em baile, ou as tradicionais imagens do Pulcinella bailando com um bandolim em punho. O que não se espera é uma dança graciosa, no ritmo, ou passos de balé. Como exercício de aquecimento, o elenco pode dançar ao som de uma música escolhida para suscitar passos que se esperam dos personagens. Como exercício de escrita, imagine um momento onde os personagens devem dançar sem saber dançar, ou que sejam forçados a dançar para encobrir um segredo, ou qualquer dança que tenha uma motivação inesperada e cômica.

Bate-bola

No Ato I, cena IV de *As artimanhas de Scapino* (MOLIÈRE, 1962) há um trecho repleto de monossílabos entre Argante e Scapin. Uma das qualidades típicas da comédia, e do humor por extensão, é a agilidade. Caso o público tiver muito tempo para pensar, não será surpreendido. O riso está principalmente ancorado na surpresa, na quebra do raciocínio. Por isso, um bom exercício é saber escrever diálogos com falas bem curtas, ou mesmo uma sucessão de monossílabos. Principalmente em momentos de confusão, fuga, tão comuns na estrutura da *commedia dell'arte*.

1- Escreva algumas páginas com diálogos monossilábicos. Exemplo:

Arlequim (*vendo Pantaleão se aproximando*)

Vai!

Brighella (*de costas a Pantaleão, não o vê*)

Não.

Arlequim (*vendo Pantaleão se aproximar com um porrete*)

Ai...

Brighella (*sente a mão ameaçadora de Pantaleão no ombro, mas não o vê*)

Tá.

Arlequim (*com receio*)

Ih...

Brighella (*ainda sem notar a presença de Pantaleão*)

Sai!

2 - Escreva diálogos que variam entre monossílabos e falas curtas, com o mínimo de palavras possíveis para manter o entendimento. Escolha situações que requerem rapidez, como fugas, brigas, confusões, etc.

Besteira

O direito à besteira (MENDES, 2008) é inerente ao cômico. Nesse exercício, profundamente terapêutico, escreva uma lista de besteiras. Situações bestas, personagens bestas, notícias bestas. A vida em torno não nos poupa de inspirações bestas. Após fazer a lista, escolha três besteiras mais promissoras, e escreva uma cena centrada na besteira.

Canovaccio

Em vez de escrever em forma dramática:

JOÃO

Eu te amo!

MARIA

Você está bêbado.

Escreva um resumo detalhado da cena.

João, tentando ocultar que bebera todo o vinho, declara seu amor para Maria, que nota que ele está embriagado.

O *canovaccio* deve ser entendido como uma forma de escrita dramatúrgica, com divisões de cena e atos, *dramatis personae*, título, e não simplesmente como um resumo. Um resumo é bem mais breve, e serve somente para se ter uma ideia geral do enredo de uma comédia. No *canovaccio* deve constar todas as entradas e saídas dos personagens, e suas ações pormenorizadas, incluindo os *lazzi* (Ver *Lazzi*), e até detalhes da encenação, objetos de cena e mudanças de cenário. Para esse exercício, não é necessário escrever uma comédia completa, e somente uma cena nesse formato. O importante é ser tão detalhista quanto se costuma ser na escrita dramática, somente se excluindo os diálogos. Os atores, em vez de decorar suas falas, vão decorar suas ações e motivações.

Campeonato de mentiras

No glorioso município gaúcho de Nova Bréscia ocorre todo ano um campeonato de mentiras. A ideia é simples, cada um tem sua chance para mentir, e um júri escolhe quem mentiu melhor. Esse exercício pode ser servir de aquecimento, ou para se desenvolver um personagem dado a bravatas, como é o caso do Capitão. É bom ter em mente a figura de linguagem da "hipérbole", (chorei um rio de lágrimas, estou morrendo de fome, etc.), e tentar alcançar as maiores impossibilidades. O campeonato pode ser organizado entre os atores de diversas formas: duelo eliminatório em duplas, ou rodadas com vários jogadores, com um número determinado de chances, e o "júri" pode propor temas ou situações de cena onde as mentiras serão apresentadas. Como exemplo: a diretora é o júri. O combate é de dois em dois. Cada um tem três chances. O tema muda em cada combate, e são pré-escolhidos pela diretora, escritos em pedacinhos de papel, enrolados, e sorteados pelos jogadores. Os resultados mais promissores podem ser desenvolvidos em cenas escritas, e os personagens que daí surgirem. Num mundo repleto de tristezas, as mentiras são válvula de escape. Uma figura da literatura popular alemã, o Barão de Munchausen, é um exemplo de personagem de mentiroso consumado, mas que cativa o público por sua imaginação e bonomia. Como em geral associamos a mentira com um desvio ético, com o *fake news*, ouvir a mentira de volta ao lúdico é prazeroso, e mesmo necessário.

Canções

Um momento clássico de comédias antigas é a serenata. Elas em geral estão ligadas a um amor proibido, a alguma audácia de um personagem. Uma canção pode também servir para mostrar um momento de lirismo, uma pausa às risadas, para o público descansar o diafragma. Nesse caso, pode se escolher uma canção já existente, e inseri-la numa cena, ou compor uma canção que tenha a ver com o personagem. Outra possibilidade é escrever paródia de canção famosa, que é por si só outra cena de humor. Nesse caso de paródia, a canção pode ocorrer em outra cena e não em serenata. Desse modo, uma canção cômica se transforma num *lazzo* VER *Lazzi*, ou seja, um momento de humor que um ator pode inserir em qualquer momento, quando o espetáculo é de improviso. A paródia de canção serve também como momento político, ou de crítica a determinada questão social. Também é bastante cômico propor a um ator que não saiba cantar, que cante com a desenvoltura de um tenor de ópera. Para a dramaturgia, é necessário se perguntar por que os personagens estão cantando, e o que ganham com isso.

Canções II

Em oposição ao exercício anterior, imagine uma situação onde um personagem cante em situação inesperada, numa quebra de lógica. Nesse caso, a canção não se insere no enredo de modo harmonioso, e acontece para provocar uma situação absurda. O mesmo se aplica para danças, declamações e ações despropositadas. O efeito humorístico aumenta caso essa canção aconteça em momento formal ou solene.

Capitão

No Ato II, cena 4 de *As artimanhas de Scapino* de Molière (1962), Silvestre entra se portando como um valentão, embora o público já sabe que ele não é de nada. Essa atitude é típica de um dos personagens mais emblemáticos da *commedia dell'arte*, o Capitão. A falsa valentia é cômica por si só, pôs vemos um embuste, uma mentira em cena, e uma mentira que se refere ao poder que nos oprime ao longo da vida, o poder do Estado, que tem o monopólio da violência. Por isso nos deleitamos ao ver um guarda covarde, um soldado que conta vantagem, mas na hora do perigo, se encolhe todo. Um exemplo nacional de capitão é o Cabo Rosinha de *A pedra e lei* de Suassuna. Outra faceta típica do capitão é tendência a contar vantagens. É uma libertação completa da modéstia, de uma visão realista de quem somos. Escreva então uma cena onde um personagem promete grande valentia, desafia alguém, para se desmoronar de medo a menor chance de perigo.

Casamento

Como se pode facilmente observar, os casamentos são situações sociais propensas a grandes momentos de comicidade. Também por histórias que se ouvem, por confusões no altar, brigas familiares, pelo perigo de constrangimento público, o casamento, assim como outras cerimônias tipo velório, julgamento, são propensos a escândalos e conflito. Nesse intuito, com afirma David Edgar (2009), o drama é menos o ritual, e sim sua interrupção. Ora, um ritual é muito entediante quando tudo ocorre de acordo. Durante um ritual aborrecido, tudo o que gostaríamos de ver era sua escandalosa interrupção. Daí as revelações públicas, a prova chegando no último segundo ao tribunal ou no altar. Nesse exercício, escreva uma cena de casamento onde tudo dá errado, tudo é interrompido, onde se casam quem não estava programado para casar, ou onde acontece algo inesperado. Tente também outra forma de cerimônia.

Casamento II

A conclusão mais comum de uma comédia é o casamento. Se a tragédia costuma terminar em banho de sangue, o casamento é o clássico final feliz da comédia. Mas note que se o casamento for feliz demais, o final será açucarado e pouco satisfatório. Escreva um enredo que termine em casamento, mas que o casamento seja inesperado, uma reviravolta, ou casamento de quem menos se esperava ver casando. Também é possível realizar casamentos duplos, triplos, quádruplos, onde os casais são a soluções para várias complicações de enredo. Nesse caso, o casamento múltiplo deve estar associado a todo desenvolvimento da comédia. É necessário imaginar não apenas um impedimento social, mas vários empecilhos para que vários personagens se casem.

Chaplin

Ferrone (2011) cita a seguinte frase de Chaplin "o teatro consiste na criação de um mal-entendido". Imagine três mal-entendidos e desenvolva cenas a partir de cada um. Após isso, escreva uma cena que se sustenta sobre uma sucessão de mal-entendidos, onde um conduz ao próximo. As cenas podem ser improvisadas, antes de se escrever os diálogos. Como alternativa, os mal-entendidos podem render uma cena muda, somente com ações físicas, sem diálogos.

Choradeira

Ato II Cena III de *L'Étourdi*, Ancelme tenta consolar Lélie de uma falsa má notícia, inventada por Mascarille para tirar dinheiro de Ancelme. Lélie só chora, interrompendo os dois. A cena pede uma choradeira de palhaço, que vai interrompendo as falas. Escreva uma cena com essa estrutura, onde um personagem chora de falsidade (para ganhar alguma coisa), enganando um segundo personagem, com a cumplicidade de um terceiro. O motivo do choro pode ir mudando durante a cena, em decorrência de novas informações, ameaças, etc.

Coerção

Na cena 5 do Ato I de *As artimanhas de Scapino*, Scapin é ameaçado fisicamente por Léandre, até confessar suas faltas passadas. Como na *commedia* a violência é frequente, a coerção para a exposição de fatos pode ser um jeito de evitar um problema tradicional da dramaturgia, que é como contar ao público coisas sobre o passado dos personagens, sem apelar para uma narração destituída de conflito dramático. Entre a alternativa: "João, conta pra mim o seu passado", que resulta numa cena aborrecida, sem emoção ou tensão alguma, temos a alternativa: "João, conta o que você fez,

senão eu te arrebento", ao qual teremos súplicas, promessas e barganhas entremeando a exposição de eventos passados da vida João. Escreva uma cena onde um personagem conta seu passado, sendo ameaçado fisicamente por outro personagem. Notar que a violência da *commedia* nunca é realista, é a violência dos cartuns, os porretes são macios, e quem apanha cai dando cambalhotas de circo. Ou seja, não se trata de escrever uma cena realista de tortura.

Cortada

Na escrita do humor, em geral é necessária uma frase ou ação de preparação (*set-up*) para o arremate (*punchline*). Como no Vôlei, o que determina uma boa cortada é um bom levantamento. Um grande arsenal de preparações está nos clichês, frases na qual o público já espera uma conclusão. A piada ocorre quando a conclusão é inesperada. Como exemplo, o mestre do humor brasileiro Barão de Itararé escreveu "De onde menos se espera, é daí que não sai nada mesmo", ou "Entre sem bater". Nos dois casos, ouvimos um começo que nos encaminha a uma compreensão, e somos surpreendidos ao final. Faça uma lista de frases feitas, e para cada uma escreva três arremates cômicos.

Coitado

No Ato III, cena 3 de *As artimanhas de Scapino*, de Molière, Zerbinette fala mal de Geronte para o próprio, sem saber que se trata dele. A inocência de um personagem que fala mal de alguém, sem saber que está falando da própria pessoa, envolve o público, onde muitos já devem ter passado pela situação. É um momento de vergonha alheia, que além de ser muito engraçado, desperta compaixão por quem diz e por quem ouve. Escreva uma cena onde A fala mal de B para B, sem saber que está falando com B. Será necessário, portanto, que B esteja com a identidade oculta.

Colombina

A Caroba de *O Santo e a Porca* de Suassuna é um exemplo de um tipo de personagem bastante comum na literatura da *commedia* que é uma mulher de baixo status social, geralmente empregada, que é capaz de conduzir a história com grande esperteza, passando-se por alguém (comumente fazendo uma paródia de nobre senhora), sendo assim um equivalente do criado malandro que também engana a todos, como Figaro e João Grilo. Nesse exercício escreva um resumo das ações de um personagem assim, e como ela manipula e engana a todos para se livrar, ou para conquistar algo que deseja, e/ou auxiliar quem ama ou a quem serve.

Como o senhor disse

Na cena inicial de *As artimanhas de Scapino*, o servo Octave repete tudo que ouve do patrão. Essa repetição responde a uma função dupla: por um lado reforça todas as informações, para que o público ouça duas vezes os eventos que dão início ao enredo, e por outro lado, apresentam Octave como um bobalhão que deve repetir tudo em voz alta, para que consiga entender. A repetição com efeito cômico também é empregada por Molière em *Tartufo*, onde Orgon ouvindo a vida mansa que Tartufo estava levando em sua casa, às suas custas, repete tristemente "pobre homem!".

Um Arlequim costuma repetir as ordens recebidas em voz alta, para não esquecer. Muito provavelmente, a repetição de nada adiantará, já que Arlequim vai esquecer do que deveria fazer, ou vai se distrair e mudar de ideia no caminho.

- 1- Escreva uma cena onde um personagem repete tudo que ouve, para tentar entender melhor, ou para mostrar que ouviu.
- 2- Escreva uma cena onde um personagem repete sempre a mesma frase, ao ouvir um relato, ou uma ordem, como num bordão.

Desavisado

Nas Cena I do Ato I de *L'inavertito* de Barbieri, Fulvio fala de seu amor por Celia, sem perceber que seu amigo Cinzio também a ama. E não é por falta de avisos e apartes de Cinzio. O público assim percebe que Fulvio não é exatamente esperto, e ao se sentir superior a ele, vai se comiserar e torcer para que o coitado consiga se dar bem. É um truque de empatia, nós torcemos pelos palhaços porque eles são uma metáfora para nossa dificuldade em entender a vida. Escreva uma cena no mesmo modelo: dois personagens, um não percebe algo importante, acaba se traindo soltando o que não pode, enquanto o outro dá sutis sinais de que não gosta do que está ouvindo.

Deus Ex Machina

O grande tragediógrafo ateniense Eurípedes popularizou o efeito, muitas vezes irônico de um deus descer ao palco para resolver a confusão insolúvel em que os personagens se meteram. Mesmo tendo sido criada para a tragédia, esse efeito não deixa de ter algo de cômico, por que se trata de um alívio, uma conclusão mesmo que forçada. E Eurípedes, um autor bastante pessimista em relação a humanidade, usava esse recurso criticando nossa inabilidade em nos livrar dos nossos problemas, e por assim dizer, sermos obrigados a "entregar na mão de Deus". Na *commedia dell'arte* o excesso de intrigas, mentiras, artimanhas, conduziam os personagens para um embate final, VER *Quiproquó*,

que geralmente era resolvida pela chegada de um personagem poderoso, externo à trama, o *Il Magnifico*. Por exemplo, o Doge de Veneza, ou um Rei ou Duque. É como a chegada de Ricardo Coração de Leão ao fim das histórias de Robin Hood. Se no teatro dramático a solução dos problemas da trama por uma força externa é considerado um defeito, na comédia, onde a confusão sempre alcança um grau maior, o *Deus Ex Machina* (querendo dizer “o deus na máquina”, referindo-se a um deus grego como Apolo ou Atenas entrando no palco içado numa plataforma de madeira) é uma técnica que pode ser engraçada e válida para pôr a situação em ordem, além de funcionar de modo crítico. Também serve para dar um momento breve de alívio às injustiças do mundo, que é uma das características da comédia. VER *Justiça Poética*. Escreva um resumo de comédia que termina com um personagem vindo de fora para resolver a bagunça.

Dicionário

Personagens cômicos, geralmente não muito inteligentes, costumam redefinir uma palavra de compreensão difícil. Essa redefinição pode conduzir a novas atrapalhadas, quando um servo recebe uma ordem através de uma palavra cujo significado não sabe. Para aumentar o efeito o cômico, a palavra pode ser ressignificada a partir de sua sonoridade. Nesse exercício, use um dicionário para selecionar palavras de difícil compreensão (mas que talvez somente parte do público compreenda), e redefini-as como um Arlequim faria. Após isso, escreva uma cena com a melhor redefinição e desenvolva a confusão que esse mal-entendido causa.

Diglossia

Segundo Burke a diglossia é “a competência em duas variedades da mesma língua (árabe clássico e coloquial, por exemplo), com um mesmo orador passando de uma variedade a outra de acordo com a situação” (2010, p. 18). Na escrita cômica é muito comum se opor o culto e o popular, o opressor e oprimido, e essa dualidade se vê inscrita na dinâmica da dupla cômica, VER *Duplas*. Caso dois personagens falem de modo muito diverso, o conflito dramático parece brotar com mais naturalidade. E pelo falo de falarem de modo diverso, os enganos, os erros de comunicação podem gerar risos. Nesse exercício escreva uma cena para dois personagens que falam um modo culto e outro de modo popular. Experimente também dois sotaques diferentes, o embate do linguajar de duas profissões (como Molière que gostava de pôr em cena um médico falando em jargão profissional ridicularizado) ou qualquer outra forma de barreira linguística.

Discurso

Na cena 2 de *La Jalousie du Barbouillé* de Molière, Barbouillé tenta contar seu problema com a esposa para o Doutor. O Doutor, no entanto, não para de falar bem de si mesmo e seu intelecto. O conflito dramático se estabelece porque um personagem quer falar e o outro não deixa. O discurso do Doutor se baseia numa bravata (que ele seria na verdade dez doutores em um), e daí desfila uma lista de razões que vão se acumulando sobre os ouvidos de Barbouillé. Essa situação pode ser transposta a diversas situações, e tem a vantagem de proporcionar à atriz ou ator que faz o personagem uma oportunidade de realizar um *tour de force* de interpretação vocal, que requer agilidade e boa dicção. O discurso pode ser uma bravata, uma ameaça, um pedido, uma ordem etc. Escreva uma cena com dois personagens, onde um tenta falar algo de importante, e outro por um motivo também forte, dispara um discurso estruturado em lista, números, argumentos e contra-argumentos.

Double Entendre

Um dos recursos de linguagem mais comum do humor é o duplo sentido. Em tempos passados, onde não se podia dizer tudo em cena, era comum deixar a bobagem subentendida, sendo que o sentido impublicável ficava somente na cabeça do público. Para escrever diálogos com duplo sentido é necessário escolher palavras com mais de um significado como “banco”, “toque”, “cana”, e escrever uma frase que pode ser interpretada de duas formas, sendo que a leitura cômica não precisa necessariamente ser de conotação sexual, embora na maior parte das vezes o duplo sentido tende para esse lado.

Doutor

O Doutor é uma máscara da *commedia dell'arte* que parodia os eruditos de Bolonha, o tradicional centro universitário da Itália. Tradicionalmente fazia citações em latim errado, e explicações surreais para problemas médicos. Suas variações na dramaturgia são personagens pedantes, um sabe-tudo que em realidade não sabe nada. Se o Capitão é um valentão covarde, o Doutor é um sabichão que na verdade é ignorante. Por isso é um personagem que dever ser desmascarado em sua hipocrisia. Nesse exercício escreva uma cena um personagem finge saber o que não sabe, e para isso lança mão de explicações absurdas e procedimentos sem sentido. Outra possibilidade é colocar um personagem para se fingir de padre, pastor ou professor. Por exemplo alguém dando uma aula sobre assunto que não domina, por alguma grande necessidade. Ao fim da cena, o personagem é

revelado um impostor. Ou senão, a impostura pode continuar ao decorrer dos atos, e servir como estrutura de todo enredo. Ao final o impostor é desmascarado, dando uma conclusão à comédia.

Duplas

Uma das estruturas mais longevas e ricas de variadas formas de comédia é a dupla cômica. No circo temos a dupla de palhaços Augusto e Branco, onde Augusto é espertalhão e Branco é o “menos burro”. Na *commedia dell’arte* essa dinâmica era estabelecida por Arlequim e Brighella, que de certo modo também faziam um “burro (Brighella) e um mais burro ainda (Arlequim)”. No entanto, nem sempre um será mais esperto que outro. Em certos momentos um subverte as expectativas, e sai com uma solução inesperado a uma embrulhada em que tenham se metido. O que é importante é que haja uma diferença de status. E esse status não é constante. Quando se observa os filmes de O Gordo e O Magro, ou duplas cômicas famosas como Jerry Lewis e Dean Martin, nota-se como a dinâmica da dupla cômica é marcada pela imprevisibilidade. O que uma boa dupla consegue é um constante de preparações e arremates VER *Cortada*. Um sempre atrapalha o outro, um sempre não entende o comando de outro. Além da relação de dois servos (Arlequim e Brighella) há também a dinâmica entre patrão e empregado (Pantaleão e Arlequim), que também se vê em duplas cômicas formadas por Nobre e Mordomo, Detetive e Ajudante, e Rei e Bobo. Como exercício, escreva uma cena com dupla cômica, usando algum desses exemplos.

Emoções

Ao contrário da escrita dramática onde se vê uma emoção gestando ao longo dos atos de modo realista, como se vê no gradual sentimento de liberação e crescimento da Nora em *Casa de Bonecas* de Ibsen, na *commedia dell’arte* os sentimentos oscilam com grande pressa, e sentimentos viscerais de amor, ódio e fome. Um exemplo disso é o príncipe Calaf de *Turandot* de Gozzi, que num momento chora seu triste destino e poucos instantes depois já se apaixona perdidamente por somente olhar um retrato de Turandot. A pressa com que os sentimentos acontecem não é realista, e exigem uma interpretação exagera e cômica. Escreva uma cena assim, onde os personagens vão de um extremo ao outro no decorrer de uma única cena.

Engambelação

No Ato I Cena IV de *L’Étourdi* (1962, p.46) de Molière, Mascarille e Célie engambelam o velho Trufaldin. Uma recorrência desse estilo de comédia é uma cena onde alguém propõe um negócio,

um estratagema fadado ao fracasso. Outra variante é uma cena em que um ou mais personagens são surpreendidos em situação embaralhada por um terceiro personagem, e inventam uma história mirabolante para se safar. Nesse caso formam uma cumplicidade, onde alguém salva o outro de incongruências inventadas na hora. Ou senão, dizem a verdade, só que numa versão incompreensível ao terceiro personagem. Escreva, portanto, uma cena onde alguém propõe um negócio mirabolante, ou é forçado a dar uma explicação sem sentido por ter sido apanhado em situação vexaminosa.

Engano Cômico

Se o erro trágico é o grande motor da tragédia, o engano cômico é a espinha dorsal da maioria das comédias. Um engano cômico pode ser alguém se passando por outra pessoa, VER *Troca de Identidade*, uma mentira que gradualmente aumenta ao longo do enredo, alguém que finge saber o que não sabe, ou alguém que se porta de modo errado pelo que é esperado por normas sociais. A quebra de lógica social, a inversão de papéis é o que gera situações estruturalmente cômicas. Como nós vivemos de acordo com as regras, nos dá prazer ver essas regras sendo quebradas, daí um dos grandes trunfos da comédia. Para entender esse procedimento, faça uma lista de ações inaceitáveis, situações erradas, constrangimentos, e daí escolha uma delas para escrever uma cena ou resumo de comédia.

Ensaio

Uma situação típica de comédias, e também bastante presente em filmes de ação, é uma cena onde se combina como algo será realizado, para que em seguida tudo saia errado. Um exemplo disso ocorre em *As artimanhas de Scapino*, de Molière, no Ato I, cena 3, quando Scapin ensaia com Octave um modo de se apresentar com altivez. As vantagens de uma situação como essa, para a arte do ator, é a oportunidade de demonstrar o virtuosismo em modos de andar, se portar, falar, fazer imitações, onde um ator incita o outro a se portar de certo modo. E o público sabe muito bem, que em situações assim, tudo que for combinado, vai terminar dando errado. E a antevista da desgraça dos personagens já provoca um prazer prévio. Escreva uma cena entre dois personagens, que começa com "Vamos fazer assim...", ou algo similar. Existe situações como assalto a banco (onde um personagem apresenta um plano genial fadado ao fracasso), ou uma tentativa de sedução (onde um personagem com autoconfiança ensina um amante tímido como se portar e falar).

Escada

Na gíria teatral, escada é o ator “não engraçado” que serve de alvo ou prepara as piadas do ator engraçado. Na dupla cômica, VER *Duplas* às vezes os dois personagens são cômicos, ou senão, um faz um ator “sério”, e o outro faz humor às custas sobre a seriedade do primeiro. Muitas vezes o escada faz uma figura paterna, sendo o sensato da dupla que tenta tomar conta do desmiolado, muitas vezes infantil personagem cômico. Outras vezes, o escada é pomposo, incapaz mesmo de entender o humor que se faz diante dele. E também, um escada pode ser autoritário, mandão, como o Gordo de *O Gordo e O Magro*. Escreva uma cena para dois personagens com escada e personagem cômico.

Esconderijo

No Ato III, cena 2 de *As artimanhas de Scapino*, Scapin engana Géronte, primeiro anunciando um grande perigo, e depois prometendo um lugar para ele se esconder. E assim que o enfia dentro de um saco, dá-lhe pauladas no lombo. Essa cena remete a outras cenas de esconderijo, que em geral só reservam humilhação e porrada para quem se esconde, como se dá em *As alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare (1955), onde Falstaff é enfiado numa cesta de roupa sujas, para se esconder de um marido ciumento, e depois ser atirado nas águas do Tâmisa. Cenas de esconderijo também provocam uma situação de suspense: fulano vai ser pego ou não no flagra? Escreva uma cena onde alguém tem que se esconder em cena, por perigo iminente. Decida se a pessoa será descoberta, ou se será humilhada de alguma outra forma.

Esquete

O esquete é talvez a forma de escrita cômica mais popular na contemporaneidade, sendo ideal para a brevidade que se espera na mídia. Oriundo do Teatro de Variedades, e com longa história no Rádio, na Televisão, o esquete hoje é visto por milhões no YouTube, em canais como *Porta dos Fundos*. No esquete se encontram os elementos básicos do Drama, personagens, diálogos e enredo. Mas como o nome sugere, no esquete tudo é esboçado, e sua leveza proporciona grande liberdade à imaginação. O esquete está para a escrita dramática, assim como a caricatura está para o desenho. Como exercício de escrita cômica, o esquete é bastante adequado aos iniciantes, pois requer o esforço de poucas páginas e uma ideia. Para inspiração, deve-se buscar os elementos universais da comédia como:

- Uma situação ridícula (Ver *Ridículo*)

- Um engano (Ver *Engano Cômico*)
- Alguém fora de lugar (Ver *Peixe fora d'água*)
- Erros de linguagem (Ver *Trocadilho*)

A duração de um esquete é de poucos minutos, ou mesmo segundos. Sua contenção nos obriga a não desperdiçar tempo, e nos focar no que é especificamente engraçado. Mas o esquete também pode ser base para um formato mais longo.

Como exercício, escreva 3 esquetes de no máximo duas páginas.

Falcatrua

Na comédia *Volpone* de Ben Johnson o personagem título se faz passar por um vendedor de rua chamado Scoto, que vende uma poção milagrosa. A própria figura do charlatão ambulante, o artista de rua que vende tudo, é tida como uma das precursoras da *commedia dell'arte*. As variações desse tema são um personagem oferecendo qualquer produto de procedência duvidosa a um personagem crédulo. Escreva uma cena onde alguém vende um produto sabidamente sem eficácia a um personagem ingênuo.

Festa

Prado (1999, p. 147) nota o hábito de Artur Azevedo, herdado de Martins Pena, de terminar as comédias em festa. Como exemplo, temos *Uma véspera de Reis*, de Azevedo, onde a comédia se encerra com um "rancho" ou folia de reis em cena. Se a comédia, por definição, termina em casamento e final feliz, por que não ter em cena a festa e dança? Nesse hábito há o cálculo de arrancar aplausos. Com a música e a coreografia final, o público é convidado a aplaudir. Outro exemplo dessa prática era o teatro elisabetano, que por seu caráter quase de teatro de rua, tinha por hábito sempre terminar seus espetáculos com uma giga, uma dança popular inglesa. Nas montagens atuais do Globe Theatre de Londres até mesmo as tragédias terminam em coreografia, mesmo que grave e com música de caráter melancólico. Para que a festa final não fique com um sabor forçado, nesse exercício, a partir das ideias desenvolvidas para comédias, insira uma festa final que combine com a história, com ritmo musical ou coreografia que se adequem ao enredo.

Galimatias

O *galimatias* é um discurso sem sentido, geralmente usado para criar monólogos absurdos. Comumente se usa palavras inventadas, latim macarrônico e assim por diante. Uma forma de

empregá-lo são em cenas de tribunal, discursos de político onde o personagem conta com uma audiência em cena. O Barão de Itararé se notabilizava por sua capacidade de improvisar discursos assim, onde não dizia coisa com coisa, e a graça era justamente essa. Escreva uma cena onde alguém profere um discurso em público, completamente sem sentido, mas com fervor e autoconfiança.

Gambito

Um dos modos mais tradicionais de fazer o público rir, muito popular nos *sitcoms* estadunidenses, o gambito é uma surpresa decorrente de uma quebra de lógica. Gambito no xadrez é uma jogada onde se oferece uma peça em sacrifício, para se conseguir uma vantagem. É como o drible do futebol, parece que vou por aqui, mas na realidade vou por ali. Procópio Ferreira dá um bom exemplo de piada em gambito no teatro: uma moça chega atrasada ao trabalho, e diz aos colegas de trabalho que perdeu a hora por ter recebido um convite que a deixou indignada. Os colegas perguntam se ela, naturalmente, recusou o convite, ao que ela responde com convicção que aceitara o convite. (FERREIRA, p.35, 1967) Nesse exemplo temos uma criação de expectativa, e o personagem faz o oposto. Escreva três diálogos (poucas falas, entre duas e quatros falas por personagem) onde ocorre um gambito, por exemplo:

JOÃO (*entrando no restaurante*)

Uma mesa, por favor.

MARIA

Nós aqui vendemos comida, senhor.

Em seguida, escreva uma cena inteira, com começo, meio e fim, onde se cria uma expectativa, e se dá o oposto, e que contenha diálogos em gambito.

Gargalhada

Talvez o modo mais simples, mais natural de fazer rir, seja justamente rir. A gargalhada tem poder contagiate, e muitas vezes rimos com alguém sem saber o motivo, simplesmente por contágio. No Ato III, cena 3 de *As artimanhas de Scapino*, Zerbinette narra um acontecimento em meio a risadas. Um elemento a mais, que enriquece uma situação assim, é opor essa pessoa que ri de algo, com um alguém sisudo, que quando mais ouve as risadas, mais se enfeza. Uma variante disso são momentos

onde alguém não pode rir, e deve conter o riso por obrigação profissional, ou por se encontrar em situação formal. Por exemplo, um velório, acontece algo muito engraçado, e um personagem deve se conter para não cair em gargalhada. Outro exemplo é a cena do filme *A Vida de Brian* de 1979, do grupo de humor inglês Monty Python, com direção de Terry Jones, onde legionários romanos devem segurar o riso diante de um Pilatos com problemas de dicção (um "s" sibilante).

1- Escreva uma cena como a de Zerbinette, alguém conta algo para alguém, em meio a gargalhadas. Quem ouve está sério, enfezado, e assim causando conflito dramático.

2- Escreva uma cena onde alguém não pode rir, e luta para conter uma crise de riso.

Goldoni

Em *O servidor de dois patrões*, talvez a comédia mais famosa de Goldoni, e por extensão da dramaturgia da *commedia dell'arte* temos um personagem, Truffaldino, que se divide entre dois patrões. Os enganos e confusões que daí se seguem dão ensejo à comédia. Esse recurso pode ser desenvolvido em outras situações cômicas, onde vemos alguém se dividindo em mais de uma responsabilidade, sem conseguir realizar nenhuma das tarefas de modo satisfatório. Escreva uma cena onde alguém tem que atender a mais de uma demanda, ou mesmo três funções ao mesmo tempo, e deixe seu personagem se enfiar cada vez mais na confusão.

Gramelô

O gramelô é um jeito de falar onde não se entende nada, com sons inventados ou imitação de língua estrangeira. Nesse caso, pode se falar de um gramelô de latim, polonês ou cearense. Apesar de ser mais associado ao improviso, o gramelô pode ser usado na escrita. Por exemplo, um personagem pode ter um motivo qualquer para se passar por estrangeiro, nesse caso a rubrica indica que a imitação é de latim, e em rubricas seguintes se indica a intenção de cada fala em gramelô:

PULCINELLA (falando em gramelô de latim)

Pulcinella se enfurece e dá uma bronca em gramelô de latim para Pantaleão que não entende nada. Desse modo o gramelô é como uma mímica das palavras, é possível sugerir aos atores que um sentimento ou informação específica sejam apresentados através de gramelô. Também, o uso de um gramelô específico tem a ver com o personagem, o gramelô pode ser regional, ou mesmo uma sonoridade que seja característica do personagem. Escreva uma cena para dois ou mais personagens, onde alguém fala em gramelô.

Hegel

O grande filósofo alemão Hegel, em seu Cursos de Estética Vol. IV, explica como na comédia se dá grande importâncias às bobagens:

Mais cômico, por conseguinte, é quando fins em si mesmos pequenos e nulos devem ser realizados, na verdade com a aparência de grande seriedade e amplos preparativos, mas para o sujeito, quando erra em seu desígnio, justamente por que queria algo em si mesmo insignificante, de fato nada sucumbe, de modo que ele pode se elevar deste declínio em livre serenidade. (2004, p. 241)

Quando se dá importância desmedida ao que é nulo, temos uma situação cômica. Quando alguém usa de estratégia militar para assaltar uma geladeira, a comicidade está dada. Como exercício faça uma lista de situações onde alguém ou um grupo de pessoas se esforça além da conta por algo banal.

Impedimentos Vocais

Os grandes comediantes são especialistas no uso da voz para imitar impedimentos vocais como gagueira, fanhos, vozes animalescas das meias-máscaras, falsetes, e “s” sibilantes ou assobiados. O “s” assobiado é um impedimento vocal extremamente cômico, e difícil de ser realizado. Ao escrever personagens cômicos, pode-se sugerir ao elenco formas de falar que sejam sonoramente cômicas. Como se trata de uma caricatura, nem convém se preocupar em ridicularizar pessoas que de fato sofrem de problemas fonoaudiólogos. Uma voz de palhaço jamais será cotidiana. O impedimento vocal também pode ser voluntário, de acordo com situação específica. Por exemplo, alguém se torna gago por grande comoção, ou para dissimular, adiando uma informação importante. Escolha três formas cômicas de produção vocal, desenvolva três personagens cômicos que falam assim, e escreva uma cena para eles.

Invasão

No começo de *Il finto marito* de Scala, o ator que diz o prólogo é interrompido por um forasteiro. Esse recurso dramático é bastante comum, vemos alguém do público “invadir” o palco, e num primeiro momento o público pode ser enganado, pensando que se trata de alguém que não é parte do elenco. Em a *Meegera Domada* de Shakespeare acontece a mesma coisa. Também em dramas hindus, vemos no início a figura do diretor ser “interrompida”, ou mesmo provocada por um ator, e os dois aproveitam esse diálogo para explicar circunstâncias da peça, e, claro, para fazer piadas. Escreva uma cena assim, onde alguém entra para falar com o público e é interrompido e entra em diálogo com alguém que vêm da plateia.

Jackie Chan I

O ator de Hong Kong, Jackie Chan, um exemplo perfeito de Arlequim contemporâneo, em vários de seus filmes utiliza um recurso rico em possibilidades de humor cômico, que são as "tarefas impossíveis". Por exemplo, carregar mais objetos do que seja fisicamente viável, ou carregar água com um balde furado. Imagine alguma dessas possibilidades, e escreva, ou improvise uma cena onde alguém, por ordem superior ou necessidade urgente deve exercer tais tarefas. Tente inserir essa tarefa impossível numa história, por exemplo, Arlequim precisa buscar um objeto para Pantaleão, do qual dependem casamentos, fortunas, etc. E Arlequim tem que criar um modo de carregar, encontrar, arrastar esse objeto, que desafia as leis da Física.

Jackie Chan II

O mesmo grande ator cantonês é famoso por coreografar lutas onde ele brame armas pouco convencionais como cadeiras, guarda-chuvas, panelas, e o que mais estiver à mão. Escreva uma cena onde alguém luta com objetos improváveis, uma esgrima com escova de dente, etc. Não é necessário que seja uma luta, pode também ser qualquer ação onde se usa um objeto com finalidade bem específica, para outra finalidade descabida. Procure inserir essa ação numa história onde ela tem importância de vida ou morte para os personagens.

Justiça Poética

A justiça poética na ficção é quando os maus são punidos, e os bons recompensados. É o que as telenovelas e a tradição do melodrama sempre utilizaram para nos dar alívio, no mundo onde bons e maus são igualmente penalizados e premiados. No clássico final feliz das comédias, ocorre com frequência um momento no final em que as injustiças são corrigidas. Ora, um público inteligente, e uma dramaturgia inteligente sabem que nem sempre é assim. Não se sabe do dia de amanhã, onde as justiças podem reiniciar. Assim, quando a justiça poética é utilizada de modo irônico, não realista, pode oferecer um comentário político interessante. Contudo, nada impede uma comédia de ter final trágico, como o *Dom Juan de Molière*, mesmo que comédias assim serem tão raras quanto tragédias de "final feliz" como *Helena* e *Alcestis* de Eurípedes. Como exercício, experimente o recurso da justiça poética, e escreva o resumo de comédia que termine de modo recompensador ou irônico.

Lazzi I

Veja filmes, seriados, programas de televisão, vídeos de youtube, espetáculos de circo em busca de *lazzi*, piadas físicas e verbais. Observe o trabalho de atores como Jerry Lewis, Buster Keaton, Renato Aragão, Jackie Chan, Chaplin, Irmãos Marx, Cantiflas, Oscarito, Grande Otelo, Jim Carrey, e anote as piadas: tombos, escorregões, colisões (com colegas de cena), uso inesperado de objetos, expressões faciais, etc. Procure encontrar uma piada que se repete no repertório de um desses artistas, ou que seja comum a dois ou mais deles. A partir de três ou mais *lazzi* escreva uma cena onde esses se encontram inseridos na história. Exemplos: A escada giratória; um ator traz uma escada ao ombro, e ao girar para atender alguém, derruba alguém às suas costas. A parede invisível; alguém para se sentir à vontade tenta se apoiar numa parede que não se encontra no lugar, e perde o equilíbrio.

Lazzi II

Faça uma lista com todos *lazzi* que se lembre, e assista o trabalho de grandes cômicos para anotar outros que não conheça. Escreva então um enredo onde esses *lazzi* possam se encaixar. A dificuldade reside em fazer com que eles não apareçam ter sido forçados dentro da história, mais que surjam por necessidade. Uma forma de criação dramatúrgica que é bastante desafiadora consiste em trabalhar a partir de elementos já dados, como quando se escreve um musical a partir de canções já existentes. É fácil ceder à tentação de incluir todas as canções de modo arbitrário, o que deixa a dramaturgia toda desconfigurada, onde os eventos não se sucedem por necessidade interna, mas somente para encaixar cada canção. Portanto, caso um *lazzo* pareça estar fora de lugar, ou sem conexão com sua história, deixe-o de lado para outro momento. Outro cuidado é de não colocar os *lazzi* próximos de mais um do outro, para dar tempo de o público rir, e da história fluir. O resultado pode ser usado para uma improvisação em grupo, ou para servir de moldura para uma escrita dramática com diálogos e rubricas.

Lira

Escreva inicialmente uma cena de amor em modo coloquial. Para que haja conflito, imagine um motivo que impeça o amor de se consumar, como nos exercícios anteriores *Amor jovem*, *Amor não correspondido*, e *Amor proibido*. Em seguida, reescreva a cena em modo lírico, onde os personagens falam em versos e rimas (conte as sílabas e mantenha a métrica, sendo mais comum 7 sílabas, a redondilha maior “o poeta é um fingidor”, ou 10 sílabas, o decassílabo “cessa tudo que a

Musa antiga canta”, na dúvida, consulte um manual de metrificação). Note como os personagens se transformam, incluindo seu modo de pensar e agir. Quando esse exercício for realizado com atores, as duas versões podem ser comparadas em cena, para se ver a diferença de postura corporal, da voz, quando o mesmo texto é interpretado em prosa, e depois em verso. Essa cena é para se testar os personagens *Innamorati*, os jovens apaixonados da *commedia dell'arte* que perseguem o Amor como Arlequim persegue um prato de macarrão. A linguagem da poesia pode ser utilizada para se discutir o Amor como conceito, discutindo-se questões como “Qual a diferença entre Amor e Paixão?”, “O verdadeiro Amor pode acabar?”, etc. No desenvolvimento desses diálogos pode-se empregar recursos da Retórica (VER *Argumentando*), assim aumentando o conflito intelectual entre os personagens.

Quanto ao humor, a cena pode ser séria, ou pode ser exagerada até se tornar ridícula, e desse modo, cômica. Apresenta-se então outro desafio de interpretação para os atores: uma versão “séria” e outra “ridícula”. A diferença da escrita dessas duas versões pode também apontar uma diferença dos personagens em função do enredo. Se a cena for escrita para ser uma cena de amor séria, teremos personagens de status elevado, cuja união em geral determina o feliz desenlace da comédia. Caso os personagens sejam exagerados na sua grandiloquência, são de baixo status, e se estão exprimindo-se com exagero, são prepotentes e o público vai esperar com antecipação por sua desmoralização. Claro que personagens de baixo status podem também ter uma cena de amor em modo lírico, mas nesse caso, os versos são escritos para caber na boca dos personagens.

Máscara

Nesse exercício, escreva uma cena onde os personagens podem ou não se escutar. Um dos “poderes especiais” da máscara cômica latina, era a possibilidade de as máscaras interagirem em diálogo, ou simplesmente não se escutarem, nem se verem, e conversarem diretamente com o público. Ninguém estranharia caso dois personagens entrassem em cena, e cada uma contasse ao público quem era, de onde viera, e como estava exatamente à procura da pessoa ao lado. Daí que a tradição da escrita cômica desenvolveu personagens com audição “seletiva”. Um pode falar do outro sem ser escutado, todos podem interromper o diálogo e dizer algo ao público (o “à parte”), um comentário, uma crítica e assim por diante. Além disso, eles podem não se ver em cena. Duas máscaras podem entrar se procurando, andar em volta uma da outra, e não se encontrar em cena. Um grupo de máscaras pode travar um diálogo, enquanto outra assiste do lado, sem ser vista ou ouvida. O mesmo se estende ao

público: os personagens podem conversar com o público, pedir ajuda, ficar com vergonha, ou simplesmente ignorá-lo.

Para esse exercício, teste todas essas possibilidades: à partes, alguém falando mal de outro que está ao lado, alguém que procura alguém do seu lado, alguém que espia outro personagem falando consigo mesmo, dois conversando e um terceiro invisível escutando e comentando.

Mascarille

No Ato V Cena I de *Dépit Amoureux* (MOLIÈRE, 19620, há um monólogo que é um diálogo entre as lembranças de alguém falando, e as respostas e comentários do personagem. É comum escutar alguém contando algo que lhe aconteceu, dizendo algo como “Aí eu fui lá e a fulana começou: que horror, como você faz uma coisa dessas, e eu peguei e falei: você cala essa boca...”. Nessas recriações de diálogos passados, o ouvinte sabe que a pessoa está reproduzindo o diálogo em seu favor, e fica intrigado para saber como realmente o diálogo se passou. Uma possibilidade interessante é mostrar um diálogo onde alguém se sai muito mal, e logo em seguida mostrar o personagem narrando o mesmo diálogo “editando” tudo ao seu favor. Escreva, portanto, duas versões desse exercício, no primeiro somente um monólogo onde alguém conta um diálogo passado, e um outro onde alguém é desmascarado pelas incongruências de sua narração.

Magia

Na *commedia dell'arte* é bastante comum o aparecimento de Necromante (Mago), assim como poções mágicas, por exemplo, uma poção de invisibilidade que só Arlequim acredita; ou de amor, que forçosamente vão ser tomadas de modo equivocado, para gerar confusões como a de *Sonho de Uma Noite de Verão* de Shakespeare. Se a quebra de lógica é um grande fator de cômico, o sobrenatural é um campo fértil de criação. Uma variante da magia ficcional, na qual os personagens acreditam, e é empregar de fato números de mágica tradicional na dramaturgia. Truques de desaparecimentos, levitação, e assim por diante podem ser inseridos no enredo. A comédia se dá bem com tudo que espetacular: mágica, dança, canção, acrobacia. O desafio é encaixar esses números de modo convincente. Escreva então dois exercícios, um com uma cena de magia na qual os personagens acreditam (com talvez um cético para gerar conflito dramático) e uma cena onde se emprega um número de mágica.

Malapropismo

Geary (2018, p.40) conta como surgiu o termo malapropismo, na peça do *The Rivals* escrita em 1775, do comediógrafo irlandês Sheridan, onde uma personagem chamada Mrs. Malaprop (nome cômico inventado VER *Nomes*) fala tudo errado. A técnica de malapropismo era a que usava a velhinha da Praça é Nossa, o programa humorístico do SBT. A velhinha sempre escutava tudo errado, e distorcia o sentido para uma conotação mais pesada, (VER *Duplo Sentido*). Nesse exercício, escreva uma cena onde alguém escuta errado, ou fala errado palavras que são distorcidas para outro sentido.

Médico

Molière mais de uma vez se utilizou do recurso do falso médico, do charlatão. Em gravuras históricas da *commedia dell'arte* vemos Arlequim se fingindo de médico para realizar procedimentos brutais em Pantaleão. O poder que um médico tem sobre o corpo de outra pessoa pode abrir oportunidade para cenas hilariantes. Escreva uma cena onde alguém se passa por médico. Como variação, alguém que se passa por qualquer profissão, padre, juiz ou piloto de avião. Cenas assim podem requerer uma forma caricaturizada do jargão profissional, VER *Doutor*.

Metáfora

Uma forma de humor linguístico é tomar metáforas ao pé da letra. Como no Ato IV, Cena II de *L'inavertito* de Barbieri, o personagem Capitano Bellerofonte Martellione (atentar para que nome sensacional!) se anuncia na casa de Pantalone como sendo "o terremoto". Pantalone se assusta, pensando que é um terremoto de verdade está em andamento. Em seguida o capitão explica que é um terremoto em sentido metafórico. O que também é cômico, quando um personagem também ridículo tem um momento de sensatez. Escreva uma cena com um personagem se expressa através de metáforas, enquanto outro o toma ao pé da letra.

Mímica

Os dramaturgos têm a tendência de resolver tudo com palavras e diálogos. E uma das grandes riquezas do teatro de comédia são cenas mudas, ações físicas que contam um enredo sem diálogos. Como exercício, escreva uma cena breve que se passa sem diálogos. E em trechos e ideias já escritas, pense num modo de inserir momentos de mímica, ou ações físicas que explicam o que está

acontecendo sem necessidade de se falar algo. Um modo de desenvolver uma cena de mímica é com a inserção de trilha sonora, ou de efeitos de sonoplastia.

Mimodrama

Pavis (2008) define o mimodrama como “Peça que só utiliza a linguagem corporal da mímica”. Nesse exercício, a partir do que foi criado no exercício anterior, escreva uma peça completa sem diálogos. Esse desafio é equivalente a escrever um filme mudo, um roteiro inteiramente visual.

Monólogo

O monólogo além de ser uma forma de espetáculo (sinônimo de solo), é uma fala extensa de um personagem para outro personagem escutar ou o mesmo o público, às vezes sendo sinônimo de solilóquio. VER *Solilóquio*. Na *commedia dell'arte* era comum que as máscaras tivessem um monólogo ensaiado sobre temas como o Amor, o Dinheiro, a Fome, que podiam ser inseridos em um espetáculo de improvisação. Nesse caso, o monólogo funciona como um número, como uma canção ou uma dança, que pode mesmo ser reaproveitado em outro espetáculo. Escreva um monólogo cômico sobre um tema universal, que possa ser reaproveitado em vários enredos.

Neologismos

Em *A importância de ser Ernesto* (ou Prudente de acordo com outra tradução) Oscar Wilde cria um neologismo com o nome Bunbury, para se referir a toda sorte de ações que gostamos de fazer, mas que imputamos a um amigo imaginário. Quando uma palavra inventada passa a ter significado dentro de uma história, o público a entende e acompanha seu uso ao longo do enredo. Escreva uma cena que contenha um neologismo (palavra inventada) que se explica ao longo do diálogo e que sirva para que os personagens definam algo importante para eles.

Nomes

Um dos traços típicos da comédia, e do humor por extensão, são personagens com nomes engraçados: o Capitão Matamoros, e *zanni* com nomes como Francatripa, Fritelino. Temos também nomes pomposos, nome dos Pantaleões, e Doutores, como "O Estupendo Dr. Provolone de não sei onde" ou "O Magnífico Sr. Pantaleone dos Aflitos de Itumbiara", e por aí vai. Esses nomes podem ser criados antes mesmo de se saber quais serão as histórias e personagens da comédia. Nesse caso, um bom nome é como quando se encontra um bom nome para uma banda de rock. É tão difícil

achar o nome certo, que quando acontece, nos sentimos na obrigação de comprar os instrumentos, e formar a banda. Com um batismo promissor, a máscara precisa de sua comédia. Se não for possível criar um bom nome, podemos ficar atentos à vida, onde nos deparamos com nomes sensacionais. Por exemplo, um eletricista de um filme de Giuseppe Tornatore se chama Guttadauro La Blasca, cuja pomosidade e sonoridade é perfeita para um Capitão. Há também sobrenomes correntes no português, como Bustamante, Vitorino, Canabrava, que parecem evocar uma máscara cômica. Apelidos também podem ser inventados, e auxiliar na criação de um personagem. Suassuna, antes de escrever *O Auto da Comadecida*, reparou na comicidade inerente de um apelido como Chicó. Soa como um Chico fora de balanço, um tropeção inserido no próprio nome. Como exercício, faça uma lista de nomes engraçados, e imagine o tipo de história que esses nomes invocam.

Notícia

No Ato III Cena II de *L'inavertito* de Barbieri, Fulvio chega feliz da vida, pensando que tem uma boa notícia para dar a Scappino. Na verdade, trata-se de mais uma burrada de Fulvio. Escreva uma cena onde um personagem chega dizendo que tem uma boa notícia, e na verdade é uma péssima notícia.

Obsessões

O sentimento que norteia o trágico é a hubris, a desmedida arrogância que personagens elevados carregam em si. Na comédia, o sentimento básico é a obsessão. Quando se ama, os personagens estão prontos a morrer por seu amor. Quando se quer dinheiro, tornam-se avarentos alucinados. Um modo de encontrar um personagem é cômico é encontrar primeiro uma obsessão. O excesso de um sentimento desprezível, como a hipocrisia (*Tartufo* de Molière) a ganância (o Aderaldo de *A farsa da boa preguiça* de Suassuna), o amor exagerado e ridículo dos amantes, ou a fome animalesca do Arlequim. Escreva uma lista de obsessões, por motivos banais, e imagine histórias para a suas máscaras obsessivas.

One-liner

O *one-liner* é uma piada que se resume em uma frase. Ela contém uma preparação e arremate, VER *Cortada*. Por exemplo “O segredo de um casamento feliz permanece um segredo”. Em comédias clássicas se vê frases assim espalhadas pelo texto, como a de Suassuna “não sei, só sei que foi assim”. Faça uma pesquisa de *one-liners*, e em seguida escreva uma lista de frases semelhantes.

Palavras

Uma técnica que se aproxima da Lírica é atentar para a sonoridade das palavras para se atingir o humor. Por exemplo, há palavras de sonoridade cômica como: “carambola, fandango, banana, fracote”. E palavras naturalmente pesadas e trágicas: “estupro, abcesso, penumbra, torpor”. Como exercício faça uma lista de palavras de sonoridade cômica, e depois escreva uma cena onde essas palavras se encaixam.

Pancadaria

Violência é um ingrediente importantíssimo na *commedia dell'arte*. Nesse exercício, faça a coreografia uma luta campal. Como inspiração, observe cartuns, por exemplo as cenas de pancadaria generalizada da HQ *Asterix*, escrita por Goscinny e com desenho de Uderzo. Na hora encenar lutas com vários personagens, algumas regras devem ser observadas. A mais importante no que concerne o Combate Cênico, é "niguém se machuca". Tudo é realizado de modo técnico, lentamente, até que o movimento se torne o mais natural possível. O prazer do público está justamente na moldura proporcionada pela luta campal, como o desenho de Uderzo mostra bem. O interessante é quem está por cima, quem está por baixo, quem está entrelaçado com quem, quem está segurando quem debaixo do braço, e assim por diante. É, de fato, uma luta nada realista. Nesse caso também convém pensar a motivação dessa luta, o que está em jogo, e como a luta vai terminar. Um modo de construir uma luta campal, que também pode ser explorado dramaturgicamente, é uma sequência acumulativa: personagem A começa a enfrentar personagem B, em determinada posição, chega C, e se encaixa na luta em outra posição, chega D, e assim por diante. Para isso é necessário pensar na motivação da briga, e seu desfecho. O efeito cômico virá se parte dos personagens não souber da motivação do outro, e os enganos vão se acumulando.

Paródia

O termo paródia vem do grego e quer dizer contracanto. Segundo Pavis (2008) na dramaturgia a paródia é uma “peça ou fragmento que transforma ironicamente um texto preexistente, zombando dele por toda espécie de efeito cômico”. Como já vimos, um gênero de teatro pode ser parodiado VER *Ariadne*. Podemos também parodiar uma prática cênica qualquer, ou situação social (como uma cerimônia de qualquer espécie). Mas outra possibilidade é parodiar um texto pré-existente, ou um filme ou obra literária. Por exemplo, supondo que jamais se gostou de determinado autor,

podemos refazer a peça de teatro em questão onde tudo é zombado. Porém, a paródia pode também ser uma declaração de amor a determinado estilo ou texto. Como exercício, faça uma lista de obras para teatro, cinema ou literatura, e escreva ideias de paródia.

Peixe fora d'água

Um modo de gerar conflito dramático cômico para uma obra teatral é inserir um personagem no lugar mais improvável, inadequado possível. Se colocarmos uma cantora de heavy metal no convento, situações cômicas vão vir à tona. Nesse exercício imagine um personagem completamente deslocado de seu habitat, e imagine as situações que vão ocorrer. Outra forma de utilizar esse recurso é com uma volta ao lar, alguém retorna a sua família completamente transformado. Faça uma lista de ideias, e selecione uma para desenvolver.

Persuadir e Convencer

"Propomo-nos chamar *persuasiva* a uma argumentação que pretende valer só para um auditório particular e chamar *convincente* àquela que deveria obter a adesão de todo ser racional". (OLBRECHTS-TYTECA, PERELMAN, 2005, p. 31). O que esses autores apontam é uma diferença em Retórica: por exemplo, numa cena um personagem convence o outro personagem com um suborno, uma ameaça, etc. E em outra cena um personagem convence o outro com um argumento racional, que convenceria qualquer pessoa.

No entanto, vamos lembrar que os personagens cômicos tendem a ser irracionais. Um *zanni* pode ter uma racionalidade toda própria. E um dos prazeres da comédia é ver personagens que pensam numa lógica alternativa. Escreva uma cena onde um personagem persuade outro (por intimidação, sedução, suborno, ameaça, lágrimas), e na mesma cena um personagem "convence" outro com uma lógica absurda. Um exemplo clássico desse procedimento é o Arlequim se passando de médico, onde propõe tratamentos médicos, odontológicos nada convencionais para Pantaleão (que incluem situações bem escatológicas, com lavagens intestinais e brutais extrações de dente). Outra possibilidade é a reversão dessa expectativa: vindo de Arlequim, espera-se uma lógica absurda, então, em certo momento, ele nos surpreende com a mais cristalina lógica.

Pirlimpsiquice

Pirlimpsiquice é o título de um conto de Guimarães Rosa do livro *Primeiras Estórias*. Passa-se num colégio interno, onde um grupo de meninos ensaia uma peça de teatro, sob a severa supervisão dos

padres. Um dos meninos, que vive num mundo à parte, brincando sozinho de cowboy e índio, participa dos ensaios, mas vai aos poucos introduzindo os demais meninos na sua fantasia, e na história que vai criando. No dia do espetáculo, eles começam do modo ensaiado pelos professores, e de repente o menino começa sua história e os demais embarcam. E eles sentem uma perda de controle, de quem imerge num mundo fictício. O que nos interessa nesse conto, é o meta-teatral. A peça dentro da peça, a história dentro da história, que acaba por tomar controle da história inicial. Escreva o resumo de uma peça onde em certo momento uma história paralela se rebela contra a história principal. Ou, talvez um personagem se rebela contra a história e cria outro final, outro estilo. Por exemplo, uma peça encenada dentro da peça, pode se revelar ser a história verdadeira, e a peça inicial era apenas uma encenação. Do mesmo modo, um personagem que se passa por outro, pode se revelar ser de fato esse outro que fingia ser. É um efeito de duplo espelho, onde a ficção se transforma em realidade.

Policial

No Ato I cena II de *A escola de mulheres* (MOLIÈRE, 1962, p.416), o patrão Arnolphe recebe um tapa do criado Alain por engano. Quando uma figura de poder, por engano toma um tapa, ou leva escorregão, o público sente prazer por testemunhar uma quebra de ordem social. É como os policiais que perseguiam Chaplin para topar um no outro, ou escorregar numa casca de banana. Escreva uma cena onde uma figura de poder apanha por acidente, ou cai no chão sem querer.

Ponto

O ponto é uma função do teatro que caiu em desuso, mas, que em tempos de celular, onde as pessoas têm tanta dificuldade em decorar textos, talvez retorne no formato de um *app*. Na comédia de Goldoni *Il teatro comico*, que é uma peça onde o dramaturgo expõe suas ideias teóricas e práticas sobre a cena, ocorre no Ato II, cena 4 um momento em que Placida e Eugenio ensaiam uma cena, nos papéis de Rosaura e Florindo, os Enamorados, com a ajuda do Suggeritore (ponto). A cena toma uma caráter meta-teatral, onde vemos em cena a realidade dos personagens atores, e de seus papéis. Vemos a duplicidade do teatro (ficção/realidade) sendo encenada, tomando assim uma camada a mais, ou seja, ficção - realidade - ficção. Nesse exercício escreva uma cena onde há um Ponto em cena, ou oculto. Procure estabelecer uma dualidade entre o que está sendo encenado, e quem encena. O contraste entre essas duas esferas pode ser cômico, crítico ou irônico.

Quebra de lógica

Há uma anedota, provavelmente apócrifa, sobre o grande Arlequim Domenico Biancolelli e o Rei Luis XIV, em que o rei, que era fã do ator, ofereceu-lhe um frango assado sobre uma bandeja de prato, dizendo “tome”. Domenico jogou o frango fora, e guardou a bandeja. A quebra de lógica é o que se espera do humor. A quebra de lógica funciona sempre em dois tempos, algo se espera, e acontece algo inesperado. Faça uma lista de ações e reações, onde a reação é uma quebra de lógica. Tente primeiro ideias verbais, com diálogos em duas falas: o personagem A diz algo e o personagem B responde com uma quebra de lógica. Este exercício pode servir de aquecimento em roda, e também como exercício de improvisação. Em seguida procure quebras de lógica visual, sem diálogos, VER *Mímica* e *Mimodrama*. Por exemplo ilusões de ótica ou objetos usados de modo inesperado. Como inspiração, assista o trabalho dos cômicos do cinema mudo, em especial Buster Keaton, um mestre de piadas visuais.

Quiproquó

Segundo Mendes o quiproquó é "a cena típica em que todos falam e ninguém entende" (2008, p. 167). Difícil pensar numa comédia que não tenha um momento, em geral perto do fim, onde todos estão em cena, ninguém entende o que se passa, e a confusão é generalizada. O difícil, no entanto, é construir uma situação assim. De certo modo, o quiproquó é o equivalente cômico da catarse da tragédia, o clímax, para onde convergem todos os pontos da história. O modo então de construir um quiproquó é pensar em motivos para que todos os personagens estejam em conflito um com o outro, por motivos comprehensíveis, e, principalmente, em se tratando de comédia, motivos absurdos. Seria algo como A pensa que C está lhe traindo com B, que está disfarçado de D, que chegou de viagem hoje para se vingar de A, que subornou E para dizer que deixou uma fortuna para B, e assim por diante. Outro tema recorrente no quiproquó é o desmascaramento. Em geral uma comédia se constrói sobre enganos, disfarces, mentiras, e há um momento onde a verdade vem à tona. Como exercício, escreva um enredo, o resumo de uma comédia, onde personagens chegam a um embate final, todos em cena, com muitos desentendimentos e revelações.

Regra de três

Na escrita do humor é frequente o uso de um ritmo em 3 afirmações ou palavras, em que a terceira é a quebra de lógica. Por exemplo, no filme *A família Addams* de 1991, com direção de Barry Sonnenfeld, um marido diz sobre um cruzeiro de viagem de lua de mel: “sem curso, sem roupas...”,

ao que a esposa responde “sem sobreviventes”. O ritmo em 3 cria um suspense, e o arremate acontece no terceiro tempo. Faça uma lista de piadas em três tempos, tanto verbais, quanto visuais. No humor físico, é comum um palhaço fazer três tentativas de realizar uma ação, e o público já espera que na terceira tentativa virá o fracasso ou surpresa.

Ridículo

O simples ridículo pode servir de inspiração a um personagem ou cena cômica. Por exemplo, um jeito de andar ridículo, ou um jeito de falar ridículo. Antes de saber o que vai acontecer no enredo, antes de saber nada sobre o tema de uma comédia, podemos fazer o exercício de imaginar jeitos ridículos de se portar, e aí teremos a ideia para uma cena. Improvise modos ridículos de se movimentar e falar, e em seguida escreva cenas baseadas nesse comportamento ridículo.

Rua

O cenário típico de uma comédia italiana dos séculos XV e XVI é uma rua que conecta casas dos patrões (os *vecchi* Pantaleão e Doutor, dos jovens *innamorati*) rua por onde correm os servos (os *zanni*). Se o palácio é o lugar clássico da tragédia, a rua e a praça são os cenários mais recorrentes da comédia. Esse cenário também evoca a própria origem do gênero, sua conexão com formas de diversão popular, ao ar livre. Experimente esse cenário para desenvolver uma comédia. Nos lados teremos balcões e janelas para conversa de vizinhas, serenatas, esconderijos, e no vai e vem de casa em casa as intrigas de uma comédia.

Scapino

Ato III Cena XI, de *L'inavertito* de Barbieri (1985), Scappino faz um sinal, um pigarro de quem limpa a garganta, para calar seu patrão Fulvio, o desavisado do título, que toma isso como um encorajamento. Desse modo, um sinal é entendido por seu contrário. Escreva uma cena com três ou mais personagens, onde um sinal é mal interpretado, por exemplo, uma piscada de olho, um aceno e assim por diante.

Segredo

No começo de *Il finto marito* de Scala, assim como no começo de *Turandot* de Gozzi, um personagem conta um segredo para outro personagem. O interesse humano pela fofoca é universal, e só de saber que alguém está de posse de segredo importante, atiça nossa curiosidade para saber se

a pessoa manterá o segredo. Com o decorrer da história, esse segredo pode aumentar de importância, pode ser motivo de conflito, e pode determinar o final da comédia, ao vir à tona. E o modo que o personagem carrega o segredo mostra sua firmeza de caráter, ou sua incapacidade. Nesse exercício escreva um resumo de história que se baseia num segredo. Para sustentar uma comédia do começo ao fim, o segredo deve ser de grande importância para vida dos personagens.

Segredo II

Em seguida, escreva apenas uma cena onde vemos o esforço de alguém manter este segredo. Por exemplo, alguém tem que ocultar a verdade de uma pessoa próxima, um parente ou cônjuge. Ou um empregado deve evitar que o patrão saiba de algo importante. Quem mantém o segredo pode sofrer chantagem e intimidação (Ver *Coerção*), ou entregar desajeitadamente o segredo num lapso.

Segredo III

Comece pelo fim, e escreva uma cena final onde ocorre uma grande revelação do segredo. As reações emotivas exageradas são um clichê das comédias clássicas, com vários “minha mãe! meu filho! é ela, é ele!” quando há troca de identidade (Ver *Troca de identidade*). Cenas assim são em geral confusas, onde em geral ocorre quiproquó (Ver *Quiproquó*).

Segredo de Polichinelo

A expressão “segredo de Polichinelo” quer dizer um segredo que todos sabem. Escreva uma cena onde somente um personagem não sabe que todos sabem de seu segredo. No caso, o detentor do segredo inicial foi tão incapaz de mantê-lo, que agora só ele não sabe que o segredo se espalhou pela cidade.

Semi-canovaccio

Na comédia de Gozzi *L'augellino bel verde* (O passarinho verde), no Ato I cena III, acontece uma mistura entre *canovaccio* (VER *Canovaccio*) e com fala convencional para ser decorada. Os personagens Renzo e Barbarina falam com diálogos escritos, e os personagens cômicos Smeraldina e Truffaldino falam em improviso. A riqueza desse procedimento é mesclar a imprevisibilidade do improviso, com a estabilidade das falas escritas. E a chance do ator que improvisa de se adaptar em torno da fala decorada. A escrita fica assim:

JOÃO

Você foi buscar meu violão?

MARIA *diz que tentou buscar o violão, mas se perdeu no caminho e acabou trazendo um cavaquinho emprestado do José.*

Escreva uma cena onde alguns improvisam e outros interpretam falas escritas. Para quem está interpretando falas escritas, o desafio é não se confundir com os improvisos do colega de cena. Outra função desse procedimento era mesclar uma linguagem elevada, literária, contra uma fala popular, em dialeto, de quem improvisava. Essa oposição por si só pode ser cômica (VER *Socioleto*).

Sganarelle

Sganarelle, um personagem de Molière, costumava dizer monólogos onde fingia ser outra pessoa, a qual imitava, e dialogava consigo mesmo. Para isso é necessário um ator que saiba fazer imitações, ainda mais quando se trata de imitar um colega de elenco. O auge dessa técnica era a *Locura de Isabella*, onde Isabella Andreini imitava o elenco inteiro. O grande ator italiano Dario Fo também usava muito essa técnica onde em monólogos fazia vozes diversas para dialogar com ele mesmo. Escreva um monólogo onde o personagem dialoga com uma voz imitada.

Socioleto

O socioleto é um jeito de falar que revela um grupo social. A dramaturgia da *commedia dell'arte* sempre foi muita rica em contrapor diversos modos de falar, inclusive idiomas diversos como o vêneto, toscano e sotaques estrangeiros macarrônicos, como o italiano espanholado do Capitão. Para quem escreve dramaturgia é importante treinar o ouvido para reconhecer falares diversos, e não escrever diálogos homogêneos em sonoridade. Nesse exercício escolha dois socioleto diversos, e escreva diálogos entre eles.

Solilóquio

O solilóquio é o momento em que um personagem pensa em voz alta, fala consigo mesmo ou dirige suas palavras ao público. A mais famosa fala de teatro é de um solilóquio, que começa com “Ser ou não ser, eis a questão...”. Num solilóquio o personagem pode estar mais ou menos em contato com o público. Sua grande vantagem é a oportunidade de contar fatos passados do personagem, inclusive

com situações e cenários que seriam difíceis de mostrar em cena, e também para revelar ao público a psicologia, os segredos íntimos de alguém. Escreva um solilóquio de personagem de comédia.

Sósia

Na comédia *Anfítrião*, de Plauto, Júpiter e Mercúrio tomam a forma de Anfitrião e seu servo Sósia. Temos aí uma confusão dupla armada. Esse mesmo enredo serviu a Shakespeare em *A comédia dos erros*. Há também a possibilidade de reduzir a confusão para somente uma dupla de irmãos gêmeos, ou irmãs gêmeas, como no clássico da televisão brasileira *Mulheres de Areia* de Ivani Ribeiro. No caso de *Anfítrião*, imaginado para um teatro de máscaras, não era necessário ter duas duplas de gêmeos no elenco: usava-se máscaras idênticas. Essa possibilidade da máscara fez com que a troca de identidades se tornasse recurso típico da *commedia*. Nesse exercício escreva um enredo desenvolvido a partir dessas duas opções, dois sósias, ou um sósia.

Status

A diferença de status está presente em quase todo teatro de comédia, a começar pela própria definição aristotélica do gênero, que vê o personagem cômico como alguém que se coloca em posição inferior ao do público. Um palhaço vai sempre aparentar ser mais desajeitado, maluco, ignorante do que os membros do público. Essa relação também é presente entre os personagens de uma comédia. Da mesma forma que o conflito dramático é básico no desenvolvimento do Drama, a diferença de status faz com alguém ser comicamente mais burro, mais ilógico do que seu companheiro de cena. Caso uma cena de comédia estiver precisando de reparos, o aumento de diferença em status pode ser um remédio a ser tentado. No entanto, o status não costuma ser constante. O que esperamos da escrita cômica é um momento onde a ordem se inverte, e o personagem de menor status triunfa sobre o de maior status. Escreva uma cena onde isso ocorre; primeiro se estabelece grande diferença de status, um personagem impera sobre outro. Ao final da cena ocorre uma reviravolta, e o pequeno triunfa sobre o grande.

Surra

Outro momento típico de uma comédia é a surra. Lembrando que a violência da comédia não é realista. Como a violência dos palhaços, é mais uma questão de acrobacia do que sangue falso. E em geral, a surra é um momento de prazer para o público, pois é aplicada sobre alguém que vimos anteriormente oprimir outro personagem. Por exemplo, figuras de poder, como os velhos Pantaleão

e Dottore, são finalmente punidos por seu mau comportamento. Também são comuns surras decorrente de mal-entendidos, como nos casos de identidades trocadas, onde alguém apanha no lugar de outro. Uma regra importante de segurança para uma cena assim, é a conhecida regra de Combate Cênico "o agredido vende a cena". Ou seja, o agressor ameaça, contrai os músculos, e depois simplesmente encosta a mão no agredido, ou desfere o golpe que passa ao largo do agredido (criando uma ilusão de ótica), e quem levou o falso golpe se contorce no chão, geme, grita, faz todo o escândalo de quem está sentindo dor. Desse modo, a cena tem grande efeito, sem que ninguém se machuque. Outra possibilidade técnica é construir um *battocchio*, o bastão do Arlequim, construído para criar um efeito sonoro, como uma matraca. Duas ripas de madeira separadas por um pequeno intervalo, e tencionadas na base, envoltas em pano ou material macio. Assim, ao atingir alguém, não dói, e o barulho é de um tapa. Como exercício, escreva uma cena de tensão crescente que culmina numa surra. Pense em mal-entendidos, identidades trocadas, ou um motivo surpreendente para a surra.

Tradução

Um clássico do improviso, que pode também ser escrito. Um personagem finge que sabe idioma estrangeiro, imita o som do idioma, VER Gramelô, e outro personagem oferece tradução simultânea. No improviso, quem finge saber o idioma estrangeiro pode posar de especialista em certo assunto, ou ser figura de poder. Na escrita, o gramelô pode ser indicado por rubrica (*João finge falar em russo*) enquanto outro personagem traduz. As possibilidades de humor se dão por incongruências dos gestos e sentimentos do que faz o gramelô em oposição aos gestos e interpretações de quem traduz.

Troca de Identidade

A troca de identidade é um recurso quase onipresente em comédias latinas, Shakespeare, e na *commedia dell'arte*. É o recurso em que um personagem se passa por outro, e frequentemente com uma transposição de gênero, mulher que se passa por homem e vice-versa. Ela aparece também em filmes comerciais recentes, como o filme brasileiro *Se eu fosse você* (2006) com direção de Daniel Filho, e uma infinidade sucessão de filmes hollywoodianos onde filho troca de corpo com pai, mãe com filha e assim por diante. Na comédia latina e *dell'arte* só bastava trocar de máscara, sem precisar de efeito especial. Como efeito, a troca proporciona a inversão de papéis que de um modo ou de outro facilita a vida de quem faz comédia. A troca de identidade também aparece em obras

não cômicas, por exemplo, uma mulher que se transveste em homem, Diadorim de *Grande Sertão: Veredas* Guimarães Rosa. A troca de identidade também pode ser uma impostura, alguém que mente a profissão ou papel social VER *Médico*. Escreva uma cena onde por um forte motivo, dois personagens trocam de identidade.

Trocadilho

Geary (2018, p.9) traz o fato de que o número médio de trocadilhos numa peça de Shakespeare é 78. O trocadilho é quando uma palavra é usada com dois sentidos diferentes, por exemplo, “vou colocar esse dinheiro no banco”, e outro personagem diz que é um absurdo, que alguém pode levar o dinheiro, pensando que se trata de um banco de praça e não banco instituição financeira. Trocadilhos são frequentemente associados à forma mais infame de humor, e como todo trocadilhista sabe, deve se tentar 100 trocadilhos para conseguir um de boa qualidade. O trocadilho facilmente se torna um vício, para infelicidade dos que convivem com o trocadilhista. Mais grave é o caso do trocadilhista que se mudou da Inglaterra para Cuba para “trocar de ilhas”. Shakespeare mesmo escrevia cenas inteiras onde nada mais acontecia do que um esgrimir de trocadilhos. Como as demais técnicas de humor verbal, o trocadilho requer muito treino e paciência, mas seu uso no teatro de comédia é extenso, porque apesar de seu caráter irritante, sempre há os que riem de trocadilhos. Além disso, os melhores trocadilhos podem ser memoráveis, críticos e filosóficos. Como exercício, escreva uma cena que é uma competição de trocadilhos.

Ulisses

Por ser uma piada registrada num texto com 2800 anos, deve ser uma das mais velhas do mundo, no entanto, a estrutura dessa piada é engraçada hoje, como foi ontem. No livro *A gargalhada de Ulisses* (2008) de Cleise Mendes, a autora comenta o efeito cômico desse trecho da *Odisseia* de Homero. Ulisses encontra um ciclope, um monstro de um olho só. O monstro pergunta qual o nome de Ulisses, que responde "Ninguém". Ulisses fura o olho (o único) do ciclope, e quando o ciclope o persegue, diz que procura "Ninguém", e que "Ninguém" furou seu olho. É possível pensar em várias outras situações cômicas onde alguém tem um nome que tem outro significado. Uma possibilidade são nomes estrangeiros. Quando alguém num idioma tem um nome comum, que em outro idioma é um palavrão, ou tenha significado preciso, que possa gerar confusões. Há também o efeito de se usar um sobrenome, que em conjunção com um nome específico, gera também uma piada. Como exemplo, temos o sobrenome Pinto. É possível que na família Pinto se evite nomes como Jacinto,

Rolando, Armando, Décio, e, evidentemente, Caio. Nesse exercício, escreva uma cena onde um personagem tenha um nome, ou sobrenome, que tenha outro significado, e desenvolva a cena partir das confusões daí resultantes.

Valete

Ato I cena I de *Les Facheux* (MOLIÈRE, 1962), uma cena típica de humor, La Montagne se atrapalha ao tentar ajudar Éraste com seu chapéu e roupa. Trata-se de uma cena de humor físico, mas proposto pela dramaturgia. Uma ação física que é descrita para ser desajeita e acidental. Outro exemplo é um servo que tenta ajudar o patrão com sua roupa, ou utensílio, e tudo cai. Uma variante é alguém que tenta limpar uma mancha de outro, e termina por sujar mais ainda. Escreva uma cena onde alguém tenta ajudar alguém e termina por atrapalhar.

Verdade

Enganam-se os que pensam que o humor está sempre na impostura ou no ridículo. O melhor humor é o que diz a verdade, como na fábula do menino que exclama “o rei está nu!”. Um exemplo de humor baseado em se dizer a verdade está numa fala do filme dos irmãos Marx *Duck Soup* (1933) com direção de Leo McCarey em que Groucho exclama “Uma criança de 4 anos entenderia esse plano. Busquem uma criança de 4 anos”. Como exercício, imagine situações onde não se pode dizer a verdade, e escreva uma cena cômica centrada nessa declaração verdadeira.

Viajantes

Um dos pilares da *commedia dell'arte* é o conflito entre o rico mercador (Pantaleão), que é uma figura local, com um recém-chegado servo, um retirante (Arlequim). A chegada de alguém de outra cidade, cultura, sotaque promove uma série de atritos, mal-entendidos que podem gerar situações cômicas e cheias de conflito. O recém-chegado nem precisa vir de longe: pode ser alguém que veio da periferia, de um bairro distante, ou mesmo de outra “tribo” social, um surfista em meio a corretores da bolsa, um anarquista no mosteiro, etc. Escreva uma cena onde há o choque cultural entre dois personagens, um está em seu meio, e o outro veio de fora.

Volta ao lar

Um jeito frequente de começar uma história para o teatro é com um regresso ao lar. Mas, sobretudo, com a volta de um pai, ou figura de poder para casa. Em geral, isso quer dizer o fim da farra, o fim

da liberdade que reinava durante a ausência dessa figura. No começo de *As artimanhas de Scapino*, o pai de Octave retorna, introduzindo naquele ambiente uma estrutura típica da *commedia*, a repressão dos velhos sobre os jovens. E esse conflito será o motor da história. Escreva um resumo de história onde no começo um pai retorna, assim como outra figura qualquer de poder. E esse retorno quer dizer o fim de uma liberdade anterior.

Vozes engraçadas

Às vezes conversando com alguém, começamos a rir de um assunto, usando uma voz diferente. Em ensaios isso acontece com frequência. Uma imitação de alguém que fala engraçado também pode despertar um jeito de falar engraçado, que desperta também uma máscara, um clown dentro de nós. Pode inclusive ser a voz deformada que aparece quando se usa a máscara. Quando encontramos uma voz dessa, anote-a, com uma descrição: "A voz do "Bléeee, bléeeee", com a língua de fora, etc." Seja bem claro nessa descrição, e ajuda se o dia, a situação e a companhia onde tal voz surgiu seja também registrada. Com uma voz dessa na cabeça, fica mais fácil escrever o que um *zanni* diria, já que o timbre e o modo de falar trazem consigo um jeito de pensar, a fagulha inicial de um personagem. Um problema típico das primeiras versões de um texto teatral, é a tendência de todos os personagens falaram do mesmo modo, no caso, o jeito de falar de quem escreve a dramaturgia. Por isso, é bom guardar anotado essas vozes malucas que às vezes saem de nós. Quando estiver em posse de algumas vozes assim, faça improvisos, onde duas vozes assim estejam em conflito. Desses improvisos podem surgir ideias para cenas, enredos ou de novas máscaras.

Xereta

Um momento clássico de comédias é quando alguém escuta o que não deve, ou escuta algo errado. Também ocorre em tragédias, como o Polônio que se esconde para escutar a cena entre Hamlet e sua mãe Gertrudes. O fato de alguém escutar o que não deve gera suspense (quem está escondido será surpreendido?) e a importância do que foi dito pode levar a novas complicações para quem escutou. Escreva uma cena onde alguém se esconde e escuta algo que não deveria ter escutado.

Zanni

Zanni é o nome genérico que se dá as máscaras dos servos Arlequim, Truffaldino, Brighella, Pedrolino, que em geral são os mais cômicos, mais ensandecidos personagens da comédia. São em geral personagens que se expõe aos maiores desesperos, indignidades, devido a sua condição social

vulnerável. Se o enredo costuma se apoiar mais nas histórias de amor dos jovens apaixonados, e da repressão dos velhos, onde o humor ocorre com mais fulgor é na interação dos *zanni*. Em geral, os vemos em companhia dos seus senhores, jovens ou velhos, mas também podem aparecer em cenas de amor, como na clássica interação entre Arlequim e Colombina, ou resolvendo problemas sozinhos, como nas cenas entre Arlequim e Brighella. Seus nomes podem ser inventados, e em geral terminam em “ino”, equivalente ao “inho” do diminutivo do português. Escreva uma cena com um ou mais *zanni*, interagindo entre si e com uma figura de poder.

CAPÍTULO 7 OS SOFRIMENTOS DO VELHO AFONSO

Nesse último capítulo eu ofereço minha comédia *Os sofrimentos do velho Afonso*, que em conjunto com os exercícios de Escrita Criativa, constituem o núcleo dessa pesquisa. A metodologia empregada para escrever a comédia, e a elaboração dos exercícios tem vários pontos em comum. Uma é a citação pura e simples. Uma fala de grande poder cômico pode ser reutilizada numa nova comédia, e em certos casos pode se dar um efeito duplo: o do humor intrínseco da fala e de sua inserção numa nova obra, e as fricções que daí podem resultar. A citação também pode exemplificar um exercício. Se numa cena determinada de certa comédia ocorre um efeito cômico, através de sua citação temos a explicação de um exercício de escrita. A citação pode ser também de uma estrutura cômica, e não somente de uma fala. Por exemplo, a relação de empregado e patrão pode ser citada em diversas fontes, para melhor realização do exercício ou de escrita.

Outra estratégida que utilizei, e que já mencionei em relação ao que Brecht fez com a *Turandot* de Gozzi, é a adaptação. O recurso da adaptação abre vários caminhos ao humor, sendo que uma adaptação mal-feita é cômica mesmo quando se pretende o efeito trágico. *Os sofrimentos do velho Afonso* é uma adaptação de Terêncio que deu errado, como é confessado no Prólogo. Contudo, a adaptação não se limita a enredos completos. Uma cena, um personagem também podem ser adaptados em outra comédia, e o deslocamento em si pode gerar situações promissoras. Ou seja, a adaptação parcial ou total de material cômico pré-existente foi um dos principais modos que empreguei para elaborar os exercícios e a comédia que segue.

Também, um fator importante da escrita dessa comédia foi a memória pessoal. Meu avô paterno se chamava Afonso, e ele era um sujeito formidável que sofreu com depressão. A insistência em sofrer é o principal tema dessa comédia. Nesse caso, tenho que admitir que a obra é mais pessoal do que imaginava. A princípio declarei para todos familiares que a comédia não tinha nada a ver com meu avô. Porém, um tio meu terminou por me convencer, que ainda que de modo indireto, meu avô é citado em certas falas e situações. E, a fala final da comédia “gente besta é boba mesmo”, foi dita por minha avó materna, uma frase direcionada a mim. Foi um dia em que fiquei sabendo que estava livre de alguma obrigação fastidiosa, e corri pelo quintal da casa, fingindo ser bailarino executando um “grand jeté”. Minha avó que quase não falava mais então, devido ao Alzheimer, me olhou com derrião e disse: “gente besta é boba mesmo”.

Junto com a questão da memória pessoal, as comédias comentadas até aqui servem cada uma ao seu modo para inspirar a escrita de novas comédias. No caso em questão, *Os sofrimentos do velho Afonso* reflete um jeito de pensar o teatro, o humor, e mesmo a minha relação pessoal com o passado, que espero não ser saudosista, e sim inventiva. E apesar de todas as dificuldades, essa comédia encontrou seu modesto público em Goiânia, onde procurou o contato com o passado afetivo do interior e a comicidade do caipira.

À guisa de registro, a estreia e as sete apresentações que se seguiram de *Os Sofrimentos do Velho Afonso* aconteceram em junho de 2019, em Goiânia com o apoio da Lei Goyazes de Incentivo à Cultura do Estado de Goiás, e patrocínio da ENEL, empresa de energia. Reforço aqui meus calorosos agradecimentos às duas instituições. Foi minha primeira experiência como produtor de teatro. Encarei toda burocracia, levei toda a papelada que me pediram, logo eu, um dramaturgo, sonhador por profissão, desajeitado com planilhas e orçamentos. Contei com a ajuda de um elenco profissional, mais sensato do que eu. Parte deles já me acompanha desde 2009, em outras empreitadas teatrais. Tive um aprendizado muito grande, e me sinto orgulhoso do resultado.

Foram 8 apresentações gratuitas, sendo a estreia e o segundo dia no Auditório Belkiss Spenciere, da EMAC (Escola de Música e Artes Cênicas) da UFG (Universidade Federal de Goiás) em 30 e 31 de maio de 2019. Como maior parte do elenco era formado por ex-alunos do curso de Artes Cênicas da UFG, foi um prazer apresentar nosso trabalho aos nossos colegas de amanhã, e o retorno à casa fez ainda mais sentido em se considerando a citação da parábola de *O filho pródigo* que consta no monólogo final da peça.

Para realizar essa estreia, tivemos o gentil poio da Profª Drª Maria Ângela de Ambrosis e da Profª Walquíria Pereira, que levou para nos assistir todas as turmas de História do Teatro, que por feliz coincidência estudavam então o teatro de Plauto e Terêncio, referências do meu texto. As 6 apresentações seguintes foram no teatro Sonhus, situado ao histórico colégio Lyceu no centro de Goiânia, nos dias 2, 7, 8, 9, 15 e 16 de junho de 2019. Tivemos um público modesto nas primeiras apresentações, mais ao longo dos dias o boca-a-boca nos foi favorável, e tivemos a alegria de ter a casa lotada nos dias finais.

Além das apresentações, realizamos 4 oficinas também gratuitas, uma de Combate Cênico com o ator Clégis de Assis (que interpretou Afonso), outra de Jogos Musicais para o Teatro com Reginaldo Mesquita (nossa diretor musical, e ator que interpreta Gérson), e uma oficina de Improviso Teatral realizada por Marcus Pantaleão (o Firmino, notando-se a ironia do destino de termos um ator de sobrenome Pantaleão interpretando um personagem baseado nos velhos

avarentos, um Pantalone por assim dizer), e finalmente minha oficina de Dramaturgia realizada no dia 15 de maio no Centro Cultural da UFG.

Nessa oficina eu adverti os alunos de algo importante: não pretendo com esse texto exemplificar nada, nem o considero como “resposta certa” dos exercícios de dramaturgia que constam no Capítulo VI, ou seja, a parte pedagógica dessa pesquisa. Disse a eles o que penso em relação a isso. Não gosto da prática de exemplificar um gênero literário com seu próprio texto, como um poeta que ensina poesia com versos de sua lavra. Como professor de dramaturgia, quero que meus alunos leiam Eurípedes, Shakespeare, Brecht e Suassuna. Isso posto, afirmo que essa comédia é tão somente apresenta meu estágio atual de evolução como artista, com todas as falhas e limitações que se possam esperar, sendo sobretudo um trabalho pessoal, onde procurei retratar o mundo ao meu modo.

Essa comédia foi escrita, ou melhor, concluída a partir de março de 2019, baseada em anotações, piadas e citações que vinha juntando desde 2017. Seguindo o exemplo de Terêncio, espalhei no texto máximas populares, e vários exemplos de *one-liners*, piadas que se resumem numa frase como “Se eu concordar com você é por que nós dois estamos enganados”. São frases retiradas da tradição do *stand-up* estadunidense, que também certamente se alimenta de ditos populares de humor de fonte anônima. Quanto ao meu método de escrita, se é que posso chamá-lo de método, trata-se de um constante anotar de ideias, que depois são enredadas em um texto final. Ao correr dos ensaios, os atores e atrizes adaptaram algumas falas para que coubessem melhor em suas vozes, mas foram na maior parte do tempo fiéis ao texto.

O enredo original de *O punidor de si mesmo*, a comédia de Terêncio que me serviu de inspiração, gira em torno da disputa da posse de uma escrava. Por vários motivos, creio que esse tema seria justificadamente não engraçado para um público contemporâneo. Substituí esse “objeto” de conflito dramático por um mais aceitável, a posse da terra, no caso uma decadente fazenda goiana. Tanto na Roma Antiga quanto no interior do Brasil um quinhão de terra continua sendo um motor de intriga. No entanto, essa foi somente a primeira de uma série de mudanças que levou a escrita de uma comédia verdadeiramente nova, não podendo o resultado final ser considerado realmente como uma adaptação de Terêncio. As demais razões da minha dificuldade com a adaptação estão expressas no Prólogo da comédia, que foi interpretado com brilho por Marcos Noel, que além de ator era nosso figurinista.

Quanto à influência da *commedia dell'arte*, nesse espetáculo eu tentei não acessá-la diretamente, como prática de improviso ou mesmo como elemento visual. O que tentei realizar foi

uma confluência de elementos que acredito ter sido empregados pelos atores italianos do século XV e XVI. No caso, é uma mistura entre comédia latina, em particular da comédia *O punidor de si mesmo*, do autor romano Terêncio, em contraponto com o sotaque goiano, e o humor do caipira brasileiro. É a mesma mescla que apontei em capítulos anteriores na obra de Suassuna, Scala e Goldoni. Se por um lado a fonte foi uma comédia de Terêncio, a comicidade regional chegou até mim através de referências como o cinema de Mazzaropi, a dupla sertaneja cômica Alvarenga e Ranchinho, e o contador de causos do município de Bela Vista de Goiás, o Geraldinho (cujo espesso sotaque goiano serviu de modelo ao ator Clégis de Assis em sua pesquisa para dar vida ao velho Afonso).

Sendo avesso aos artistas que defendem a própria obra, não posso dizer se tive sucesso ou não em escrever uma comédia com elementos eruditos e populares entrelaçados. No entanto, por observação anedótica, notei que pessoas de proveniências culturais diversas tendiam a rir em trechos diversos. Por exemplo, certo dia reparei num membro da plateia, um aluno do departamento de Letras da UFG. Ele ria das alusões irônicas a Goethe, que inclusive está presente no título da comédia. Mas adiante estava um convidado que provavelmente ia ao teatro pela primeira vez na vida. Já este tendia a rir dos momentos de engano cômico, da surra que Afonso toma no Ato I, e outros momentos onde o humor se dava por motivos estruturais e não por citação.

Claro que muito do humor não provem apenas do texto, e sim do modo como o texto foi encenado, e as escolhas de direção que tomei. Como regra, acredito que o humor só funciona quando levado à sério. Sem uma ferrenha crença na bobagem, o humor se desfaz. Por isso orientei meus atores a atuarem evitando abusar da caricatura, do ridículo, já dado pela situação e diálogos. Considerando se tratar de um elenco semiprofissional, onde todos não podem se dedicar integralmente ao ofício da atuação, sendo todos também professores, músicos da noite ou operários, o resultado apresentado foi acima da expectativa, tendo-se em mente a dificuldade do texto, com seus barroquismos e referências literárias.

Como se pode notar no vídeo do espetáculo disponível no Youtube, o personagem que mais transcende o ridículo, é o personagem título, e não sei dizer se por mérito do texto ou da atuação. O Afonso foi interpretado com talento incomum pelo ator goiano Clégis de Assis (também responsável pelo cenário). Sua caracterização física foi de tal ordem, que houve pessoas no público que o julgaram como um homem de idade, sendo ele um balzaquiano. Além do trabalho físico, seu trabalho de voz jamais se resumiu em imitação paródica de sotaque. Sua própria colocação vocal evocou um tipo de sotaque goiano em extinção, próprio do interior e como falado por nossos avós.

E a verdade dessa voz fez com que trechos como o grande solilóquio do início do Ato II alcançassem uma profundidade psicológica que não se espera de uma comédia que só se propõe ao riso.

O personagem mais francamente cômico é o Vavá, uma espécie de Arlequim/Chicó interpretado por Andreane Silva. Seu trabalho oscilava em tons de puerilidade e um peso maior, com algo de sombrio. Assim Silva revelou algo sobre o próprio caráter da comédia: não se trata de um humor leve e solar. Há algo de trágico, sofrido por detrás da fachada. E sua interpretação põe isso em evidência de modo intuitivo. O já mencionado Marcus Pantaleão interpretou o grande antagonista Firmino, um velho avarento e amargo, para o qual criou um sotaque de lugar algum, com algo de italiano. A dupla de melancólicos jovens Gérson (Reginaldo Mesquita) e Augusto (Marcos Noel), onde o primeiro usava de um naturalismo extremo para destoar da “teatralidade” geral, e assim preparar um chiste destinado a cena final, e o segundo empregava um peso dramático, como um personagem trágico caído de paraquedas na comédia.

Mesmo sendo Afonso o personagem-título, o verdadeiro protagonista da comédia é o Lino (Rosalina). Trata-se de um forasteiro que movimenta a trama, um exemplo de personagem clássico recorrente na História da comédia, a mulher disfarçada de homem por algum perigo ou aventura, como a Viola de *O Mercador de Veneza* ou a Diadorim de Guimarães Rosa. Quem a interpretou foi Malu Nunes, que teve o desafio de fazer crível o não-realismo do travestimento, além de ter momentos de intrigante, engabelando o velho avarento Firmino. Coroando o elenco com chave de ouro, Lorena Fonte interpretou a Dona Matilde, uma senhora de temperamento furioso, que é responsável por um dos momentos de maior comicidade do texto. Em outro momento, esse personagem tem um acesso de cólera com citações de *Rei Lear*.

Uma dificuldade geral do elenco foi atuar em sotaque goiano de modo convincente. Apesar de ser um elenco de goianienses, poucos haviam já interpretado no dialeto caipira⁸². Em geral foram treinados a reprimir o “r” caipira, para soar de modo mais cosmopolita. Expliquei a todos que se o sotaque fosse falso, nosso público seria impiedoso em notar a falsidade. No começo dos ensaios, devido a nítida influência de Suassuna sobre o texto, alguns atores chegaram a soltar algumas falas num vago nordestino. Com o tempo o sotaque goiano foi se impondo, e no final todos libertaram seus caipiras interiores.

Ainda em relação à direção, procurei estabelecer uma estética de teatro elisabetano, com trocas de cenários em frente ao público, sem blackout. O interessante foi notar como pessoas não

82 Embora a definição de dialeto seja polêmica, desde o estudo clássico de Amaral (1955) se fala num dialeto caipira. Meus avós usavam construções gramáticas diversas do português, como “é-vai, é-foi”.

habituated ao teatro, após um estranhamento inicial, passam a aceitar que uma cena se desmancha sem a saída de personagens, e que os atores refaçam o cenário diante da luz. Levou um tempo para acostumar os atores a interpretar apartes e solilóquios, mantendo um permanente diálogo com o público, que dessa forma se vê envolvido no espetáculo. O que me surpreendeu foi a efetividade permanente dos apartes, após o primeiro, o público passa a esperar o segundo, e se vê cada vez mais dentro do espetáculo.

Para manter o máximo possível o caráter “análogo” do teatro do passado, eu desenvolvi uma sonoplastia toda sem sons gravados, e a trilha musical sem microfone, usando apenas um violão acústico. As ondas do mar eram evocadas por feijão balançando numa peneira, e os passarinhos do mato ao redor foram sugeridos por apitos de caça. Com a facilidade corrente de sons gravados, fazer um espetáculo todo “unplugged” foi necessário quase que por um motivo sentimental, para resgatar uma teatralidade antiga. Quando se faz assim, o toque inadvertido de um celular na plateia, se torna mais vexaminoso. Embora que, para minha surpresa, em 8 apresentações não tivemos nenhum toque de celular na plateia.

Em relação à trilha sonora, compus três canções para o espetáculo: uma toada, ao molde de “Mourão da Porteira” de Raul Torres e Florêncio, uma dupla sertaneja ativa nos anos de 1940 e 1950; uma guarânia inspirada na popular “Índia” de Manuel Ortiz Guerrero e José Asunción Flores, versão em português de José Fortuna, e imortalizada pela dupla Cascatinha e Inhana, e por fim um cateretê inspirado em canções do mesmo ritmo interpretadas por Tião Carreiro e Pardinho. A escolha de fazer pastiches musicais, parte do mesmo princípio de adaptar estruturas dramáticas de comédias passadas.

Quanto ao título, *Os Sofrimentos do Velho Afonso*, sempre gostei da ironia de servir também de subtítulo aos sofrimentos de um doutorando, sendo Afonso meu nome do meio. Ao longo do projeto, escutei mais de uma pessoa dizer “O Afonso sou eu!”, se referindo à insistência do personagem central em sofrer. Paradoxalmente, ao escrever, ensaiar, dirigir e apresentar essa comédia, eu sofri menos do que esperava, e espero, com fervor, que o público não tenha passado por um mar de sofrimentos.

Os sofrimentos do velho Afonso
Comédia em 3 atos e 1 prólogo

Gravação do espetáculo está disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=1sFHnsRodOI&t=445s>

Personagens

Prólogo, ator romano.

Afonso, fazendeiro arruinado

Vavá, seu empregado

Lino, outro empregado

Augusto, seu filho

Firmino, vizinho de Afonso

Matilde, esposa de Firmino

Gérson, filho de Matilde e Firmino

A ação se passa no interior de Goiás, muito tempo atrás.

Cenário

Caixas de madeira

Armação com cortina em cor neutra em estilo elisabetano

Pás, peneira de vime, feijão de duas cores, uma escultura de papagaio na gaiola.

Prólogo

Afonso separa grãos de feijão roxo e preto. Enquanto o público entra, ele está perto de terminar a tarefa.

Entra o Prólogo e um Ator. Eles cantam em terças uma toada ao estilo de Raul Torres e Florêncio.

TOADA

A A7 D
Foi tanto tempo para eu aprender

E7 A

Que lá no fundo a gente gosta de sofrer

C#7 F#m D

Então eu faço o contrário do que quero

E D A

Fazendo graça com assunto muito sério

A A7 D

Vou confessar que não sei quase nada

E7 D

Mas eu gosto de cantar uma toada

C#7 F#m D

Por que a alegria é a coisa mais sofrida

E D A

Que a gente faz de pirraça nessa vida

Afonso ignora os cantores e segue seu trabalho. Findada a cantoria, o Ator sai e o Prólogo se dirige ao público.

PRÓLOGO - Esta noite ouvirão a comédia de um poeta que não poupou esforços em escrever grandiosas bobagens! Mesmo assim, tem um escritor mais velho que está falando por aí que nosso poema não passa de um reles plágio. Afirmo que a acusação não procede! Na verdade, o que começou como um deslavado pastiche do nosso poeta Carlos Rabelo, acabou se tornando uma comédia nova. O Carlos prometeu uma adaptação de “O punidor de si mesmo” do Terêncio, mas deu tudo errado. Seria o crime perfeito. Ele pegaria uma velha comédia romana que ninguém conhece, reescreveria com novas piadas, e vocês nem iriam perceber a diferença. E a comédia parecia perfeita por que tinha um título engraçado, “O punidor de si mesmo” e o detalhe curioso de conter a citação preferida do Marx, “sou humano, nada que é humano me é estranho”, e pra não ficar só em Marx, nosso querido Terêncio é citado na Bíblia. Nesses tempos conturbados em que vivemos, parece ser um cuidado interessante encenar um autor que é citado por Marx e São Paulo ao mesmo tempo.

Entra Vavá.

VAVÁ - Cêis num vão cantar mais não?

PRÓLOGO - Silêncio, cidadão! Terêncio, pra quem não sabe, é um grande dramaturgo do Império Romano, era africano e ex-escravo. Mas vocês devem estar se perguntando quem sou eu, e por que a história não começou ainda. Talvez estejam com medo desse espetáculo ser apenas um longo sermão, sem...

Vavá ergue a mão, como quem pede para fazer uma pergunta.

PRÓLOGO (*olha de lado para Vavá*) - Sem enredo, sem personagens, um longo discurso, fiquem calmos, não vão embora, daqui a pouco começa mesmo. É que agora eu não sou um personagem da história, eu sou o Prólogo! E para que vocês não façam nenhuma confusão, já vou explicar que mais tarde volto como um dos personagens. Pode parecer esquisito, mas era assim que acontecia antigamente. Toda comédia começava com um prólogo. Pensem assim, se vocês são os juízes do nosso espetáculo, eu, o Prólogo, sou o advogado de defesa! Mas tomara que não seja necessário, pois nós sempre esperamos que novos dramaturgos agradem a vocês, e não somente a si mesmos. Mas eis que as pessoas foram ficando impacientes, as peças foram encurtando, de cinco atos pra três atos, de três atos pra um ato, de um ato pra ato nenhum, por fim só tem um povo se contorcendo na lama, e é só isso. O pessoal vai pra casa tentando adivinhar o que representa a lama, e o que representa as contorções. E o pessoal que estava se contorcendo na lama diz que não queria dizer nada, e que cada um do público é livre para entender o que quiser, e... e.... (*trava, olha para Vavá e pergunta desconcertado*) Mas o que foi, Vavá!?

VAVÁ - Quando começa o tiatrim?

PRÓLOGO - O quê?

VAVÁ - O beijo técnico, o povo chorando... Na falsidade.

PRÓLOGO - Cala a boca, Vavá, e me ouve. Como eu dizia, o público foi também parando de ouvir, de ler, de prestar atenção, e de até mesmo chegar com pontualidade. Aliás, o problema de ser pontual é que ninguém chegou ainda pra te dar parabéns. E depois veio o apocalipse na forma do celular, e é um tal de não sair do celular, mandar mensagens no meio do espetáculo, e pior atender a desgraça... Então... desliga aí vai. Vou esperar. Vamos todo mundo pôr a mão no bolso, e desligar o celular. E já que estamos na parte dos avisos...

VAVÁ (*gritando e indo ao centro do palco*) - Deixa eu fazer!

PRÓLOGO - Então vai lá.

VAVÁ (*feliz da vida, recitando mecanicamente*) - Em caso de emergência, máscaras de oxigênio cairão tomaticamente... (*olha para o teto do teatro, e depois se vira e pergunta ao Prólogo*) - A gente instalou lá? Pode dizer que tem? (*de volta ao público*) Nóoooo... Já pensou, hein? Se vocês num tivesse esperando, e pá.... Cai um monte de trem lá de riba. (*aponta alguém da plateia*) Aquela ali olhou. Vai ficar esperando cair, né? Besteira, tem nada lá não. (*olha para cima*) Ou será...

PRÓLOGO (*enxota Vavá*) - Saia daqui! Deixe-me concluir meu raciocínio.

VAVÁ - Tá bão, tá bão... (*sai e observa de lado, de cócoras*)

PRÓLOGO - Como eu ia dizendo, ninguém mais faz prólogo no teatro. E creio que sei o motivo. O público antigo era muito mais bravo que o de hoje. Por que quando se lê as velhas comédias, os prólogos de antigamente eram cheios de “desculpa aí”, “não bate na gente”, “não me mata”, “não me manda pra prisão”. Antigamente as pessoas levavam teatro mais a sério. Tão a sério, que precisava vir um sujeito antes, o Prólogo, e se explicar, se confessar, como se estivesse na frente do delegado: “Quem escreveu essa peça? Quem foi o vagabundo que rabiscou essa pouca vergonha? Confessa! Confessa!”

VAVÁ - Fui eu, doutor, fui eu!

PRÓLOGO - Você o que sua besta?

VAVÁ - Eu que escrevi. Só que não é culpa minha não. É do que fez mesmo. (*lembrando*) Tal de Terenço!

PRÓLOGO - Volta pra lá! (*aguarda Vavá se afastar*) Hoje o máximo que o pessoal fala é "se gostar, avisa os amigos, se não gostar, avisa os inimigos". Mas antes eu queria fazer um elogio ao nosso querido amigo Terêncio e contar um fato para vocês: de todos os sodomitas, ébrios, trapaceiros, errantes e lunáticos que já fizeram teatro nesse mundo, o Terêncio é o único que, como eu disse, conseguiu ser citado na Bíblia. Sim! São Paulo, ninguém menos do que São Paulo cita o Terêncio em primeiro Coríntios capítulo 15, versículo 33 "Não se deixem enganar: as más companhias corrompem os bons costumes".

VAVÁ - Aleluia! (*murcha diante de um olhar reprovador do Prólogo*)

PRÓLOGO - Na verdade, gente, o Carlos Rabelo andou falando isso por aí, mas fomos olhar e descobrimos que a citação é do Menandro, lá de Atenas, de quem o Terêncio traduzia e adaptava suas comédias. Mas é a Bíblia, gente. Então quando a sua tia for dizer que não é pra fazer teatro, que teatro é coisa do capeta, solta essa na cara dela: tem teatro na Bíblia!

VAVÁ - Menandro Cars... Aquele que fazia música pro Roberto Cars... Óia o jeito que cê fala com sua tia...

PRÓLOGO (*sacode a cabeça*) - Então com vocês a triste sina de Afonso. Imaginem por um momento que esse pobre palco representa as verdes paisagens de Goiás, que ao longe se avista a Serra Dourada, onde o verde escurece em ondas até se azular no horizonte. E que em vez de estarmos cercados de parede, pano e luz, aqui em volta se encontra a fazenda do Seu Afonso, com pasto, esterco, mangueiras, mata-burro, estrada de chão e mato fechado em volta. A casa do Seu Afonso é solitária, paredes descascadas revelando camadas de pintura de felizes dias passados. Pela janela entra a friagem da serra, tem cheiro de café e fumo.

VAVÁ - Ih não é que dá pra ver direitim....

PRÓLOGO - Com vocês, “Os sofrimentos do velho Afonso”!

Prólogo e Vavá saem.

Ato I

Cena 1

Afonso termina de separar o feijão. Ele olha para o público, e mistura os grãos. A cena se passa na fazenda de Afonso. Este se encontra sentado numa cadeira de vime. Além de utensílios agrícolas, perto de Afonso se encontra um papagaio de madeira na gaiola. Afonso limpa a gaiola, passa o dedo no bico do papagaio, e lhe dá comida durante a cena.

AFONSO - É mundão... É mundão doido. Ó, se alguém aí entender esse mundão de Deus, me explica, que eu não sei não. E por que diabo tem de ser assim? A gente nasce, a gente sofre e a gente morre. Quando a gente nasce, já sai da mãe chorando, que é pra se acostumar. De vez em quando, acontece um trem bão. E aí vai e acaba. Aqui em volta mesmo, onde cê's tão vendo. Já foi bão. Bão demais. Cê's precisava ver. Meus amigo não saía daqui. Tinha galinhada e truco. Hoje não sobrou nenhum. Quase fiquei rico. Mais de umas duas vez. Ou foi três? Mas aí veio a vida e páaa.... Já era. Não sei se foi duas vez, ou três, mas sei que fali umas quatro. Falência braba. Deles vir aqui e levar meus trem. Olha, vou dá um conselho procêis: (pausa breve) Esqueci. Depois eu falo. Tanta gente me pergunta. Seu Afonso... Por que que o senhor leva essa vida sofrida? Trabalhando feito um doido pra lucro de outro, longe do seu fi Augusto, sozim no mundo... Por que que o senhor confiou nesse safado do seu vizim aí do lado, ó, tal de Firmino? Era amigo meu, o danado. Mas aí veio vindo me emprestando dinheiro, no final fiquei aqui só de favor. Meu fi Augusto foi embora, e fiquei sozinho. Cinco ano se passaram, veio chuva veio seca, e meu fi Augusto não veio... E por conta de briga besta, por conta de bobagem! Augusto saiu nesse mundão afora, achando que vai ganhar dinheiro. E hoje quero nem saber dele! Fi é tudo besta. Meu pai que dizia. E tava certo. Mas quando cê repara que o pai tá certo, já tem um fi que pensa que é o cê que tá errado. E agora sou saco de pancada do mundo, pra esse povo aí que não tem coisa melhor pra fazer, do que ver o Afonso sofrer. (pausa) Mas ainda me resta uma esperança! O Presidente Vicente há de ganhar a eleição, e acabar com essa anarquia. Ceis lava a boca pra falar do Presidente Vicente! O Presidente Vicente vai resolver essa baderna toda.

Entra Vavá.

AFONSO (*à parte*) - Falar em baderna...

VAVÁ - Seu Afonso, o senhor num vai acreditar.

AFONSO (*convicto*) - Ah, vou!

VAVÁ (*fica confuso*) - Hein?

AFONSO - Fala, besta.

VAVÁ - É que tem um moço aí, Seu Afonso, precisa ver que rapaz destemido, um trem enorme, fogo nas venta, da voz grossa. Disse que quer trabalhar pro senhor.

AFONSO - Manda embora.

VAVÁ - Vai embora não.

AFONSO - Diz que eu não tenho dinheiro.

VAVÁ (*preocupado*) - O senhor não tem dinheiro?

AFONSO - Uai, Vavá, por que que cê acha que não tem mais ninguém aqui?

VAVÁ (*entendendo*) - Ih, é... Falando em dinheiro, patrão... Quando que o senhor me paga mesmo?

AFONSO - A pergunta certa, Vavá, não é essa. A pergunta certa é por que que cê tá ainda aqui.

VAVÁ (*confuso, olha para os lados*) - Costume, né.

AFONSO - Enquanto cê pensa, vai lá e casca ele fora.

VAVÁ - Pra já, patrão.

Vavá sai resoluto. Afonso o segue com o olhar, curioso. Vavá hesita ante de sair.

VAVÁ (*fora de cena, gritando*) - Pode não! O Afonso deixa não! Ó que o cê faz...

LINO (*fora de cena, gritando ao mesmo tempo*) - Sai da frente! Me deixa passar! Me larga...

Afonso olha para o público, enquanto escuta gritos vindo de fora.

AFONSO - Olha aí, ó. A anarquia.

Entra Lino, seguido por Vavá.

LINO - Isso não vai ficar desse jeito, Seu Afonso! (*aponta Vavá*) Esse sicofanta, essa anta do Vavá não está lhe servindo direito! Eu vim de longe, Seu Afonso, procurei de cima embaixo, andei por estrada afora para encontrar o senhor. Por caridade, me deixa trabalhar aqui, juro que não vai se arrepender!

Afonso para, olha bem para Lino, chama Vavá com um gesto e fala junto ao seu ouvido. Lino se afasta e inspeciona o lugar, acompanhando Afonso com o canto do olho.

AFONSO (*à parte para Vavá*) - Quem que é esse aí memo?

VAVÁ (*à parte para Afonso*) - Disse que chama Lino.

AFONSO (*à parte para Vavá*) - E que mais ele disse?

VAVÁ (à parte para Afonso) - Disse nada não, patrão, mas óia só que cara de jagunço, cangaceiro, home-brabo! Esse é daqueles que te mata, e ainda palita o dente. Sei não, seu Afonso, acho que isso é gente do Seu Firmino.

AFONSO (com suspeição, à parte para Vavá) - Acha mesmo?

VAVÁ (à parte para Afonso) - Seu Firmino deve ter mandado esse tal de Lino pra espionar o senhor. Esse povo que tem vontade demais de trabalhar... costuma ser tudo assim.

AFONSO (à parte para Vavá) - Mas me espionar pra quê?

VAVÁ (à parte para Afonso) - Deve de ter vindo pra matar o senhor de vez.

AFONSO (não responde e arregala os olhos de espanto para o público)

AFONSO (sorri com satisfação de alívio) - Ah.... Já era hora.

VAVÁ (à parte) - Esse Afonso é doido...

AFONSO (chama Lino) - Ô, porquêra, vem cá. Verdade que cê é jagunço?

LINO - Maledicência, patrão! Quem lhe disse isso?

VAVÁ (lembrando, arregala o olho e aponta para Lino) - Lembrei! Lembrei! Já te vi. Sei quem cê é! Seu Afonso, esse daí é jagunço do bando do Barbosão! Olha a peixeira dele!

AFONSO – Mas o Barbosão não morreu?

VAVÁ - Sei disso não, só sei que o povo dele anda por aí, feito esse-um.

LINO - Imagina, Seu Afonso, sou um homem de paz, só quero trabalhar pro senhor.

AFONSO - Ô, meu fi, não tenho dinheiro pra pagar ninguém não...

LINO - E o Vavá não recebe nada?

AFONSO - Ele só me rouba uma galinha de vez em quando, e me enche o saco.

LINO - Eu trabalho por casa e comida, Seu Afonso! Vejo grandes possibilidades aqui em volta. Suas terras estão ociosas, os animais estão malcuidados, o pomar abandonado, a casa em ruínas. Em pouco tempo, sei que posso trazer a prosperidade de volta ao senhor.

AFONSO - Todo dinheiro que sai daqui, vai pro Firmino.

LINO - Quanto a isso, tenho um plano.

Afonso e Vavá se entreolham.

AFONSO - Pra quê que cê usa essa peixeira aí?

LINO - Para higienizar as unhas.

Afonso olha para o público em dúvida. Enquanto Afonso não olha, Lino faz o gesto de passar o dedo no pescoço para Vavá, que arregala os olhos e aponta Lino para Afonso, que está absorto.

VAVÁ (*alarmado*) - Olha lá, Seu Afonso!

AFONSO (*pensativo para o público*) - Peraí, Vavá... Esse rapaz parece que eu já conheço, não sei de onde. Acabou de chegar, e parece que já mora aqui comigo faz tempo. É desse povo jovem que pensa que pode arrumar os trem. É bonito. Mas é triste também. Ao mesmo tempo me dá vontade de rir e chorar. Tá bão. Pode ficar aí.

Lino faz um gesto de comemoração.

AFONSO (*olhando em volta*) - E olha o tanto de trem pra fazer... Que pouca vergonha. Como foi que fiquei assim? Eu era um sujeito aprumado, não deixava um trem caído no chão... Hoje eu ando até de roupa furada, e esqueço de tomar banho. Ai... Ai... Olha ali a cerca que o Vavá não arrumou... Olha os trem quebrado... Olha os bicho magro, doente. Pouca vergonha. Vavá! Cê não presta pra nada mesmo. Por que é que cê não conserta os trem que eu te pedi?

VAVÁ - É que o.... (*não sabe o que dizer*)

LINO - Pode deixar que eu me encarrego disso tudo, Seu Afonso.

AFONSO - Lino, a casa é sua. Bem que eu disse que hoje ia ter coisa estranha. Desde manhã soprou um vento soturno, desses que vêm em dia de morte e viagem. Depois avistei uma andorinha arribada, toda biruta, sem saber pra onde ia. Coitada. Feito esse mundo onde é filho contra pai, pai contra filho, irmão brigando com irmão, por conta dos trem mais sem importância. Que só a gente acredita. É, Lino, hoje ainda vamos ver coisa sem explicação nessa terra de Deus.

Cena 2

Poucos dias depois, no mesmo lugar. Afonso murmura consigo mesmo enquanto costura uma roupa rasgada. Lino anda em volta varrendo o terreiro. A cada gemido de dor de Afonso, Lino volta os olhos para o papagaio. Quando Lino olha para o papagaio, Afonso silencia.

LINO - Seu Afonso... Esse seu papagaio não é de falar muito, né?

AFONSO - É.

LINO - Já tentou ensinar ele a falar?

AFONSO - Não. Comprei ele por que me juraram que ele nunca fala.

LINO - Ah, tá...

AFONSO - Acho melhor assim. Toda vez que ele não abre o bico, é menos uma preocupação.

Entra Matilde, seguida por Vavá.

VAVÁ (*segundo Matilde timidamente, balbuciente*) - Ó, vou explicar pra senhora, só um instantinho, é que o... Sabe o...

MATILDE (*procurando*) - Onde está o Afonso?

VAVÁ - É que eu precisava...

MATILDE (*interrompendo*) - Cala a boca, Vavá! (*notando Afonso*) Eis quem eu procurava.

AFONSO (*tirando o chapéu*) - Dona Matilde.

MATILDE (*reparando em Lino*) - Empregado novo, é, Seu Afonso?

AFONSO - Cada um escolhe sua cruz.

Matilde senta-se, abre a bolsa, e procura um contrato.

LINO (*à parte para Vavá*) - Quem é ela?

VAVÁ (*à parte para Lino*) - Essa é a terrível Dona Matilde! A esposa do Doutor Firmino. Vizim nosso. Povo doido. O Firmino tem um trato com o Afonso, escrito no papelim e tudo.

LINO (*à parte para Vavá*) - E o que é que tem escrito?

VAVÁ (*à parte para Lino*) - Cê vai ver.

AFONSO (*para Matilde*) - A senhora aceita um café?

MATILDE - Não, obrigada. Nossa, hoje estou tão cansada! É bom sentar um pouco. Hm... Que brisa mais amena. Afonso, meu caro, hoje não quero te incomodar além da conta. Vai ser rapidinho. Até por que tenho uma pista nova na cidade.

AFONSO - Um dia a senhora descobre a verdade.

MATILDE - Sim! Hei de encontrá-la. E espero que tudo esteja de vento em popa com o senhor, Afonso.

AFONSO (*rosto amargo*) - Se melhorar, piora.

MATILDE - Bom... Podemos começar? Vavá! Busca o porrete.

VAVÁ - É vai!

Vavá apanha um porrete. Lino acompanha com o olhar ressabiado.

VAVÁ (*retornando com o porrete*) - Pronto.

MATILDE (*retirando um contrato amarelado e manuseado da bolsa*) - Então, de acordo com o contrato firmando na comarca de...

AFONSO (*interrompendo*) - Mas precisa de ler toda vez?

MATILDE - Hm... Tem razão. Vavá, 20 porretadas no Afonso, por favor.

VAVÁ - Senhora.

LINO (*indignado*) - Como é?

Vavá começa a desferir 20 porretadas em Afonso, que cai, geme e rola. Vavá mantém uma frieza profissional, não se diverte, e parece mesmo entediado.

LINO - Mas isso é um absurdo! Uma calamidade! Vavá, pare com isso.

MATILDE (*estendendo o contrato*) - Sabe ler, meu bem?

LINO - Isso não pode ser de verdade!

AFONSO (*apanhando, do chão*) - Preocupa não, Lino.

MATILDE - Vavá, espalha melhor. Fica batendo no mesmo lugar...

AFONSO (*gemendo*) - Também acho.

LINO - Me deixa ver esse contrato!

Matilde entrega o contrato. Lino lê e abre a boca.

MATILDE - Agora pra terminar um na cabeça.

AFONSO (*bufando*) - Não deu vinte ainda...

VAVÁ - Sim, senhor. (*desfere mais um golpe*)

Dona Matilde exibe um sorriso sádico. Lino sacode a cabeça em desalento. Vavá termina as porretadas, Afonso estendido no chão. Um breve silêncio.

MATILDE (*levantando-se para ir embora*) - Ah. Sinto-me tão melhor agora. Assim, rejuvenescida mesmo. Tchauzinho.

Matilde sai sorridente. Silêncio.

LINO - Mas que diabo foi isso?

AFONSO (*estirado no chão*) - Eu mereço.

LINO - Vavá, como é que cê tem coragem?

VAVÁ - O sistema aqui é esse, Lino.

AFONSO (*do chão*) - Vavá, sua disgrama, agora lembrei por que não te pago.

VAVÁ - Ah, patrão, se for pra fazer, é pra fazer direito...

LINO (*indignado, e fechando o punho*) - Isso não vai ficar assim, Afonso! Não tema, vou salvá-lo do cruel julgo de Matilde e Firmino!

VAVÁ - Esse povo novo tem umas ideia!

AFONSO (*ainda no chão*) - Eu acho que... Por hoje tá bom. Cês pode ir. Eu vou ficar aqui mais um pouco.

Enquanto isso, num bar em beira de rio. Gérson e Augusto tomam cerveja. Uma viola sobre a mesa. Tira-gosto no pires. Toalha quadriculada em vermelho e branco. Copos americanos.

AUGUSTO (*olha em volta*) - Como ocultar?

GÉRSON - Tá bem, tirando uma coceira que tive ontem...

AUGUSTO - Não, Gérson, deixa de bobagem! Como ocultar do meu pai que eu voltei?

GÉRSON - Não tem jeito. Vai lá logo falar com o velho Afonso.

AUGUSTO - Não quero.

GÉRSON - Vai lá, Augusto.

AUGUSTO - Não quero!

GÉRSON - Deixa de besteira!

AUGUSTO (*exclamando*) - Quero nem saber dele! (*breve pausa, se confunde*) Esse copo é meu ou seu?

GÉRSON - Esse é meu. Peraí. Não. Esse que é meu. (*bebe*)

AUGUSTO (*também bebe*) - Depois de cinco anos de briga, vira hábito. (*observa ao redor*) Não é uma vergonha, nos dois aqui numa cidade de gente ordeira, tomando cerveja de tarde em dia de semana?

GÉRSON - A vergonha é meu passatempo predileto.

AUGUSTO - Já deve ter passado um monte de gente por aqui, reparando em mim, dizendo, olha lá o Augusto, filho do Afonso, bebendo cerveja quando o Afonso mal tem pra comer. E olha lá o Gérson, o rico herdeiro do Firmino e da Dona Matilde, deve de tá pagando a conta. Olha lá o Augusto que teve que voltar pra casa depois de perder o dinheiro todo. A volta do filho pródigo!

GÉRSON - Não! O filho pródigo sou eu, que ainda tenho a chance de prodigar o ouro do Firmino. Você tá mais pra filho do contradígo, tanto que o Afonso reclama do seu sumiço.

AUGUSTO - Ele fala muito de mim?

GÉRSON - Só todo dia.

AUGUSTO - Tem ninguém pra entender meu pai.

GÉRSON - Seu pai é doido. Só não é mais doido que minha mãe!

AUGUSTO - Será que vamos ficar do mesmo jeito? Será que eu vou ser doido feito o Afonso, e você igual a Matilde?

Entreolham-se e olham para o público. Os dois bebem.

GÉRSON - Mas agora você vai ter que me contar direito essa história de que você se casou e já descasou!

AUGUSTO - Descasei não, ela que me largou. Sumiu no mundo.

GÉRSON - Como assim? Que mulher é essa?

AUGUSTO - Ela é meio... Como explicar... Acho que ela teve uma infância complicada.

GÉRSON - Lá vem.

AUGUSTO - Um dia a gente ficou sem dinheiro, e ela me disse que sairia de viagem. Nunca mais voltou.

GÉRSON - Assim? Sem mais nem menos?

AUGUSTO - Do jeito que ela é, acaba voltando.

GÉRSON - E você acredita nisso?

AUGUSTO - Acredito. Ela é dessa gente que nasce em 29 de fevereiro. Só faz aniversário em ano bissexto. Ela sabe quando vai chover, tem resposta pra tudo, e passarinho pousa na mão. Olha só, não consigo falar dela sem sorrir.

GÉRSON - Quem sorri muito, é por que quer vender coisa que não presta.

AUGUSTO - E você, Gérson, quando é que vai casar?

GÉRSON - Jamais. O casamento é o único tipo de guerra, onde se dorme com o inimigo.

AUGUSTO - O segredo de um casamento feliz... permanece um segredo.

Os dois brindam e bebem.

GÉRSON - Augusto... Vamos resolver isso logo. Vai lá! Depois desse tempo todo, o Afonso nem vai se importar com nada.

AUGUSTO - Se eu concordar com você... É por que nós dois estamos enganados.

GÉRSON - Discordo!

Pausa. Gérson em silêncio fixa o olhar para um lado.

AUGUSTO - Que é que cê tá aí calado?

GÉRSON - Mulher gosta de cara que fica em silêncio.

AUGUSTO - Por quê?

GÉRSON - Elas pensam que o cara tá prestando atenção.

AUGUSTO - Onde é que tem mulher aqui?

GÉRSON - Tô ensaiando.

AUGUSTO - Sensacional. Aliás... Minha sensação é de que vivo dentro de um bar.

GÉRSON - Que é que você sentiu?

AUGUSTO - Uma pontada no fígado.

GÉRSON - O fígado faz muito mal a bebida. (*bebe mais*) Por falar em fígado, quem vai pagar essa conta?

Augusto tira um maço de cédulas do bolso e arremessa sobre a mesa.

GÉRSON - Arre égua! Choveu na nossa horta. Onde você arrumou isso?

AUGUSTO - De onde esse veio tem muito mais.

GÉRSON - Não acredito!

AUGUSTO - Nesse mundo, o dinheiro fala mais alto.

GÉRSON - E o meu dinheiro sempre me diz tchau, tchau.

AUGUSTO - Gérsom, meu chapa, por toda minha mocidade, eu fui um vagabundo. Levei meu pai à falência, e ele teve que fazer aquele trato com o diabo, digo seu pai. Sem ofensa.

GÉRSON - Sem problema.

AUGUSTO - Mas agora tô rico! Trabalhei como um burro de carga, e agora vou salvar meu pai. Essa cerveja de hoje é a primeira que tomo em cinco anos.

GÉRSON - Então pede mais uma. Cadê o garçom?

AUGUSTO - Acho que a ocasião pede uma canção!

Gérsom e Augusto cantam em terças uma guarânia sentimental.

DISTÂNCIA

Em B7
 Quando tu foste embora
 Em
 Fiz questão de comemorar
 E7 Am
 O bobo aqui mal via a hora
 D7 G
 De ti num instante se livrar
 B7 Em
 Depois fiquei meio estranho
 B7 Em
 Com aquele alívio tamanho

Em B7
 Não deixa de ser ironia
 Em
 Como antes eu nem percebia
 E7 Am
 Que de perto és muito chatinha
 D7 G
 E de longe és minha rainha
 B7 Em
 É a distância que me faz

B7 Em
Te amar cada vez mais

Cena 4

Na fazenda de Firmino. Ele está em casa no alpendre jogando baralho com Matilde. A competição entre os dois é feroz. Sobre a mesa uma licoreira e uma taça apenas.

MATILDE (*pondo uma carta sobre a mesa*) - Não adianta, querido, a derrota é inevitável!

FIRMINO - Enquanto houver uma aposta, haverá uma esperança!

Entra Afonso, seguido de Lino, os dois de chapéu na mão.

FIRMINO (à parte) - Oh, não, logo agora que minha sorte ia virar!

AFONSO - Seu Firmino, o senhor me chamou?

FIRMINO (*recebendo Afonso*) - Meu caro Afonso, muito obrigado por ter vindo.

Firmino e Matilde reparam em Lino.

LINO (*em voz bem alta*) - Com licença.

FIRMINO (à parte para Matilde) - Quem é esse?

MATILDE (*à parte para Firmino*) - Vai saber...

FIRMINO (à parte para Matilde) - Mas como é

Afonso e Lino se aproximam e Firmino se interrompe.

FIRMINO - Venha Afonso, sente-se aqui conosco. Co

AFONSO (sério) - A gente tenta morrer e não consegue.

FIRMINO (*rindo*) - Formidável! Sempre bem-humorado

AEONSO - O que é que o senhor queria comigo?

EIRMINO - Pois então. Seu Afonso. Tenho um pr

AEONSO Pois sim?

FIRMINO, Demasius

LINO (à partir de un infarto)

FIRMINO É tanta aura que não sei mais o

Então, tivemos que bairros que eram de classe média que se transformaram em bairros de classe média baixa.

AFONSO TÂ

THE SINGING-TEA.

PRIMING Cava um buraco bem grande lá.

ALONSO - De que tamaño:

FIRMINO - Vai cavando. Quando ficar grande o suficiente, eu aviso. Depois você constrói lá um porão pra guardar meu tesouro.

AFONSO - Sim, senhor. Mais alguma coisa?

LINO (*puxando Afonso*) - Vamos indo então, né, já vai ficando tarde...

AFONSO (*interrompendo*) - Espera que ele não terminou de falar ainda.

FIRMINO - Bem lembrado! Gostaria de rediscutir alguns pontos do nosso contrato...

LINO - Quanto ao contrato, eu também tenho algumas perguntas...

FIRMINO (*interrompendo e ignorando Lino*) - É necessário aumentar o percentual de lucro da sua fazenda! Não é possível, Afonso, o senhor ainda é moço! Tira mais leite, planta abacaxi, tem que aproveitar melhor aquela terra. Além disso, por insistência de minha esposa, vamos aumentar a frequência das sessões de punição corporal...

LINO - Quer dizer que o Seu Afonso vai ser ainda mais explorado, e apanhar mais?

AFONSO - Lino, não fala assim com o Firmino. O contrato pode ser como o senhor achar melhor.

FIRMINO - Mas onde estão meus modos? Aceitam um licor de jenipapo?

LINO - Não!

AFONSO - Não bebo.

FIRMINO - É verdade! Sempre quis saber a razão do senhor não beber.

AFONSO - Atrapalha meu sofrimento.

FIRMINO - Vejam que dedicação!

LINO - Quero saber que absurdo de contrato é esse que...

FIRMINO (*interrompendo*) - Seu Afonso! O senhor nos dê uma licencinha? Vou trocar algumas palavras com esse jovem.

AFONSO - Vou indo mesmo. Não gosto de ficar assim só proseando sem fazer nada. Vou lá cavar o buraco.

Afonso sai apressado. Silêncio entre Firmino e Lino que se encaram. Lino de semblante fechado, e Firmino com um sorriso cínico. Matilde os observa com o canto do olho, e manuseia o baralho.

FIRMINO - Antes de mais nada, precisamos estabelecer uma...

LINO (*interrompendo*) - Só tenho uma pergunta.

FIRMINO - Pois não.

LINO (*aponta Matilde*) - Por quê?

FIRMINO (*abre a boca e não sabe o que dizer*)

MATILDE (*gritando para Lino*) - Se quiser saber de mim, rapazinho, pergunta na minha cara!

LINO - Por que a senhora faz isso com o Afonso?

MATILDE - Ele merece.

FIRMINO - Ele até prefere.

LINO - O que ele fez de tão errado?

MATILDE - Quer saber mesmo? Aguenta escutar a verdade?

FIRMINO - Melhor não, Matilde.

LINO - Sim, quero saber.

MATILDE (*pausa dramática*) - Por culpa dele, eu perdi minha filha! Há dezenove anos, numa fria manhã de inverno, Afonso saiu para caçar. A neblina caía por sobre a floresta. Ele conduziu seus passos por entre as árvores. Então, apontou a espingarda e...

FIRMINO - Na verdade, era uma garrucha.

MATILDE (*olha para Firmino com incômodo*) - Mirou em direção ao mato, e pá...

LINO - Acertou sua filha por engano?

MATILDE - Não! Ele acertou uma capivara.

FIRMINO - Na verdade, era um caititu.

MATILDE (*gritando com Firmino*) - Que me importa se era capivara ou caititu? Me deixa contar a história direito, Firmino! O Afonso voltou contente para casa com a caça ao ombro. Assou a carne e chamou os amigos e vizinhos para comer. Bebeu-se muita cachaça...

FIRMINO - Na verdade, era cerveja...

MATILDE (*lança um olha furioso para Firmino, que se cala*) - E estourou uma grande briga. Era faca pra todo lado...

LINO - E alguém acertou sua filha sem querer?

MATILDE - Não! O Afonso deu um tiro pra cima, pra acalmar os valentões.

LINO - E o tiro pegou na sua filha?

MATILDE - Não! Pior que isso. O tiro foi ouvido ao longe por um bando de criminosos. Eles vieram, raptaram minha filha, e ainda por cima levaram a carne assada! Tudo culpa do Afonso.

LINO - Hâ...

MATILDE (*referindo-se ao Lino*) - Que cara é essa, rapaz? (*examina Lino de perto*) Eu jamais esqueço um rosto, (*pausa breve*) mas no seu caso farei uma exceção. Pode ir.

LINO (*vai em direção a saída, se detém e volta*) - Já que o senhor e a senhora me dignificaram com sua atenção, tenho uma proposta a fazer. Vejo que a ideia aqui é atormentar o Afonso o máximo possível...

FIRMINO - Exato!

MATILDE - Escutando...

LINO - Pode haver tormento maior do que perder um grande valor de dinheiro? Sei que adorariam tirar o Afonso de sua fazenda, mas devido ao apreço que ele tem na região, seria uma ação malvista. Sei que devido aos devaneios financeiros do filho do Afonso, a propriedade dele está ao seu dispor. Por que então não fazer com que o Afonso entre num negócio fadado ao fracasso? Assim ele perde muito, e o senhor ganha muito de uma tacada só.

FIRMINO - Fascinante.

LINO - Sei de fonte segura que a fazenda do Afonso é alvo da cobiça de um afamado sacana, por nome Tião, um conhecido meu, de passado bem menos que honesto. Ele julga haver ouro nessa serra.

FIRMINO - Tem mais não, eu já...

LINO (*interrompendo*) - Eu sei, Seu Firmino. Mas a ganância humana é sem limite. Proponho o seguinte: vamos dar um golpe no Tião, golpe conhecido nas ruas como “o bilhete premiado”. Consiste em oferecer um valor pequeno, em troca de todas as posses da vítima. Vamos pegar um empréstimo no banco, só que fictício. Em garantia a fazenda do Afonso e do Tião. Quando não se encontrar ouro algum, nós protestamos a letra, tomamos as terras dos dois. E essa fortuna toda que poderia ser do Afonso, será duplicada em valor, e esse dinheiro exorbitante estará no bolso de Firmino e Dona Matilde. O velho Afonso será abandonado ao sabor do vento. Sem nada, sem-terra!

FIRMINO - Eu gosto da crueldade desse rapaz.

MATILDE - Não sei. Tem alguma coisa estranha nele. (*à parte*) Não parece ser quem ele diz que é.

LINO - Então, temos um trato? (*estende a mão para Firmino*)

FIRMINO - Qual o seu nome?

LINO - Lino.

FIRMINO - Lino! Vejo em você a mais desenfreada maldade humana! (*aperta a mão de Lino*)

LINO - Obrigado, Seu Firmino. Não vai se arrepender.

MATILDE (*à parte*) - Sei não...

Cena 5

Num campo próximo à fazenda de Firmino. Afonso e Lino cavam o buraco.

LINO (*cansado*) - Vamos dar uma pausa, Seu Afonso?

AFONSO (*cavando sem parar, com um quê de maníaco*) - Por quê? Agora que tá ficando bão. Os osso doendo tudo, o lombo queimando no sol... Ói que beleza.

LINO (*continuando a cavar*) - Se fosse pelo menos um trabalho em seu benefício...

AFONSO - Lino! Trabalho bão é o que a gente não gosta. Trabalhar pra gente mesmo, só traz preocupação. Mas assim, ó, o problema é do Firmino. Já pensou a dor de cabeça de ter um buraco cheio de ouro?

LINO - Se o senhor tá dizendo...

AFONSO - Então como é essa coisa que cê me falou? Vocês vão enganar o Tião...

LINO - Não, Seu Afonso. Eu vou te ajudar, passando a perna no Firmino. Vou dizer que a fazenda é...

AFONSO - Ah! Muito complicado esse trem seu.

LINO - Eles querem te ver sofrendo, perdendo dinheiro.

AFONSO (*pausa, e pensa*) Essa de perder dinheiro, já acostumei. Se for pra me judiar, inventa um trem diferente.

LINO - Não é isso...

Entra Gérson, interrompendo Lino.

GÉRSON - Grande Afonso! Salve.

AFONSO - Fala, Seu Gérson.

GÉRSON (*notando Lino*) - Ué? Quem é essa?

AFONSO - Esse é o Lino, cabra duro. Veio trabalhar pra mim. Por que, não sei.

GÉRSON (*intrigado*) - Prazer.

LINO - Satisfação.

GÉRSON - Tem certeza que é Lino mesmo?

LINO - Como assim?

GÉRSON - Cá entre nós...

Afonso olha Lino de lado.

AFONSO (*para Gérson*) Uai. É homem sim.

LINO (*com voz mais grave, para Gérson*) - O que o senhor está insinuando?

GÉRSON - Sério? Não tá aqui quem falou! Seu Afonso, só vim te avisar que o Augusto se encontra na cidade.

AFONSO (*emocionado*) É? Desde quando? (*bravo*) Quero nem saber dele!

GÉRSON - Era só isso. O recado tá dado!

Gérson sai. Afonso segue Gérson com o olhar, para de cavar e fica em silêncio.

LINO - Esse povo desconfia assim, sem necessidade. Pensando que eu sou o quê?

AFONSO (*sem escutar Lino*) - Será que ele tá bem? Tô nem aí. Filho ingrato! Espinha mole, debochado, mal-agradecido, sem-vergonha. Nem pra vir me pedir benção. Cambada! Olha, vou dizer uma coisa...

LINO - Fala assim dele não.

AFONSO - Falo o que eu quiser. E que é que cê ta aí sem trabalhar?

LINO - O senhor que parou primeiro.

AFONSO - Posso parar por que sou seu patrão!

LINO - Patrão o quê? É escravo do Firmino!

AFONSO (*partindo pra cima de Lino com a pá*) - Corre daqui! Seu mamolengo, descomposturado, linguarudo, trapaceiro, duas-cara, traíra! Com essa safadeza pra cima do Tião, um sujeito honrado! Tá despedido! Ponha-se daqui pra fora. Quero ocê aqui mais não.

LINO (*afastando-se pra ir embora*) - Velho doido! Não merece, mas vou lhe ajudar. Essa história vai mudar.

AFONSO (*gritando*) - Moleque! Salafrário! Saltimbanco! (*murmurando consigo*) Isso não vai ficar assim não.

Afonso fica só, cabisbaixo, segurando a pá na mão.

Ato II

Cena 1

No mesmo lugar, logo em seguida. Afonso cavando sozinho.

AFONSO - Pronto! Agora posso trabalhar sossegado. Mandei a meninada embora. Esse negócio de empregado só dá dor de cabeça. Se você quer um trem bem feito, faz tudo logo sozinho. Como diz na Bíblia: “Não se deixem enganar, as más companhias corrompem os bons costumes.” Esse Lino com essas ideia de mudança. A vida é boa assim, ruim como sempre foi. Eu queria mesmo era cavar um buraco tão fundo, mas tão fundo mesmo, pra entrar e nunca mais sair. (*nota algo dentro do solo com a pá*) Ué, parece que tem um trem aqui embaixo. Ah, nem, gente! Eu queria cavar sem achar nada. Ficar cavando a vida inteira até sair lá pras banda da China. Vou ajeitar uma casinha por lá, e viver sossegado sem entender o que povo diz. Só vou levar meu papagaio comigo, pra ficar quietim

do lado. Mas aí vai e aparece um vizinho japonês pra me oferecer negócio, vem um filho japonês pra me amolar. Nada. Que China o quê... Eu ia parar era lá no miolo da Terra. Ficar por lá no quentinho. (*volta a sentir algo com a pá*) Eita. Tem um trem aqui mesmo. Ah, caceta. Esse é o problema da vida. Quem cava, acha! Vou parar. Quem sabe o trem vai embora. Aposto que esse troço vai ser problema. E se eu tapar esse buraco, e cavar outro ali mais adiante? Aí, do jeito que sou, vai ter um negócio mais atrapalhado ainda por lá. Ah, vida lascada... Quem teve sorte foi minha finada esposa Maria, que Deus a tenha. Morreu novinha. Escapou. Fiquei foi ano sem falar com ela. Que era pra não interromper. Aquela falava. Tudo. Tintim por tintim. Tirando isso era uma santa. (*apanha um crânio do buraco*) Olha só quem tá aqui. Desculpa te tirar daí. Esse teve a mesma ideia que eu. (*ergue o crânio e o encara em posição de Hamlet*) Bom dia, irmãozinho! Conta pra gente como é. Fica com vergonha não. Pode falar. Você é gente. Eu também sou gente. E não estranho nada que é assunto de gente. Já cheguei a pensar, que se alguém escutasse minha história, toda bonita no livro, chamada “Os sofrimentos do velho Afonso”, depois de ler era capaz de se matar só de tristeza. Não sei por que o povo gosta de ouvir esses caso de desgraceira. Tipo a que você passou, irmãozinho, pra ficar desse jeito, todo descarnado. Você que já morreu, que é que cê sabe de Deus? Se você disser nada, sou capaz de virar ateu. Já pensei nisso, mas acho bobagem. Não tem feriado! E nem ninguém pra pôr a culpa. Veja como a vida é esquisita. Quem gosta de sofrer, já tem um sofrimento a menos. E assim acaba se incomodando. Já eu, sofro por hábito. Se parasse de sofrer, ficaria bem aborrecido. Que foi que você tá me olhando com esses oião? Nunca viu homem não?

VAVÁ (*enfia a cabeça pra dentro da cena e diz com voz modificada*) - Feio desse jeito, não.

AFONSO (*assustando-se, grita e deixando o crânio cair*) - Haaaá!! Ai, eita porra! Sai trem.

Entra Vavá contente com o susto que pregou em Afonso.

AFONSO (*notando Vavá, gritando*) - Sua besta, cê quase me mata de susto!

VAVÁ (*preocupado*) - Mexe aí não, Afonso!

Entra Matilde.

MATILDE - Que gritaria é essa? (*repara na ossada e se aproxima*) Que pitoresco. Um cadáver! (*entra no buraco, como detetive*) Vamos examiná-lo. Não acredito, bem aqui debaixo de nossas barbas! Quem há de ser? (*encontra um documento dobrado no bolso do cadáver*) Ahá! O que é isso? Não creio! Um testamento. (*põe óculos de leitura, lê mexendo os lábios e grita*) Infâmia! Esta sobra do banquete dos vermes é nada mais nada menos que o Barbosão! O famigerado jagunço que levou minha filha! Este é o testamento do celerado. Que falta de gentileza de sua parte de morrer sem ter sido por minhas mãos! Maldito seja. Pena que ele não pode ser ressuscitado para eu poder matá-lo

novamente. E olha aqui: (*exibe o trecho*) Deixou sua riqueza para o filho, por nome Lino Barbosa! E pela idade, pode muito bem ser esse lambe-botás que está ao seu serviço, Afonso! Vamos lavar em sangue minha honra e a da minha filha! Ah, vou me vingar! Mas antes, não quero que ninguém saiba. Afonso, tape esse buraco. (*ameaçando Afonso*) Aliás, depois quero saber exatamente o que o senhor tem a ver com esse bandido!

Matilde sai. Afonso e Vavá se entreolham.

VAVÁ - Ó o que o senhor foi fazer, Seu Afonso! Imagina o que a Dona Matilde vai fazer com o senhor, por ter empregado o filho do Barbosão.

AFONSO - É. Sempre tem como piorar. Vamos tapar o buraco.

Afonso pega a pá e Vavá empurra a terra com o pé. Matilde entra.

MATILDE - Espere! Faltou uma coisa.

Matilde entra no buraco, arregaça a saia se agacha em posição de urinar.

VAVÁ (*escandalizado*) - Dona Matilde!

AFONSO (*compadecendo-se do finado*) - Mas precisava...

MATILDE - Eu mijo mesmo! Mijo nos ossos desse desgraçado. (*ajeita saia, e se levanta com dignidade de dama*) Pronto. Podem prosseguir.

Matilde sai de nariz empinado.

VAVÁ (*preocupado*) - Isso vai dar rolo, Seu Afonso.

AFONSO - Já deu.

Cena 2

No mesmo bar de beira-rio, Gérson e Augusto bebem cerveja na mesma posição.

GÉRSON (*olhando em volta*) - Augusto... A gente tá no mesmo bar até agora?

AUGUSTO - Bem capaz.

GÉRSON - Eu não saí?

AUGUSTO - Não prestei atenção.

GÉRSON - Como eu sempre digo... Se hoje à noite você fizer uma coisa da qual vai se arrepender amanhã cedo...

AUGUSTO - Dorme até mais tarde.

GÉRSON - Mas hoje não... Fiz a extravagância de acordar mais cedo. E fui lá avisar seu pai que você chegou.

AUGUSTO (*bradando*) - Quero nem saber dele! (*preocupado*) Como ele tá? (*indiferente*) Não importa.

Entra Vavá apressado.

AUGUSTO - Vavá! Quanto tempo!

VAVÁ (*falando rápido*) - Ainda bem que encontrei o senhor! Tá bonzinho mesmo? Foi bem de viagem? Tudo na Santa Paz? Ó o Afonso tá lascado.

AUGUSTO - Novidade.

VAVÁ (*rápido*) - Dessa vez, é de vez. O Afonso tem que dá no pé. O Afonso tem que se escafeder. Só por que tinha lá na caveira uns trem que ela leu, a Dona Matilde descobriu que o Lino, que trabalha pro Afonso, é filho do Barbosão. E aí vai dizer que tamo mancomunado com o tal.

AUGUSTO - Mas o que isso tem a ver com o Afonso?

VAVÁ (*rápido*) Ah, sabe como é a Dona Matilde. (*repara na presença de Géron*) Ó o Seu Géron! O senhor não conta pra ela não, mas a Dona Matilde é doida de dá gosto, de pedra, de dá bom-dia pra cavalo! E depois põe tudo na conta do Afonso.

AUGUSTO - Vavá, vou lhe pedir um grande favor. (*apanha o maço de cédulas sobre a mesa*) Toma esse dinheiro, é tudo que tenho no mundo. Leva o Afonso pra rodoviária, e some com ele daqui.

VAVÁ - Deus lhe pague, Augusto.

AUGUSTO - Vai logo.

Vavá sai correndo.

GÉRSON (*espantado*) - Era tudo que cê tinha no mundo?

AUGUSTO - Era. Daqui cinco anos eu volto com mais.

GÉRSON (*admirado*) - Mas eu pensei que... Ah, seu danado, me enganou. Olha, se eu soubesse que você era tão boa pessoa, não estaria bebendo a suas custas. E você entrega tudo assim? (*olha em volta preocupado*) Como a gente vai pagar a conta agora?

Os dois se entreolham, esvaziam os copos e saem correndo, um para cada lado.

Cena 3

Na praça da igreja. Firmino caminha ao lado de Lino. Firmino de bengala e chapéu, e Lino com roupa de ir à missa.

FIRMINO - Quer dizer que o Afonso te mandou embora?

LINO - Sim, mas continuo morando na casa dele.

FIRMINO - Como assim?

LINO - Ele nem percebe que estou lá. Vive dentro do buraco cavando.

FIRMINO - Quanto a isso, devo confessar que tenho um pouco de culpa. Não sei por que motivo, Matilde mandou que ele tapasse o buraco. Ora, eu passei lá, e mandei abrir de novo. E assim se sucedeu entre ordens e contraordens. Preciso passar por lá para saber em que direção Afonso está cavando! Não sei o que está passando pela cabeça de minha esposa, e quero continuar não sabendo pelo tempo que for possível.

LINO - Ouvi dizer que ela está procurando por mim.

FIRMINO - Pudera! Ela, como eu, vê em você um futuro brilhante. Meu jovem, sou um excelente estudioso da alma humana. Não quero me gabar, mas tenho uma biblioteca com cinco mil livros. Lidos! E nos meus anos de mocidade, cheguei a cometer alguns versos. Mas daí veio o casamento, a família, as preocupações terrenas, e abandonei a lira. Mesmo assim, esse coração que aqui bate, é um coração de poeta! Ainda acredito que tenho muito a oferecer ao mundo. Sou um homem de negócios e sei os caminhos deste mundo eivado de cinismo. É um passando a perna no outro todo santo dia. E é por isso que lhe digo que precisamos de mais poesia! Mas sem tempo livre não se faz poesia. E tempo é dinheiro. Portanto, preciso guardar bem meu ouro no porão que Afonso está construindo. É tão somente uma medida de segurança. Longe de mim ser daqueles velhos avarentos, que só pensam em dinheiro.

LINO - Mas é claro, Seu Firmino!

FIRMINO - Estranho eu me abrir assim com você, meu jovem. Tem algo de familiar em sua pessoa! Sinto mesmo que posso confiar em você.

LINO - Mas é claro, Seu Firmino!

Entra Vavá, sem que os dois o notem. Vavá fica na espreita ao longo da cena.

VAVÁ (à parte) - Alá os dois lá!

LINO - Então, o senhor teve tempo de pensar naquela minha proposta?

FIRMINO - Acho inclusive que vai ser um alívio para o Afonso, se ver livre de tudo isso.

VAVÁ (à parte) - Ai, ai, ai! Esse Lino é jagunço mesmo. Tão combinando um jeito de apagar o Afonso!

LINO - Trouxe então o que lhe pedi?

FIRMINO (entregando um documento) - Pois sim, aqui está a escritura da fazenda do Afonso.

LINO - O senhor não vai se arrepender.

FIRMINO - E agora é só esperar?

LINO - Sim, deixe tudo por minha conta. Esse é o segredo: empreste dinheiro de um pessimista, ele nunca vai ter esperança de ser pago.

FIRMINO - E quem é o pessimista nessa história?

LINO - O Afonso ora, quem mais? Ah, sim, e para o Tião topar o negócio, é necessário que a dívida do Afonso seja liquidada.

FIRMINO - Pois liquidada está! (*aperta a mão de Lino*)

VAVÁ (*à parte*) - Sabia! Vão liquidar o Afonso... (*sai correndo*)

Cena 4

Afonso e Vavá entram andando perto do litoral. Sons de ondas e tempestade que se aproxima.

AFONSO (*olhando em volta*) - Onde nós tamo? Três dia de viagem, entra em ônibus, sai de ônibus.

Isso é barulho de chuva?

VAVÁ (*consulta um mapa, virando de cima em baixo*) - E da grossa. O moço disse que era pra lá. (*aponta pro lado*)

Eles começam a ir pro lado. Vavá vira o mapa de cabeça pra baixo. E aponta pro outro lado.

VAVÁ - Mas pode também ser pra lá.

AFONSO - E faz diferença? Ah, Vavá, gosto disso não. Esse negócio de viajar é coisa de gente vadia. Vamo arranjar um serviço por aqui. Deve ter um lote precisando de capinar.

VAVÁ - Pois eu tô achando é bom. A gente vê cada coisa diferente, um povo diferente. Afonso, o mundo é maior do que eu achava.

AFONSO - Bestagem. O mundo é piquinim. Um ovo de maldade.

Pausa, os dois olham em direção ao público. Som de mar.

AFONSO - Que é aquele trem ali?

VAVÁ - Depois do negócio?

AFONSO - É, lá onde tem umas coisa mexendo.

VAVÁ - Tem um troço cinza.

AFONSO - Esse é o trem que eu tô falando.

VAVÁ - Ah, o troço.

AFONSO - Quero saber disso não. Vou pra casa. (*vira-se pra ir embora*)

VAVÁ (*segura e arrasta Afonso de volta*) - Faz isso não Afonso! Eles qué te matar. Peraí, Afonso.

Vamo primeiro ver que trem é aquele.

Os dois param de novo, olham adiante e avançam devagar.

AFONSO - Rio não é.

VAVÁ - Nem lago. É muito esparramado.

Os dois se olham, sorriem e dizem ao mesmo tempo.

AFONSO e VAVÁ - Ah, é o mar!

VAVÁ - Nô, mas num é que é bonito memo.

Afonso avança em silêncio, de olhos arregalados.

AFONSO (*abrindo os braços*) - Ah, agora posso morrer. Olha só que beleza. Vavá, por que nós é besta de morar na roça? A gente podia ficar aqui a vida toda, vendo esse marzão de Deus dia e noite. Já pensou como deve ser bonito quando tem sol? Pena que hoje tá fechado de chuva. Olha lá a nuvem descaiendo pra cima de nós. Vamo lá beber da água, pra ver se é salgada memo?

VAVÁ (*professoral*) - Dá pra beber não.

AFONSO - Vamos correr pra lá, Vavá!

VAVÁ - É, bora!

Os dois fazem mímica de correr e param no proscênio.

AFONSO (*mergulha a mão em concha na água e bebe*) - Salgada mesmo.

VAVÁ - Falei.

AFONSO (*olhando pra cima*) - Óia a nuvem em nós. Já tá difícil de ver. (*não consegue ver Vavá e grita em sua orelha*) Onde cê tá?

VAVÁ - Tô aqui, ô.

AFONSO - Ah, tá. Cuidado procê não sumir aí dentro da neblina. Parece até que tamo voando, feito dois anjinho no céu. É na miséria que a gente vê milagre. (*tateando no escuro*) - Cadê ocê homem?

VAVÁ (*indo em direção oposta*) - Tô bem do seu lado. Cuidado pra não afogar, Seu Afonso!

AFONSO (*entusiasmado*) - Vai pra longe não. Cuidado que isso daqui não é corgo não. Que lugar bão de morrer. Lá na terrinha ninguém vai saber mais de mim. Riram de mim, fizeram o que fizeram, e agora essa desgraceira acabou! (*ajoelha-se no proscênio e ergue os braços para os céus, bradando*) Deus sabe que pecaram mais contra mim, do que eu pequei contra os outros. Já to vendo aquelas besta dizendo, sabe o véi Afonso? Sumiu no mundo sem dâ notícia. Ó o tanto de nuvem lá pra longe! Envém água. Cai, tempestade, venta nós lá pro mar, quero ver esse céu cair em riba! E se Deus for bom pra mim, vai mandar um raio bem na carcunda do velho Afonso. Sabe, Vavá, sempre achei que quem morre de raio, é por que Deus tem birra. Deus mirou o dedo bem na cabeça do infeliz.

VAVÁ - Fala esses trem não, Afonso. Pensa no seu fi Augusto!

AFONSO - Pois é... Me diz de novo como ele tava.

VAVÁ - Todo pampêro, tomando cervejinha. Deu dinheiro pra gente fugir e tudo. Como diz o poeta:
(recitando) Pai andando esfarrapado/ Filho tá nem aí/ Mas pai endinheirado/ Filho já tá aqui.

AFONSO - Boa, Vavá. Não sabia que cê tinha esses dote não. Mas tenho dinheiro pra voltar?
Quanto sobrou?

VAVÁ - Dinheiro pro resto da vida.

AFONSO - Ah, é?

VAVÁ - É. Mas só se o senhor se afogar hoje mesmo.

AFONSO - Então eu vou. (avança em direção ao público e nada no meio das pessoas)

VAVÁ - Será que dói não?

AFONSO - Minha única tristeza é morrer sem ver o Presidente Vicente mandar nesse país.

VAVÁ - Uai, seu Afonso, sabia não? O Presidente Vicente ganhou.

AFONSO - Ganhou?

VAVÁ - Foi, só que essa foi a terceira vez. Primeiro ele ganhou normal, aí da segunda tiraram ele na quartelada, depois ele se aposentou, fez aliança, e voltou nos braço do povo.

AFONSO (nadando) - Sabia que cê lia jornal não.

VAVÁ - Não sou instruído, mas também não sou burro.

AFONSO - Eu que sou besta mesmo.

Os dois estão envoltos na neblina. Breve pausa, Afonso faz mímica de nadar no público e volta nadando até o palco. Vavá molha os pés e brinca com a água. Os dois se afastam e não conseguem se ver. Eles tateiam para tentar se encontrar no escuro.

AFONSO - Vavá.

VAVÁ - Que foi?

AFONSO - Cê tá onde?

VAVÁ - Não sei.

AFONSO - Vai pra a esquerda.

VAVÁ - A sua ou a minha?

AFONSO - Tanto faz.

VAVÁ (com medo) - Quero ir pra casa.

AFONSO - Também. Peço perdão pra Matilde e pro Firmino.

VAVÁ - É. Eles já deve tá mais calmo. Eita. Parece que aqui tá mais fundo.

AFONSO - Estende o braço, pra ver se te acho.

VAVÁ - To tentando.

AFONSO - Vamo fazer sim. Eu vou contar até três. Aí a gente corre pro rumo de onde a gente veio. Pode ser?

VAVÁ - Pode.

AFONSO – Um (*Vavá sai correndo*), dois, três!

Afonso corre para o outro lado.

Ato III

Cena 1

Na casa de Firmino. Firmino escreve seu grosso livro de contabilidade, com capa de couro.

FIRMINO (escrevendo) - Ah... Meu capital cresce como massa de pão. E a fornada vai ser tão grande, que de tanto comer vai me dar azia. Vou ficar barrigudo, bonito, brilhando de tanta prosperidade. Vai sobrar pra fazer torrada, rabanada, farinha de rosca, e fermento pra mil padarias. Gostei dessa imagem. Vou anotar. Depois eu escrevo um livro de poesia, pago a crítica pra falar bem mim, e ganho mais ouro ainda. Mas antes vou compor meu livro mais valioso, meu livro de contabilidade! Cada verso que inscrevo neste livro, quer dizer que alguém ficou mais pobre, enquanto eu fiquei mais rico! Bem feito! (*sons de passos*) Ó não. Escuto passos. Alguém se aproxima! Esse é o problema de ser rico. O mundo te persegue em vingança, depois que você enganou o mundo!

Entra Afonso.

AFONSO (*obsequioso*) - Com licença, boa tarde, tudo tranquilim?

FIRMINO (*bravo*) - Afonso! O senhor vai me pagar pelo que fez!

AFONSO - Pois é, Firmino, vim pedir desculpa.

FIRMINO - Como é que faz um trem desse comigo? Sempre fui seu amigo.

AFONSO - Errei sim.

FIRMINO - Afonso, meu caro. Errar é humano. E pôr a culpa em outro, é sinal de liderança.

AFONSO - É tudo culpa do Vavá.

FIRMINO (*confuso*) - Do Vavá? O que ele fez?

AFONSO - Me enfiou num ônibus, e fomos parar lá depois do São Paulo. Eu acho que... (*pausa*)

FIRMINO - O quê?

AFONSO - Acho que vi Deus por lá. Mas posso tá enganado.

FIRMINO - Pois eu tenho certeza de que o senhor me deixou na mão!

AFONSO - Tá bom, mas daí pra mandar me matar, Seu Firmino, aí já acho exagero.

FIRMINO - Como assim, mandar matar? Do que está falando?

AFONSO - Pensa que não sei? O Vavá escutou ocês falando de me liquidar.

FIRMINO - Hein?

AFONSO - Acho que o senhor tá com raiva de mim, não pelo mesmo motivo que eu tô pedindo desculpa.

FIRMINO – Já eu acho que está se desculpando, não pela mesma razão que estou com raiva do senhor.

AFONSO - Que foi que eu fiz?

FIRMINO - Ora, deixou o trabalho de lado, parou de construir meu porão! E sumiu no mundo.

AFONSO - Ah, tá...

FIRMINO - O que era então, Afonso?

AFONSO (*dá meia-volta*) - Olha, eu já vou indo...

FIRMINO (*gritando*) - Ah! Não vai escapar assim não! Volta aqui!

AFONSO (*voltando*) - O senhor quer essa chateação mesmo?

FIRMINO (*à parte*) - Boa pergunta! Agora é tarde. (*para Afonso*) Me dê a verdade, Afonso.

AFONSO - Eu não sabia que o Lino era filho do Barbosão!

FIRMINO (*abre a boca e leva as mãos à cabeça, como O Grito de Munch*) - Ai, Meu São Bento de Núrsia me protegei desses dardos envenenados que saem de sua boca!

AFONSO - Não sei o que cês vê demais nisso.

FIRMINO - Eu sabia que esse Lino não era quem ele dizia que era! Fui enganado, engambelado, escovado e penteado!

AFONSO - Só por que é filho de ladrão, não quer dizer que...

FIRMINO (*interrompendo*) - Matilde! A Matilde sabe disso?

AFONSO - Sabe.

FIRMINO - Afonso. Ela vai te matar. (*pausa breve*) Ela vai me matar... Pra onde foi que vocês foram?

AFONSO - Não adianta, Firmino. Cê vai e o trem vai atrás.

FIRMINO - Ah, mas eu vou me vingar mesmo, desse jagunço-mirim, escoteiro do cangaço, bandoleiro de estrada, ladrão de galinha, botina-furada, comedor-de-charque-com-farinha, mal-lavado, dente podre, suvaquento, perebento, remelento, diabento!

AFONSO - Ele é não tudo isso aí não.

FIRMINO - É sim! E repito!

AFONSO (*furioso*) - Cê cala essa boca! Fala assim do Lino não, rapaz! Vai gritar em orelha de outro, velho safado! Eu te arrebento, velhote! (*Afonso se espanta consigo mesmo*)

FIRMINO (*também espantado, e calmo*) - Uai, Afonso! Que aconteceu?

AFONSO (*confuso*) - Uai, não sei.

FIRMINO (*triste*) - Não tem mais honestidade nesse mundo. Eu confiei naquele moleque, e olha o que ele me faz. (*novamente enfurecido, e num crescente até bradar*) Não existe mais honra! Não existe mais virtude! Mas eu vou mostrar de que metal o velho Firmino é forjado! (*apanha uma espingarda*) Hei de me vingar, Afonso! (*sai, com Afonso tentando contê-lo*)

AFONSO (*seguindo-o*) - Peraí, Seu Firmino. Peraí.

Firmino sai de espingarda em punho, bufando de raiva. Afonso o segue contrariado.

Cena 2

Na casa de Firmino. Matilde observa uma velha fotografia da sua filha num porta-retrato. Entra Vavá.

MATILDE - Ai, minha filhinha. Ela era tão bonitinha...

VAVÁ - Senhora!

MATILDE (*se assusta e grita*) Ai, Vavá! Que espécie de pessoa é você, que entra assim sem mais nem menos?

VAVÁ - Já te digo. Tem três tipo de pessoa. As que sabe contar... As que não sabem... E as... Pois é.

MATILDE - Vavá, tenho um serviço importante pra você.

VAVÁ - Senhora!

MATILDE - Como não posso me vingar diretamente no Barbosão, eu vou ter a satisfação de ver seu filho morrendo pelas mãos do Vavá!

VAVÁ - Posso fazer isso não, dona, eu trabalho pro Afonso. E esse negócio de matar, sei como faz, mas acho muito definitivo.

MATILDE - Vavá, como já explicamos antes, é para nós que você trabalha.

VAVÁ - Ah, é?

MATILDE - Sim, Vavá, somos nós que te pagamos.

VAVÁ (*entendendo*) - Então eu que era o espião? Coitado do Afonso. Mas eu pensei que... Então era por isso que... Nô...

MATILDE - Sim, Vavá, esse tempo todo você esteve ao nosso serviço. E é por isso que agora vai me ajudar a me vingar!

VAVÁ - Mas dona Matilde, o Lino é valente, grandão. Não sei se dou conta dele não.

MATILDE - Se não conseguir, me ajuda que eu mesmo faço.

VAVÁ - Fazer o quê?

MATILDE - Matar o Lino, ora.

VAVÁ - Não. Tenho meu sistema.

Matilde lança um olhar fulminante em Vavá.

VAVÁ - Mas se a senhora quiser, arranjo outro sistema. Mas matar o Lino, que judiação.

MATILDE - Judiação? Judiação é raptar uma filha, deixando a mãe louca de tanta raiva! Por anos eu esperei, e agora vou ter minha desforra! Ah, os prazeres da vingança. Ah, as fúrias que bailam na minha cabeça, vão estraçalhar aquele danado, e por um breve instante, quem sabe, vou me sentir bem. Vingança, praga, morte, derrisão!

VAVÁ – Mas vai ser na faca ou na bala?

MATILDE - Leva os dois, que é pra não ter erro. Vamos agora mesmo pra casa do Afonso. Siga-me, Vavá!

Matilde sai, seguida por Vavá.

Cena 3

Na praça da igreja. Lino entra por um lado, e Gérson pelo lado contrário.

GÉRSON - Tá bom, Lino, só aqui entre nós...

LINO - Que foi?

GÉRSON - Prometo que não conto pra ninguém.

LINO - Deixa de graça!

GÉRSON (sério) - Ora, Lino, se é verdade que Deus está nos vendo, o mínimo que podemos fazer é ser engracados!

LINO - Mas aos olhos de Deus, o que precisamos fazer mesmo é ajudar aqueles dois.

GÉRSON - De que jeito?

LINO - Marca um encontro com o Augusto. Diga que tem algo importante para lhe contar. Pode ser aqui mesmo, meio-dia. Eu faço mesmo e convenço o Afonso de vir. Vou dizer que o Firmino o encarregou de um serviço importante bem aqui, na mesma hora.

GÉRSON - Ótimo, uma conspiração!

LINO (à parte) - Pai e filho unidos na mesma teimosia! Pai e filho separados pela mesma solidão. Pai e filho deixando a mesma triste herança. Repetindo os erros, e adiando o perdão. Insistindo na destruição, e ignorando a beleza! Gira a roda da Fortuna, onde nos vemos presos às mesmas histórias. O mundo não precisava ser assim. (para Gérson) Um dia você vai saber a razão que me trouxe aqui, para derrubar o cárcere onde Afonso se trancou, e mapear a estrada perdida onde Augusto se perdeu. Só não entendo o seu interesse nisso tudo, Gérson. Por quê?

GÉRSON - Ora, preciso cumprir meu papel. Sou a decepção dos meus pais.

LINO - Então, mãos à obra.

Saem cada um em direção oposta.

Cena 4

Na praça da igreja. Afonso e Augusto entram cada um por um lado, sem se verem.

AFONSO (à parte) - Meio-dia. Na praça da igreja. Que é que eles vão inventar pra mim agora...

AUGUSTO (à parte) - O que será que o Gérson quer de mim? Dinheiro não tenho mais.

AFONSO (à parte) - A gente chega na hora, e esse povo só atrasa.

AFONSO (à parte) - Cadê esse Gérson?

AFONSO (à parte) - Cadê esse povo? Sei não. Isso tá me parecendo armação.

AUGUSTO (à parte) - Debaixo desse sol do meio-dia, é capaz de eu me queimar.

AFONSO (à parte) - Será que eles tão querendo é.... Me fazer encontrar com meu fi?

AUGUSTO (à parte) - Só falta o meu pai aparecer por aqui. Já pensou? Eu dou de cara com o velho Afonso. Assim do nada.

AFONSO (à parte, dando meia-volta) - Eu vou é embora.

AUGUSTO (à parte, dando meia-volta) - Vou esperar no bar.

AFONSO (à parte) - Quero nem saber dele!

AUGUSTO (à parte) - Quero nem saber dele!

AFONSO e AUGUSTO (falam ao mesmo tempo e dão de cara um no outro) - Quero nem saber...

Param em silêncio e se olham. Longo silêncio.

AUGUSTO - Bênção, pai.

AFONSO - Deus abençoe, meu fi. Tá tão magrinho.

AUGUSTO - Tá tão velhinho.

AFONSO - Eu vi o mar.

AUGUSTO - Ganhei dinheiro, e já perdi tudo.

AFONSO - É assim mesmo.

AUGUSTO - Eu me enganei, e fiquei com raiva de mim e do senhor.

AFONSO - É a história da minha vida. Mas quero saber disso mais não. Agora acabou. Ninguém mais vai botar a culpa em mim. Chega de sofrimento, e chega de saudade. Bora pra casa.

Os dois se abraçam. Saem pelo mesmo lado, de braços no ombro.

Cena 5

Na fazenda do Afonso. Entram Afonso e Augusto.

AFONSO - Então, meu fi. Isso é que o sobrou da nossa casa.

AUGUSTO - Como é que o senhor deixou esse lugar ficar tão malcuidado?

AFONSO - Logo isso daqui nem mais vai ser meu.

AUGUSTO - Esse papagaio fala?

AFONSO - Há! Ontem cedinho ele chamou: “Lino, Lino, Lino!”.

Entra Firmino e Vavá.

FIRMINO (*gritando enfurecido*) - Onde está ele?

AFONSO (*indicando Augusto*) - Bem aí, Seu Firmino.

FIRMINO - Não! Eu quero aquele tratante. Lino!

AUGUSTO - Quem é esse tal de Lino?

FIRMINO - Não é assunto seu. Eu exijo que vocês me entreguem o Lino!

AUGUSTO - O senhor não pode chegar assim na casa dos outros fazendo exigência. Ponha-se daqui pra fora!

Vavá vem por trás de Augusto. Bate na cabeça dele com o porrete. Augusto desacorda.

VAVÁ - Desculpa aí, Seu Augusto.

AFONSO (*gritando*) - Meu fi! Que é que cêis fizeram com meu fi?

VAVÁ - Foi nada não. Logo ele acorda.

Entra Lino.

LINO - Que confusão é essa?

FIRMINO - Seu malandro! Vai me pagar.

LINO (*exibe o contrato*) - Sabe aquele contrato? Olha o que faço com ele. (*rasga o contrato*) E está vendendo essa escritura? Vai ser do Afonso de novo, e sem dívida nenhuma. (*entrega o documento para Afonso*)

FIRMINO - Que seja! Mas não viverá para ver isso acontecendo. Vavá! Acabe com ele.

VAVÁ - Não posso.

FIRMINO - Por quê?

VAVÁ - A Dona Matilde pediu primeiro.

FIRMINO - Me dá essa arma. Eu resolvo isso sozinho. (*aponta a arma em Lino*)

Entra Matilde, seguida por Gérson.

MATILDE - Ah, não! Não tão cedo assim. Querido, tenho precedência.

FIRMINO - Por quê? Ele me roubou dinheiro.

MATILDE - Pois ele vai me pagar o roubo de minha filha! (*encosta o facão no pescoço de Lino*)

GÉRSON - Calma, mamãe.

LINO - Antes de morrer tenho uma confissão a fazer!

MATILDE - Fala, bandido!

Pausa. Matilde com o facão no pescoço de Lino. Silêncio.

LINO - Não sou quem eu disse que sou.

MATILDE - Eu sei.

FIRMINO - Pois é.

VAVÁ - Acho que agora até eu sei.

AFONSO - Ué, quem é ele?

LINO - Meu nome não é Lino. Sou a Rosalina, filha adotiva do Barbosão.

TODOS (*menos Gérson*) - Óooooo...

GÉRSON - Sabia! Como é que vocês não perceberam?

LINO - Não sei quem são meus pais, sei que fui raptada quando tinha sete anos. E tomei o nome do filho primogênito do Barbosão, Lino, que fugiu pro Mato Grosso.

MATILDE - Mas então...

FIRMINO - Não pode ser...

MATILDE - Minha filha! Rosalina! (*abraça*)

Firmino também abraça a filha. Augusto acorda.

AUGUSTO (*olhando em volta*) - O que está acontecendo? Quem bateu em mim? (*repara em Lino, abra a boca e fica em silêncio*)

LINO - Oi, querido.

AUGUSTO - Minha esposa! (*abraça Rosalina*)

TODOS - Óoooo....

AFONSO - Minha nora!

GÉRSON - Minha irmã!

MATILDE - Minha filha!

FIRMINO - Minha filha!

VAVÁ (*querendo participar, sem entender*) - Minha... Meu? Ué. O Lino é homem, gente. Tão vendo não?

GÉRSON - Vavá. Deixa eu te explicar uma coisa. (*aproxima-se de Vavá e conversam em silêncio*)

MATILDE (*para Lino*) - Só tem uma coisa que não entendi, minha filha. Como foi que o Barbosão acabou morto e enterrado, bem aqui no nosso quintal?

LINO - Não sei.

Todos se olham. Todos olham para Vavá.

VAVÁ - Uai. Cês não me perguntaram. Matei e enterrei. Não gosto de contar vantagem.

FIRMINO - Fez bem, Vavá.

AFONSO - Mas então o Lino, é Rosalina! Sabia que esse Lino era da família. Que valentia! Um exemplo. E é minha nora. Foi perdida, e agora encontrada. Meu filho sumiu, e foi achado. Nossa, essa história toda me deu um trem aqui no peito... (*leva a mão ao peito e começa a cair*)

AUGUSTO - Ó não! Meu pai está tendo um infarto!

LINO - Respira, Seu Afonso!

FIRMINO - Vou chamar um médico!

MATILDE - Morte hoje não! Não em um dia de alegria.

AFONSO - Acho que num é... Não sei dizer. É como se eu... Não lembro quando tive isso antes. É um trem quente no peito. Um sossego. Como se amanhã fosse domingo, e depois domingo de novo. Um vento fresquinho no rosto, que não para de soprar. Que é que tô sentindo, meu povo? Última vez que senti isso, foi quando o Augusto nasceu.

VAVÁ (*rápido*) - Ah, essa sei como chama, felicidade.

AFONSO - Não acredito! É a tal da felicidade. Meus olhos desacostumaram a chorar. E agora as lágrimas escorrem por minhas rugas. Me deu vontade de fazer uma coisa que não faço faz tempo.

VAVÁ - Poxa, Seu Afonso. Aqui na frente de todo mundo...

AFONSO - Me deu uma vontade lascada de cantar e dançar. Gérgson, pega a viola. Vavá, me dá uma cachaça. Lembrei! Eu tinha um conselho pra esse povo todo aí em volta: quando cês ficarem triste feito o velho Afonso, o remédio é cantar e dançar um cateretê. Gente besta é boba mesmo.

Afonso canta um cateretê, os demais respondem em coro. Coreografia.

Cateretê

C G7 C
 Pra sofrer chega sobra teimosia
 C7 F
 Que saudade do que vovó me dizia
 G7 C
 Deixa pra lá essa tristeza e vamo embora
 G7 C C7
 Que a vida é curta Nossa Senhora

F G7 C
 A minha vovó que comentava a esmo
 G7 C
 Gente besta e boba mesmo

C G7 C
 Se eu dançar aqui mesmo faz surpresa
 C7 F
 Por falta de uso minhas cadeira ficou presa
 G7 C
 Minha viola já perdeu as corda
 G7 C C7
 Nem a letra nos recorda

F G7 C
 A minha vovó que comentava a esmo
 G7 C
 Gente besta é boba mesmo

C G7 C
 De tanto esforço que eu fiz para sofrê
 C7 F
 Me esqueci de dançar o cateretê
 G7 C
 Que eu festava de dá gosto desde menino
 G7 C C7
 Com muito esmero e pouco ensino

F G7 C
 A minha vovó que comentava a esmo
 G7 C
 Gente besta é boba mesmo

Fim

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após tantas comédias e comentários, chegou o momento de avaliar meu resultado pensando no que errei e acertei, e que posso fazer no futuro. Reconheço que apesar de ter elaborado os exercícios, eu não os concluí, nem testei. Desse modo, a comédia que escrevi, *Os sofrimentos do velho Afonso* está ligada apenas de modo indireto aos exercícios, ao refletir minha ideia de comédia. Para o futuro, gostaria de reunir toda a parte didática em separado, e desenvolvê-la em conjunto com os exercícios elaborados para minha dissertação de mestrado, publicando material didático para o ensino da dramaturgia. Ao reler os exercícios do Anedotário, fico imaginando como seria caso eu fosse um aluno e tivesse que resolvê-los. Desde que comecei a ensinar dramaturgia estou dando as aulas que gostaria de ter recebido. Não sei se seria um bom aluno de mim mesmo, mas como quem ensina está de certa forma ensinando a si próprio, de modo inconsciente esses exercícios reverberam na minha escrita dramática.

Quanto aos capítulos iniciais, apesar de manter o meu tema, que era apontar a influência da *commedia dell'arte* na dramaturgia escrita, eu poderia ser acusado de uma excessiva tendência a me distrair, apresentando em vez de um objeto de estudo, um painel de ideias que poderiam ser mais desenvolvidas. Eu reconheço absolutamente que Dario Fo seria o suficiente para uma pesquisa como essa, para não falar em Goldoni ou Gozzi. Desde a minha graduação em Artes Cênicas, uma professora, ao corrigir um trabalho meu que não estava assinado, percebeu que era meu, pois segundo ela, o autor “pula de galho em galho o tempo todo”.

Porém, eu defendo que o estudo específico da dramaturgia, até poderia ser monográfico, onde analisamos cada detalhe de uma grande obra, mas este estudo não teria a riqueza daquele que faz conexões inesperadas, que aponta as semelhanças técnicas entre vários dramas. Pague-se por exemplo um livro como *O texto no teatro*, de Sabato Magaldi (1989). O autor às vezes gasta apenas duas ou três páginas para discutir um dramaturgo de imensa importância, de extensa obra, mesmo assim a visão geral de Magaldi sobre o teatro é tão interessante, que aquelas poucas páginas são suficientes para se aprender sobre cada tema.

Ora, drama é a arte do diálogo. Como falar de drama se não for através de um longo diálogo entre vários temas, técnicas e influências? Para entender o que acontece em determinado drama, sob o ponto de vista formal, é mais fácil compreender através de uma comparação com outra obra. Ao longo dessa pesquisa, Brecht, por exemplo, me ensinou a ler Gozzi numa perspectiva bem

mais interessante, e as comédias em conjunto lançaram luz uma sobre as outras. Espero que quem me leia tenha interesse por conhecer as que não tenha lido, como espero que meus exercícios didáticos sirvam para despertar o interesse por suas fontes.

Comumente, nos damos conta que uma peça de teatro não foi feita para ser lida. O romance, o conto, prestam um prazer imediato à leitura. Já a leitura da peça de teatro requer certa insistência. Com o tempo lemos melhor, já sabendo o que procurar, o que escutar dentro de um drama. Após a escrita dessa tese, com certeza melhorei minha capacidade de ler uma comédia antiga, cuja grande parte das piadas já passou do prazo de validade, com trechos obscuros, referências que nem os editores especialistas sabem dizer o que significa. Em Shakespeare acontece muito isso, lemos a nota para saber que a tradição crítica ao presente momento não sabe explicar o que aquilo significa. Mas apesar de toda essa dificuldade, após o confrontamento, vemos revelar um mundo de beleza enredado nesses velhos textos. Confesso que não consegui ler tudo a que me propus, e que em certo ponto, cansado de ler tantas comédias, me rebelei lendo Eurípedes com grande prazer.

Me fez bem não só porque ler Eurípedes é fundamental, mas porque já com os olhos treinados por buscar soluções técnicas de dramaturgia, em vez de somente me encantar com a tragicidade filosófica do autor, reparei na sua construção de cenas, na apresentação de seus personagens, na fluidez de seu diálogo. Ou seja, essa cascata de comediógrafos me ensinou a ler tragédias melhor também. Sei que a preguiça pode fazer com que eu nunca mais leia nesse ritmo novamente, mas torço para que a vida me obrigue a ler comédias mais e melhor.

E essa percepção técnica também pode se voltar a outros que a fizeram no passado e deixaram suas pistas nas páginas das comédias: quando se lê com cuidado dá para notar como um dramaturgo aprendeu com outro, fazendo aquele mesmo trabalho de engenharia reversa, desmontando um trabalho pregresso para entender as partes, ou para descaradamente furtar elementos. Por razões óbvias, não há melhores especialistas em drama do que seus artífices. Talvez não saberiam ou não teriam tempo para explicar seu processo, mas seu trabalho de pesquisa reverbera na obra acabada.

Quanto a essa questão, a comédia que escrevi com certeza irá trair minhas predileções e fragilidades. Na minha dissertação de mestrado, pensei em inserir uma peça de teatro, mas não tive coragem. A pressão acadêmica, o fato de ser avaliado, me fez desistir de escrever uma peça de teatro como parte da pesquisa. Agora eu superei esse medo pelo seguinte motivo: estou convencido de que a parte prática de uma pesquisa em artes é também produção de conhecimento. Quem quiser

saber o que eu realmente penso e sei sobre a escrita cômica, que leia *Os sofrimentos do velho Afonso*, ou assista o espetáculo no Youtube.

Apesar de ser muito difícil avaliar o próprio trabalho de modo imparcial, sem falsa modéstia eu me diverti sobremaneira fazendo este trabalho. Não consigo compreender aquelas cozinheiras que sabem fazer muito bem receitas das quais não gostam. Se eu me ponho a trabalhar, é por quero saborear o resultado. Não há nada de novo ou excepcional nessa minha comédia, só me propus a testar certas estruturas que comentei até aqui, e com surpresa inesperada, as pessoas se puseram a rir. Foi estranho como as pessoas aceitaram rapidamente algo tão fora de uso quanto um aparte.

Escrever um exercício de dramaturgia é ao mesmo, quem sabe, ensinar alguém a escrever, e também aprender a escrever. Não tenho dúvidas que o principal aluno dessa lista de exercícios sou eu, nela vou buscar, no futuro, ideias para novas comédias. Para encerrar meu assunto *commedia dell'arte* espero ter argumentando o suficiente para afastar uma ideia expressa por Antonucci (1955, p. 57) que este gênero teatral “era stata la palla di piombo al piede del teatro italiano per quase due secoli”, em minha tradução, “tinha sido a bola de chumbo aos pés do teatro italiano por quase dois séculos”. O que ele estava se referindo por teatro, nesse caso, é o drama, as obras literárias dos *comici* que ele julgava inexpressivas. Porém, como espero ter demonstrado, sem o legado a *commedia dell'arte* para a dramaturgia, Molière não seria possível, Shakespeare não seria o mesmo, e Goldoni uma nota de rodapé. Que seria impossível separar a *commedia dell'arte* do que entendemos hoje por escrita da comédia, humor, personagens cômicos, e que essa influência não vai se apagar tão cedo.

REFERÊNCIAS

- ANDREWS, Richard. *Script and scenarios: the performance of comedy in Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- ANTONUCCI, Giovanni. *Storia del Teatro Italiano*. Roma: Newton, 1955.
- ASHBY, Clifford. *Classical Greek Theatre: new views of an old subject*. Iowa City: University of Iowa Press, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Annablume, 2002.
- BARBIERI, Nicolò. *L'inavertito, ovvero Scapino disturbato e Mezzetino travagliato. In Commedie dell'arte*. Ed. FERRONE, Siro. Milão: Murisa, 1986.
- BARTOLI, Adolfo. *Scenari inediti della Commedia dell'Arte*. Florença: Sansoni, 1880.
- BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- BRECHT, Bertolt. *Turandot ou o congresso das lavadeiras. In Teatro completo Vol.10*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- BRONDANI, Joice Aglae. *A Máscara e a Sombra: Palco e Vida*. Arte da Cena, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 21-42, Jan-jun/2017. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Média: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- DUCHARTRE, Pierre Louis. *The Italian comedy*. Nova Iorque: Dover, 1966.
- EDGAR, David. *How plays work*. Londres: Nick Hern Books, 2009.
- EGRI, Lajos. *The Art of Dramatic Writing*. Nova Iorque: Wildside Press, 1946
- ESSLIN, Martin. *The field of drama*. Londres: Methuen, 1987.
- FAVA, Antonio. *The Comic Mask in the Commedia dell'Arte*. Evanston: Northwestern University Press, 2007
- FERREIRA, Procópio. *Como se faz rir e o que penso quando não tenho em que pensar*. São Paulo: Editor Folco Masucci, 1967.
- FO, Dario. *Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino*. Milão: RSC libri, 2006.
- FO, Dario. *Manuale minimo dell'attore I e II*. Milão: Fabbri, 2006.
- GEARY, James. *Wit's End*. New York: W W Norton & Company, 2018.

- GOLDONI, Carlo. *Commedie I-X*. Veneza: Antonio Zatta e figli, 1789.
- GOLDONI, Carlo. *Commedia buffe in prosa. I-XII*. Veneza: Antonio Zatta e figli, 1793.
- GOLDONI, Carlo. *Il servitore di due padroni*. Milão: Simplicissimus Book Farm, 2011.
- GORDON, Bonnie. *Monteverdi's unruly women*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- GORDON, Mel. *Lazzi: the comic routines of the commedia dell'Arte*. Nova Iorque: Performing Arts Journal Publications, 1988.
- GOZZI, Carlo. *Le fiabe di Carlo Gozzi. Volume primo e secondo*. Bolonha: Nicola Zanicheli, 1885.
- GREENE, E. J. H. *Menander to Marivaux: The History of a Comic Structure*. Alberta: The University of Alberta Press, 1977.
- HASEMAN, Brad. *A manifesto for performative research*. In *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, Volume: 118 issue: 1, page(s): 98-106. Issue published: February 1, 2006.
- HENKE e NICHOLSON, Eds. *Transnational Mobilities in Early Modern Theater*. Surrey: Ashgate, 2014.
- KENNEDY, Dennis, Ed. *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*. Vol I. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- KOBBÉ, Gustave. Ed. HAREWOOD, George, Earl of. *The Definitive Kobbé's Opera Book*. G.P. Nova Iorque: Putnam's Sons, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Mito e significado. Lisboa: Edições 70, 1978.
- LUBISCO, Nídia Maria Lienert e VIEIRA, Sônia Chagas Vieira. *Manual de estilo acadêmico*. Salvador: EDUFBA, 2019.
- MAGALDI, Sabato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MARIVAUX, Pierre de. *Théâtre Complet*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- MARTINELLI, Tristano. *Compositions de rhétorique de Mr. Don Arlequin*. Lyon, 1601. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8607039k/f1.image>
- McGEHEE, Scott. *The pre-eminence of the actor in renaissance context*. In CHAFFEE, Judith.
- CRICK, Olly. (Org.) *The routledge companion to commedia dell'arte*. Londres: Routledge, 2015.
- McGURL, Mark. *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- MENDES, Cleise. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MOLIÈRE. Ed. Robert Jouanny. *Oeuvre complètes, tome premier*. Paris: Éditions Garnier Frère, 1962.

- MORLEY, David. *The Cambridge Introduction to Creative Writing*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2007.
- MOUSSINAC, Léon. *História do Teatro: da origem aos nossos dias*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1957
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- PLAUTO e TERÊNCIO. *A comédia latina*. São Paulo: Ediouro, 1969.
- PIRROTTA, Nino. “Commedia dell’Arte” and Opera. *The Musical Quarterly*, Vol. 41, No. 3. pp. 305-324. Oxford: Oxford University Press, Jul., 1955.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- PREESHL, Artemis. *Shakespeare and Commedia Dell’Arte: play by play*. Londres: Routledge, 2017.
- RAFFEL, Burton. Introdução a SHAKESPEARE, p. xxii, 2005
- RÓNAI, Paulo. *O Teatro de Molière*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.
- SCALA, Flaminio. *Il finto marito*. Milão: Simplicissimus Book Farm, 2011.
- SCHERER, Jacques. Prefácio in MARIVAUX. *Théâtre Complet*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- SHAKESPEARE, William. *The complete works, second edition*. Ed. Stanley Wells and Gary Taylor. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005.
- SHAKESPEARE, William. *The Taming of the Shrew*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2005.
- SHAKESPEARE, William. *Troilo e Crésida*. Trad. Henrique Braga. Porto: Lello & Irmão, 1955.
- SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Trad. Domingos Ramos. Porto: Lello & Irmão, 1955.
- SHATZ, Mark e HELITZER, Mel. *Comedy Writing Secrets*. Cincinnati: Writer’s Digest, 2016.
- SMITH, Susan Valeria Harris. *Masks in modern drama*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Comadecida*. 36ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1979.
- SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca. O casamento suspeitoso*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1994.
- TAVIANI, Ferdinando. SCHINO, Mirella. *Il segreto della Commedia dell’Arte*. Florença: La Casa Usher, 2007.

- TESSARI, Roberto. *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*. Milão: Ugo Mursia Editore, 1981.
- TESSARI, Roberto. *La Commedia dell'Arte: Genesi d'una società dello spettacolo*. Roma: Editori Laterza, 2013.
- TESSARI, Roberto. *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*. Roma: Editori Laterza, 1993.
- WILBOURNE, Emily. *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell'Arte*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.