



Serviço Público Federal do Pará  
Universidade Federal do Pará  
Instituto de Letra e Comunicação  
Curso de Mestrado em Letras

SUANI TRINDADE CORRÊA

**DE *O AVRENTO* DE MOLIÈRE A *MÃO DE VACA* DOS PALHAÇOS  
TROVADORES:  
O TEXTO TEATRAL EM PROCESSO**

Belém

2011

SUANI TRINDADE CORRÊA

**DE *O AVARENTO* DE MOLIÈRE A *O MÃO DE VACA* DOS  
PALHAÇOS TROVADORES:  
O TEXTO TEATRAL EM PROCESSO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Orientadora:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lilia Silvestre Chaves

Belém  
2011

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –  
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

---

Corrêa, Suani Trindade, 1982-

De o avarento de Molière a o mão de vaca dos Palhaços Trovadores : o texto teatral em processo / Suani Trindade Corrêa ; orientadora, Lilia Silvestre Chaves. --- 2011.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2011.

1. Teatro brasileiro – Belém (PA) – Crítica e interpretação. 2. Teatro (Literatura). 3. Representação teatral . I. Título.

CDD-22. ed. 792.0982115

---

SUANI TRINDADE CORRÊA

**DE *O AVARENTO* DE MOLIÈRE A *O MÃO DE VACA* DOS  
PALHAÇOS TROVADORES: O TEXTO  
TEATRAL EM PROCESSO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lilia Silvestre Chaves  
Orientadora - MLetras/UFPA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Valéria Augusti  
Examinador - MLetras/UFPA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Wladilene de Sousa Lima  
Examinador – MArtes/Teatro - ICA/UFPA

Para meus pais, Carlos e Creuza.

Para Gabriel e Feijão (Marcelo), pelo  
companheirismo, incentivo, amor e  
paciência.

Para os Palhaços Trovadores.

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Pará (UFPA), pela acolhida e pela oportunidade de realização deste curso, e aos professores do Mestrado, pelas importantes contribuições no decorrer do curso. Assim como à CAPES, pela bolsa.

À *ma directrice* Lilia Silvestre Chaves por todo ensinamento, amizade, companheirismo, poesia, incentivo e paciência no decorrer deste trabalho. E por ter trilhado comigo os caminhos da pesquisa, desde a graduação.

Aos meus pais, Carlos e Creuza, por incentivarem meus estudos, mesmo nos momentos de dificuldades. Agradeço principalmente à minha mãe, por ter sido a mãe-avó do Gabriel em muitos momentos em que estive ausente.

Aos meus irmãos, André e Glaucia, pelo incentivo e apoio ao estudo. E em especial, à minha irmã Suelen, a minha alma gêmea, pelo amor e ombro amigo, e por trilhar junto comigo estes caminhos, mesmo que à distância.

Ao meu amado Feijão (Marcelo), pelo companheirismo, ombro amigo, pela paciência, por ter me incentivado a fazer o teste de seleção do mestrado, e por me fazer compreender que sonhos são possíveis, basta acreditar, trabalhar e lutar para que eles sejam concretizados.

Ao meu filho Gabriel, por sorrir e perdoar, mesmo sem saber, os inúmeros momentos de ausência e impaciência.

Aos meus companheiros de *métier*, os Palhaços Trovadores, pelos anos de ensinamentos, de descobertas, de palhaçadas, principalmente à Alessandra, Sônia e Rosana, por responderem as minhas perguntinhas e AM, pelo ombro amigo e por ter criado e fomentado o seu *blog*. Em especial, ao meu diretor, Marton Maués, que também me incentivou a fazer o teste de seleção do mestrado e por todo ensinamento ao longo dos anos.

À Andrea Flores, atriz/palhaça que participou como convidada de *O mão de vaca*, por também ter criado e fomentado um *blog*.

Às amigas do grupo de estudo “Leituras às quintas”, Lídia e Maria de Fátima, pelo convívio, amizade, risos e compartilhamento de ideias ao longo das orientações coletivas. Em especial à Melissa, a nossa querida Mel, um tesouro recheado de boas vibrações, de amizade, de companheirismo, de incentivo e de puro rock.

À Josy, Edimara, Waldete e Maria das Neves, amigas do Mestrado, por todo apoio, riso e incentivo.

À Leide, amiga desde a época da graduação, por toda a força e risadas.

À Selma Bustamante, Clayton Nobre, Henrique da Paz e Lenine Alencar por colaborarem nesta dissertação.

Aos meus professores e amigos do teatro, em especial à Wlad Lima, por alimentar minha “fome” ciberespacial.

Ao público que colaborou com a montagem dos Palhaços Trovadores, portanto, colaboraram com esta pesquisa.

À todos aqueles que direta e indiretamente contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa e para a concretização de um ideal.

***Merci! Obrigada!***

Senhoras e senhores vamos cantar,  
A alegria aqui já vai começar,  
Trazemos sonhos, risos e diversão,  
Cantem a nossa canção.  
Palhaços Trovadores estamos aqui,  
A grande lona azul do céu vai se abrir,  
Um grande espetáculo vai começar  
então vamos todos cantar...  
la, la, la...  
Trazemos sonhos, risos e diversão,  
Músicas, palhaços, para vocês.  
Um novo espetáculo, vai começar  
O circo acabou de chegar  
A festa já vai começar  
O circo acabou de chegar  
A peça já vai começar!

*O mão de vaca* - Palhaços Trovadores (música  
de abertura do espetáculo)

## RESUMO

A presente pesquisa apresenta uma leitura e um estudo de *O avaro* do dramaturgo francês Molière, na montagem teatral *O mão de vaca*, concebida pelo grupo Palhaços Trovadores, com doze anos de atuação na cidade de Belém do Pará. Para isso, parte-se primeiro de um panorama da época de Molière e da sociedade para a qual escreveu suas comédias, focalizando, em seguida na dissertação, os caminhos pelos quais passou o grupo de palhaços na adaptação e montagem da peça de Molière, cuja proposta de realização fundamentou-se nos princípios do Processo Colaborativo, um novo modo de criação que se instaurou no Brasil, por volta dos anos 1990. Esse tipo de processo “surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas” (PAVIS, 2007, p.253). Assim, a montagem do grupo seguiu, em ensaios fechados, abertos e veiculados no ciberespaço, permitindo o diálogo mais estreito entre atores, diretor e público/internautas, tornando a montagem uma criação pública e coletiva. É importante ressaltar que os Palhaços Trovadores procuraram fazer um trabalho de adaptação do texto a partir das suas próprias necessidades, na busca de inovação e manutenção de suas pesquisas com a linguagem do palhaço e dos folguedos populares.

Palavras-chave: Texto teatral. Molière. Palhaços Trovadores. Processo colaborativo. Adaptação. Montagem.



## RÉSUMÉ

Cette recherche présente la lecture et l'étude de *L'avare*, de Molière, dans la mise-en-scène *O mão de vaca*, réalisé par le Palhaços Trovadores, avec douze ans d'actuation à Belém dans l'état de Pará. Le but avec la thèse, c'est de révéler les moyens du texte de théâtre dans un processus de montage, dont la proposition de la réalisation de ce montage a été fondée sur le processus de collaboration, un nouveau type de création qui s'est développée au Brésil, environ le décennie 90. Ce type de processus « découle de la nécessité d'un nouveau contrat entre les créateurs à la recherche de l'horizontalité dans les rapports de création » (Pavis, 2007, p. 253). Ainsi, le groupe a suivi dans son montage lors des répétitions fermées, ouvertes et véhiculées dans le cyberspace, en permettant un dialogue plus étroit entre les acteurs, metteur en scène et public / internautes, ce qui rend le montage d'une création collective et publique. C'est important dire que les Palhaços Trovadores ont fait un travail d'adaptation du texte à partir de leurs propres besoins, à la poursuite de l'innovation et maintenance de leurs recherches basées sur le langage du clown e des manifestations populaires.

Mots-clés : Texte de théâtre. Molière. Palhaços Trovadores. Processus de Collaboration. Adaptation. Mise-en-scène.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Primeira pancada	17
Figura 2: Segunda pancada	18
Figuras 3 e 4: Terceira pancada	18
Figura 5: Molière jouant César dans La Mort de Pompéi de Henri Thiriat	33
Figura 6: Assinaturas dos comediantes da <i>Illustre Théâtre</i>	35
Figura 7: cena de <i>O avaro</i> no <i>Coquetel Molière</i>	46
Figura 8: cena de <i>Dom Juan</i> no <i>Coquetel Molière</i>	46
Figura 9: cena de <i>Tartufo</i> no <i>Coquetel Molière</i>	47
Figura 10: cena de <i>O burguês Fidalgo</i> no <i>Coquetel Molière</i>	47
Figura 11: Baião de Dois em <i>Coquetel Molière</i>	49
Figura 12: Cartaz da peça	50
Figura 13: cena de <i>As mulheres de Molière</i>	50
Figura 14: Elenco de <i>As mulheres de Molière</i>	51
Figuras 15 e 16: Programa do espetáculo	51
Figura 17: matéria no jornal <i>O Liberal</i> . 1978	53
Figura 18: “Vitória Régia”. Em cena, os palhaços Neguinha, Presuntinho e Feijão	56
Figura 19: Logo do grupo. Criação: Jaime Bibas	56
Figura 20: Apresentação de <i>O hipocondríaco</i> : Palhaços Trovadores chamando o público da Praça da República	57
Figura 21: <i>O hipocondríaco</i> dos Palhaços Trovadores. Teatro Maria Sylvia Nunes. 2007	58
Figura 22: cadeira de Argan. <i>O hipocondríaco</i> no Teatro Waldemar Henrique. 2006	60
Figura 23: Os pecadores empurram enormes sacos de dinheiro. Por Gustav Doré	63
Figura 24: Harpagon e seu amado e querido cofre	89
Figura 25: primeira leitura de <i>O avaro</i> . Março de 2009	96
Figura 26: Atriz Sônia Alão (de branco), em sua euforia ao ler as falas de Harpagon, provoca o riso do ator Marcelo David (Feijão)	96
Figuras 27, 28 e 29: Atriz Sônia Alão na leitura de <i>O avaro</i> : IV, 7	97
Figura 30: os atores Adriano Furtado e Andréa Flores lendo o texto	99

Figura 31: grupo discutindo os resumos	104
Figuras 32 e 33: grupos trabalhando nos cortes, modificações do texto	107
Figura 34: Supressão de falas	107
Figura 35: adaptação de <i>O avarento</i> durante os ensaios.	113
Figura 36: os bonecos entram em cena em <i>O mão de vaca</i>	115
Figura 37: Aníbal Pacha, o cenógrafo-figurinista-colaborador.	118
Figura 38: página inicial do <i>blog Sem avarice</i>	120
Figura 39: página inicial da Rede Teatro da Floresta	123
Figura 40: página inicial do <i>blog</i> Black Brexó	125
Figura 41: postagem, 13 maio 2009 - <i>blog</i> Black Brexó	127
Figura 42: página inicial do <i>blog</i> Bilazinha da mamãe	128
Figura 43: postagem 29 set. 2009 – <i>blog</i> Bilazinha da mamãe	129
Figura 44: comentário da atriz Andréa Flores. 06 nov. 2009. <i>Blog</i> Black Brexó	131
Figura 45: comentário do diretor Marton Maués. 27 abr. 2009. <i>Blog</i> Black Brexó	131
Figura 46: comentário de Telma Monteiro. 1 dez. 2009. <i>Blog</i> Bilazinha da mamãe	132
Figura 47: Página da enquete na comunidade dos Palhaços Trovadores no Orkut	133
Figura 48: página inicial do <i>blog</i> Poiésis na net.com	134
Figura 49: bancos-cenários dispostos aleatoriamente no anfiteatro da Praça da República	138
Figura 50: Palhaços Trovadores em ensaio aberto na Praça da República	143
Figura 51: Barú, Geninho, Neguinha e Bromélia (da esquerda à direita) e cena de movimentação entre os bancos-cenários	145
Figura 52: Mário (em destaque, de blusa vermelha), o colaborador do ensaio de <i>O mão de vaca</i> na Semana Francófona da UFPA	147
Figuras 53 e 54: Plínio, o <i>espectA</i> tor do ensaio de <i>O mão de vaca</i> . Semana Francófona da UFPA. 2009	148

## SUMÁRIO

	<b>OS PRIMEIROS RASTROS, TRAÇOS (considerações iniciais)</b>	<b>12</b>
<b>1</b>	<b>Primeira pancada: O tempo e o riso de Molière</b>	<b>20/21</b>
<b>1.1</b>	<b>A França no século XVII</b>	<b>21</b>
<b>1.1.1</b>	<b>Ideias classicistas</b>	<b>24</b>
<b>1.1.2</b>	<b>Tendências artísticas: o barroco, o preciosismo e o burlesco</b>	<b>27</b>
<b>1.1.3</b>	<b>Divertimentos, festas e espetáculos: o Teatro</b>	<b>28</b>
<b>1.2</b>	<b>Molière, o palhaço que fazia rir o Sol</b>	<b>32</b>
<b>1.2.1</b>	<b>A escolha pela arte de fazer rir</b>	<b>34</b>
<b>1.2.2</b>	<b>Rápidos olhares sobre o riso e a comicidade</b>	<b>42</b>
<b>1.3</b>	<b>O riso de Molière em outro tempo</b>	<b>45</b>
<b>1.3.1</b>	<b>Alguns grupos do Norte do Brasil</b>	<b>46</b>
	➤ <b>Baião de Dois: <i>Coquetel Molière</i></b>	<b>46</b>
	➤ <b>Cia. Visse e Versa de Ação Cênica: <i>As mulheres de Molière</i></b>	<b>49</b>
	➤ <b>Cena Aberta: <i>Jorge Dandin</i></b>	<b>51</b>
	➤ <b>Gruta: <i>Tartufo</i></b>	<b>53</b>
<b>1.3.2</b>	<b>O grupo dos Palhaços Trovadores</b>	<b>55</b>
	➤ <i>O hipocondríaco</i>	<b>57</b>
	➤ <i>O mão de vaca</i>	<b>60</b>
<b>2</b>	<b>Segunda pancada: <i>L'avarice et l'avare</i></b>	<b>61/62</b>
<b>2.1</b>	<b><i>O avaro</i> de Molière</b>	<b>65</b>
<b>2.1.1</b>	<b>Os percursos da peça</b>	<b>67</b>
<b>2.1.2</b>	<b>A avareza e outros temas da obra</b>	<b>70</b>
	➤ <i>avareza</i>	<b>70</b>
	➤ <i>A obediência filial</i>	<b>75</b>
	➤ <i>O amor (os jovens casais apaixonados)</i>	<b>76</b>
<b>2.1.3</b>	<b><i>Petit portrait</i> dos personagens</b>	<b>80</b>
<b>2.1.4</b>	<b>Ações ou ideias presentes em cada cena</b>	<b>84</b>
<b>3</b>	<b>Terceira pancada: O texto teatral em processo: <i>O mão de vaca</i> dos</b>	<b>91/92</b>
	<b>Palhaços Trovadores</b>	
<b>3.1</b>	<b>O processo com o texto – entre o texto e a cena</b>	<b>95</b>
<b>3.1.1</b>	<b>Primeiras leituras</b>	<b>95</b>

<b>3.1.2</b>	<b>Tarefas</b>	<b>100</b>
	➤ <i>Canovaccio</i>	<b>100</b>
	➤ <i>Resumos</i>	<b>103</b>
<b>3.1.3</b>	<b>Cortes e adaptações do texto</b>	<b>105</b>
	➤ <i>Nomes dos personagens</i>	<b>108</b>
	➤ <i>Cortes de cenas inteiras e de personagem</i>	<b>109</b>
	➤ <i>Mudanças no texto</i>	<b>109</b>
<b>3.2</b>	<b>Aníbal Pacha, o cenógrafo-figurinista-colaborador</b>	<b>118</b>
<b>3.3</b>	<b>Sem avarice - entre o grupo e o público</b>	<b>120</b>
<b>3.3.1</b>	<b>O processo no ciberespaço</b>	<b>121</b>
	➤ <i>Os blogs</i>	<b>123</b>
	a) Atores	<b>123</b>
	b) A recepção dos internautas	<b>130</b>
<b>3.3.2</b>	<b>O processo no anfiteatro da Praça da República</b>	<b>136</b>
	➤ <i>Espaços de ensaio</i>	<b>137</b>
	➤ <i>As atitudes dos atores</i>	<b>139</b>
	➤ <i>O público e as suas colaborações</i>	<b>143</b>
	a) Público da Praça da República	<b>144</b>
	b) Público da Escola de Teatro e Dança da UFPA	<b>146</b>
	c) Público de alunos da Semana Francófona da UFPA	<b>147</b>
	<b>ÚLTIMOS RASTROS, TRAÇOS... PASSOS AINDA NÃO DADOS</b>	
	<b>(considerações finais)</b>	<b>150</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>154</b>
	<b>ANEXOS</b>	<b>160</b>

## OS PRIMEIROS RASTROS, TRAÇOS (considerações iniciais)

Wuo<sup>1</sup> (*apud* BURNIER, 2009) diz que o “clown é a colherinha que mexe com o desejo da gente”. Essa colherinha começou a fazer parte do meu universo, mexendo, transformando, instigando o meu olhar sobre o mundo, sobre as pessoas, sobre mim mesma, a partir de 2002. Na época, soube que o grupo Palhaços Trovadores, dirigido por Marton Maués<sup>2</sup>, iria ministrar uma oficina de clown, de palhaço. Como eu desejava vivenciar tudo que pudesse em termos de linguagens teatrais, acabei me inscrevendo. Fiz a oficina, com duração de dois meses, e vivenciei a arte do palhaço e a do acrobata. Ali se revelou a minha palhaça de codinome Aurora Augusta (o segundo nome veio tempos depois). No ano seguinte, em maio de 2003, recebi um convite feito pelo próprio Marton Maués para ser estagiária do grupo, sendo efetivada em julho do mesmo ano. Desde então, sou integrante dos Palhaços Trovadores, grupo pioneiro na arte da linguagem do palhaço em Belém do Pará e com doze anos de estrada.

Não pensava em trabalhar com o cômico. Como disse, minha intenção era, de uma maneira despretensiosa, cursar a oficina, pois toda e qualquer linguagem teatral que acrescentasse algo ao meu conhecimento, eu fazia, estudava. Mas o risível, o palhaço, me absorveu de tal forma que participar desse universo, me revela a cada dia um encantamento e um envolvimento no mundo lúdico do jogo do palhaço. Nesses oito anos de trabalho com os Palhaços Trovadores, sempre procurei pesquisar sobre a técnica do clown desenvolvendo principalmente o papel de atriz/palhaça (acrobata e malabarista), para que a Aurora Augusta cresça cada vez mais.

Desde que entrei para o universo do teatro, confesso que não havia em mim a preocupação em fazer uma universidade. Já havia tentado algumas vezes, para cursos que hoje em dia sei que não possuem qualquer relação comigo (Pedagogia, Fisioterapia, Engenharia Florestal), porém o que queria mesmo era viver somente de teatro, queria fazer teatro. E eu não imaginava a possibilidade de viver e fazer teatro, academicamente falando.

Em 2005 prestei vestibular e passei na Universidade Federal do Pará (UFPA), para o curso de Licenciatura Plena em Letras com habilitação em Língua Francesa. *Oui, je suis diplômée en français!* [Risos]. Eu nunca havia feito um curso de língua estrangeira (só no

---

<sup>1</sup> Professora nas Universidades São Judas Tadeu/SP e Metrocamp/Campinas; professora colaboradora do IEL/UNICAMP; Atriz, Clown e Diretora Teatral.

<sup>2</sup> Na época, eu fazia o Curso de Formação de Ator na Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), onde Marton Maués era meu professor. Formei-me em 2003.

ensino médio que tive aula de inglês e espanhol, mais voltados para a prática da leitura). A referência que tinha da língua Francesa eram as músicas que minha mãe sempre ouviu, como *Ne me quitte pas*, *La vie en rose*, *Aline*, além de ouvir alguns amigos pronunciando um *merci*, um *chérie*, por exemplo ou ao estudar teatrólogos como Artaud e assistir ao renomado Cirque du Soleil. Acredito que tive um bom desempenho no curso de Letras. Gostei de todas as disciplinas, entretanto, as aulas que me “enchiam os olhos” eram as de Literatura, principalmente a de Teatro Francófono. Eu não poderia encontrar, em um curso de Letras, atividades de teatro enquanto espetáculo de representação corporal, porém um outro tipo de estudo me foi apresentado: o estudo do teatro enquanto texto: leitura, interpretação e análise. Eis que meu olhar mais acadêmico começou a surgir. Entendi que essa interpretação literária precedia e fortalecia a interpretação teatral à qual, enquanto palhaça-atriz – e, portanto, também intérprete de um texto – eu costumava me dedicar.

Logo, ao elaborar meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), em 2008, enveredei pelos caminhos da Literatura, percorrendo as veredas do teatro. Não foi possível a fuga. [Risos]. Meu TCC, intitulado *Palhaços Trovadores et Molière: La construction d'un personnage féminin* [Palhaços Trovadores e Molière: a construção de uma personagem feminina], discorreu sobre a construção da personagem *Angélique* pela minha palhaça Aurora Augusta, na montagem que os Palhaços Trovadores fizeram de *O hipocondríaco*, espetáculo estreado em 2006, uma adaptação de *O doente imaginário* de Molière. Esse trabalho contou com a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lilia Silvestre Chaves.

A ideia para esta dissertação de Mestrado em Letras - Estudos Literários da UFPA – *De O avaro de Molière a O mão de vaca dos Palhaços Trovadores: o texto teatral em processo* –, de certa forma, teve seu primeiro passo no meu TCC, em 2008. Portanto, seguindo o percurso até agora trilhado por mim, no Teatro e nas Letras, este trabalho é um estudo sobre a obra *O avaro*, também de Molière, e sobre a adaptação para a peça *O mão de vaca*, adaptada e montada pelos Palhaços Trovadores – e que estreou em 2010 –, revelando os caminhos que um texto teatral percorre em um processo de montagem, ainda mais quando os atores que o “devoram” são palhaços. O palhaço é subversivo; não se fecha ou não se limita às fronteiras de um texto preestabelecido, amarrado, fechado, por isso trabalha com roteiros e improvisações (como os *canevas* usados na *Commedia dell'Arte*). Entretanto, na busca incessante por novos desafios, o grupo decidiu embrenhar-se nos textos cômicos clássicos, levando para o palco – e para a rua - a genialidade de um autor da França do século

XVII, adaptando suas peças para o mundo clownesco e para o público de um pedaço do Brasil (Belém do Pará) no século XXI.

Sendo assim, em 2006 o grupo montou *O hipocondríaco* e em 2009 *O mão de vaca*. A realização da montagem de *O avaro* pelos Palhaços Trovadores<sup>3</sup> – cujo processo é o principal objetivo deste trabalho –, fundamentou-se nos princípios do Processo Colaborativo, um novo modo de criação que se instaurou no Brasil, por volta dos anos 1990. Esse tipo de processo “surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas” (PAVIS, 2007, p.253), ou seja, a necessidade de uma espécie de abolição das hierarquias, tanto em relação à adaptação do texto, quanto à função do diretor, na montagem da peça. Na realidade, há uma primazia pela busca do trabalho do ator: é a partir dele, do que ele propõe que o espetáculo vai ganhando forma.

O processo colaborativo teve sua origem na Criação Coletiva<sup>4</sup>, uma forma de criação que surgiu nas décadas de 1960 e 1970. A criatividade do indivíduo é exercida em grupo, e estabelecida, segundo Pavis (2007, p.78), “a fim de ‘vencer’ a tirania do autor e do encenador que tendem a concentrar todos os poderes e a tomar as decisões estéticas e ideológicas”. Ou seja, o autor (representado pelo texto) e o encenador deixam de ser as peças centrais do processo, que se torna uma criação em grupo, baseada em múltiplas interferências, e o espetáculo passa a ter a assinatura de todos os envolvidos.

Nesta dissertação posso dizer que lanço meu olhar de pesquisadora sobre um duplo objeto, o texto literário e a encenação: primeiro, a peça de Molière, enquanto texto literário, que li primeiramente em francês, e que depois, junto com os meus companheiros do grupo, reli em português (na tradução de Bandeira Duarte, 1996), estudando-a e adaptando-a para uma representação cujos intérpretes são palhaços; segundo, a descrição da experiência durante o(s) processo(s) da montagem em si.

---

<sup>3</sup>A proposta de montagem faz parte do projeto de pesquisa de Doutorado em Artes Cênicas (Doutorado Interestadual Universidade Federal da Bahia (UFBA) e UFPA) do diretor do grupo, Marton Maués– a realização de um experimento cênico, de forma aberta, num processo amplo de colaboração em que até mesmo o público participa da criação, daí seu título: Criação Pública. Poder-se-ia dizer que minha dissertação é um complemento dessa sua pesquisa, mas meu enfoque será dado ao texto teatral em processo, como descreverei adiante.

<sup>4</sup> O Dicionário do Teatro Brasileiro (2006) aponta que a criação coletiva na Europa, esteve associada a encenadores (entre eles o inglês Peter Brook, um dos encenadores mais respeitados do mundo. Seus trabalhos têm-se distinguido nas áreas artísticas do teatro, do cinema, da ópera.) que propuseram novas formas de atuação, cujas apresentações se realizavam em salas não-convencionais. Nos Estados Unidos há uma busca de contato direto com o público, com abordagens da sociedade contemporânea. Com os grupos brasileiros, a exemplo do TUCA e o PÃO e CIRCO, houve uma busca pela improvisação dos atores, concentrada em suas próprias vivências, fazendo com que os espetáculos tivessem longa duração.



Trabalhar com um assunto com o qual tenho intimidade e que vivencio há mais de oito anos, não é uma tarefa muito fácil, no que diz respeito ao distanciamento aconselhado em um trabalho científico. Como distanciar-se de um objeto a ser estudado, analisado, do qual você é parte integrante? Entretanto, essa aproximação com o objeto permite um olhar mais apurado. Assim, segui como uma artista-pesquisadora: distanciada nos momentos mais teóricos, acabo surgindo como “sujeito presente”, nas descrições das minhas experiências enquanto componente do grupo. A intenção é a de dar um passo a mais na tentativa de traçar um percurso e de registrar mais um fazer artístico dos Palhaços Trovadores.

Com relação às trilhas metodológicas, este trabalho se cruza com os caminhos da História em geral e, de certa maneira, os da sociologia da literatura, ao relacionar a obra de Molière com a sociedade de sua época (e, rapidamente, ao mostrar a tentativa de trazê-lo para a época atual, em outra sociedade de outra cultura). Quanto aos rápidos olhares sobre a comicidade e o riso, trilhei pelas ideias de teóricos como Bergson, Propp e Bakhtin. No que diz respeito ao processo de adaptação e montagem (e só em relação a ele, não em relação à criação do texto), busquei ideias nas páginas da crítica genética de Cecília Almeida Salles em seu “Gesto Inacabado: processo de criação artística” (1998), abordagem que se preocupa com o processo de criação da obra de arte, suas etapas de desenvolvimento, levando em consideração o resultado final como mais uma etapa diante das inúmeras que o antecederam. Foram feitas pesquisas em arquivos a fim de procurar traços de um passado em que Molière foi encenado nesta região do Brasil, e foram criados novos arquivos – com fotos, vídeos, e-mails e *blogs* – para documentar os rastros processuais da montagem dos Palhaços Trovadores (além, é claro, de recorrer, por vezes, à minha memória).

Em relação à estrutura, o presente trabalho está dividido em três capítulos, que metaforicamente seguem as três “pancadas” que costumam anteceder, em um teatro, a apresentação do espetáculo. Antes de comentar a divisão do trabalho, penso ser necessária uma breve explicação do uso das “pancadas”, no teatro e na dissertação.

A expressão “pancada” – *coup* – surgiu com Molière (França, século XVII). Naquela época, a plateia francesa era bastante barulhenta e agitada e, no intuito de acalmá-la, Molière batia várias vezes no chão com um bastão de madeira – o *batelier*. O uso das “pancadas” surgiu também por conta do fazer teatral do período. No Palácio de Versalhes, residência de Luis XIV e local onde as apresentações eram realizadas, não havia a divisão, que hoje temos, entre o palco e a plateia.

As famosas “pancadas de Molière” surgiram em função das especificidades do fazer teatral no período. As apresentações eram realizadas no Palácio de Versalhes, residência do rei Luiz XIV e sua corte, em um ambiente no qual não havia divisão rígida entre palco e plateia. Era apenas um amplo salão do palácio, não uma sala de espetáculos. Como a corte era ruidosa e não havia iluminação elétrica naquela época, o modo encontrado de marcar o início do espetáculo foi através de ruídos – pancadas no chão – para fazer silêncio (MOSTAÇO *apud* PERES, 2009).

As “pancadas” disseminaram-se pelas outras cortes da Europa. Mais tarde, com a iluminação elétrica, os momentos anteriores ao espetáculo começaram a ser marcados pelo uso de campainhas e com o escurecimento da sala. O uso das “pancadas” ou campainhas, também denominadas sinais, toques, campas, tornou-se uma convenção no que tange os espetáculos apresentados nas salas fechadas, nos teatros<sup>5</sup>. O espectador habituado a ir ao teatro sabe que, ao soar a terceira campainha, deverá manter-se em silêncio e atento, pois o espetáculo irá começar.

Ocorreu-me fazer, aqui, um paralelo entre a marcação desses momentos que antecedem uma apresentação e a divisão dos capítulos de um trabalho acadêmico, utilizando uma expressão criada por Molière, já que estou trabalhando com a obra deste dramaturgo.

É evidente que em uma dissertação não se chega à apresentação da peça propriamente dita (será preciso que o leitor, se a colherinha de Wuo mexer no seu desejo, procure saber das apresentações que os Palhaços Trovadores costumam fazer pela cidade de Belém, e vá assistir ao espetáculo *O mão de vaca*). Aqui se estuda o que precede o espetáculo em si: a exposição histórico-teórica, a análise da peça, a descrição e os comentários do processo de adaptação do texto e de montagem da peça. As “pancadas” – que, no teatro, marcam o tempo em que se espera a abertura das cortinas – anunciam, aqui, os títulos dos capítulos, as etapas do trabalho.

Portanto, eis a divisão dos meus capítulos:

---

<sup>5</sup>Mas, saindo da sala fechada do teatro, há espetáculos que são apresentados, encenados nas ruas, nas praças (Teatro de Rua). Nessas apresentações, não se costumam ouvir campainhas ou quaisquer sinais. Existem outras convenções que são próprias desse fazer teatral, como um aquecimento diante do público ou a arrumação do espaço. Porém, há casos em que o espetáculo já começa invadindo o espaço, a rua, sem aviso prévio.



Figura 1: Primeira pancada.

Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

**Primeira pancada.** Mais ou menos uma hora antes de iniciar o espetáculo. Os palhaços iniciam seus rituais: colocam os figurinos dos personagens; pancake para embranquecer seus rostos; lápis preto para ajudar a delinear as sobrancelhas; “quem me empresta um batom vermelho?”, grita um palhaço; as sombras dão o retoque final, colorindo os olhares trovadorescos. O público, já em seus lugares, ou ainda entrando na sala ou no anfiteatro, sabe que ainda precisará esperar algum tempo, mas que os preparativos estão acontecendo nos bastidores.

Na dissertação, após a **Primeira pancada**, é hora de situar o leitor. Mostra-se **O tempo e o riso de Molière**, primeiro em um panorama dos acontecimentos histórico-artísticos do século XVII, para entender a sociedade em que Molière viveu e para a qual escreveu seu teatro. Depois de situar o leitor no contexto histórico da França no século XVII – com suas ideias classicistas e tendências artísticas –, e de passar rapidamente pelos escritores trágicos da época, Molière entra em cena: focalizam-se os percursos de sua vida teatral e sua escolha pela arte de fazer rir inovando na forma de escrever e de fazer comédias, inspirando-se na *Commedia dell’Arte* e na farsa francesa. Ainda nesse momento, é feita uma curta retrospectiva de adaptações e representações de peças de Molière provocando o riso de um público de outro continente, mais de três séculos depois da morte do comico francês – portanto em um contexto temporal e cultural diferentes de sua época.



Figura 2: Segunda pancada.  
Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

**Segunda pancada.** A palhaçada chega ao anfiteatro da Praça da República. Alguns espectadores já estão lá, sentados, esperando o início do espetáculo. Eles distribuem os bancos pelo anfiteatro, arrumando-os na ordem estabelecida – embaixo de cada banco há um número. Prendem um fio, um barbante de uma árvore a outra: está pronto o varal. Material cênico e instrumentos são dispostos também em seus devidos lugares. O anfiteatro está transformado. O público observa a arrumação do palco.

Na dissertação, após a **Segunda pancada**, apresenta-se *L'avarice et l'avare*. A peça *O avarento* é estudada, primeiro no que diz respeito ao tema da avareza, aliando Molière a outros autores, anteriores e posteriores a ele, que também abordaram o tema da usúria, e mostrando os costumes da época clássica e o pensamento e as lições de Molière; depois, traça-se o esboço de uma análise, em que temas, perfis dos personagens e ações ou ideias presentes na obra são apresentados.



Figuras 3 e 4: Terceira pancada.  
Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

**Terceira pancada.** Os palhaços recuam para trás do cenário. Colocam-se em círculo. Hora de aquecer a voz e o corpo: respiração diafragmática, vocalizes, trechos de canções; alongamento das pernas, mãos, cabeça e coluna, saltos para expandir a energia. Aquecidos, os palhaços abaixam a cabeça e colocam seus narizes. Dão-se as mãos. O diretor diz: “é agora, brinquem, relaxem, joguem com a plateia e com vocês mesmos”. E entoam o seu “grito de guerra”: *Palhaços Trovadores oeoeoe !*

E o espetáculo vai começar. O público faz silêncio e se concentra no palco.

Na dissertação, a **Terceira pancada**. Abrem-se as cortinas dos bastidores para mostrar **O texto teatral em processo: O mão de vaca dos Palhaços Trovadores**. É o momento da descrição do processo de montagem – o ponto principal deste estudo. Busca-se a tessitura, a adaptação, o trabalho do texto. Na realidade, trata-se de um relato de experiência, que conta as fases de um processo, em que, percorreremos as primeiras leituras, tentamos resolver as tarefas estabelecidas pelo diretor e, principalmente, os cortes e as adaptações realizados por todos nós, Palhaços Trovadores, da peça *O avaro* de Molière. Além disso, mostra-se como se configurou esse processo colaborativo entre os participantes do grupo com o público, por meio do uso de *blogs* e de redes sociais e durante ensaios abertos realizados na Praça da República, mas também na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA) e no estacionamento do Pavilhão Básico da UFPA (campus do Guamá).

Evoé!

Merda!

# **Primeira pancada**

## O TEMPO E O RISO DE MOLIÈRE

A missão da comédia é representar, em geral, todos os defeitos do homem e, em particular, dos homens de nosso tempo.

Molière

A carreira de Molière parece construir-se em torno de uma ambição fundamental: compor uma obra cômica que responda às suas próprias aspirações culturais e morais e também às do seu tempo. Para aprofundar essa afirmação, é preciso refletir a respeito da dupla significação do riso molieresco: que importância ele tem na relação estabelecida pelo autor entre a obra e o mundo? Que lugar o riso ocupa na visão do homem e da sociedade da época em que Molière criou suas comédias? É na História que buscaremos respostas a essas questões, antes de falarmos do texto teatral em si. Portanto, para entender o universo de Molière, apresentaremos um panorama dos acontecimentos histórico-artísticos do século XVII.

### 1.1 A França no século XVII

*L'aube de Louis XIV (1635-65) voit se lever la première grande promotion d'artistes: Pascal, Bossuet, Molière, La Fontaine. La deuxième promotion occupe l'ère du Roi-Soleil (1665-80). Enfin, dans la dernière partie du règne de Louis XIV (1680-1715) se développe un drame de conscience et d'horizons nouveaux.*<sup>6</sup>

V.-L. Saulnier

O século XVII literário inscreve-se, na França, entre as mortes de Henrique IV e a de Luís XIV, ou seja, de 1610 a 1715. Entre essas datas, a vida na França mudou, as mentalidades se desenvolveram e grandes obras se fizeram conhecer no mundo europeu. É impossível não notar o enlace entre os acontecimentos políticos e as criações literárias e artísticas no século do Classicismo e de Luís XIV: havia uma relação evidente entre o movimento que conduziu ao triunfo do Classicismo e aquele que assegurou o estabelecimento da monarquia absoluta.

---

<sup>6</sup> “A aurora de Luís XVI (1635-65) vê elevar-se a primeira grande promoção de artistas: Pascal, Bossuet, Molière, La Fontaine. A segunda promoção ocupa a era do Rei-Sol (1665-80). Enfim, na última parte do reino de Luís XIV (1680-1715) desenvolve-se um drama de consciência e novos horizontes” (tradução nossa).

A História da França, mais da metade do meio século que seguiu o assassinato de Henrique IV (1610), é marcada por períodos de graves problemas políticos. Um dos primeiros conflitos sofridos pela França foi a chamada Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), uma série de guerras que diversas nações europeias travaram entre si por questões religiosas, dinásticas, territoriais e comerciais.

Nesse período, como os reis que herdavam o trono eram extremamente jovens, o país atravessou períodos de regência e de grande influência dos primeiros ministros sobre o poder real. Assim, o século XVII compreende os reinados de Marie de Médicis, de Luís XIII e a dominação do cardeal Richelieu, de Ana da Áustria e o poder de Mazarin e, por fim, o de Luís XIV, *tout seul* [sozinho]: com as ideias de Richelieu, que mostrou um gênio político e intransigente e as de Mazarin, com sua diplomacia insinuante, a França chega, com Luís XIV ao estabelecimento de uma monarquia absoluta.

Luís XIII (1601-1643) tinha nove anos quando seu pai Henrique IV foi assassinado em 1610. Sua mãe, Marie de Médicis assumiu a regência, mas é afastada do poder pelo filho. Luís XIII reinou sobre a França, com a colaboração preciosa de seu primeiro ministro o cardeal Richelieu, que promoveu uma forte aproximação da Igreja Católica com o Estado, inclusive financeiramente, conseguindo apoio irrestrito da Igreja aos seus ensejos, e lutou ativamente pela Contra-Reforma. Além disso, o ministro foi um dos maiores responsáveis pela consolidação do poder centralizado nas mãos da monarquia absolutista, tendo enfrentado fortes conflitos contra os nobres herdeiros dos privilégios feudais, que queriam seus antigos direitos.

Quando seu pai morreu, em 1643, Luís XIV tinha quatro anos e meio. Uma nova regência enfraquece o poder real, principalmente durante a Fronde (1648-1653), verdadeira guerra civil entre o poder real e os grupos sociais que desejavam participar do poder (nobres e magistrados superiores do Parlamento de Paris). O cardeal Mazarin, primeiro ministro da rainha-mãe Ana da Áustria, assegurou a regência e a vitória da monarquia. Os franceses, cansados da desordem da guerra, desejavam um rei que mantivesse a paz. Mas somente com a morte de Mazarin, Luís XIV assumiu o poder e declarou que governaria sozinho, sem primeiro ministro. O reino de Luís XIV marcou a centralização extrema do poder real, o apogeu da construção secular de um absolutismo real. Luís XIV desenvolveu, portanto a monarquia absoluta de direito divino, reinando sobre a corte e sobre a França, considerando-se como responsável diante de Deus, e é reconhecido como um dos déspotas esclarecidos da história do mundo. Tendo sido preparado desde sua infância por Mazarin para exercer o



poder, suas ideias absolutistas podem ser resumidas por sua célebre frase: *l'État c'est moi* [O estado sou eu]. Escolheu como emblema o sol, o símbolo de ordem e de regularidade. Com Luís XIV, a França foi regida com ordem e autoridade. Os privilégios do clero e do Parlamento tornaram-se bastante restritos e a nobreza foi “domesticada” para a corte, onde sua maior preocupação era a de se fazer notar pelo rei.

Em termos religiosos, o rei fortificou o catolicismo como religião de Estado, fixando os seus dogmas. Ele estabeleceu ainda uma luta severa contra os calvinistas e a igreja anglicana se fortalecerá depois, graças aos esforços de Bossuet<sup>7</sup>, bispo e teólogo francês (1627-1704). Em 1685, o rei aboliu o Édito de Nantes<sup>8</sup>, o que causou uma grande evasão de capital, levado pelos protestantes que deixaram o país. Sua política estrangeira implicou numerosas aventuras militares na França, como a guerra contra os Países-Baixos e a sucessão da Espanha. Seu objetivo era fazer com que o território francês se expandisse, assegurando sua hegemonia na Europa.

Luís XIV, desconfiando dos “grandes”, favoreceu o crescimento da burguesia e vigiou a nobreza. Quebra o poder dos nobres “de modo consciente e consequente, preenchendo todos os cargos importantes com burgueses e deixando aos aristocratas apenas a carreira militar. Força-os a viverem constantemente sob seus olhos na Corte” (RÓNAI, 1981, p. 9)<sup>9</sup>. Além disso, em seu reinado, foi fixada a legislação das “boas maneiras”, cuja etiqueta, a polidez, o “bom tom” eram considerados virtudes essenciais aos *honnêtes gens* [pessoas de bem], nos corredores dos salões reais. Relata-se que Luís XIV gastava dinheiro de forma desordenada, despendendo vastas somas de dinheiro para financiar seus hábitos e festas esplêndidas na Corte Real. Isso poderia ser considerado também uma estratégia para ocupar, divertir e distrair os aristocratas, para que eles não pensassem em repetir uma guerra como a

---

<sup>7</sup> Bossuet foi um dos primeiros a defender a teoria do absolutismo político, criando o argumento de que o governo era divino e que os reis recebiam seu poder diretamente de Deus. Escreveu *A política tirada da Sagrada Escritura* (1709 – publicação póstuma), na qual ele defende a origem divina do poder real: Deus delegava o poder político aos monarcas, dando-lhes autoridade ilimitada e incontestável. O exemplo de governante que se serviu das ideias de Bossuet foi o próprio Luís XIV (JACQUES, s.d.).

<sup>8</sup> O Édito de Nantes foi um documento histórico assinado em Nantes a 13 de Abril de 1598 pelo rei da França Henrique IV. O édito concedia aos huguenotes a garantia de tolerância após 36 anos de perseguição e massacres por todo o país, com destaque para o Massacre da noite de São Bartolomeu de 1572. Com este édito ficava estipulado que a confissão católica permanecia a religião oficial do Estado mas era agora oferecida aos calvinistas franceses a liberdade de praticarem o seu próprio culto. 87 anos mais tarde, a intolerância religiosa estaria de volta. A 23 de Outubro de 1685, o rei Luís XIV da França revogaria o Édito de Nantes com o Édito de Fontainebleau – contrariando a vontade do Papa Inocêncio XI e da Cúria Romana. Os huguenotes voltariam a ser perseguidos e muitos deles fugiriam para o estrangeiro: para a Prússia, para os EUA e África do Sul (ÉDITO, s.d.).

<sup>9</sup> Conferências proferidas por Paulo Rónai em 1973, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por ocasião do tricentenário de morte de Molière.

Fronde. “Daí as festas sucederem-se cada vez mais esplêndidas e vertiginosas” (RÓNAI, 1981, p. 9).

No início de seu reinado, o jovem Luís XIV quis primeiro transformar o Louvre, mas, a partir de 1682, fez de Versalhes sua residência principal. Não quis, entretanto, que a capital sofresse com sua ausência e Paris era continuamente embelezada na escala da grandeza do reino, para usar uma expressão de Jacques Wilhelm, autor de *Paris no tempo do Rei Sol* (1988).

Além de gastar em melhorias no antigo Palácio do Louvre e, principalmente, no Palácio de Versalhes, o Rei-Sol patrocinava as artes. O prestígio cultural do seu reinado explica-se pelo exercício do mecenato, favorecendo, com a proteção real, muitos artistas, entre os quais os dramaturgos Molière e Racine, o poeta e historiador Boileau, o compositor Lully, os arquitetos Le Brun e Le Nôtre. Também o poeta e fabulista La Fontaine, o filósofo Blaise Pascal, a epistolar Madame de Sévigné, o moralista La Bruyère ou o memorialista Saint-Simon, que eram mais independentes, emprestam seu nome para o apogeu histórico do classicismo francês. Sob o reino de Luis XIV, a França adquiriu uma preeminência europeia econômica, política e militar, e seu prestígio – com sua língua falada pelas elites e em todas as cortes da Europa – permite, como sabemos, falar do *século de Luis XIV* como o *Grande Século*, no modelo dos séculos de Péricles e de Augusto.

### **1.1.1 Ideias classicistas**

Nestes primeiros anos do século XVII, foi importante a influência do Humanismo, filosofia que coloca o homem como centro de qualquer discussão, atribuindo a maior importância à dignidade, às aspirações e capacidades humanas, particularmente a razão, e contrapondo-se a um ideal sobrenatural ou a uma autoridade superior. O humanismo teria surgido com a obra *De la sagesse* (1606) de Pierre Charon. Segundo Tournand (1970, p. 12), essa obra não seria mais do que um balanço moral dos *Essais* (1572) de Montaigne, “apresentado em um quadro resolutamente cristão e disposto em forma de tratado”.

Nessa obra, Charron proclama que a única causa de todos os males do homem seria o fato de não conhecer a si mesmo e que o vício fundamental do espírito humano seria o orgulho e a presunção, defeitos que fazem com que o homem se torne um inimigo da sabedoria e da razão. Com esse espírito humanista, o homem perceber-se-ia um ser capaz e importante para agir no mundo. Assim, o comportamento humano estaria baseado no

antropocentrismo, sendo dotado de um "livre arbítrio", isto é, capacidade de decisão sobre a própria vida, a qual não seria mais determinada por Deus (teocentrismo). Logo, o homem estaria caminhando a uma posição mais racionalista. E os humanistas acreditavam que, se os homens orientassem as suas ações pela razão, poderiam melhorar a si próprios e a sociedade: “[...] assim, a maior doença da mente é a ignorância... de si mesmo” (CHARRON *apud* TOURNAND, 1970, p.13). Portanto, os homens necessitam conhecer a si mesmos. Para Montaigne, o verdadeiro objeto da literatura é a *análise* e a *pintura do homem*. Podemos considerar, portanto, que o classicismo está intimamente relacionado com o humanismo, em que estética e ética estão unidas.

René Descartes, matemático e filósofo francês (1596-1650), é considerado um dos pensadores mais importantes e influentes da História do Pensamento Ocidental, inspirando seus contemporâneos e várias gerações de filósofos posteriores. A partir de Descartes inaugurou-se o racionalismo e também o Classicismo. Em 1637, Descartes publica o *Discurso do Método* que define, essencialmente, o papel da razão na pesquisa científica e em 1649, o *Tratado das paixões*, que celebra a liberdade humana e mostrará a importância da vontade em prol da razão, que permite à sabedoria de governar seus instintos para o bem da alma.

Tratando-se do espírito clássico, Tournand diz que:

Todo o classicismo, efetivamente, repousa sobre a ideia que existe uma verdade, uma perfeição absoluta, que esta verdade ou esta perfeição é válida para todos os homens em todos os tempos, [...] e que todos os homens podem alcançá-la desde que se conformem à rígida disciplina da razão (1970, p.26, tradução nossa).

Logo, o homem clássico deseja alcançar, por seus próprios meios, a perfeição. E isto seria observado na literatura. No século XVII, a vida intelectual tem ao seu dispor novas condições – desde a invenção da imprensa, no século XV, a produção dos livros vinha se modificando. A língua francesa foi, cada vez mais, usada para a difusão das ideias. Malherbe (1555-1628) foi considerado o precursor da escola clássica, por iniciar a elaboração de uma doutrina clássica nos primeiros anos da literatura francesa seiscentista. Contra a literatura do século precedente, engajou-se em prol de uma purificação da língua francesa e de uma reforma na técnica do verso, recomendando a clareza e a precisão de estilo aos escritores. Seus poemas foram marcados por traços de um equilíbrio entre a riqueza verbal do Renascimento e a estrita ordenança do Classicismo nascente: “seu ensinamento, feito de lógica e de clareza, se impôs pouco a pouco e restaurou, após as audácias do século XVI, uma

disciplina de expressão que teria todo seu valor nas grandes obras do classicismo” (CASTEX, 1979, p. 153).

Com relação à purificação da língua francesa, Malherbe pretendeu retirar as palavras estrangeiras, compostas ou derivadas, os arcaísmos, os latinismos, os termos técnicos, adotadas durante o século XVI. Ele recomendou aos escritores um estilo simples e claro, pois seria a única maneira de se exprimir à razão. Assim, condenava os pleonasmos, as metáforas inexatas ou muito prolongadas.

Ainda no que tange à língua, surge a Academia Francesa, em 1635: um grupo de escritores reunia-se para discutir sobre a arte literária, sob a proteção do cardeal Richelieu. A academia tinha como objetivo uma consagração oficial dos trabalhos relativos à língua francesa e dar à arte literária uma extrema “dignidade”. Richelieu encarregou-a de redigir obras teóricas que retratassem a língua francesa, como dicionário, gramática, retórica e poética, entretanto, somente o dicionário foi concluído e isto no fim do século XVII.

As liberdades de atitude, de linguagem e de espírito, se disciplinam. Malherbe e a Academia depuram a língua, dando nitidez às expressões, desembaraçando-a das palavras estrangeiras, apresentando-a com a clareza e a elegância que constituem o verdadeiro universalismo de um idioma. É quando se estabelece a diferença entre o mau e o bom uso dos termos, que Vaugelas, em suas ‘Remarques sur la langue française’, de 1647, define como: ‘a maneira mais pura de falar, partida da corte, conforme a mais pura maneira de escrever dos autores contemporâneos’ (DUARTE, 1944, p. 12).

Modificaram-se também as ideias e a religião. Uma nova visão do universo foi trazida por Copernico (morto em 1543) e Galileu (1564-1642) – no século XVII já se sabia que a terra era apenas mais um planeta do sistema solar. Questionavam-se as ideias antigas e impunham-se novas ideias sobre uma nova ciência e uma nova filosofia. Uma corrente maior do pensamento é o racionalismo, do qual René Descartes lançou as primeiras bases.

Pascal (1623-1662), como Descartes, pertence à história do pensamento científico do século XVII; ele conhece todos os aspectos do pensamento "libertino", porque a ciência moderna tinha laços estreitos com os pensamentos "alternativos". No entanto, matemático e físico, Pascal soube delinear a área específica onde reina a razão, embora distinto, segundo ele, da ordem superior e incomensurável onde reina a graça (as três ordens existentes, segundo ele, são a ordem da natureza; a ordem da razão; a ordem da graça).

Aos seus olhos, então, não pode haver uma ciência natural, cujas verdades são firmes, mas parciais, e cujo campo é técnico e eficiente, mas esta ciência não tem nada a ver com o domínio da moralidade, e ainda menos com o da salvação.

São os tratados propriamente científicos de Pascal (*Essai pour les coniques*, 1640, *Expériences nouvelles touchant le vide*, 1647) que inauguram realmente o uso da língua francesa como língua científica e algumas de suas obras (*Préface au Traité du vide* - 1651, e *De l'esprit géométrique* -1657) são importantes no que concerne o estilo e o pensamento. Além disso, a segunda seção do texto de 1657, sobre a arte da persuasão, oferece uma reflexão fundamental sobre a natureza do trabalho da verdadeira retórica, que zomba do simples, do ingênuo, do natural.

Também, quanto à noção de “vida devota” no século XVII, século marcado pelo triunfo da espiritualidade da Contra-Reforma (Corneille traduziu a *l'Imitation de Jésus-Christ*), Pascal entra na “literatura” no sentido de ter decidido escrever em francês para sustentar o debate diante do público *des honnêtes gens* [das pessoas de bem].

### **1.1.2 Tendências artísticas: o barroco, o preciosismo e o burlesco**

Apesar das regras clássicas às quais a arte começara a ser submetida, alguns escritores defendiam o direito à liberdade da inspiração na criação. A tirania clássica é combatida, por exemplo, por Théophile de Viau (1590-1626), que se deixa inebriar pelos enlaces da sensibilidade e dos jogos de imaginação, sendo considerado um adversário de Malherbe, por defender os direitos da livre inspiração. Théophile de Viau foi um poeta barroco. A arte barroca é, primeiramente, uma arte do movimento, do deslocamento no espaço e no tempo, a que estariam relacionadas também as variações da alma humana. Como arte do movimento, da instabilidade e da metamorfose, o barroco utilizou todos os recursos que permitem dar uma representação visual das ideias e das realidades abstratas. Dessa maneira, o barroco é considerado uma arte das imagens e cultiva o reflexo, a ilusão, o artifício estranho, o enigma e a mentira (TOURNAND, 1970). A criação barroca ainda lança mão da mistura, unindo o trivial ao precioso, prima pelo exagero, acredita na inspiração e celebra a natureza, o sonho, o mistério e a noite, em suma, é a chama do que vai ser o romantismo, dois séculos depois.

Durante muito tempo os escritores barrocos foram considerados como irregulares ou atrasados, além de serem vistos como estranhos à elaboração de um ideal clássico. Eram

tratados com descaso e acusados de não possuírem “bom gosto”. Na realidade, o barroco nada mais era senão uma oposição ao gosto clássico, pois se caracterizava pela exuberância da imaginação e do estilo, contrastando com a razão e a estrita ordenança clássica. Contudo, para Tournand (1970, p. 48), na França não houve propriamente escola barroca: “Em nossa literatura, o barroco não teve nem centro nem limite, é um clima moral e estético que nuança as obras mais diversas”. O que existiu foi um espírito barroco que aparece nas escolhas de assuntos e na maneira como eles são tratados.

Considerado como ponto extremo ou mesmo como uma deformação do barroco, o preciosismo também toma conta da literatura seiscentista. O preciosismo seria uma vontade de se distinguir e de escapar de tudo que a vida comporta de comum para todos os homens, isto é, de vulgar: “[...] Este ideal poético é somente a expressão e a consequência de uma concepção de vida moral, ‘mundana’, estética, onde se misturam elementos diversos, de ordem histórica ou de ordem intelectual” (TOURNAND, 1970, p. 63). Na realidade, o espírito precioso já foi visto em outras épocas, como no período da cortesia medieval, em que o espírito cortês inspira a literatura galante e heróica. Contudo, além de exaltar o heroísmo e o amor, o preciosismo procurará estabelecer a elegância nos costumes, nos hábitos da sociedade da época, além de fixar as regras da *politesse* [polidez].

Em termos de linguagem, houve uma espécie de repulsa ao uso da língua comum. O preciosismo de linguagem cultivava os exageros, os galanteios, os advérbios de modo, além da recorrência ao uso das metáforas e perífrases. Mas o excesso de idealismo precioso teve uma reação. Nascido na Espanha e na Itália, o burlesco entrou em cena na França entre 1640 e 1660. Os escritores burlescos apresentam um estilo grosseiro e aventuras vulgares. Seus personagens são homens comuns que, ao brigarem, se dão socos e pontapés. Na epopeia burlesca, paródias épicas e a bufonaria se opõem ao preciosismo. O bufão nasce do contraste entre a nobreza de condição e de caráter de personagens históricos ou lendários que são colocados em cenas em ações ridículas. É o caso das obras de Scarron (1610-1660), que apresentam o burlesco e o realismo.

### **1.1.3 Divertimentos, festas e espetáculos: o Teatro**

Havia muito divertimento no reino de Luís XIV, não apenas na corte, mas na cidade, nas ruas, nos cabarés e cafés. Os espetáculos levados a essa vida noturna nas tavernas ou cabarés, representavam importante papel no século XVII, em Paris. Outra atração eram as

feiras, de onde surgiram os cafés, geralmente localizadas nos limites urbanos. Nelas também havia uma espécie de hierarquia social. A feira de Saint-Germain, por exemplo, era frequentada por um público mais elegante. A feira de Saint-Laurent, que funcionava nos dois meses seguidos à Festa de São Lourenço, atraía pessoas de todas as condições (o povo invadia a feira durante o dia e as pessoas de *qualité* [qualidade] apareciam, com suas carruagens, apenas à noite). Nas feiras, “todos os tipos de pequenos espetáculos recreativos eram oferecidos aos visitantes. Marionetes de um metro de altura representavam óperas” (WILHELM, 1988, p. 153). Tudo era vendido nas barracas, e as mulheres mais finas, usando máscaras – o que simbolizava uma grande aventura –, se faziam acompanhar de seus admiradores que lhes compravam presentes delicados, feitos pelos artesãos de Paris.

Para divertir o povo, também havia festas públicas, principalmente no início do reinado do Rei-Sol: “ ‘O povo se deleita com o espetáculo. Por esse meio prendemos seu espírito e seu coração, algumas vezes mais firmemente do que com recompensas e favores’, escreve Luís XIV nas *Instructions au dauphin*” (WILHELM, 1988, p. 155). A festa mais comemorada era a de São João, com muitos fogos de artifício.

Mas o espetáculo mais festejado dessa época foi o teatro. O século XVII francês é considerado o século do teatro. “Acontecimento literário e artístico, uma representação dramática é também uma cerimônia, um rito social, prolongamento da corte ou dos salões” (LAGARDE & MICHARD, 1970, p. 89). Por isso, a literatura clássica e, por extensão, a vida social, encontraram no teatro sua maneira de expressão favorita.

Entretanto, mesmo com toda sua supremacia e efervescência, a cena teatral no século XVII não deixou de vivenciar o embate existente entre os antigos e modernos<sup>10</sup>: as peças teatrais ora poderiam apresentar o registro da ordem e da tradição ora registro da liberdade e da renovação. Segundo Costa (2009), a dissonância dessa cena teatral seiscentista se dá no início do século: “é inegável que já em inícios do século, sobretudo entre os anos de 1625 e 1631, eclode o confronto teatral entre partidários dos antigos e partidários dos modernos, entre aqueles que convencionalmente denominamos regulares e irregulares” (p. 63)<sup>11</sup>. E

<sup>10</sup> Desde o início do século XVII, os signos do espírito moderno já apareciam, o que provocaria, à partir de 1687, uma importante querela literária: a *Querela dos Antigos e dos Modernos*. Intelectuais franceses pertencentes à Academia de Letras debateram, por vezes asperamente, se deviam exaltar o rei Luís XIV, recorrendo às citações dos clássicos do mundo greco-romano ou se deveriam inspirar-se em obras mais próximas, da história do cristianismo ou do presente. Esta discussão abriu caminho para a crescente valorização do Moderno, cujos escritores reivindicaram a liberdade total de suas inspirações, opondo-se ao Antigo.

<sup>11</sup> Esta autora discute os prefácios dos textos teatrais, os quais foram importantes ferramentas de crítica teatral, já que se dedicaram à construção de uma teoria do gênero teatral. Ela aponta que, entre 1627 a 1631, a cena da

complementa afirmando que esses encontros e confrontos são observados como “operadores a reger toda a produção literária do século XVII francês, momento em que a diversidade das solicitações formais pressiona o cânone” (COSTA, 2009, p. 63-64).

Sendo assim, alguns autores dramáticos no início do século XVII mostram-se contrários e hostis às regras que entravavam a liberdade de inspiração. Eles, às vezes, ignoram as regras das três unidades e a separação dos gêneros, preveem o uso de vários cenários, misturam o trágico com o cômico. Houve os que mantiveram os preceitos clássicos.

Está-se diante de dois partidos bem definidos: de um lado, aquele que proclama a perspectiva hedonista da arte teatral e a estética da diversidade e da liberdade – princípios barrocos; de outro lado, aquele que privilegia a dicção teatral sustentada pela regra das três unidades (tempo, ação, lugar) - preceitos clássicos. Cumpre então dizer que barroco e classicismo – se se quiser empregar termos anacrônicos – coexistem ao longo de todo o século XVII, em um cenário que loca, lado a lado, liberdade e regra, espetáculo e ordem (COSTA, 2009, p.64-65).

Nesse contexto, teremos no lado dos que se diziam Antigos, os nomes de Alexandre Hardy e Jean Chapelin, sendo que para este não deveria haver diferença entre a coisa imitada e aquele que imita; além disso, ele considerava as regras como norteadoras do fazer teatral, mais especificamente, da tragédia; no lado dos Modernos, os nomes destacados são de Honoré d’Urfé, François Ogier, André Mareschal, Du Ryer e Auvray. Costa (2009, p. 66) afirma que, com as intervenções desses modernos, o século XVII “não deixou de torcer o pescoço desse grande fantasma chamado verso alexandrino, de ridicularizar a norma do bom gosto e de jogar no limbo quase que todas as regras”.

A independência e a fantasia que caracterizam essencialmente a literatura barroca desenvolveram-se sobre a cena dramática desde o fim do século XVI até meados de 1640 do século XVII. Assim, entram em voga dois novos gêneros dramáticos: a tragicomédia e a pastoral. A tragicomédia, uma tragédia com desfecho feliz, carrega os sinais da modernidade barroca, pois se atribui uma maior liberdade de composição. É bastante movimentada, com temas modernos e romanescos. *Pyrame et Thisbé* (1621) de Théophile de Viau são exemplos desse gênero.

Os Modernos, contrariamente aos Antigos, procedem pois ao encômio da tragicomédia, pois que a consideram único gênero capaz de proporcionar, em razão de sua mistura de sublime e de grotesco [...]. de elegância e de trivialidade, de refinamento e de banalidade, a tão desejada *varietas* e, mais,

---

crítica francesa estava agitada com a publicação de uma série de prefácios que delimitavam perfeitamente o que era dos Antigos e o que era dos Modernos.



capaz de corresponder ao gosto, costumes e usos do século (COSTA, 2009, p. 71, grifo da autora).

Já a pastoral, imitada dos italianos, é uma peça de teatro encenada com um cenário bucólico, tendo os pastores como personagens e o amor como preocupação essencial.

Pierre Corneille (1606-1684) escreveu, primeiramente, peças cômicas como *Mélite*; *La Place Royale*; *Illusion Comique*, em que o romanesco e o barroco se misturam. Entretanto, foram as peças trágicas que tiveram um maior sucesso, principalmente *Le Cid* (1636), em que há a exaltação da liberdade do homem, que coloca sua vontade ao serviço de um orgulhoso ideal de glória pessoal. *Le Cid* marca um momento chave na carreira de Corneille. É uma obra que apresenta toda a juventude, marcada pelo idealismo romanesco e pela diversidade de tons: o calor lírico, a grandeza épica, que se misturam com uma piedade trágica. Contém, além disso, uma importante novidade: Corneille penetra nas almas de seus personagens a fim de aprofundar o jogo complexo de sentimentos e paixões. Com isso, o dramaturgo introduz a verdade das pinturas das características dos personagens que será o mérito principal da tragédia francesa no século XVII. Corneille ainda escreveu outras tragédias: *Horace*, *Cinna*, *Polyceute*. O teatro corneliano apresentará a fatalidade que imperava nas tragédias antigas. Contudo, em suas tragédias, o herói é o próprio responsável por seu destino. Encontraremos também a inverossimilhança como princípio fundamental de sua arte, porém ele lhe dará um ar de autenticidade, graças a uma hábil utilização da história, driblando a vigilância dos censores da época.

Com relação à linguagem,

Corneille, exaltando a grandeza humana, devia procurar uma linguagem à medida de seus heróis; assim se explica o tom solene e mesmo pomposo que ele os dava. Ao mesmo tempo, ele quis traduzir os profundos sentimentos que eles tinham: ternura, entusiasmo, ansiedade; e ele recorreu para isso aos recursos da poesia. Eloquência e lirismo, energia e efusão, tais são os dois aspectos principais de sua arte (CASTEX, 1979, p.198, tradução nossa).

Jean Racine (1639-1699) ilustrou a fórmula antiga da tragédia, representando o homem acometido pelo destino. Ele criou seus personagens de forma miserável, sem força para lutar contra as paixões desenfreadas, que causam a perda do homem. A primeira tragédia escrita por Racine foi *La Thébaïde* (*A tebaída* – 1664) que, apesar de não ser o carro-chefe do autor, já revelava a crueldade implacável de seu gênio, pois mostrava a rivalidade entre os

irmãos Etéocles e Polinice de maneira intensamente trágica. Entretanto, será com *Andromaque* (1667), a tragédia dos amores contrariados, que Racine irá triunfar como um dos maiores autores trágicos franceses. Segundo alguns historiadores, a doutrina clássica elaborada entre 1620 e 1660 encontrou sua perfeição na tragédia de Racine, pois ele apresentava fidelidade absoluta às regras, principalmente a das três unidades: lugar, tempo e ação. Porém, tratando-se dos espectadores de suas peças, dizia: “[...] A principal regra é de satisfazer e de tocar: todas as outras são feitas para alcançar esta primeira” (RACINE *apud* LAGARDE & MICHARD, 1970, p. 286). Ou seja, os espectadores deveriam consultar, primeiramente, seu próprio coração e não as regras. Mas é importante salientar que a satisfação de que fala Racine está intimamente ligada ao trágico, por isso ele procurou revelar a piedade e o terror, criando entre atores e público um sentimento de ansiedade e angústia.

Praticamente, todas as peças de Racine são inspiradas nos modelos antigos, contudo ele buscou apropriar-se daquilo que serviria melhor às suas tragédias. Além disso, respeitava as características de um personagem e os hábitos de um povo e de uma época.

Se Corneille e Racine insistiram no trágico, Molière – dramaturgo, diretor de teatro e ator – escreveu apenas comédias. Preocupava-se em divertir, em representar e em fazer representar, para sobreviver e assegurar a continuidade da sua *troupe*. Tratava-se, sobretudo, de levar ao palco espetáculos que agradassem ao rei e à sua corte.

## 1.2 Molière, o palhaço que fazia rir o Sol

*Castigat ridendo mores.*

Santeul

As comédias de Molière sempre foram assunto controverso. Vivo, o autor teve que lutar para defender a arte de fazer rir, ao representar peças cômicas. Hoje, mais de três séculos depois de sua morte, ainda é alvo de discordância. Para P. Bénichou, em *Morales du Grand Siècle*, (1948), por exemplo, o teatro de Molière é pleno de uma sabedoria quase dócil, pela aceitação da ordem estabelecida, enquanto que, para J. Cairncross, em *Molière bourgeois et libertin* (1963), o autor de *Don Juan* (*Dom Juan*) e *L'avare* (*O avarento*)<sup>12</sup>, era um libertino puro.

---

<sup>12</sup>Acerca das peças de Molière citadas neste trabalho, colocaremos os títulos em francês, seguidos, se necessário, da tradução, apenas na primeira vez em que são mencionados. Depois, os mesmos virão em português.

A comédia, como a entendemos hoje, surge com Molière, que a liga para sempre ao riso (antes ela era considerada como um gênero alegre, no qual, entretanto, o riso era facultativo). E esse riso que ele provoca nos espectadores, ele o usa para criticar sem piedade os valores fundamentais da sociedade do século XVII. A verdade é que Molière, na comédia, é considerado sem rival.

Suas comédias contêm pois a verdadeira poética do gênero; é nelas somente que se pode esperar descobrir alguns segredos deste gênio que se faz igualmente sentir no jogos de Sganarelle, e nas inspirações do Misanthropo; é nelas que se encontra o século inteiro, a corte e a cidade, os vícios e os ridículos, as coisas e os homens. Também não se pode esperar conhecer Molière, se não se estudar o tempo em que ele viveu, os livros em que se abeberou, sua sociedade, sua vida, suas paixões, tudo o que emocionou seu coração, esclareceu seu espírito, inspirou seu gênio (MARTIN, 1824, p. 1, tradução nossa).

Em toda sua carreira de dramaturgo, Molière aperfeiçoou a fórmula do riso. E o que encontrou foi uma nova forma de fazer teatro, explorando temas nas suas peças que contrariavam o governo e que faziam duras críticas à aristocracia.



Figura 5: Molière jouant César dans La Mort de Pompéi de Henri Thiriart.  
Gravure de Nicolas Mignard datant du dix-neuvième siècle  
Fonte : <http://artsalive.ca/fr/thf/histoire/auteurs.html#moliere>

### 1.2.1 A escolha pela arte de fazer rir

*Par le miracle de son rire et par la verve qui emporte son style, il transfigure en joie le spectacle des laideurs humaines.*<sup>13</sup>

P.-G. Castex

Jean-Baptiste Poquelin, ou Molière, nasceu em Paris em 1622. Faleceu em 1673, exercendo um de seus ofícios – o de ator -, ou seja, estava no palco, representando, pela quarta vez, o personagem Argan, o hipocondríaco de *Le malade imaginaire (O doente imaginário-1673)*.

Na infância, como filho e neto de tapeceiros, Molière foi educado para herdar a profissão, aprendendo a ler e a escrever apenas o necessário para exercê-la. Mas ele tinha um avô que tinha paixão pela comédia e levava frequentemente o pequeno Poquelin, ao Hotel de Bourgogne<sup>14</sup>.

O pai, que temia que esse prazer distraísse o filho de seu ofício, perguntou ao avô porque ele levava sempre seu neto ao espetáculo. ‘Você tem vontade, disse-lhe um pouco indignado, de fazer dele um *comédien* [ator]?’ ‘Quisera Deus, respondeu-lhe o avô, que ele fosse tão bom ator quanto Bellerose’ (um famoso ator daquele tempo)! Esta resposta tocou o jovem; e sem que tivesse inclinação determinada, ela provocou nele um desgosto pela profissão de tapeceiro, imaginando que, já que seu avô sonhava que ele pudesse ser ator, ele poderia aspirar a qualquer coisa mais do que a profissão de seu pai (GRIMAREST, 1824, p. xxv).<sup>15</sup>

Estudou no colégio dos jesuítas. Ao acabar seus estudos, ainda precisou exercer a profissão por algum tempo, e, com dezenove anos, viajou com a corte de Luís XIII. Foi uma viagem memorável. Molière pode ver Richelieu, em seu leito de morte, “*Toujours auprès du roi, Molière fut témoin de l'imprudence du favori, du despotisme du ministre, et de la faiblesse du maître. Ce furent-là ses premières études du coeur humain*” [Sempre junto do rei, Molière foi testemunha da imprudência do favorito, do despotismo do ministro, e da fraqueza do mestre. Foram esses os seus primeiros estudos do coração humano] (GRIMAREST, 1824, p. xxix).

<sup>13</sup> “Pelo milagre de seu riso e pela veia que inflama seu estilo, ele transfigura em alegria o espetáculo das feiúras humanas” (tradução nossa).

<sup>14</sup> Um dos teatros existentes na época, que gozava da proteção real. O outro era o Teatro de Marais, de caráter mais popular.

<sup>15</sup> J.-L. Gallois, sieur de Grimarest. Um dos mais antigos biógrafos de Molière, autor de uma *Vie de M. de Molière*, lançada em 1705.

Teria Molière, como conta Grimarest (1824), realmente tido lições com Scaramouche, como alguns relatos revelam, já que era espectador assíduo dos palcos do *Pont-Neuf* (onde se apresentava o famoso ator italiano, vindo para a França a convite de Mazarin)? Ainda segundo Grimarest (1824), naquele tempo era comum os amigos se reunirem para representar peças de teatro entre si. Assim, alguns burgueses de Paris, entre eles Molière, formaram uma *troupe* e, depois de muita diversão, resolveram tirar proveito de suas representações e se estabeleceram no *jeu de paume de la Croix-Blanche*, no faubourg Saint-Germain. Foi então que Molière adotou esse nome, pelo qual ficou para sempre conhecido, nunca tendo revelado as razões dessa escolha. Contudo, segundo Duarte (1944), Molière optou por trocar de nome ao fazer-se comediante, para não desmoralizar a família burguesa.

Ele fundou, portanto, com Madeleine Béjart e seus irmãos (Joseph Béjart e Geneviève Béjart), em 30 de junho de 1643, um grupo de teatro, a que deu o nome de *Illustre Théâtre*. Vários comediantes, amigos de Molière, faziam parte da *troupe*: Denis Beys, Germain Clérin, Nicolas Bonenfant (Croisac), Georges Pinel (La Couture), Magdeleine Malingre e Catherine Des Urliis. Assim, liga-se a família Béjart, tornando-se diretor da companhia.

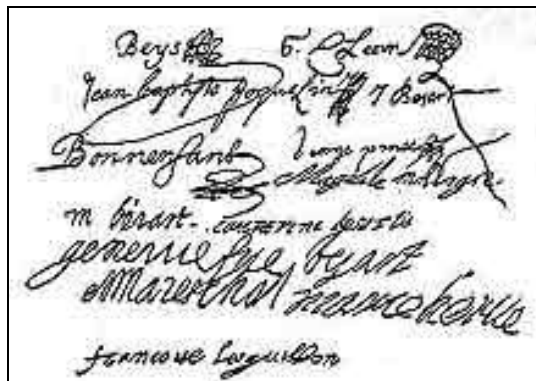


Figura 6: Assinaturas dos comediantes da *Illustre Théâtre*.  
Fonte: <<http://www.toutmoliere.net/autres.html>>

Entretanto, a *Illustre Théâtre* sofreu com a rivalidade de dois teatros permanentes, o Hotel de Bourgogne e o Teatro de Marais, que exerciam uma espécie de monopólio em Paris, “monopólio que a recém-fundada companhia não teve meios de quebrar. Poucos meses bastaram para levar o jovem à prisão por dívidas” (RÓNAI, 1981, p.10).

Molière aprendeu seu ofício ao curso de longas temporadas na província<sup>16</sup>. Foi durante esse período, por volta de 1653, que ele estreou como autor, ao apresentar a peça *L'Étourdi* (O surpreso), em Lyon. Anos depois, quando voltou e se instalou definitivamente em Paris, no final de 1658, Molière encontrou uma situação cultural particularmente complexa e interessante. A sociedade, em suas elites, promovera os valores da elegância, de beleza e de pudor que fundaram uma nova civilidade. Por volta de 1630, triunfou uma espécie de segundo Renascimento. Mais do que nunca eram exigidos, na literatura, os valores de ordem, clareza e decoro, que se fortaleceram até os anos 1660.

Quase desaparecida desde o fim do Renascimento, a comédia tardou a encontrar seu rumo, dividida entre as sutilezas sentimentais e delicadas – mas praticamente sem comicidade – e as grosserias vulgares da *Commedia dell'Arte* e da farsa, essas últimas muito ao gosto do povo. Esse é o dilema de Molière, o que vai orientar toda a sua criação: a obra de Molière será uma ilustração – e, às vezes, uma defesa – da comédia que ele quer renovar, uma comédia ao gosto do seu tempo, que tocasse tanto o público exigente e refinado quanto o povo. Ou seja, segundo Truchet (1992), uma comédia da qual os homens de bem pudessem rir sem ferir a elegância, a inteligência e o decoro.

A *troupe* de Molière só se tornou conhecida quando, ao voltar à Paris, obteve a proteção de *Monsieur* (como era chamado o irmão do rei, Philippe d'Orléans). Molière e seu grupo tiveram a honra de representar, em 24 de outubro de 1658, na Sala dos Guardas do antigo Louvre, diante do Rei-Sol e de sua corte, *Nicomède* (1658), de Corneille, e *Le docteur amoureux* (O médico apaixonado), uma farsa bem do gosto italiano. E como o rei apreciou a peça cômica, destinou uma pensão para a *troupe*, que pôde, a partir de então, partilhar a sala do *Petit Bourbon*. A representação foi tão apreciada, também, porque havia algum tempo só se apresentavam peças sérias no Hotel de Bourgogne; o prazer das pequenas comédias tinha se perdido. Seu sucesso garantiu-lhe a proteção do rei Luís XIV, porém suscitou a hostilidade de autores invejosos, principalmente por ele ridicularizar os hábitos da época.

Os atores da *troupe* de Molière começaram, pois, a representar na cidade de Paris. Apresentaram, em 1658, *O surpreso*, no qual Molière preocupou-se em entrelaçar a teatralidade (a referência ao texto escrito) com a métrica, e em explorar a musicalidade da

---

<sup>16</sup> Passou treze anos percorrendo cidades francesas. Fundiu a *Illustre Théâtre* com outra companhia, a qual era sustentada por um mecenas. Assim, esse novo grupo passa-se a ser chamada de Companhia do Sr. Príncipe de Condi, e conservou esse nome até o príncipe se converter à religião e criar um horror sagrado ao teatro.

língua, tendendo para a canção – “Foi a partir dessas experiências que nascerá em Molière o projeto da *comédie-ballet*” (BASCHERA, 1998, p. 38).

Entende-se que, como as outras artes, o teatro francês no reinado de Luis XIV só pode ser concebido na sua relação com a Corte, tendo sua evolução diretamente ligada à centralização do poder real e ao esplendor do reino. A corte queria “distrair-se” e os artistas faziam o que podiam para “agradar” os nobres. Se o rei e os cortesãos apreciavam acima de tudo a música e a dança, Molière oferecia-lhes música e dança. Misturava-as aos textos das comédias que escrevia e dirigia, mesmo no interior dos atos e das cenas e não apenas nos intermédios (*O doente imaginário*, por exemplo, tem como subtítulo: comédia misturada com música e danças).

É preciso lembrar que Molière é o instigador deste gênero que não teria continuidade (trata-se de misturar partes cantadas e dançadas à comédia). Para isso, ele se associou em um primeiro momento, a colaboração de Lully e de Beauchamp. Em seguida, Lully, desenvolvendo a ópera na França, será substituído por Charpentier. *O doente imaginário* é, portanto, uma comédia-balé realizada pelo trio Molière, Charpentier e Beauchamp em 1673. O subtítulo exato dessa comédia não é “comédia-balé”, mas “comédia misturada de música e de danças”. Isto porque ela é constituída de três atos (segundo a divisão tradicional da comédia) entrecortados de intermédios cantados e dançados (FARRIER, 2010, tradução nossa).

Em 1659, ao encenar a farsa *Les précieuses ridicules* (*As preciosas ridículas*), peça que traz uma sátira das mulheres pedantes que, desejando escapar do que consideram a vulgaridade da vida cotidiana, caem na sofisticação ridícula, Molière obtém grande sucesso. Dessa maneira, o dramaturgo foi garantindo a estima do público e a proteção do rei Luís XIV.

Este ano, 1661, é aquele em que Luís XIV começa a governar. É quando o intendente Fouquet organiza em sua honra uma festa feérica em Versalhes, para a qual o nosso autor escreve *Os importunos*. O próprio rei digna-se sugerir ao autor acrescentar uma cena a essa comédia, composta de uma sucessão de retratos e episódios. E no ano seguinte dá uma expressão tangível de sua aprovação, concedendo a Molière uma pensão, depois de assistir à *Escola das Mulheres*, a primeira de suas obras-primas (RÓNAI, 1981, p.11).

Molière teve fortes influências da *Commedia dell'Arte*, gênero teatral italiano do século XV, que tinha um caráter extremamente popular. O elemento principal era a interpretação e a improvisação dos atores. Não existia texto, somente um *canevas*, um roteiro, ao contrário do teatro feito na Corte, cujo texto era escrito pelos dramaturgos e declamados pelos atores.

A *Commedia dell'Arte* era uma arte da “palavra falada” (BASCHERA, 1998, p. 14), uma comédia do imprevisto, que exercia total fascinação sobre o público, pois não se opunha à invenção de um texto que precedia o espetáculo, mas era contra a fixação desse texto por meio da escrita. Eram textos recitados, não impressos. Dessa forma, os espectadores não podiam nunca prever a continuação da peça que assistiam, os textos eram sempre outros, ou melhor, eles não existiam concretamente. A *Commedia dell'Arte* absorveu as características da comédia latina<sup>17</sup>: intriga com uma certa unidade temática e tipologias de personagens determinados, como criados indiscretos, velhos enganados, cortesãos etc. Os atores de profissão praticavam a comédia sobre seus tablados populares, em oposição à comédia literária, onde se exercia, em vão, o zelo dos amadores nas academias de Florença ou de Bologna. Mas o princípio fundamental era a improvisação. Um teatro que não tinha texto nem autor: a companhia inventava o seu diálogo sobre um tema escolhido.

Outra influência do teatro de Molière foi a farsa popular francesa. Essa farsa consistia de pequenas cenas realistas em que apareciam tipos populares, como o marido ciumento, a mulher astuciosa, o senhor estúpido, entre outros. As cenas eram, geralmente, apresentadas nas feiras. *La jalousie du Barbouille*<sup>18</sup> (*O ciúme do lambuzado* - s.d.) é uma peça de Molière que ilustra tais características.

Além disso, Molière foi o primeiro autor de teatro a se preocupar com as questões sociais (inclusive inovou, ao colocar mulheres no palco). Criticou os hábitos e a rotina da sociedade de seu tempo, com criação de tipos ou de situações ridículas, o que lhe valeu, em toda sua vida de teatro, inúmeros ataques dos “grandes” da época. Aliava a comédia de costumes à sátira social, cuja pintura das personagens completava-se com a crítica da atitude interesseira de uma nobreza em ruínas, e do pedantismo e do materialismo dos burgueses.

Em *As preciosas ridículas* e *A Escola dos Maridos*, Molière não se limitou mais a aclimatar a farsa, nem a afrancesar a *commedia dell'arte*, nem a simplesmente imitar os antigos; mudando de rumo entrou no terreno da crítica dos costumes e recorreu, além de ao humor, à sátira (RÓNAI, 1981, p.21).

<sup>17</sup> A comédia latina (Roma, 240-160 a.C.) não é composta de atos e cenas. Distingue-se uma alternância entre partes cantadas (*Canticum*) e partes dialogadas (*Diverbium*). Ela é escrita em versos, sendo que existe um tipo de versos para as partes cantadas e outro tipo de versos para as partes escritas, além de ser acompanhada de danças. Este lado musical explica sua popularidade. Ela está associada aos nomes de Plauto e Terêncio.

<sup>18</sup> Comédia que conta a história de um marido ciumento que não permite que sua esposa, infiel, entre em sua casa, pois ela voltou tarde. Ela, que é astuciosa, se faz de morta, e, no momento em que ele, o marido, sai para vê-la, ela entra rapidamente na casa, deixando-o do lado de fora.



Os comportamentos humanos aparecem em um contexto social determinado, sempre subordinado a uma atmosfera cômica. Algumas de suas comédias de costumes mais famosas são, além das que já foram citadas: *Les femmes savantes* (*As sabichonas* - 1662), em que Molière critica o pedantismo, e *L'école des femmes* (*A escola das mulheres* - 1662), em que questiona a maneira pela qual as jovens eram educadas. O dramaturgo foi também mestre nas chamadas comédias de personagem, que focalizam um determinado estereótipo – pintando a alma humana –, como por exemplo, os falsos sábios e em particular os médicos, em *O doente imaginário*; os falsos devotos e os ingenuamente crédulos, em *Tartuffe* (*Tartufo* - 1664); o exagero de um preconceito ou mania, em *Le misanthrope* (*O misantropo* - 1666); a avareza, em *L'avare* (*O avaro* - 1668).

Enfim, Molière criava suas peças com uma prodigiosa eficácia, pois seu jogo cômico apresenta ainda hoje variedade e dinamismo. Ele se afasta da farsa comum, inventando novos tipos de comédias. Em seus textos, a concepção da “comédia moral” está sempre em crise: seu teatro se desenrola para além do bem e do mal, em um domínio em que as normas sociais e morais estão sempre surgindo (BASCHERA, 1998).

Seus personagens principais, geralmente, não pertencem à grande nobreza, e sim revelam, frequentemente, características da burguesia ou da pequena nobreza, ainda que Molière escrevesse para a elite, *pour les grands* [para os grandes] e o sucesso de seu teatro fosse primeiro determinado pela aprovação desse público. Aliás, na época, o próprio público burguês moldava seu gosto seguindo o gosto dos nobres (BENICHOU, 1948).

No entanto, Molière era contra a ideia clássica de que a tragédia retratava homens melhores e destinava-se a um público de elite e de que a comédia punha em cena homens piores e era feita apenas para um público popular. Ele não admitia o pensamento de “a tragédia é superior à comédia porque vai muito mais fundo e envolve antes as grandes emoções, piedade e terror, do que as emoções inferiores do divertimento e do escárnio” (DUBOS *apud* CARLSON, 1997, p. 138). Nesse ponto, pode-se considerar que Molière e Shakespeare irmanam-se na história da arte de representar. Ambos se emancipam das práticas correntes na sua época e ambos renovam o teatro do seu tempo.

Sempre norteado pelo desejo de renovar a comédia, nos prefácios de suas peças e mesmo nos textos teatrais, Molière lutava pelo reconhecimento da comédia como obra “elevada”. Ele defendia a o gênero cômico; insistia na concepção da representação do ator e na dificuldade de escrever peças cômicas: “*c'est une étrange entreprise que de vouloir faire*

*rire les honnêtes gens*”<sup>19</sup> [é um empreendimento estranho querer fazer as ‘pessoas de bem’ rirem]. Diz ainda, nesse mesmo texto, que “é bem mais tranquilo se apoiar em grandes sentimentos, desafiar em versos a Fortuna, acusar os Destinos, e dizer injúrias aos Deuses, do que entrar como é preciso no ridículo dos homens e de tornar agradáveis no teatro os defeitos de todo mundo”.

No *Premier placet présenté au roi sur la comédie du Tartuffe* [Primeira petição apresentado ao rei sobre a comédia do *Tartufo*], Molière explica:

Senhor,

Sendo dever da comédia corrigir os homens ao mesmo tempo em que os diverte, acredito que, no emprego em que me encontro, não tinha nada de melhor a fazer senão atacar por meio de pinturas ridículas os vícios de meu século, e, como a hipocrisia, sem dúvida, é um dos mais em uso, dos mais incômodos e dos mais perigosos, eu tive, Senhor, o pensamento de que eu não faria um pequeno serviço a todos as pessoas de bem do vosso reino, se eu fizesse uma comédia para desacreditar os hipócritas e expusesse aos olhos de todos, como é preciso, todas as caretas estudadas dessas pessoas que são exageradamente de bem, todas as espertezas disfarçadas desses falsos moedeiros da devoção, que querem enganar os homens com um zelo fingido e uma caridade sofística (tradução nossa).

Tanto a comédia quanto a tragédia tinham, para ele, um alcance edificante, moralizante<sup>20</sup>. O objetivo da comédia é, segundo Molière, a que traduzia para o francês a fórmula de Santeul (citada na epígrafe deste capítulo) “corrigir os vícios dos homens divertindo-os”. As pessoas não se importam de serem más, porém não querem parecer ridículas, dizia ainda Molière, e exagerando a farsa, gênero que cultivou por muito tempo, o dramaturgo e comediante fazia parecer ridículo os vícios humanos. Ora, atacar pelo ridículo os vícios do tempo é conceder ao riso e à comédia uma função moral. No século XVIII, “Voltaire afirmava que a finalidade da comédia, como a da tragédia, é sempre moral e didática” (CARLSON, 1997, p. 142).

Portanto, diferentemente de Corneille, Molière desejava mostrar o homem, seus vícios, seus ridículos, apreendidos de seu ambiente e de si mesmo.

Molière abandona o herói para fixar o homem. À humanidade ideal de Corneille, opõe uma humanidade real, nos seus vícios e nos seus ridículos. [...] Procura imprimir à comédia uma dignidade superior, fazendo rivalizar sua matéria com a utilizada pela tragédia. Na aparência, suas melhores

<sup>19</sup> Escreveu em *La Critique de l'école des femmes* – 1663 (*A Crítica à escola das mulheres*).

<sup>20</sup> A pintura das ações ridículas é algo que já está prescrito em Aristóteles, em sua *Poética*.

obras valem-se do vício e do ridículo, com o objetivo de provocarem o riso; seu substrato, porém, é a tragicidade da condição humana, apreendida na observação do meio e de si mesmo. Ninguém pode deixar de ver, na irrisão de algumas das grandes personagens molierescas, a dolorosa imagem do homem solitário em face do destino (MAGALDI, 2001, p. 120-121).

Além disso, acrescenta Magaldi,

As obras-primas do gênio da comédia não são peças cômicas e testemunham antes uma inequívoca visão trágica. Se os autores trágicos buscavam modelo nas personagens envoltas pelo prestígio da história ou da condição social, Molière descobriu tragicidade nos pobres-diabos atrapalhados com as suas mazelas e apresentando para os circunstantes uma aparência cômica (2001, p. 122).

Entretanto, esse era o seu segredo: a linha tênue que separa o cômico do trágico. O público ri dos seus personagens porque não sente pena deles, Molière os pintou de maneira a não provocarem piedade: eles são ridículos, mas não sabem que o são.

Molière foi ator, autor, *chef de troupe* e diretor, e entre os dramaturgos (ao lado de Plauto), foi o mais criativo da história do teatro cômico, “um autêntico homem de teatro, dotado de todas as características necessárias para a arte cênica” (BERRETTINI, 2007, p.12).

Falar em Molière seria trazer à memória um grande universo cômico, em que a hipocondria, a avareza, a falsa devoção etc., trazendo à tona muitos vícios e ridículos da natureza humana. Além disso,

[Molière] não retratou só o impostor, o invejoso, o tolo, o mentiroso, o avarento, o pedante, o intolerante o crédulo, o lascivo, o tedioso, mas esculpiu a Impostura, a Inveja, a Tolice, a Mentira, a Avareza, o Pedantismo, a Intolerância, a Credulidade, a Lascívia, o Tédio (FIGUEIREDO, 1973, p.10).

Por ocasião de seu falecimento, teve a afronta de uma morte sem mármore, sem anjo, sem cruz, sem sepultura, sem nenhuma pompa, desprotegido das graças da religião, porém foi seguido por seu público.

Se o Tartufo desencadeou a inimizade e a censura, outras obras-primas se sucederam: *Amphitrion*, *O avarento* e, novamente, em 1669, *Tartuffo*, enfim autorizado e que, depois de tanta publicidade feita por seus inimigos, obteve um sucesso estrondoso. Apesar disso, houve necessidade de uma ordem do rei para que Molière fosse enterrado – à noite, à luz de archotes – no Cemitério Saint-Joseph, reservado aos loucos, aos suicidas e às crianças não batizadas. Mas várias centenas de pessoas seguiram o cortejo mortuário, que não fora anunciado em nenhum lugar (WILHELM, 1988, p. 144).

## 1.2.2 Rápidos olhares sobre o riso e a comicidade

*Que signifie le rire ? Qu'y a-t-il au fond du risible ?*<sup>21</sup>

Bergson

Em uma das cenas do filme *Marquise*<sup>22</sup> (1997), livremente inspirado na vida de Marquise Du Parc<sup>23</sup>, o ator René Du Parc (um dos atores da *troupe* de Molière e marido de Marquise) reivindica a sua condição de comediante, pois, como tal, segundo ele, não seria capaz de interpretar papéis trágicos: sua vocação e seu aprendizado só permitiam que se dedicasse à arte de fazer rir. Esse entendimento (ou essa condição) estava atrelado ao pensamento de “cristalização” da função (ou “talento”, para muitos) do ator que ou seria um ator trágico ou seria um ator cômico, nunca uma mistura dos dois. Molière, como o próprio filme apresenta, no início de sua carreira, buscou encenar e representar as tragédias de Corneille, e o resultado de suas encenações sempre tendiam para o cômico, provocando riso e gargalhadas. E, no entanto, quantas vezes as comédias de Molière roçaram as fronteiras do trágico?

Propp (1992) em seu estudo sobre comicidade e riso, afirma que o riso que zomba provém sempre do desmascaramento da vida interior e espiritual do homem. Para ele, muitas vezes esses defeitos necessitam de desmascaramento. Harpagon, personagem de *O avaro*, por exemplo, não tem consciência de seus defeitos. O avaro não tem consciência do ridículo a que se expõe. Ele não se dá conta da sua própria avareza. Na sua ânsia de não gastar e de guardar o seu dinheiro, torna-se incapaz de perceber o que dele pensam os que o rodeiam. Não tem consciência do que o seu comportamento obsessivo provoca. Ele age naturalmente e julga que os outros são uns esbanjadores exagerados. “O riso surge quando essa descoberta chega de repente, de modo inesperado, quando ela tem o caráter de uma descoberta primordial [...] e quando ela adquire o caráter de um desmascaramento mais ou menos repentino (Propp, 1992, p. 175).

O ridículo contrasta com o que está estabelecido – norma, decência, ordem e natureza. Contrasta, pois, com os princípios embaixadores da normalidade, da dignidade e das leis, como explica Cabral (2007, p. 98), em *O riso subversivo*:

<sup>21</sup> “O que significa o riso? O que existe no fundo do risível?” (tradução nossa).

<sup>22</sup> *Marquise* é também a história de um século de teatro. Conta as rivalidades entre os autores e entre os comediantes. Conta ainda a ascensão de uma mulher, o que para a época era algo surpreendente.

<sup>23</sup> Marquise du Parc foi uma comediante francesa, nascida em 1663 e falecida em 1668. Integrou a *troupe* de Molière quando esta circulava pela província.

Talvez por isso que Molière, ao fazer a defesa do seu Tartufo, no prólogo especialmente escrito após cinco anos de censura, tenha sido tão veemente quanto à função da comédia em corrigir os defeitos, os vícios humanos: ‘Majestade é costume ouvir-se que a comédia corrige divertindo; uma plateia pede-a, / Não para só para sorrir de máscaras fingidas / Que moram noutros mundos e mostram outras vidas, / Mas para descobrir, atrás das fantasias, / A verdade que roça em nós todos os dias. / Cada fala de ator é censura e conselho. Quando vos sentais lá, estais diante do espelho’.

O riso está no homem. Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. A comicidade está naquilo que vemos ou nos surpreendemos como humano. Em um animal poderá estar contida uma expressão do que é humano daí o riso que alguns de nós vemos nas expressões de cachorros, macacos etc. Mas sempre é o toque humano que existe nas coisas que nos provocam o riso.

Além disso, “o riso tem significado e alcance sociais, de que a comicidade exprime acima de tudo certa inadaptação particular das pessoas à sociedade” (BERGSON, 2001, p. 100). Ora, nenhum dramaturgo espelhou-se na vida, no homem, na sociedade à sua volta mais do que fez Molière para compor suas obras. No seu teatro, os vícios da sociedade e do homem são expostos de forma, muitas das vezes, ridicularizada. Mas os personagens molierescos ignoram seus defeitos.

Logo, uma personagem de natureza cômica é cômica justamente por não enxergar a sua comicidade; ela ignora esse estado, pois, na realidade o cômico é algo inconsciente. Além disso, “rimos todas as vezes que nossa atenção é desviada para o físico de uma pessoa, quando o que estava em questão era o moral”<sup>24</sup> (BERGSON, 2001, p.85).

O cômico dito de caráter resulta da não sociabilidade do personagem – no nosso caso, um avarento – à qual se acrescenta a insensibilidade do espectador. A insensibilidade acompanha o riso. Para rir, o homem deve se afastar da afeição e da piedade para com seu irmão. Basta lembrar-nos daquela máxima, que já deve ter sido proferida por muitos de nós: “perco o amigo, mas não perco a piada”. O homem, ao se distanciar da vida e de tudo ao seu redor, perceberá o quanto os muitos dramas transformar-se-ão em comédia.

---

<sup>24</sup>Na montagem de *O avarento*, realizada pelos Palhaços Trovadores, Harpagon foi construído com um barrigão e uma leve corcunda, justamente para mostrar que sua avareza era algo que o fazia engordar, mas também que trazia a ele certo peso, como se seu próprio corpo trancasse em si todo o seu dinheiro.

De acordo com Bakhtin (1999) o elo entre o sério e o cômico já existia desde os primórdios da humanidade na vida social. A prática do elogio e do escarnecimento fazia parte das cerimônias oficiais das comunidades antigas.

Muitas comédias têm como título um substantivo comum: o avarento, por exemplo. O título dessa comédia de Molière designa alguém que é possuído por um vício. O vício cômico pode unir-se às pessoas, mas nunca deixa de conservar existência independente e simples. É o vício que continua sendo personagem principal. Por isso a avareza de Harpagon sobressai. Rimos de seu estado físico, de seus gestos, palavras e confusões, mas a avareza está ali, sempre em uma primeira camada. O vício se diverte a arrojando personagens de carne e osso com seu peso e fazê-las rolar consigo ladeira abaixo. Mas na maioria das vezes as irá tangendo como se tange um instrumento, ou as irá manobrando como títeres.

E eis a tarefa do escritor, do autor cômico: fazer com que nós conheçamos esse vício, fazendo com que consigamos enxergar o seu percurso de elaboração do texto e de seus personagens:

[...] a arte do poeta cômico consiste em fazer-nos conhecer tão bem esse vício, em introduzir-nos, a nós, espectadores, a tal ponto em sua intimidade, que acabamos por obter dele alguns fios da marionete que ele movimenta; é então nossa vez de movimentá-la; uma parte de nosso prazer vem daí. Portanto, também nesse caso, é uma espécie de automatismo que nos faz rir (BERGSON, 2001, p. 12).

Por isso o entendimento de que o cômico é inconsciente. Ele se tornará invisível para si mesmo ao torna-se visível para todos. Se Harpagon visse seus espectadores rirem de sua avareza, não se corrigiria, mas a mostraria menos, talvez, ou a mostraria de outro modo. É neste sentido, sobretudo, que o riso pode castigar os costumes dos homens. Portanto, “a função da comédia é estimular-nos a rir dos defeitos dos outros como de nós mesmos e assim aprender a evitar esses defeitos” (MARMONTEL *apud* CARLSON, 2009, p.145).

### 1.3 O riso de Molière em outro tempo

Quem disse que, em Arte, pertencer ao passado é, necessariamente, estar fedendo a mofo, caindo aos pedaços, ou, pior, ser obra morta, superada? Como se a atualidade artística se medisse por critérios cronológicos!

Cláudio Barradas

Se a lei da comédia é representar tipos tirados da vida, que trazem com ela para o palco as questões que suscitam na realidade, o tom e o espírito do gênero proíbem apresentar essas questões com toda a clareza desejável. Mais do que qualquer obra, a de Molière critica os excessos humanos pintando-os de maneira extremamente viva. Daí o seu valor permanente: é uma obra na qual cada época, cada indivíduo mesmo, poderia encontrar do que corrigir seus vícios.

Procuramos ao longo deste capítulo, refletir a respeito da significação do riso molieresco e de sua importância na relação estabelecida pelo autor entre a obra e o mundo. Pudemos ver que o riso que seu texto provoca está relacionado ao homem e à sociedade da época em que Molière criou suas comédias, ou seja, o século XVII. Porém, não há como negar a imensa circulação de suas obras pelo mundo pós-século seiscentista. Isto mostra a grande importância das obras e talento ímpares desse dramaturgo. Além disso, mostra que os temas trabalhados por Molière são universais. Aqui no Brasil, algumas dessas obras, como, por exemplo, *O avaro*, *Tartufo* e *O doente imaginário*, são os carros-chefes de encenações e de adaptações realizadas pelas companhias brasileiras, principalmente do eixo sul-sudeste.

Entretanto, na região Norte do Brasil também foram realizadas adaptações das peças de Molière. São adaptações que estabelecem uma espécie de diálogo entre duas culturas: a francesa do século XVII e a amazônica contemporânea, um laço imagético e imaginário, que liga os grupos amazônidas, dos séculos XX e XXI, à *troupe* de Molière, de Paris do século XVII. Portanto, faremos uma breve descrição dessas adaptações, sem seguir uma ordem cronológica. É necessário dizer aqui que esse subcapítulo é fruto de uma pesquisa em documentos como notícias de jornais, programas, entrevistas, *sites* da Internet etc. e não propriamente de uma história de teatro na Amazônia.

### 1.3.1 Alguns grupos do Norte do Brasil

#### ➤ **Baião de Dois:** *Coquetel Molière*

O grupo Baião de Dois é da cidade de Manaus, Estado do Amazonas. É formado por oito integrantes. No final de 2008, estreou a peça *Coquetel Molière*, que teve como base a peça *L'imromptu de Versailles (O improviso de Versalhes - 1663)*, peça de Molière que mostra a sua troupe discutindo, duas horas antes da estreia do espetáculo que foi encomendado pelo rei. Molière se comprometeu a montar tal peça em oito dias. Trata-se de uma “metapeça”: uma peça de teatro em que se discute uma peça de teatro.

Selma Bustamante, diretora do grupo, ressalta que, em termos de encenação, ao invés de mostrarem os trechos das peças que a troupe de Molière ensaiou, preferiram apresentar os próprios recortes (ou diálogos) das peças em questão: *O avaro*, *Dom Juan*, *As preciosas ridículas*, *O burguês fidalgo* e *o Tartufo*.



Figura 7: cena de *O avaro* no *Coquetel Molière*.  
Fonte: Acervo de Selma Bustamante.



Figura 8: cena de *Dom Juan* no *Coquetel Molière*.  
Fonte: Acervo de Selma Bustamante.





Figura 9: cena de *Tartufo* no *Coquetel Molière*.  
Fonte: Acervo de Selma Bustamante.



Figura 10: cena de *O burguês Fidalgo* no *Coquetel Molière*.  
Fonte: Acervo de Selma Bustamante

A escolha por esse título – *Coquetel Molière* – deve-se ao significado da palavra coquetel – mistura –, como a peça de Molière sugere. Assim, *O improviso de Versalhes* era propício para uma mistura de peças, além de que a diretora Selma Bustamante já havia feito uma experiência parecida com alunos seus.

Com relação ao texto, a diretora do *Baião de Dois* afirma que

[O texto] não é muito hermético, e tem uma crítica que serve perfeitamente a sociedade atual e regional, o que facilita o entendimento por qq público. Os alunos eram adolescentes e apresentaram só duas vezes, acho que pelo menos não ficaram traumatizados rs rs rs, já que vários são atores hoje e meus amigos. Achei importante tb ,porque Molière é pouco montado em Manaus (SELMA BUSTAMANTE, 2010)<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Entrevista de Selma Bustamante cedida por e-mail, assim como a do ator Clayton Nobre.

E continua:

Acho que as críticas de Molière cabem na maioria das sociedades da nossa época, ele usa alguns personagens herdados da comédia romana (o avarento) ou da *commedia dell'arte*, que são imortais, eu sempre brinco dizendo que o ser humano evoluiu tecnicamente, mas seu caráter pouco mudou. E quando digo regional quero dizer sociedade local, e meu grupo tb percebe as semelhanças e as críticas do texto. Que eu saiba só nós montamos, mas pode ter havido alguma montagem que por acaso eu desconheça (SELMA BUSTAMANTE, 2010).

Clayton Nobre, ator do *Baião de Dois* e um dos responsáveis pela adaptação do texto, diz que o seu primeiro contato com a obra molieresca se deu dentro do próprio grupo, quando este estava em processo de laboratório de leituras das peças do dramaturgo francês: “Quer dizer, foi nesse processo que comecei a ler na íntegra muitos textos do Molière, porque antes só o conhecia por nome e pela sua história” (2011).

Com relação ao *Improviso de Versalhes*, o ator afirma que o interesse em montar essa peça de Molière vinha da própria diretora do grupo, mesmo antes de iniciar o processo, já que ela havia trabalhado esse texto com estudantes de uma escola de teatro de Manaus. E acrescenta:

O texto é bem oportuno porque é uma espécie de metateatro: é o próprio Molière e seu grupo de teatro ensaiando um espetáculo para o rei. Então, como a nossa ideia era apresentar o Molière à cidade, o texto ‘caiu como uma luva’. Inserimos nesses “ensaios” cenas de outras peças do autor. Daí surgiu o nome *Coquetel Molière*, uma sugestão da Selma, que foi bem aceita pelo grupo. Entende-se *coquetel* como *Pot-pourri*, uma reunião de peças e cenas (CLAYTON NOBRE, 2011).

E o porquê de montar Molière, um dramaturgo do século XVII? Segundo o ator, ele e os outros integrantes do grupo ficaram apaixonados pelos textos do autor francês, à medida que Selma Bustamante os ia apresentando a eles.

Outra coisa é que, se analisarmos bem os textos e as questões que Molière colocava no sec. XVII, com muito humor e sagacidade, percebemos que sua obra não é datada. A crítica à avareza se encaixa muito bem no atual cenário brasileiro - você deve perceber isso pela recepção do público -, e isso se repete em outras questões como o amor libertino de D. Juan e a hipocrisia de *Tartufo* (CLAYTON NOBRE, 2011).

Assim, na opinião do ator, a crítica à burguesia e aos seus costumes, e ao modo de pensar e de fazer teatro no século XVII, se aproximaria da situação atual na cidade de Manaus.

Devido o falecimento de um dos atores do grupo - Nei Paiva - em 2009, o *Coquetel Molière* não foi mais apresentado. Esse ator interpretava Molière na adaptação. Por causa disso, o grupo ficou sem ânimo e sem perspectiva para reencenar tudo.



Figura 11: Baião de Dois em *Coquetel Molière*.  
Fonte: Acervo de Selma Bustamante

➤ **Cia. Visse e Versa de Ação Cênica: *As mulheres de Molière***<sup>26</sup>

A ideia de criação da Cia. Visse e Versa de Ação Cênica, é da cidade de Rio Branco, Estado do Acre. Fundada em outubro de 2008, surgiu a partir do espetáculo *Comédia Del’Acre*, realizado pela Federação de Teatro do Acre em 2007. Além dos integrantes, a companhia agrega atores interessados no trabalho de pesquisa e preparação corporal para exercer sua prática teatral. Com isso, a companhia busca fazer um intercâmbio com outros grupos, na perspectiva de construção coletiva, em que a troca de conhecimentos é fator primordial na concepção dos trabalhos.

Dirigido por Lenine Alencar e com roteiros de Marques Izitio e Brigitte Bentolilla, o espetáculo *As mulheres de Molière*, criado em 2008, é baseado em três obras do dramaturgo francês: *As Preciosas Ridículas*, *Dom Juan* e *Escola de Mulheres*. A montagem do espetáculo foi financiada pelo Prêmio Myriam Muniz da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE.

Apesar de o espetáculo ser baseado nas peças molierescas que datam do século XVII, o diretor da Cia. garante que os temas apresentados permanecem atuais e podem ser facilmente identificados pelo público. “Estamos trazendo uma realidade diferente, mas com

<sup>26</sup> Obtive as informações aqui presentes no blog da companhia acreana, pois não houve respostas às perguntas da entrevista realizada via e-mail.

elementos que podem ser facilmente identificados no cotidiano de qualquer comunidade atual” (2010).

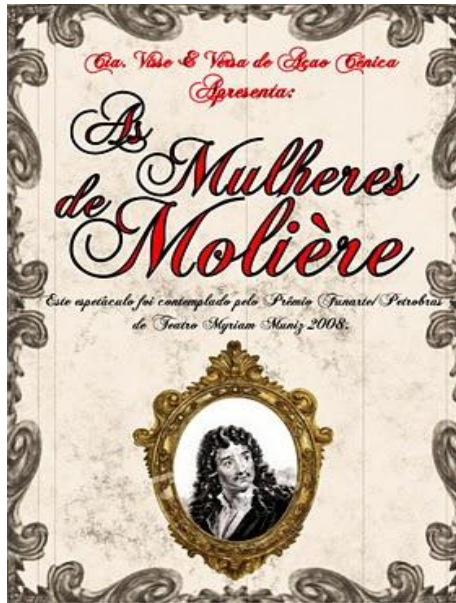


Figura 12: Cartaz da peça. Fonte: <<http://www.cia-visseversa.blogspot.com/>>

O espetáculo já foi apresentado em vários municípios acreanos, como Brasiléia, Assis Brasil, Epitaciolândia, Senador Guimard e Capixaba, permitindo com que a população tenha a possibilidade de assistir teatro, como relata a dona de casa de Brasiléia, Maria das Neves. “A peça é muito divertida e é muito bom quando trazem algo assim aqui pro interior, já que a gente quase nunca tem nada assim por aqui”.



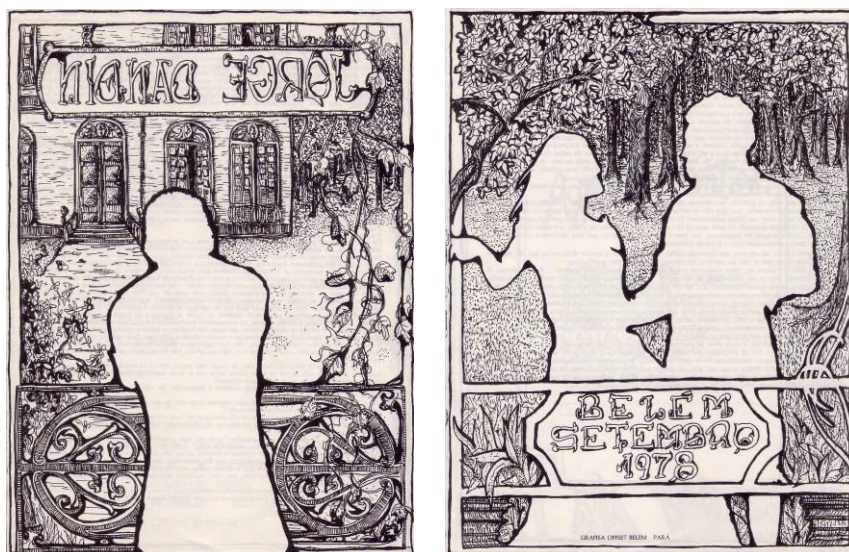
Figura 13: cena de *As mulheres de Molière*.  
Fonte: <<http://www.cia-visseversa.blogspot.com/>>



Figura 14: Elenco de *As mulheres de Molière*. Cia Visse e Versa de Ação Cênica.  
Fonte: <<http://www.cia-visseversa.blogspot.com/>>

➤ **Cena Aberta:** *Jorge Dandin*

O grupo Cena Aberta foi criado na década de 1970 por ex-alunos da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará. Configurou-se como um dos mais importantes grupos da cidade de Belém, trazendo uma nova linguagem cênica, renovando o fazer teatral da cidade. “O grupo pertence à outra geração, não é mais aquela que participava dos festivais organizados por Paschoal Carlos Magno e sim a que vivia sob um forte controle da Ditadura Militar” (BEZERRA, 2010, p. 90).



Figuras 15 e 16: Programa do espetáculo (frente e verso, respectivamente).  
Fonte: Acervo de Fátima Amador

O ano era 1978. A cidade, Belém do Pará. Eis que entra em cena *Jorge Dandin* pelo olhar do grupo Cena Aberta. “Mas, porque não *Jorge Dandin*?” – indagou-se o diretor Cláudio Barradas, na época<sup>27</sup>.

Como mestre que sempre foi e é, o próprio diretor responde: “Quem disse que, em Arte, pertencer ao passado é, necessariamente, estar fedendo a mofo, caindo aos pedaços, ou, pior, ser obra morta, superada? Como se a atualidade artística se medisse por critérios cronológicos!” (BARRADAS, 1978). Tais questionamentos vieram por conta do grupo realizar a montagem dessa peça de Molière, datada do século XVII, mais precisamente do ano de 1668. Uma obra é medida, caso haja necessidade, pelo que ela traz ou não de válido, devido às suas implicações com o aqui e o agora.

Outro questionamento veio por conta da obra ser “estrangeira”. Barradas pede que,

no tocante a Molière não haja, nem de longe, esse receio. Apesar de surgidos na França, seus personagens, enquanto o homem não deixar de ser o pobre barro que é, serão inevitavelmente, reproduções fidelíssimas de cada um dos espectadores, onde quer que o encenem (1978).

Acerca de sua direção, ele afirma que aceitou dirigir a peça, pois queria sair da linha amazônica em que vinha trabalhando, querendo, diz ele: “me arejar em termos de encenação, evitando o risco de me tornar repetitivo”. E, ainda, a peça de Molière colocaria a ênfase no ator, atitude buscada por Barradas – e por extensão pelo Cena Aberta - que, além de ter em mãos um grande texto, tencionava pesquisar as peculiaridades do espetáculo em arena, ao ar livre.

A sua apresentação, que aconteceria no anfiteatro da Praça da República, foi proibida de ser encenada. Contudo, o grupo decidiu realizar os ensaios gerais da peça para comemorar o ocorrido.

---

<sup>27</sup> Informações contidas no programa do espetáculo.

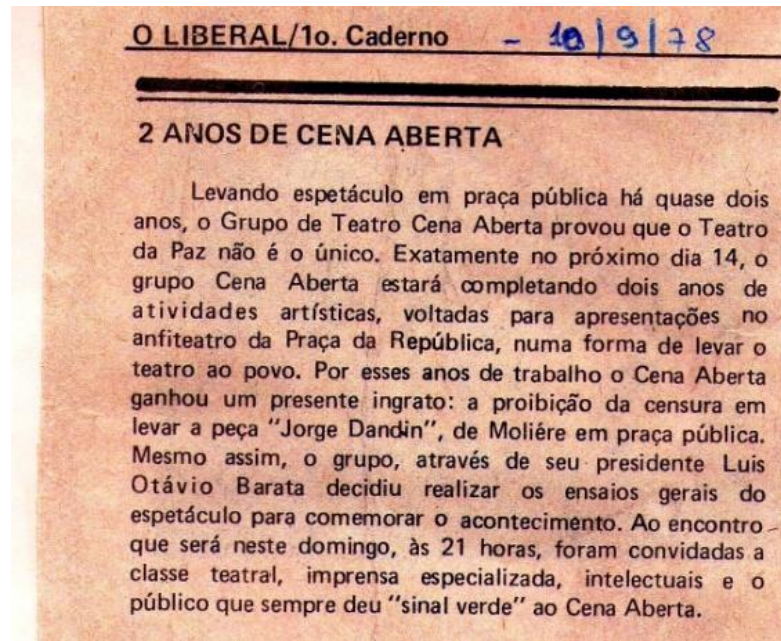


Figura 17: matéria no jornal *O Liberal*. 1978.  
Fonte: Acervo de Fátima Amador.

➤ **Gruta: *Tartufo***

No final da década de 60, mais precisamente nos final de 1967, um grupo de estudantes secundaristas de Icoaraci (vila situada a 18 km do centro da cidade de Belém), reúne-se para montar um espetáculo teatral denominado *Show de Cantorias da Juventude Livre*, a partir de uma colagem de textos: *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes; *Show Opinião* e *Arena Conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri. O próprio nome do espetáculo dava uma pequena amostra do clima na virada dos anos 1960. Estava formado o Gruta, sigla para Grupo de Teatro Amador.

Da primeira montagem até o ano de 1979, o Gruta produziu um repertório eclético, apresentando textos de conteúdo político e de protesto, textos do teatro medieval e infantis. Porém, uma série de motivos fez com que o Gruta deixasse de produzir por oito anos.

Em 1987, o Gruta é reativado, atuando em Belém. Inicia-se uma segunda fase de produção teatral; O grupo busca mais qualidade; forma um elenco-base fixo e participa ativamente do movimento teatral de Belém. Essa fase foi marcada pela busca por uma linha de trabalho que definisse e revelasse a identidade do grupo.

A partir de 2000, o Gruta, depois de montar espetáculos como *O Tartufo* de Molière e *Hamlet Machine* de Heiner Muller, volta-se para a pesquisa de temáticas regionais e começa a produzir espetáculos que falam das nossas coisas, da nossa gente, dos nossos valores

culturais: *Ele não Sabe que o Seu dia é Hoje* (2000), que foi inspirado na obra do maestro paraense Waldemar Henrique; *A Farsa do Boi ou O Desejo de Catirina* (2004), do folguedo popular Boi Bumbá paraense, ambos da autoria de Adriano Barroso e *A Peleja dos Socas Socas João Cupu e Zé Bacu* (2006), de Aílson Braga, que se inspirou nos famosos bonecos de miriti<sup>28</sup>, que aparecem por ocasião do Círio de Nazaré.

Em 1968, Henrique da Paz, diretor e ator do Gruta, assistiu a peça *O burguês fidalgo*, protagonizado pelo ator Paulo Autran, interpretando o Sr. Jourdain. Foi o primeiro contato que Henrique da Paz teve com a obra de Molière. A partir daí, passou a ler outras peças do dramaturgo francês. Por isso, ao montar o *Tartufo*, em 2000, essa peça já era de conhecimento de todo o grupo.

A decisão de montar o *Tartufo* veio com a vontade do Gruta em experimentar um outro gênero teatral – a comédia –, já que vinha montando textos trágicos. E essa peça foi escolhida por ter sido escrita por um autor clássico, além do conteúdo e da atualidade que o texto possui, “pois mesmo tendo sido escrito no séc. XVII, a história do aproveitador Tartufo parece mais em voga do que nunca”, relata Henrique da Paz (2010)<sup>29</sup>. A peça aborda questões como a de falsos profetas, aproveitadores, corrupção, hipocrisia religiosa e social.

E a atualidade do texto de Molière levou o grupo a traçar paralelos com situações de sua própria realidade, de seu próprio contexto. E isso foi um ponto importante para a montagem. “Aliás essa ‘atualidade’, é que faz de Molière, um clássico”, complementa Henrique da Paz.

Com relação ao trabalho com a comédia, ele diz que

A experiência foi muito gratificante, pois exigiu dos participantes um certo aperfeiçoamento para a realização deste trabalho, que foi alcançado por meio de ‘oficinas’, como a de ‘técnicas básicas de clown, ministrada por Marton Maués e de ‘consciência e controle corporal’, ministrada por Ricardo Risuenho, além muitos exercícios de improvisação inspirados nas performances dos palhaços circenses. Tudo isso resultou numa boa atuação em um gênero de teatro (comédia) que até então ainda não havia sido experimentado pelo GRUTA (HENRIQUE DA PAZ, 2010).

---

<sup>28</sup> Fibra tirada da palmeira, também conhecida como buriti.

<sup>29</sup> Entrevista cedida por email.



### 1.3.2 O grupo dos Palhaços Trovadores

A arte do palhaço vai muito além do que pensamos.  
 Não é nem trágico nem cômico.  
 Ele é o espelho cômico da tragédia e o espelho trágico da comédia.

André Soares

Sob a impulsão de um desejo, Marton Maués começou uma investigação sobre a arte do *clown*, do palhaço. Esse desejo aumentou cada vez mais e se transformou em uma grande paixão com a criação do grupo *Palhaços Trovadores*. Tudo começou quando ele foi participar de um festival em Betim (Minas Gerais), e lá, fez uma oficina de palhaço com Ana Luísa Cardoso, integrante do grupo de clowns *Marias da Graça*- Rio de Janeiro.

Após sua chegada em Belém, ele foi convidado a ministrar uma oficina nos meses de agosto e setembro, para um grupo de alunos e ex-alunos da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA. Como ele havia amado a linguagem do clown, aproveitou para ensinar nessa oficina o que havia aprendido em Betim. Assim nasceu o grupo, composto por dez integrantes na época, em 8 de novembro de 1998, com a apresentação do espetáculo *Sem peconha eu não trepo neste açaizeiro*, utilizando trovas – proposta dada pela professora Wlad Lima<sup>30</sup> - e canções populares. Trata-se de um espetáculo sobre o universo de lendas e mitos da Amazônia (uirapuru, boiúna, boto, iara), cujas cenas são repletas de humor e lirismo. O seu roteiro foi elaborado de forma coletiva, tendo a direção do Marton Maués.

---

<sup>30</sup> Doutora em Artes Cênicas - UFPA/UFBA; atriz, encenadora, diretora teatral; professora dos cursos de Licenciatura Plena em Dança e em Teatro da UFPA e dos Cursos Técnicos de Formação de ator e de Cenografia da Escola de Teatro e Dança da UFPA; sub-líder do grupo de Pesquisadores em Artes Cênicas da Amazônia (PACA); representante da região norte no Colegiado Setorial de Teatro do Conselho Nacional de Políticas Culturais.



Figura 18: “Vitória Régia”. Em cena, os palhaços Neguinha, Presuntinho e Feijão.  
Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

Foi desta maneira que o grupo surgiu, tornando-se o pioneiro na arte do clown em Belém, tendo uma dramaturgia, uma poética que caminha em duas tradições: a arte do palhaço<sup>31</sup> e os folguedos populares. Assim, promove em seus trabalhos o encontro entre as pessoas e sua cultura, com a criação de espetáculos vivos, coloridos, alegres e líricos, misturando o jogo clownesco, os malabares e as canções, apresentados em espaços e lugares públicos (ruas e praças), assim como em teatros, na busca de valorizar a arte popular, seus rituais e suas manifestações.

O trabalho do grupo é de divulgar a cultura e de popularizar o teatro, apresentando espetáculos a um grande número de pessoas. Ao longo de doze anos de apresentações, o grupo criou um estilo de linguagem próprio, com a pesquisa de elementos novos da cultura popular onde se misturam as técnicas de circo ao teatro, na busca do riso. Portanto, “O palhaço com sua arte, e os folguedos, com sua diversidade cromática, são os componentes principais da dramaturgia dos Palhaços Trovadores (MAUÉS, 2004, p.11).



Figura 19: Logo do grupo. Criação: Jaime Bibas.  
Fonte: Acervo do grupo.

<sup>31</sup> Clown e palhaço designam a mesma coisa. A diferença entre os dois vocábulos reside apenas na origem, mas “designam o mesmo personagem popular, esteja ele onde estiver – no circo, na rua ou no palco e como estiver – vestido espalhafatosamente ou discreto, com ou sem nariz vermelho” (MAUÉS, 2004, p.10).

O repertório do grupo é composto de quatorze espetáculos, apresentados durante o ano todo. Alguns são apresentados de acordo com o calendário cultural da cidade: quadra carnavalesca: *Ô, Abre Alas*<sup>32</sup>; quadra junina: *A quadrilha dos Trovadores no Caminho da Rocinha*<sup>33</sup> e *O boi do Romeu no curral da Julieta*<sup>34</sup>; quadra nazarena: *A morte do Patarrão*<sup>35</sup>; e quadra natalina: *O Singelo Auto de Jesus Cristinho*<sup>36</sup> e *A singela Cantata de Jesus Cristinho*<sup>37</sup>. Outros, mais livres, aproveitam apenas elementos dos folguedos, sendo apresentados em qualquer época.

Atualmente, o grupo conta com os seguintes integrantes: Adriano Furtado (Geninho), Alessandra Nogueira (Neguinha), Cleice Maciel (Pipita), Isac Oliveira (Xuxo), Joyce Baruel (Barú)<sup>38</sup>, Jorge Azevedo (Ricárdio), Marcelo David (Feijão), Marcelo Villela (Bumbo Tchelo), Marton Maués (Tilinho), Patrícia Pinheiro (Tininha), Romana Melo (Estrelita), Sonia Alão (Pirulita), Suani Corrêa (Aurora Augusta).

➤ *O hipocondríaco*



Figura 20: Apresentação de *O hipocondríaco*: Palhaços Trovadores chamando o público da Praça da República.  
Fonte: Acervo da autora deste trabalho

<sup>32</sup>Brinquedo carnavalesco, que retoma antigas marchinhas e a ideia dos blocos de sujos, apresentado em ruas e bares de cidade. Roteiro: coletivo. Direção: Marton Maués. Estreia: fevereiro de 2005.

<sup>33</sup>Quadrilha junina em que os passos tradicionais – como maresia, serrote, túnel etc.- se transformam em cenas engraçadas, sempre envolvendo o público, que brinca junto com os palhaços, estes caracterizados como bandidos caipiras, pertencentes a uma famosa “quadrilha” que sai de Belém rumo à favela da Rocinha. Roteiro e direção: Marton Maués. Estreia: junho de 2001.

<sup>34</sup>Adaptação de uma das mais famosas obras do dramaturgo inglês William Shakespeare, *Romeu e Julieta*, para o universo do folguedo popular do boi-bumbá, em que Julieta é a Catirina do Boi Capuleto, e Romeu um “tripa” apaixonado. Roteiro e adaptação: Wlad Lima. Direção: Marton Maués. Estreia: junho de 1999.

<sup>35</sup> Performance criada para o espetáculo/cortejo “Auto do Círio”, mas passou a ser apresentado de forma independente do evento. Fala, de forma crítica, da mudança de uma das mais famosas tradições paraense à época do Círio de Nazaré: a degustação do pato no tucupí, no almoço após a procissão. O pato some e começa a ser substituído pelo peru da Sadia. Roteiro: coletivo. Direção: Marton Maués. Estreia: outubro de 2001.

<sup>36</sup>Inspirado na tradição dos autos natalinos, entre nós conhecidos como pastorinhas, o espetáculo mostra o nascimento do menino Jesus, que é também, para os Trovadores, o nascimento de um pequenino clown. Roteiro: Wlad Lima. Direção: Marton Maués. Estreia: dezembro de 1998.

<sup>37</sup>Espectáculo que canta e conta o nascimento de Jesus Cristo, nos moldes dos autos natalinos. Roteiro e direção: Marton Maués. Estreia: dezembro de 2003.

<sup>38</sup> Estagiária.

*O hipocondríaco*<sup>39</sup> foi o primeiro espetáculo que o grupo montou tendo como base uma obra clássica da dramaturgia universal. Nesse caso, *O doente imaginário* de Molière. A montagem foi realizada em 2006, quando o grupo foi contemplado com o prêmio Myriam Muniz, da Fundação Nacional de Artes – Funarte. Ligada ao Ministério da Cultura, a FUNARTE tem como objetivo principal é o encorajamento e o apoio à prática, ao desenvolvimento e à difusão das atividades artísticas e culturais das Artes Cênicas (teatro, dança, música e circo), Visuais e Musicais no Brasil e Exterior.



Figura 21: *O hipocondríaco* dos Palhaços Trovadores. Teatro Maria Sylvania Nunes. 2007.  
Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

Um dos primeiros impactos que o grupo teve concerne aos longos discursos – monólogos ou tiradas - de alguns personagens, como lembra Alessandra Nogueira, uma das atrizes do grupo: “Eu me lembro que o primeiro impacto que o texto me causou (eu penso que ao grupo inteiro), foi a densidade do discurso e a quantidade de material textual” (2008)<sup>40</sup>. Porém,

O texto tem palavras difíceis também, mas pertinentes ao contexto da crítica proposta pelo autor, que viveu em um momento histórico determinado e por isto, eu penso, tem uma maneira de falar, de escrever, de pensar. Entretanto,

<sup>39</sup> O processo de montagem durou quatro meses e o primeiro passo foi a consultoria de Maria Sylvania Nunes, uma das pessoas mais célebres e importantes da História do Teatro Paraense. Fundou e integrou o Norte Teatro Escola do Pará, na década de 1950, e em 1960 fundou a Escola de Teatro da UFPA. Foi responsável pela primeira montagem de *Morte e Vida Severina*, apresentando um "Auto de Natal", adaptação teatral do poema dramático poeta João Cabral de Melo Neto, em 1959. Em Belém, existe um teatro que recebeu seu nome, como reconhecimento de seu trabalho: Teatro Maria Sylvania Nunes. Está localizado na Estação das Docas.

<sup>40</sup> Depoimento cedido em 2008 para o meu TCC, o qual já foi falado na introdução desta dissertação.

o texto contém uma atualidade de discurso pela própria crítica construída ao longo da obra. Uma atualidade, eu acho, que facilitou o processo de *O hipocondríaco* (ALESSANDRA NOGUEIRA, 2008).

Há, também, a questão texto-palhaço. As considerações do ator Marcelo Villela explicitam, em linhas gerais, a relação do clown com as primeiras leituras do texto:

Eu devo dizer que eu demorei muito tempo para conseguir ver o ‘clown’ neste texto, eu pensava como ator ainda e não como um clown – texto, jogo, intenção, quem, onde, como, tudo o que nós aprendemos como ator, entretanto quando nós vamos começamos a detalhar o texto, isto é, fazer um estudo mais aprofundado dele foi quando começamos a ver que era possível trabalhar com o clown (2008)<sup>41</sup>.

Após a leitura do texto e as modificações, adaptações que foram realizadas no texto, o grupo passou para a encenação, o momento de pensar sobre as maneiras de como o espetáculo vai ser concebido e apresentado ao público. Acerca dos personagens, o diretor percebeu que os determinados palhaços tinham as suas características bem próximas às dos personagens molieresco. Logo, a distribuição seguiu tal premissa. Além disso, na encenação, houve a opção de fazer dobradinha de personagens, isto é, duas palhaças representaram a mesma personagem: Cleice Maciel e Suani Corrêa representaram Angélique; e Alessandra Nogueira e Sônia Alao, a Toinette.

A musicalidade é ponto forte na adaptação, que marca as entradas dos personagens, evidenciando suas características. As músicas são, em sua maioria, originais, compostas pelo ator e músico, Marcos Vinicius Lopes. Ele decidiu trabalhar com os ritmos da música do Estado do Pará: lundu, xote, forró, entre outros. E sempre há a participação de algum músico convidado.

O cenário é simples: uma cadeira de rodas, seis grandes bancos, com uma série de luzes coloridas atrás. Nesta cadeira é projetada guarda-chuva que faz lembrar a velha tenda de um circo, sendo o centro do palco, e bancos como o descanso, também chamado de "poleiro". O projeto cênico foi assinado por Aníbal Pacha e vestuário por Isac Oliveira, Aníbal Pacha e Marcelo Villela. Vale ressaltar que os figurinos também foram idealizados por Aníbal Pacha.

---

<sup>41</sup> Depoimento também cedido em 2008 para meu TCC.



Figura 22: cadeira de Argan. *O hipocondríaco* no Teatro Waldemar Henrique. 2006.  
Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

O final do espetáculo, o personagem Argan, o hipocondríaco, após o seu juramento para tornar-se médico, lê um grande texto de agradecimento. Na verdade, essa foi uma maneira encontrada pelos Palhaços Trovadores, – ao mesmo tempo em que respeitavam o final da peça original, que é uma grande *tirade* do personagem – de agradecer a todos aqueles que os ajudaram na construção da peça, em Belém. Contudo, o diretor acrescentou um detalhe à encenação: Argan começa a ler o texto e, ao mesmo tempo, o elenco inicia seu canto de despedida. No final do canto, o elenco percebe que Argan, ou melhor, o palhaço Bumbo Tchelo, não terminara a leitura. Sendo assim, começam a aarumar o material cênico e se retiram do palco. Ele continua a sua leitura.

➤ Mão de Vaca

Espectáculo criado em 2009, cujo processo de adaptação falaremos mais aprofundadamente depois da terceira pancada.

## **Segunda pancada**

*L'AVARICE ET L'AVARE*<sup>42</sup>



O avarento empenha-se em viver pobre para morrer rico.

Provérbio popular

Avarento, avaro, chicaneiro, ladrão, pão duro, unha-de-fome, mão de vaca, muquirana, sovina, mesquinho, sórdido, fominha, harpagão etc.. Tantos adjetivos para designar aquele que convive com um dos vícios da alma humana: a avareza. Avareza: esse sentimento de posse que mostra o medo do homem em perder algo que possui, que revela uma paixão exacerbada do homem pelo “ouro”, um “apego sórdido ao dinheiro” (FERREIRA, 2004, p. 156).

Esse estado avaro da alma humana é considerado um dos sete pecados capitais e o avarento é relegado ao inferno de Dante.<sup>43</sup> Na *Divina Comédia de Dante Alighieri*, na primeira parte da obra – Inferno – os avarentos, como viciados, foram também objeto da ilustração de Doré (figura 23). Ela retrata o Quarto Círculo – Colinas de Rochas – que evidencia a ganância. Lá estão os pródigos e avarentos. Suas riquezas materiais acabaram transformando-se em grandes pesos de barras e moedas de ouro que um grupo deveria empurrar contra o outro, além de suas atitudes, em relação à riqueza se mostrarem opostas. Nesse círculo, habitam os deuses da riqueza Plutão e Fortuna (mitologia grega).

<sup>42</sup> A avareza e o avarento.

<sup>43</sup> O inferno é formado por *Nove Círculos, Três Vales, Dez Fossos e Quatro Esferas*. Essa organização foi baseada na teoria medieval de que o universo era formado por círculos. O inferno foi criado da queda de Lúcifer do Céu, em Jerusalém, a Terra Santa, onde se encontra, portanto, o Portal do Inferno. O inferno torna-se mais profundo a cada círculo, pois os pecados são mais graves. Os pecados menos graves estão logo no início, e os mais graves no final.



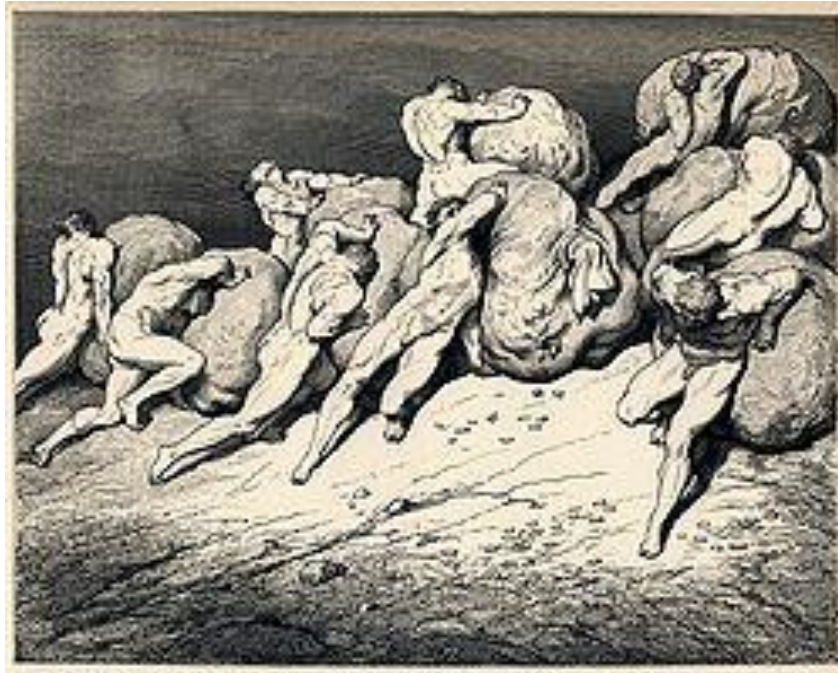


Figura 23: Os pecadores empurram enormes sacos de dinheiro. Por Gustav Doré.  
 Fonte: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Inferno\\_%28Divina\\_Com%C3%A9dia%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/Inferno_%28Divina_Com%C3%A9dia%29)>

Para São Tomás de Aquino (s.d.), em *A avareza e suas filhas*:

A palavra *avareza*, segundo a significação originária, está ligada a uma desordenada ambição de dinheiro: como diz Isidoro no livro das *Etimologias* (X, 9), *avarus* é como que ‘*avidus aeris*’, ávido de dinheiro [cobre], em consonância com a palavra correspondente em grego *filargiria*, amor à prata. Ora, sendo o dinheiro uma matéria específica, parece que a avareza é também um vício específico, segundo a imposição originária do nome. Mas, por extensão, avareza é tomada também como desordenada cobiça de quaisquer bens e, neste sentido, é um pecado genérico, pois todo pecado é um voltar-se desordenadamente a algum bem passageiro: daí que Agostinho (Super Gen. XI, 5) afirme haver uma avareza ‘geral’, pela qual se deseja mais do que o devido alguma coisa, e uma avareza ‘específica’, à qual se chama usualmente amor ao dinheiro.[...] Assim também a avareza é tomada em sentido geral, como desordenado afã de ‘ter’ uma coisa qualquer, e em sentido específico, pelo afã de propriedade de posses que se resumem todas no dinheiro, pois seu preço é medido com dinheiro, como diz o Filósofo (*Eth.* IV, 1, 1119 b 26-27). [...] A outra atitude própria do avaro é o excesso no afã de ajuntar para si, do qual procede a *inquiétude*, que impõe ao homem preocupações e cuidados excessivos: ‘avaro nunca se sacia de dinheiro’, diz o Eclesiastes (5, 9).

Para o avarento, os bens materiais deixam de ser um meio para aquisição de bens e serviços e para a satisfação das necessidades, para tornarem-se um fim em si. Ainda de acordo com a definição usual, valores imateriais como a inteligência, a cultura, a arte, a beleza e o amor não existem para o avarento, pois tais elementos são abstratos e não podem ser convertidos em dinheiro.

Ou seja, o avarento acaba renegando os próprios desejos e necessidades para ter apenas uma possibilidade de gozar do fato de poder possuir um pouco mais de dinheiro em suas economias. Plutarco (filósofo e prosador grego (46 a 126 d.C) disse: “A avareza é um tirano bem cruel; manda juntar e proíbe o uso daquilo que se junta; visita o desejo e interdiz o gozo”.

Encontramos no universo dos desenhos animados, alguns personagens avarentos, mas, sem sombra de dúvida, o personagem campeão na avareza é o Tio Patinhas<sup>44</sup>. O milionário habita a cidade de Patópolis e adora nadar em seu dinheiro, guardado em um grande caixa-forte. Ele começou a vida como engraxate na Escócia e lá, recebeu a sua moedinha número 1, que se tornou o seu talismã. Ao longo dos anos, a avareza transformou essa moedinha na maior fortuna de que se tem notícia na história de Patópolis. E também o tornou o pato mais avarento de todos os tempos.

No Brasil, nas telenovelas, dois personagens fizeram grande sucesso por suas avarezas: o Seu Nonô interpretado por Ary Fontoura, da novela *Amor com Amor se Paga*. Essa novela foi transmitida em 1984 pela Rede Globo; e o Conde Klaus, interpretado pelo ator Cláudio Corrêa e Castro, da novela *Chocolate com Pimenta*, exibida no ano de 2003, pela mesma emissora de televisão.

Assim como muitos temas consagrados no decorrer da história literária, e considerados universais, o tema da avareza tem sido abordado por muitos autores, em obras diversas, algumas das quais citamos aqui, sem preocupação genérica e nem cronológica: *Conto de Natal*, de Charles Dickens; *Entre Santos*, de Machado de Assis; *O Cortiço* de Aluisio Azevedo; *O mercador de Veneza*, de Shakespeare; *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, *Le savetier et le financier*, de La Fontaine, *Eugénie Grandet* de Balzac e, no Brasil, *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna etc..

Dentro deste cenário de obras que abordam a temática da avareza, talvez a que melhor a aborda, no teatro, seja a peça *L'avare (O avarento)*, de Molière. Portanto, o tema da avareza liga Molière a esses e a tantos outros escritores que trataram desse vício da alma humana. – o segundo entre os sete pecados capitais.

---

<sup>44</sup>Personagem estadunidense, criado pelo cartunista Carl Barks. Sua primeira aparição se deu em quadrinhos, em dezembro de 1947. Por volta de 1987, aparece como desenho animado, na série *Duck Tales*, em que mostra as aventuras de Patinhas, seus sobrinhos Huguinho, Zezinho e Luizinho. O nome original de Tio Patinhas é Scrooge McDuck, o qual é baseado no personagem Ebenezer Scrooge, o avarento do *Conto de Natal* de Charles Dickens.

## 2.1 *O avaro* de Molière

Tem tanta aversão ao verbo dar que nunca na vida chegou a dar um bom-dia... Ele empresta um bom-dia.

La Flèche (*O avaro*, ato II, cena 4)

Por volta de 1668, Molière travava um grande embate com a Igreja, por conta da apresentação da peça *Tartufo* (ou *O hipócrita*). A peça, que retratava os devotos religiosos na figura do personagem-título, “pintado” por Molière como hipócrita e dissimulado, foi proibida de ser apresentada por vários anos. Somente em 1669, Molière recebeu enfim autorização do rei para representar o seu *Tartufo*, em cinco atos (na sua versão definitiva). Doente desde 1665, Molière não deixa de escrever. Nesse mesmo ano de 1668, ele cria, e leva ao palco, três peças: *L’ampyitrion* (*Anfitrião*), em janeiro, *George Dandin*, em julho e *O avaro*, em setembro.

A primeira apresentação de *O avaro*, comédia escrita em cinco atos e em prosa, no Teatro do Palais-Royal, data de 9 de setembro de 1668. O que sabemos é que desde a segunda apresentação, a comédia não teve grande sucesso de público (só foi representada nove vezes antes de ser retirada do palco), situação que pode ser explicada pelo fato de o público se deparar com uma escrita diferente da habitual: a peça era em prosa. O hábito da época era de que as peças, principalmente as grandes comédias, fossem compostas em versos.

A peça foi mal acolhida porque, mesmo sendo uma ‘grande comédia’, ela estava escrita em prosa. [Molière] teria renunciado de submeter o texto às necessidades da medida e da rima porque estava doente, desencorajado pela violência dos ataques lançados contra *Tartufo*? Permanece que esta prosa torna texto mais simples, mais claro, mais rápido, mais vivo (DURAND, [s.d.], tradução nossa).

Paulo Rónai diz que “os espectadores que viam nele um encadeado de situações de farsa, estavam acostumados a que tais comédias, escritas em prosa, não ultrapassassem três atos” (1981, p. 43).

Desde o I ato, Molière, em uma espécie de suspense, faz o público esperar para ver Harpagon. No início da peça, nas cenas de exposição, antes do aparecimento do protagonista, Molière cria uma atmosfera de gentileza e de preciosidade, bem ao gosto da época. Ele traz à cena jovens apaixonados, e o público assiste a esta juventude, com seu frescor e sua sabedoria

ingênua, falando de seus temores e de seu amor. Essas cenas preparam a entrada de Harpagon, apresentando-o previamente e já mostrando as relações costumeiras entre pais e filhos.

Na cena 3 do I ato, o personagem principal da peça revista o personagem La Flèche, o criado de seu filho Cleanto, apresentando, portanto, seu traço mais característico: a avareza. Além disso, revela-se um homem odioso, violento, desconfiado, com mania de perseguição, superior a todos, sem piedade pelos seus semelhantes e mostra-se, paradoxalmente, de uma ingenuidade completamente ridícula. Molière é mestre em fazer do seu protagonista uma *marionette* – uma marionete humana – aquele tipo “mecânico” que se apodera do ser vivo, e que provoca o riso, como ensina, tempos depois, Bergson (2001). O teórico francês trabalha com o conceito de “marionete social”. Os homens seriam marionetes sociais que são expostas e movimentadas, mas não por eles mesmos, e sim por nós. Por isso rimos. Harpagon é um velho acabado, mas o espectador não pode sentir pena dele, pois a insensibilidade, a indiferença acompanha o riso. A “indiferença é o seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção” (BERGSON, 2001, p. 3).

A cena 7 do IV ato, quando o avarento descobre que foi roubado e se lança em um monólogo enlouquecido, ilustra perfeitamente a loucura de Harpagon no seu ponto culminante, mas – aí está a maestria do autor – o registro dominante é o cômico. Essa cena é um exemplo perfeito do espírito das comédias de Molière, de corrigir os costumes pelo riso. O personagem, em seu monólogo, abusa das interjeições e vai acelerando o ritmo das palavras até chegar aos limites do paroxismo. Estes atos involuntários, o mau jeito, a distração, que se revelam de maneira espontânea são estados risíveis. Ele pergunta e responde a si mesmo, em uma espécie de dupla personalidade. O texto chega bem perto do trágico – Molière sempre afirmava que a linha entre tragédia e comédia é extremamente tênue –, pois o tema da morte vem assombrar a fala do pobre avarento que se sente “despossuído” de tudo, de si mesmo, da vida. Mas o cômico é mais forte e toma conta do monólogo: Harpagon personifica o dinheiro – “Meu pobre dinheiro [oxímoro], meu querido dinheiro, meu grande, meu adorado amigo!... Privaram-me de ti!..., [...] sem ti é impossível viver”. Aqui, a própria ideia da morte gera a comicidade: “Eu sufoco!... Eu morro!... Eu estou morto!... Eu estou enterrado!... “Estou perdido, estou assassinado”, “cortaram-me a garganta”. E então se vira para o público, que é chamado a opinar sobre a situação do personagem – o que sempre provoca muito riso –: “Não estará ele oculto entre vocês todos? Vocês me olham e estão todos rindo!...”

Por isso que *O avarento* é uma das comédias mais conhecidas e mais notáveis de Molière, pois, como afirma Rónai (1981) essa peça, ao mesmo tempo que utiliza elementos

tradicionais do teatro cômico, como os truques, as brincadeiras, o desenlace artificial, faz prova de uma observação tão aguda do ambiente e dos efeitos das paixões. E acrescenta: “nem sequer o amor consegue alterar a avareza visceral de Harpagon” (p. 42). Todos os burgueses “apaixonados” do teatro de Molière transpõem para a galanteria os traços atribuídos pelo senso comum ao burguês como ser social. Harpagon encarna o comportamento burguês na sua forma econômica [...]. A paixão de possuir encontra nele seu verdadeiro objeto, o dinheiro. E ele não goza afinal de tudo o que tem, ao contrário, imagina-se cercado de inimigos e chega ao limite da loucura. “Harpagon chega à extrema estilização da caricatura de verdade psicológica mais direta” (BENICHOU, 1948, p. 297).

Também em algumas cenas fortes entre o pai e o filho, o trágico se mistura à comédia e o público do século XVII, acostumado às peças “puras”, sem mistura de gêneros, não podia aceitar. As pessoas queriam rir. Não queriam ver um personagem tão profundamente avarento e desumano.

O fato é que a peça foi, a princípio, um fracasso. Tendo sido retirada de cartaz em outubro de 1668, ela volta em meados de dezembro. Mas até a morte de Molière, ela só foi representada quarenta e sete vezes. Na realidade, o público não percebeu, naquela época, o principal: a avareza de Harpagon, a qual se torna um vício e uma doença, acometendo toda a sua família.

Os espectadores não repararam na profundidade do retrato psicológico do avarento, que só aos poucos foi se revelando. Balzac o achou de perfeição estupenda e, ao escrever *Eugênia Grandet*, um de seus livros mais poderosos, confessou ter tentado igualá-lo (RÓNAI, 1981, p.44).

Em 1669, com o triunfo afinal do *Tartufo*, *O avarento* não foi retomado. O sucesso de *O avarento* foi póstumo. Hoje é uma das suas comédias mais representadas, e é considerado o arquétipo da comédia molieresca.

### 2.1.1 Os percursos da peça

Há indícios de que a peça de Molière tenha sido inspirada na obra *A Aulularia* (*A marmita*), do escritor latino Plauto, que data de, aproximadamente, 200 anos antes de Cristo. Na comédia de Plauto, o personagem Euclion é um homem pobre que encontrou um tesouro escondido em uma marmita. Desde que descobriu o tesouro, passou a viver em uma inquietude contínua, pois o medo de perdê-lo ou de ser roubado, o perturbava. Entretanto,

Euclion não é considerado um avarento por natureza, por temperamento, pois o sentimento da avareza o toma por ocasião, no momento em que se torna rico, ao achar o tesouro dentro da marmita.

A abordagem da avareza em *A Aulularia* é diferente da apresentada em *O avarento*, pois o personagem da peça de Plauto difere do personagem da peça molieresca. Nesse sentido, Euclion estaria mais próximo do pobre sapateiro da fábula de La Fontaine<sup>45</sup> do que de Harpagon, personagem principal da peça de Molière, que é um burguês muito rico e muito avarento. Assim, Molière reafirmou, mesmo “utilizando” e “seguindo” o modelo do escritor latino, a originalidade de seu talento.

Além disso, a comédia de Plauto é considerada uma comédia de intriga, voltada para as peripécias e confusões de Euclion, surgidas depois de ele haver encontrado, na lareira de sua casa, uma marmita cheia de ouro. A peça narra a história de amor de sua filha, grávida de Licônides, e que será pedida em casamento por Megadoro, sem que este e seu futuro sogro saibam da gravidez da moça (SOUZA, 2004). A comédia de Molière é uma comédia de tipos e costumes, pois o dramaturgo francês apresenta o meio burguês do século XVII, mostrando todas as consequências da avareza no plano moral e na desorganização da vida familiar.

No entanto, segundo Berrettini (1979, p. 77)

*Tartufo, O avaro, O burguês fidalgo, As sabichonas, O doente imaginário* são as peças famosas de Molière, que ao mesmo tempo que nos pintam o devoto (falso e sincero), o avaro, o burguês pretensioso, as mulheres excessivamente intelectualizadas, o hipocondríaco, se encaixam no esquema habitual da comédia de intriga. Todas apresentam um problema amoroso [...] que apenas será solucionado no final, e de maneira bastante inverossímil, servindo a ação para pintar em geral, um caráter, ou seja, o opositor ao ideal afetivo.

Para Durand (s.d.) *O avarento* seria, primeiramente, uma comédia de amor que se abre aos suspiros dos jovens personagens apaixonados, Valério e Elisa; Cleanto e Mariana, que, contrariados em seus inocentes amores romanescos, lamentam o seu infeliz destino. Nesse sentido, teríamos a apresentação de um problema amoroso: o par jovem, cujo plano de casamento não goza do consentimento paterno, situação que será solucionada somente no final da peça.

---

<sup>45</sup> O sapateiro retratado na fábula de La Fontaine expressa uma das ideias mais sábias do fabulista: o dinheiro não traz felicidade.

Entretanto, consideramos que *O avaro* é uma comédia de costumes e de caracteres, rica em peripécias, cujo assunto principal é a história de um avaro roubado, explorando um velho que “beira” a bufonaria. Assim, Harpagon poderia ser comparado a um irmão de Euclion, pois o monólogo do avaro roubado está bem próximo do original latino:

HARPAGON (*gritando por socorro, antes de entrar, e entrando em desalinho, alucinado*) – Ladrão!... Ladrão!... Assassino!... Assassino!... Onde está a Justiça, meu Deus?... Estou perdido!... Assassinarão-me, degolaram-me, roubaram meu dinheiro... Quem poderia ter sido?... Que fizeram dele?!... Que farei para encontrá-lo?... Estará lá?... Ou aqui?... Quem fez isso?!... Ah!... Para, miserável!... devolva o meu dinheiro!... (*agarra o próprio braço, arquejante*) Ah! Sou eu mesmo!... Sou eu mesmo!... Meu espírito está perturbado!... Ignoro onde estou, quem sou e o que faço!... ai de mim!... Meu pobre dinheiro, meu querido dinheiro, meu grande, meu adorado amigo!... Privaram-me de ti!... E visto que me foste arrebatado, perdi minha razão de ser, meu consolo, minha alegria!... Tudo acabou para mim!... Nada mais tenho a fazer no mundo!... Longe de ti é impossível continua a viver!... Não posso mais!... Eu sufoco!... Eu morro!... Eu estou morto!... Eu estou enterrado!... Não há por aí alguém que queira me ressuscitar, devolvendo-me o meu dinheiro?!... O meu querido dinheiro?!... Ou revelando quem furtou?!... Hein?!... Que foi que você disse?!... Ah! Ninguém falou!... Quem quer que tenha preparado esse golpe, escolheu bem o momento, esperando enquanto eu falava com o traidor do meu filho!... Saíamos daqui... Eu quero ir intimar a Justiça e interrogar todo o pessoal da casa... Criado, filho, filha, eu mesmo até!... Quanta gente reunida, meu Deus!... Não posso olhar para ninguém sem suspeitar que esteja diante de quem me roubou... Hein?!... Do que é que vocês estão falando aí?!... Daquele que me roubou?!... Que rumor é esse lá em cima?!... Será o meu ladrão que está aí?!... Por favor, se alguém souber notícias do meu ladrão, diga o que sabe!... Não estará ele oculto entre vocês todos?!... Vocês me olham todos e estão todos rindo!... Covardes!... Naturalmente são cúmplices do miserável que me roubou!... Ah! Mas eu me vingarei!... Comissários, archeiros, prebostes, juízes, aparelhos de torturas, cadeias e carrascos, eu quero que enforcem todo mundo!... E se não encontrar o meu dinheiro, eu mesmo me enforcarei, depois!...<sup>46</sup> (IV, 7)<sup>47</sup>.

EUCLION: Estou perdido, liquidado, morto! Para onde correrei? Para onde não correrei? Pega, Pega! (Pega) quem? Quem (pegará)? Não sei, nada vejo, ando cego e, sem dúvida, não posso saber com exatidão com a cabeça (perturbada), para onde vou, ou onde estou, ou quem sou. Eu vos peço, rogo, suplico que venhais me socorrer e (me) mostrais o homem que a roubou. Que dizes tu? É certo que acredito em ti; na verdade, vejo que (tu), pela aparência, pareces bom. O que há? Por que estais rindo? Conheço todos: sei que existem vários ladrões aqui, que se escondem sob uma roupa branca e ficam sentados, como se fossem santinhos. Ah! Nenhum de vós está com (ela)? Mataste-me. Dize, então, quem está com (ela)? Não sabes?

<sup>46</sup> Os excertos de *O avaro* utilizados neste trabalho são da edição traduzida por Bandeira Duarte (1996). Essa mesma tradução também foi utilizada pelo grupo Palhaços Trovadores em sua montagem.

<sup>47</sup> Nas referências das peças citadas, os algarismos romanos referem-se ao ato e os arábicos, à cena (por exemplo: V,2 significa quinto ato, cena dois).

Ai, pobre de mim! Estou inteiramente perdido, terrivelmente perdido! Pessimamente assistido ando, tanto pranto, (tanto) mal e (tanta) aflição, fome e pobreza este dia me trouxe! Eu sou o mais arruinado de todos (os homens) na terra. Na verdade, de que vale a vida para mim? (Para mim), [que] perdi tanto ouro, o qual guardei com tanto cuidado, com (tanto) zelo! Eu mesmo me lesei, (acabei com) minha vida e meu prazer de viver; agora, conclusão, os outros se divertem com a minha desgraça, com a (minha) ruína. Não posso aguentar (IV, 9)<sup>48</sup>.

Molière criou o Harpagon como o arlequim *da Commedia dell'Arte*, um grotesco, um fantoche que se movimenta e fala, com o intuito de provocar o riso no público por meio de procedimentos milenares, como caretas e pontapés. A avareza é pintada com uma sequência de números de repertório, presentes em várias *gags*, que são pequenas ações cômicas ou situação burlesca, como, por exemplo, gag das outras mãos (I, 3), gag do chapéu (III, 1). Tal repertório encontrado na peça teria a sua constituição na obra do escritor latino.

HARPAGON – Vem cá... Mostra-me as tuas mãos...

LA FLÈCHE – Pronto.

HARPAGON – As outras...

LA FLÈCHE – Eu só tenho essas duas... (I,3)

Podem-se apontar outras obras que teriam, de certa maneira, feito com que Molière seguisse a tradição de ter como tema a avareza: *Les esprits* (1579) escrita pelo francês Pierre Larivey (1550-1611), com o personagem Séverin; *La belle plaideuse* (1654), de Boisrobert, que mostra as ideias da condição burguesa frente à avareza, da aliança entre o filho e a filha contra seu pai; em *La mère coquette* (1665), de Donneau de Visé, em que se tem um pai que nutre uma paixão senil por uma jovem moça que recebe a corte de seu filho.

Berrettini (1979) ressalta a aproximação entre o Gorgibus, da farsa *O médico volante* (*s.d.*), e Harpagon, pois ambos gostam de dinheiro, sendo que, em Harpagon, há um paroxismo, ou seja, a avareza se faz presente nesse personagem em maior intensidade. E considera que o *Médico volante* pode ser considerado um embrião de *O avaro*.

### 2.1.2 A avareza e outros temas da obra

#### ➤ A avareza

Harpagon está presente em quase todas as cenas dessa comédia que trata de temas como a tirania doméstica, o egoísmo e a avareza, que nada mais é do que o arremedo de um

<sup>48</sup>Tradução de Mariza Mencialha de Souza.



princípio burguês: a acumulação – “Os negócios usuários de Harpaganon são investimentos de um rentista” (FIELKAU, 2004, p. 206). Um burguês rico com a pretensão de conseguir uma esposa jovem para cuidar dele, contra a vontade de todos, inclusive dos seus filhos. Com um de seus famosos *coups de théâtre* [reviravoltas teatrais], Molière destrói os projetos do tirano, ao qual só resta, no final, uma caixa com suas economias.

O que caracteriza o avarento é o egoísmo, uma paixão que o devora e que é exclusiva, fazendo com que ele não usufrua o seu próprio dinheiro, pois “economizar” é a palavra de ordem! Harpagon, o velho avarento, mal alimenta as pessoas de sua casa e os animais que lhe servem:

JOAQUIM – Seus cavalos, meu amo? Mas eles não têm condição de andar! Os pobres não são mais do que vagas ideias de cavalos.

HARPAGON – Então adoeceram de não fazer nada!

JOAQUIM – E como nada fazem, patrão, nada devem comer? (III, 1).

A avareza em Harpagon é conhecida por seus criados, causando inclusive certa surpresa no cozinheiro, o Mestre Joaquim, quando ele informa que dará um jantar em homenagem à Mariana, a jovem com quem quer casar e ao Sr. Anselmo, pretendente de sua filha. Para a indignação de Harpagon, Mestre Joaquim diz que fará o tal jantar, mas que precisará de dinheiro para fazê-lo.

JOAQUIM – Pode falar ao cozinheiro, patrão.

HARPAGON – Estou resolvido a dar um jantar, hoje.

JOAQUIM – Que milagre!

HARPAGON – Está disposto a fazer as coisas convenientemente?

JOAQUIM – Claro, se o senhor me der o dinheiro necessário!

HARPAGON – Mas que horror, meu Deus! ...Dinheiro, sempre dinheiro!... Parece que eles não têm outra coisa para dizer... “Dinheiro, dinheiro, dinheiro!”... Uma palavra só: Dinheiro!... Eis o livro de cabeceira de todos vocês: dinheiro! Sem dinheiro não se sabe fazer nada! (III, 1).

Esse estado avarento traz uma consequência um tanto mais grave: Harpagon perde a afeição e o respeito de seus filhos. Elisa resiste às ordens do pai, o que é observado logo no início da peça, nas cenas em que descobre que seu pai deseja casá-la com o Sr. Anselmo.

HARPAGON – [...] E quanto a você, está destinada ao senhor Anselmo.

ELISA – Ao Sr. Anselmo?

HARPAGON – Sim. É um homem maduro, cuja fortuna é conhecidíssima.

ELISA (*fazendo uma reverência*) – Se me fizer um favor, meu pai, eu não quero casar.

HARPAGON (*imitando-a*) – E eu, minha filha, se me fizer um favor, quero que você case.

ELISA (*nova reverência*) – Peço-lhe perdão, meu pai, sou uma humilde criada do Sr. Anselmo, mas, com sua licença, não me casarei com ele.

HARPAGON (*imitando-a*) – Peço-lhe perdão, minha filha, sou um humilde criado seu, mas, com sua licença, você casará hoje, à noite.

ELISA – Hoje, à noite?

HARPAGON – Hoje, à noite!

ELISA (*repetindo a reverência*) – Isso não acontecerá, meu pai.

HARPAGON (*imitando-a*) – Acontecerá sim, minha filha.

ELISA – Não.

HARPAGON – Sim.

ELISA – Não, digo-lhe eu.

HARPAGON – Sim, digo-lhe eu.

ELISA – Eu me matarei antes de casar com ele (I, 4)

Cleanto trava alguns diálogos fervorosos com seu pai, como na cena 2 do II ato, quando descobre que era seu pai o credor que lhe emprestaria dinheiro e a juros altíssimos. Tal embate, para a época, era considerado algo ultrajante, já que aos filhos deveriam respeitar e seguir as ordens do pai, o chefe da família.

HARPAGON – Como então, malandro, é você que se entrega a essas criminosas negociações?...

CLEANTO – Com que então, meu pai, é o senhor que se dedica a essas transações vergonhosas?...

(*Simão foge e La Flèche vai se esconder*)

HARPAGON – É você que quer se arruinar por empréstimos tão condenáveis?

CLEANTO – É o senhor que quer enriquecer por usuras tão criminosas?

HARPAGON – E você ainda ousa, depois disso, aparecer na minha frente?

CLEANTO – E você ainda ousa, depois disso, aparecer aos olhos do mundo?

HARPAGON – Mas então você não tem vergonha de chegar a tais deboches, de se lançar em despesas apavorantes e de dissipar tão vergonhosamente a fortuna que seus pais reuniram com tanto esforço?

CLEANTO – E o senhor não se envergonha de desonrar a sua condição pelos negócios que realiza, de sacrificar a glória e reputação ao desejo insaciável de amontoar escudos, e de exigir, à maneira de juros,

exorbitâncias inauditas através das mais infames sutilezas que jamais inventaram os mais famosos usurários do mundo!...

HARPAGON – Para longe dos meus olhos, velhaco!... Para longe!...

CLEANTO – Na sua opinião, quem é mais velhaco?... Aquele que pede o dinheiro de que necessita ou aquele que rouba o dinheiro com o qual nada faz?...

HARPAGON – Retire-se, já lhe disse!... E não me esquite os ouvidos!... (*Cleanto sai pelo fundo, à esquerda*) Afinal de contas, não me posso queixar dessa aventura...Serve de lição para que eu cuide mais do que nunca, do meu dinheiro (II, 2).

Mas o que se tem é um Harpagon avesso às injúrias do filho. Essa insensibilidade foi ocasionada pela paixão que esse personagem nutre pelo dinheiro, uma paixão excessiva e exclusiva, que não dá espaço para nenhum outro sentimento.

Quanto a estar apaixonado por Mariana, o velho avaro pode até imaginar que sente a chama do amor, pois demonstra, em uma conversa com Frosina, a alcoviteira, certa inquietação por ser mais velho que a bela jovem, e pergunta se a ela já o tinha visto. Na verdade, ele não quer que ela negue o seu pedido, pois gostaria de poder ter uma mulher jovem para cuidar dele nesses dias de sua velhice.

HARPAGON – É, mas preciso saber disso, ao certo... Há ainda uma coisa que me inquieta, Frosina...Ela é jovem, como bem sabes, e os jovens, de ordinário, só gostam de jovens. Tenho medo de que um homem da minha idade não possa agradar muito a uma moçam e receio que isso venha a produzir, no casal, certas desordens desagradáveis de suportar... [...]

HARPAGON – Escuta, Frosina... Mariana ainda não me viu, ainda não me notou... de passagem?...

FROSINA – Não, mas confesso que temos conversado muito a seu respeito. Fiz-lhe um retrato fiel e elogioso do senhor e não esqueci de enaltecer os seus méritos e as vantagens que ela teria com esse casamento...

HARPAGON – Bravo!... Fizeste muito bem, eu te agradeço... (II,4).

Porém, o que o move é a avareza. Ao final da peça, o desejo de desposá-la logo se esvai, sem grandes traumas, pois o mais importante é o seu cofre, ou seja, o seu dinheiro. E isto é perceptível, pois, apesar de saber que ela não possui nenhuma fortuna, diz à Frosina que a mãe dela deveria se sacrificar para dar-lhe o dote, mostrando sua preocupação com o mesmo.

HARPAGON – Mas escuta, Frosina... Conversaste com a mãe dessa jovem sobre o dote que ela vai dar à filha?... Insinuaste que, numa ocasião como esta, era necessário um pouquinho de esforço, um sacrifíciozinho

qualquer?!... Porque nós ainda não chegamos à época em que se recebe uma jovem por esposa sem que ela traga alguma coisa mais do que sua própria pessoa.

FROSINA – Mas Mariana vai trazer doze mil francos de renda, por ano...

HARPAGON – Hein?!... Como?!... Doze mil francos?!

FROSINA – Sim!...Antes de mais nada, ela foi criada com hábitos simples quanto a despesas de boca. Não fará questão de mesa farta e variada, de pratos caros e esquisitos. Só aí, temos uma economia de três mil francos por ano... Fora isso, em matéria de vestuário, jóias e móveis, também não é muito exigente... Não gosta de jogo, um vício tão em moda hoje, entre mulheres... Faça as contas de tudo que economizará casando-se com ela e juro-lhe que vai encontrar os doze mil francos que lhe falei...

HARPAGON – Está bem, Frosina, Está bem!... Tudo isso é muito agradável de saber, mas não representa, de fato, um valor real... (II,4).

Portanto, levando em consideração a personalidade desse personagem, poderíamos dizer que o desejo de querer desposar a jovem Mariana não está relacionado ao amor. Por outro lado, a preocupação com o dote inverte-se quando é ele que deve oferecer o dote da sua filha. Vimos isto na cena 5 do I ato, quando, Valério explica – em uma tentativa de convencimento - a Harpagon que ele estaria fazendo um grande mal em casar a filha, Elisa, com um homem que ela não ama. Mas Harpagon repete, insistentemente, a Valério que não será necessário dote no casamento de Elisa com Anselmo:

HARPAGON – É uma ótima oportunidade que deve ser aproveitada sem tardança. Acho conveniências que jamais serão encontradas e o Sr. Anselmo se compromete a casar com a minha filha sem exigir dote!...

VALÉRIO – Ah!...Sem dote?!...

HARPAGON – Sim... Sem dote...

VALÉRIO – Ah! Mas então tudo muda de figura!... Isso é uma razão muito mais que convincente...

HARPAGON – Para mim é uma economia considerável.

VALÉRIO – Certamente não há que hesitar!... É verdade que sua filha pode dizer que o casamento é um negócio de muito mais vulto do que parece; que a felicidade ou a desgraça do matrimônio são eternas; e que um compromisso que vai durar até a morte só deve ser assumido após grande meditação...

HARPAGON – Mas é sem dote!...

VALÉRIO – O senhor tem razão... Eis o que decide tudo!... Há pessoas que poderiam dizer que em tais momentos as inclinações de uma moça são coisas que merecem ser consideradas com respeito, e que um grande desequilíbrio entre as idades, os gênios e os sentimentos sujeita o casamento a acidentes bem desagradáveis.

HARPAGON – Mas é sem dote!...

VALÉRIO – Ah! Para esse argumento não há réplica!... Quem poderá ir contra ele? É verdade que há um grande número de pais que respeitam mais a felicidade de suas filhas do que os cordões de suas bolsas... Que de longe pensa em sacrificá-las aos seus interesses e que procuram, acima de tudo, essa doce conformidade que conserva, no casamento, a honra, a tranqüilidade e a alegria do lar...

HARPAGON – Mas é sem dote!...

VALÉRIO – Isso fecha todas as bocas!... “Sem dote!”... Não há meio de resistir a um argumento desses...

Bergson explica que a avareza, que está comprimida, volta automaticamente, e é esse automatismo que Molière desejou marcar com a repetição maquinal de uma frase na qual se exprime o dó do dinheiro que será preciso ser dado, provavelmente. Aqui, o que marcaria esse automatismo seria a repetição da frase “sem dote!”, que comprime os argumentos, dados por Valério, contrários a ideia de casamento entre Elisa e Anselmo. “*Numa repetição cômica de palavras há geralmente dois termos presentes: um sentimento que se estira como uma mola e uma idéia que se diverte a comprimir de novo o sentimento*” (2001, p. 54, grifo do autor).

Bazy (2007, p. 8) salienta que “Harpagon, *marchand* afortunado, não é um avarento qualquer. Ele é o Avarento. A avareza no estado puro” (tradução nossa). Esse comportamento poderia provocar repulsa pelo personagem, mas ao contrário, o público diverte-se e ri da maneira como sua avareza se apresenta (quando o grau de sua paixão feroz pelo dinheiro se faz presente no momento em que roubam seu cofre, ou ao encontrá-lo, aperta-o junto ao coração). O personagem não é mau, é ridículo, por isso se torna risível. *O avarento* é uma comédia, em que Molière chama a atenção do espectador (e do leitor) para as imperfeições, os vícios humanos, de forma leve e engraçada.

➤ *A obediência filial*

Entrelaçado ao tema da avareza deve ser destacado também o da obediência filial. Harpagon é velho, viúvo, e não compartilha nenhuma presença feminina (desconsideremos a presença de Elisa), o que poderia, talvez, atenuar seu jeito autoritário e egoísta de ser. No século XVII, os filhos deviam obediência absoluta em relação aos pais a ponto de, se necessário, poderem ser enviados à cadeia (filho) ou ao convento (filha) caso cometessem alguma atitude ultrajante contra o pai. Mesmo os filhos em idade adulta, ainda deviam obediência sem discussões ao seu pai. E o casamento só era possível com a permissão paterna, pois a vontade do pai equivalia à vontade de Deus. Portanto, os casamentos impostos eram

comuns, pois, ao lado do par ideal, estaria o par imaginado e forçado pelos pais, o que era bastante contestado por Molière, pois, para o dramaturgo, essa concepção de casamento repousa sobre a tirania dos pais.

Por isso, em *O avaro*, vemos a discussão dentro desse quadro social/familiar, uma revolta contra a tirania paterna. Os personagens Cleanto e Elisa não aceitam a autoridade de Harpagon, sempre o contestando.

CLEANTO – [...] Imagine minha irmã, que alegria poder aumentar a fortuna de uma pessoa a quem amamos e socorrer as modestas necessidades de uma família virtuosa. E imagine que desgraça a minha: ser impedido de gozar essa alegria, de provar o meu amor, a essa linda jovem, tudo pela avareza de meu pai.

ELISA – Eu compreendo perfeitamente seu pesar, meu irmão.

CLEANTO – Ele é maior, muito maior do que parece. Por que, afinal, pode haver coisa mais cruel do que essa maldita economia que se exerce sobre nós, do que essa secura com que nos tratam? [...] Se a sua situação for semelhante à minha e se nosso pai for contra nosso amor, fuja conosco juntos dessa tirania sob a qual ele nos mantém, tanto tempo, com a sua insuportável avareza (I, 2).

“Assim, se a oposição entre pais e filhos pode ser entendida como uma mola dramática, também contém um valor social de protesto, sendo que as peças baseadas nessa oposição apresentam, no final, a vitória da juventude e do amor” (BERRETTINI, 1979, p. 82). Notemos que Molière não abre mão do seu direito de tornar feliz a juventude.

➤ *O amor (os jovens casais apaixonados)*

Mas não é só o tema da avareza que podemos encontrar na peça. Entremeadas ao tema primeiro, duas histórias de amor se desenrolam, ao mesmo tempo, entre quatro personagens, cada um com personalidades e características próprias. É a história de amor de Valério e Elisa e de Cleanto e Mariana.

Em *O avaro*, os dois casais apaixonados desejam apenas encontrar a felicidade e a possibilidade de viverem o amor que sentem um pelo outro, porém, eles encontram inúmeras dificuldades, que irão conduzir toda a história da peça. Valério, personagem que viveu inúmeras aventuras: revolução em Nápoles, cidade onde morava com seus pais, um naufrágio, a separação de sua família, acontecimentos estes que só teremos conhecimento ao final da peça (no desenlace), conhece Elisa, ficando escravizado por sua beleza. Logo, se apaixona por ela. Para ficar mais próximo de sua amada e viver a intensidade do seu amor, além de tentar, aos poucos, contornar a severidade do pai dela, ele entra na casa de Harpagon, disfarçadamente, como um simples criado, tomando o posto de Intendente.

É interessante notar elementos usados no romance de cavalaria, como o fato de Valério ter sofrido um naufrágio, o que vai explicar a reviravolta da peça.

VALÉRIO – Sim, mas saiba então o senhor que um filho desse homem, uma criança com sete anos de idade, foi salvo por um navio espanhol, em companhia de um criado, e que esse filho sou eu... Saiba que o comandante do navio, comovido com minha sorte, tomou-se de interesse por mim, que eu fui criado como seu filho [...]. Saiba que um dia me informaram de que meu pai não tinha morrido como todos acreditavam... Que passando por aqui, à procura dele, encontrei Elisa e fiquei escravizado pela sua beleza. Que a intensidade do meu amor e as severidades do pai dela forçaram-me a entrar nessa casa como um simples criado (V, 5).

Elisa, tendo perdido a mãe (informação dada por Cleanto no ato I) e convivendo com um pai severo e avarento, encontra em Valério a afeição e o amor que lhe faltavam. Assim, ela se vê apaixonada por ele, fazendo-lhe a promessa de casamento, escondida do pai. Apesar desta atitude, Elisa é uma jovem honesta, ela fica dividida entre a alegria de estar apaixonada por Valério e os remorsos por estar enganando seu pai. Assim, “esta mistura de audácia e de timidez, de candura e de embate faz o charme da personagem” (PHILIBERT, 1976, p.134, tradução nossa).

A outra história de amor em *O avarento* é a de Cleanto e Mariana. Ele, um jovem rapaz, apressado para viver os prazeres da vida, acaba conhecendo Mariana, uma jovem pobre e modesta, pela qual ele se apaixona completamente. Logo encontra alguns entraves para viver esse amor, pois seu pai, Harpagon, por interesse próprio, quer casá-lo com uma rica viúva. Além disso, descobre que seu pai é seu rival. Mariana, por sua vez sem saber que ele era pai de Cleanto e refletindo sobre a situação em que ela e a mãe se encontravam, vivendo quase na miséria, resolve aceitar o pedido do velho avarento, mesmo a contragosto.

E assim se configura a situação “trágica”: ela aceita o pedido de Harpagon, e ao ir a casa dele para uma ceia, descobre que Cleanto, o rapaz por quem ela está enamorada, é o filho do seu pretendente.

HARPAGON – Eis aqui meu filho que vem render homenagem aos seus encantos, minha jovem.

MARIANA (*baixo, a Frosina*) – É justamente o moço de quem eu falava (III, 6).

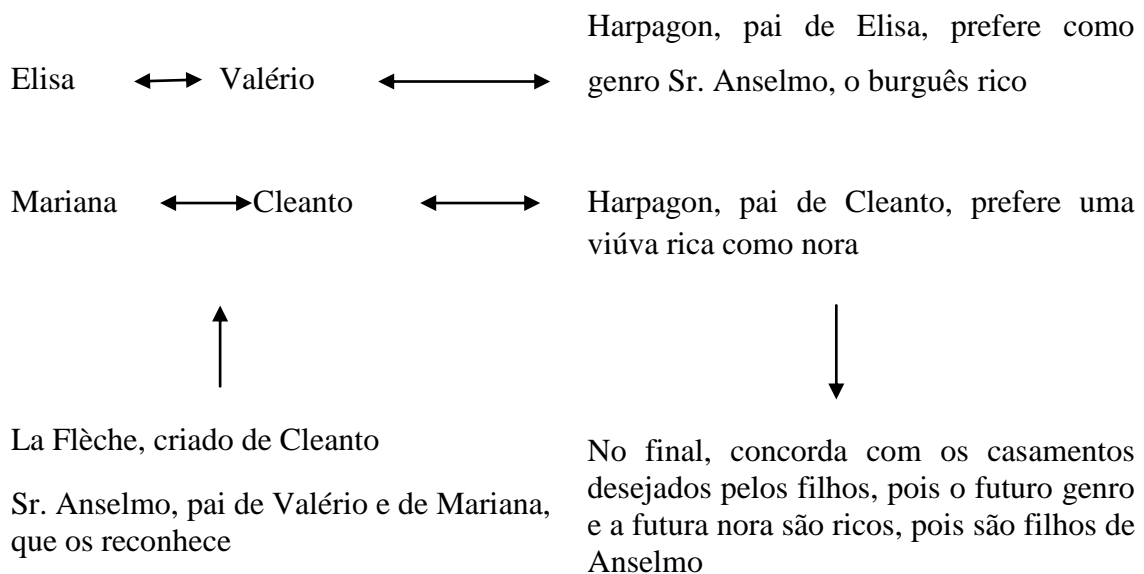
Contudo, no final da peça, o acaso faz Mariana reencontrar seu pai, o Sr. Anselmo, que na verdade é Dom Thomas d’Alburcy, e seu irmão, Valério.

Estas duas histórias de amor, que se desenrolam paralelamente ao longo de toda a peça, são comoventes, e elas terminam bem, porque se trata de uma comédia. Não são absolutamente inverossímeis; mesmo as aventuras de Valério e de seus pais, em tal época, não faltam de credibilidade; e os propósitos de personagens, o seu comportamento estão de acordo com o seu caráter, mostrado a nós desde o começo. Essa dupla intriga é em todo caso interessante e constitui um dos aspectos, um dos temas importantes da peça no plano dramático (PHILIBERT, 1976, p. 134, tradução nossa).

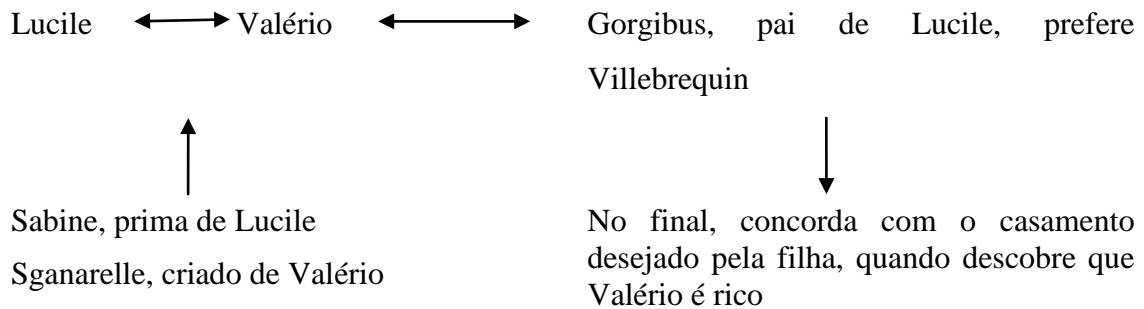
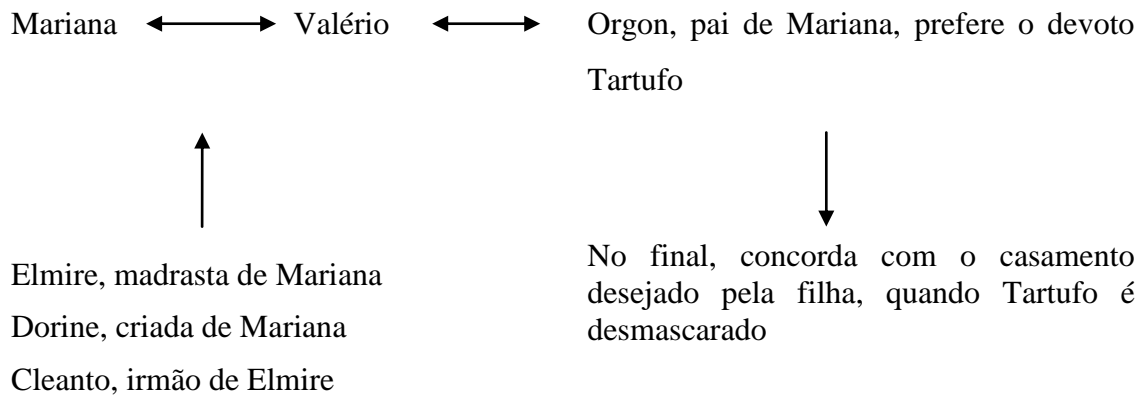
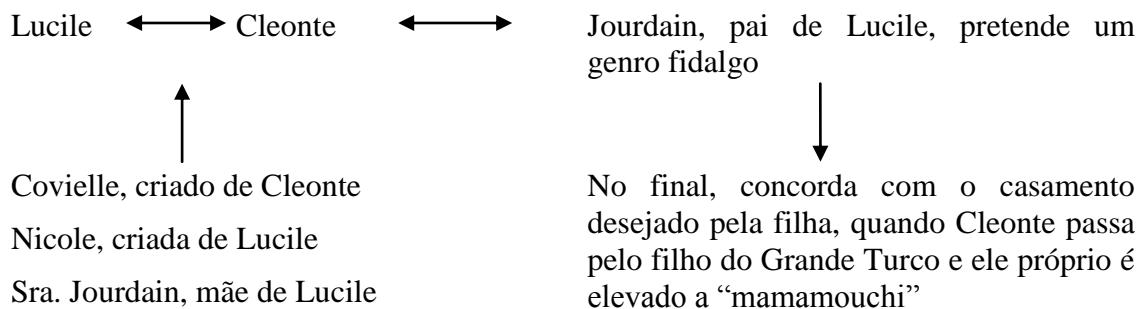
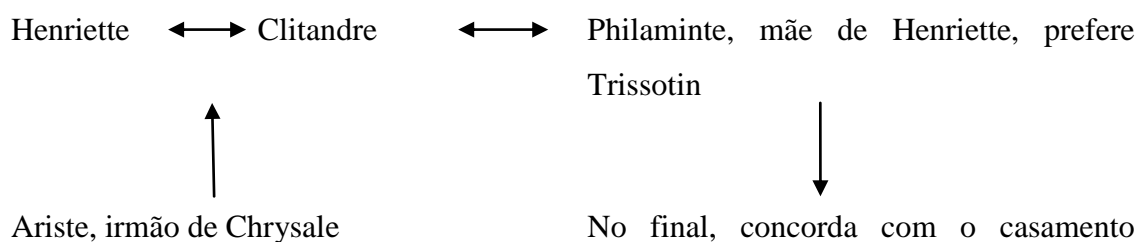
Este “acaso” referido acima revela-se a partir de um quiproquó, que seria uma maneira de colocar dois personagens em uma situação de mal-entendimento, criando um equívoco, pois essa situação apresenta dois sentidos diferentes, mas que, de certa maneira, manifesta uma coincidência entre esses sentidos independentes entre si. Nesse caso, o quiproquó se deu entre Valério e Harpagon (V, 3). O velho avarento começa a acusar o intendente de ter roubado o seu cofre (ele não fala no cofre). Valério, acreditando que Harpagon esteja se referindo do seu compromisso com Elisa, acaba confessando seu ato.

Em relação à situação conflitante vivida pelos casais de jovens apaixonados, notamos que este esquema do conflito encontra-se em outras peças de Molière. Vejamos a seguir:

#### *O avarento*





*O médico volante**Tartufo**O burguês fidalgo**As sabichonas*

Chrysale, pai de Henriette  
Martine, a criada

desejado pela filha, quando Trissotin retira seu pedido de casamento, pois crê no boato que a família perdeu a fortuna

*O doente imaginário*

Angélique ↔ Cleante



Argan, pai de Angélique, deseja que a filha case com o médico Thomas Disáforus, filho de um médico



Beraldo, tio de Angélique  
Toinette, criada de Angélique



No final, concorda com o casamento desejado pela filha, pois acredita que se tornará médico

**2.1.3 *Petit portrait*<sup>49</sup> dos personagens**



<sup>50</sup> **Harpagon:** burguês, rico e bastante avaro. Pai dos jovens Cleante e Elisa, os quais ele pretende casar com uma velha viúva rica e Sr. Anselmo, respectivamente. Seu amor extremo é pelo dinheiro, mas o velho avaro acaba caindo de amores pela jovem Mariana.

<sup>49</sup> Pequeno retrato/perfil.

<sup>50</sup> As figuras aqui usadas nesse *petit portrait* são dos integrantes dos Palhaços Trovadores, com seus respectivos personagens na adaptação *O mão de vaca*. Elas não entrarão na lista de figuras. Fonte: Acervo do grupo.



**Cleanto:** filho de Harpagon. Sofre com a avareza de seu pai, que o faz ser privado de gozar da fortuna deixada de herança pela mãe. Ele é apaixonado por Mariana, e deseja pedi-la em casamento. Assim, entra em embate com o pai, pois o mesmo também decide desposar a jovem.



**Elisa:** filha de Harpagon. Enamorada de Valério, às escondidas, do qual está prometida em casamento sem a permissão do pai. Por isto, vive se atormentando, pois não admira a sua própria mentira e deseja que o pai a autorize esposar o homem que ela ama. No entanto, é capaz de defender seus interesses, “batendo de frente” com o pai.



**Valério:** Enamorado de Elisa, cujo amor surgiu quando a salvou de um afogamento. Por conta disso, se tornou intendente de Harpagon, escondendo a verdadeira identidade. Na verdade, Valério é filho de Sr. Anselmo e irmão de Mariana, dos quais ele se separou aos sete anos de idade após um naufrágio, pois sua família estava sendo perseguida na cidade de Nápolis (o que será desvendado no final da peça). Desperta a inveja de Mestre Joaquim, criado de Harpagon.



**Mariana:** jovem, terna, doce, vive com sua mãe, em condições modestas. É filha de Sr. Anselmo e irmã de Valério. Mariana aceita o pedido de casamento de Harpagon para ajudar sua mãe, mas, na realidade, está enamorada de Cleanto.



**Sr. Anselmo:** Pai de Valério e Mariana. E, na verdade, Dom Tomás d'Alburcy. Senhor de posses, é nobre e generoso. É prometido à Elisa.



**Frosina:** alcoviteira, interesseira. É ela que vai arranjar o casamento de Harpagon e Mariana. Após, junta-se à Cleanto, Mariana e Elisa contra o avarento.



**La Flèche:** criado de Cleanto. Astuto. O que rouba o cofre de Harpagon.



**Mestre Joaquim:** cozinheiro e cocheiro de Harpagon. Criado de confiança. Sente raiva e inveja de Valério, do qual se vingará, dizendo a Harpagon que foi o intendente que roubou o seu cofre.



**Dona Cláudia:** criada de Harpagon, é a única testemunha do namoro de Valéria e Elisa.



**Brindavoine:** criado de Harpagon



**Merluche:** criado de Harpagon.



**Mestre Simão:** corretor, homem d'affaires.



**Comissário:** o que irá investigar o roubo do cofre de Harpagon.

#### 2.1.4 Ações ou ideias presentes em cada cena

##### ➤ *Ato I*

**Cena 1. Primeira intriga ou conflito amoroso: Valério e Elisa.** Elisa é filha de Harpagon, um rico burguês muito avaro. Ela mora com seu pai e seu irmão Cleanto. Valério é um gentil rapaz que a salvou de morrer afogada, e se apaixonou por ela. Ele se introduz na casa do pai de Elisa na qualidade de Intendente. Como ela também se apaixonou por Valério, os

dois ficam noivos secretamente. Porém, Elisa está reduzida às vontades de seu pai. Valério, para ser bem aceito, finge sempre sair a favor da avareza de seu patrão.

**Cena 2. Segunda intriga ou conflito amoroso: Cleanto e Mariana.**<sup>51</sup> O jovem Cleanto, filho de Harpagon, faz confidências à sua irmã, Elisa, sobre a paixão que nutre pela jovem Mariana, que vive com sua velha mãe em condições muito modestas, quase miseráveis. Cleanto deseja casar-se com ela mas se encontra “de mãos atadas”, reduzido à vontade e oposição de seu pai.

**Cena 3. O avarento Harpagon e seu cofre.** Harpagon, um velho burguês, rico e bastante avarento, está aos berros, ordenando que La Flèche, o criado de seu filho Cleanto, vá embora de sua casa. Harpagon o acusa, sem cessar, da possibilidade dele querer roubá-lo e sua ação se justifica por ele ter enterrado em seu jardim um cofre contendo uma soma considerável de moedas de ouro.

**Cena 4. Primeira peripécia: rivalidade entre pai e filho.** Harpagon conversa com seus filhos. O velho avarento reprova as despesas excessivas, principalmente de Cleanto e avisa sobre a possibilidade de casá-los com pessoas mais velhas e muito ricas. Quanto a ele, declara aos filhos sua intenção de desposar Mariana, a jovem por quem seu filho está enamorado (mas ele não sabe). Mas mesmo com surpresa com a notícia, Cleanto não revela a rivalidade estabelecida a partir daquele momento com seu pai. Elisa também não expõe os seus projetos, mas se recusa a aceitar o velho esposo que seu pai a destinou: o Sr. Anselmo.

**Cena 5. Mas é sem dote!** Valério chega. Harpagon o toma como árbitro para julgar o embate entre ele e sua filha, estabelecido na cena anterior. Pergunta se ele não é favorável que ela case com Sr. Anselmo, um homem rico e insiste no fato que não lhe exigirá o dote. Valério, embaraçado, finge concordar com a decisão do patrão.

➤ *Ato II*

**Cena 1. Um emprestador intratável.** Cleanto resolve emprestar quinze mil francos. La Flèche lê as condições do emprestador, que coloca taxas exorbitantes e pretende incluir, como parte da soma, vários objetos inúteis e sem valor.

**Cena 2. Encontro imprevisto: primeiro embate entre pai e filho.** No momento que Cleanto se indigna com as tais condições, eis que aparece o emprestador, acompanhado de Mestre

---

<sup>51</sup>Estas duas primeiras cenas de exposição mostram o(s) conflito(s) existente(s) na peça, preparam a chegada de Harpagon, apresentando toda sua avareza, mostra as relações entre os pais e os filhos e já preparam o desfecho.

Simão, o corretor que serviu de intermediário. A grande surpresa é que o emprestador é Harpagon, seu pai. A partir daí, pai e filho entram em embate.

**Cenas 3 e 4. Frosina.** Entrada de Frosina, uma mulher interesseira, encarregada de arranjar o casamento de Harpagon e Mariana. Ela declara a La Flèche que tirará bom proveito desta situação, conseguindo, portanto, uma boa recompensa da negociação com Harpagon.

**Cena 5. As artimanhas de Frosina.** Frosina conversa habilmente com Harpagon, dizendo a ele que seu *affaire* está arranjado, já que a mãe de Mariana consente com o casamento e diz que a jovem tem um gosto particular por homens mais velhos. Harpagon se mostra inquieto por conta do dote que Mariana não poderá lhe dar, mas Frosina aproveita a situação para persuadi-lo de que o dote virá com os hábitos de economia que Mariana terá no casamento. Harpagon não se mostra bem convencido. Frosina aproveita para fazer pedir dinheiro. Porém, Harpagon finge que não a escuta e vai embora.

➤ *Ato III*

**Cena 1. Preparativos para um jantar.** Harpagon deseja oferecer uma grande ceia, comemorando ao mesmo tempo seu noivado com Mariana e o de sua filha com Sr. Anselmo. Ele dá instruções aos filhos e aos criados, ordenando estrita economia. Valério, para ser mais uma vez agradável com seu patrão, aceita tudo que este lhe ordena. Por sua vez, ao fim da cena, o cozinheiro Mestre Joaquim, que também é o cocheiro, diz inúmeras verdades, reprovando sua avareza. Harpagon, com bastante irritação, dá-lhe uns pontapés.

**Cena 2. Mestre Joaquim e Valério.** Mestre Joaquim fica bastante bravo com as risadas de Valério e parte para lhe dar os mesmos pontapés que recebeu de Harpagon, porém, acaba recebendo mais alguns pontapés de Valério. Assim, ele promete se vingar do Intendente.

**Cenas 3 e 4. Indecisão e paixão de Mariana.** Frosina leva Marina à casa de Harpagon. A jovem garota ainda é hesitante, mas aceitou o pedido de casamento por obediência à mãe, mas ela está muito apaixonada por um jovem rapaz que a fez a corte.

**Cenas 5 e 6. Galanterias de um velho avarento.** Harpagon faz os cumprimentos a Mariana em uma língua muito rebuscada e ridícula. A jovem garota acha o velho odioso e repulsivo. Nesse momento, aparece Cleanto, e Mariana descobre que o filho de Harpagon é o jovem que ama.

**Cena 7. Audácia de Cleanto.** Cleanto e Mariana trocam palavras com duplos sentidos: o jovem rapaz faz a corte à jovem garota sem que o pai perceba. Depois, ele oferece à Mariana,



em nome de seu pai, um diamante que ele usa no dedo. Harpagon fica furioso, mas não ousa pegar o diamante.

**Cenas 8 e 9. Saída de Harpagon.** Brindavoine avisa que um homem procura Harpagon para falar sobre dinheiro; Merluce avisa que os cavalos estão desferrados. Harpagon sai de cena.

➤ *Ato IV*

**Cena 1. Plano para resolver o conflito amoroso.** No jardim, Cleanto e Mariana procuram um meio para resolver seus casos. Assim, eles e Elisa recorrem à geniosidade de Frosina, que se mostra pronta a servi-los.

**Cena 2. Suspeitas.** Harpagon, que volta bruscamente, surpreende Cleanto no momento em que este beija a mão de Mariana, sua futura madrasta, o que lhe faz ter algumas suspeitas.

**Cena 3. Confissão de Cleanto: segundo embate entre pai e filho.** Harpagon, sozinho com Cleanto, recorre a umas “manobras” para descobrir a verdade sobre a relação de seu filho com Mariana. Ele, falsamente, diz que deseja dar a jovem garota em casamento ao seu filho. Cleanto acaba dizendo a verdade ao pai, confessando que está apaixonado por Mariana. Harpagon se enfurece contra seu filho, pedindo que ele renuncie a Mariana, mas Cleanto não aceita e enfrenta seu pai.

**Cena 4. Mestre Joaquim e sua trégua mentirosa.** Mestre Joaquim aparece e intervém no embate entre Harpagon e Cleanto. Estes o aceitam como juiz. O criado, falando separadamente, faz crer a cada um deles que o outro cedeu e os deixam certos da reconciliação.

**Cena 5. Volta às hostilidades.** Mas Harpagon e Cleanto não demoram muito a perceber que a disputa entre eles continua, pois eles não renunciaram a Mariana. O conflito continua com violência.

**Cena 6. O roubo do cofre.** La Flèche encontra Cleanto, dizendo a ele que achou o cofre de Harpagon, o qual estava enterrado no jardim.

**Cena 7. um monólogo tragicômico.** O desespero de Harpagon eclode em um monólogo, que mostra o personagem em estado de cólera, de desespero e quase de loucura. Nessa cena, entendemos o paroxismo apontado por Berrettini ao falar de Harpagon.

➤ *Ato V*

**Cena 1. A investigação.** Harpagon retorna, acompanhado de um comissário, que fica responsável de investigar o roubo.

**Cena 2. A vingança de Mestre Joaquim.** Mestre Joaquim é interrogado pelo comissário e aproveita a oportunidade para se vingar de Valério, acusando o Intendente de ser o ladrão do cofre.

**Cena 3. Um quiproquó: Elisa ou o cofre?** Valério aparece e Harpagon reprova seu crime – o roubo do cofre. Achando que o patrão fala de seu noivado secreto/clandestino com Elisa, o falso criado admite a verdade, mas afirma que sempre possuiu honestas intenções. O quiproquó se prolonga durante um certo tempo, e quando ele se dissipa, Harpagon o acusa de ladrão e sedutor.

**Cena 4. Um pai sem piedade.** Elisa suplica a seu pai para não colocá-la no convento, como ele havia prometido, permitindo assim que ela se case com Valério. Mas Harpagon não atende ao pedido da filha, respondendo com certa dureza.

**Cena 5. O desenlace dos conflitos amorosos.** Chegada do Sr. Anselmo. Valério, para mostrar que ele não é um aventureiro, decide revelar que é filho de Dom Thomas d'Alburcy, um nobre napolitano exilado, mas foi separado de sua família aos 7 anos de idade, após um naufrágio. Depois do relato de sua história, Mariana reconhece que ele é seu irmão. Então, Anselmo revela sua verdadeira identidade. Ele é o próprio Dom Thomas d'Alburcy e abraça seus filhos encontrados, de maneira milagrosa.

**Cena 6. Meu querido e amado cofre.** Após essa série de reconhecimentos romanescos, chega Cleanto, que resolve chantagear seu pai: devolver-lhe-á seu cofre, se ele lhe der Mariana como esposa. Harpagon consente, assim como com o casamento de Valério e Elisa, tudo porque o mais importante foi ter recuperado seu querido e amado cofre.



Figura 24: Harpagon e seu amado e querido cofre.  
*O mão de vaca*. Palhaços Trovadores. Praça da República, 2010.  
 Fonte: Acervo de Marcelo Villela.

*O avaro* é considerado uma comédia de caráter, uma das grandes comédias de Molière, em que o cômico propriamente dito alia-se à profundidade dedicada ao estudo que o dramaturgo francês dedica ao homem. Com seu dom de observador da alma humana, Molière transformou os bonecos sem vida da farsa em seres humanos. Abandonou alguns tipos estanques e criou outros, como médicos, filósofos, preciosos – justamente aqueles que observava ao seu redor e que acabavam vítimas da sua sátira. Mas, como fez em todas as suas grandes comédias, Molière introduz em *O avaro* algumas cenas em que o riso franco se deve ao uso magistral de elementos próprios das farsas tradicionais francesas e italianas. Como exemplo, temos a cena 2 no III ato, descrita abaixo:

Valério ri de Mestre Joaquim, já que o mesmo levou uns “bons pontapés” de Harpagon (na cena anterior). Mestre Joaquim, irritado com os deboches e ironias de Valério, diz que o intendente não tem nada a ver com o que aconteceu e aproveita-se da situação para dar uma de “valentão” e, em voz alta, diz que se Valério o aborrecer ele irá fazê-lo rir diferente, e ameaça dar-lhe umas “bengaladas”. Valério finge estar com medo e pede calma, mas pega uma bengala que está próxima e chama-o de idiota. Mestre Joaquim mostra-se medroso e acaba concordando com o insulto e pede desculpas, dizendo que era brincadeira.

Valério afirma que não gosta de brincadeiras, e dá-lhe duas ou três pancadas com a bengala e sai. Joaquim, inconformado, resmunga sozinho que é um péssimo ofício ser sincero e que nunca mais dirá a verdade.

Os criados, aos quais cabe em grande parte a função de fazer rir, também são dotados, muitas vezes, de bom senso em detrimento dos patrões, portadores de fraquezas e obsessões. E em relação a estes personagens presentes nas peças de Molière, podemos notar a riqueza de tipos criados pelo dramaturgo francês. Não há um tipo petrificado e repetido do *valet* – La Flèche, de *O avaro*, é um criado completamente diferente de Sganarelle (*Dom Juan*), ou de Toinette (*O doente imaginário*), ou, ainda, de Du Bois (*Misantropo*), para citar apenas alguns. Isso também se deve, justamente, à verdade humana com a qual ele reveste as atitudes e as palavras de cada personagem.

Acerca de certa recorrência, de certas semelhanças de personagens, de temas etc. entre as obras de Molière, temos o seguinte:

Semelhança de temas, de situações, de personagens (inclusive nomes), assim como de recursos farsescos; constantes, como o par jovem-enamorado lutando contra a autoridade paterna (ou materna) ou o par velho não se entendendo ou que não é unido pelo amor recíproco, da mesma forma que surgem certas personagens cômicas, isto é, criados, pedantes e enganados x enganadores. Ora, tais semelhanças ou constantes seriam monótonas, não fosse o talento molieresco associado ao maior domínio das técnicas teatrais, consequência do trabalho contínuo do autor, mas também do ator e diretor, de maneira a compor, sem perder de vista suas próprias características e as dos atores de sua ‘troupe’ que encarnariam determinados papéis, com a maior garantia de êxito (BERRETTINI, 1979, p.127-128).

Apropriando-nos das últimas palavras da citação de Berrettini, podemos dizer que foi justamente sem perder de vista as características de um teatro atemporal, como é o de Molière, inspirado na improvisação da *Commedia dell’Arte* e na pintura da alma humana, fruto da observação do dramaturgo, e – o que é também extremamente importante – sem perder de vista as características do seu grupo e as dos atores do grupo que encarnariam determinados papéis com a maior garantia de êxito, que Marton Maués aventurou-se a trazer duas comédias de Molière para o século XXI e a adaptá-las para serem encenadas em Belém pelos Palhaços Trovadores.

## **Terceira pancada**

## O texto teatral em processo:

### *O mão de vaca dos Palhaços Trovadores*

A poesia deve ser feita por todos, e não por um.

Isadore Ducasse, *Conde de Lautréamont*, 1870

Na história do teatro ocidental, o dramaturgo sempre esteve na categoria mais importante dentro da produção cênica, pois, a princípio, representava a literatura, a palavra escrita. Na dramaturgia clássica, a criação teatral ficou atada à visão de que o texto era a ferramenta principal do espetáculo. Era o reinado do texto.

Ressalta-se que mesmo em momentos considerados clássicos havia outras formas de poéticas cênicas que fugiam a esse padrão de um trabalho amarrado pelo texto fechado. Como exemplo disso pode-se citar a *Commedia dell'Arte*, já comentada aqui nesse trabalho, que se pautava na improvisação e possuía um modo singular de fazer teatro.

No século XIX, o texto é praticamente sinônimo de encenação teatral; os diálogos predominam e conduzem as ações. Contudo, a segunda revolução industrial (1850-1870) e o surgimento do encenador irão mudar os rumos das artes cênicas. Para Roubine (1998), esses dois fatos inaugurarão o chamado teatro moderno e será a partir daí que os estudos se voltam para outras poéticas de criação, como a do ator e a do encenador.

Assim, no século XX, os encenadores começam a imprimir na encenação uma leitura particular do texto, diferentemente do diretor, que se limita a indicar os movimentos e entradas e saídas dos atores (REBOUÇAS, 2009, p. 21).

Segundo Denis Bezerra<sup>52</sup> (2010), “os primeiros 30 anos do século XX, mais ou menos, Craig<sup>53</sup> e Artaud<sup>54</sup> negaram o lugar dominante que se pretendia atribuir ao texto no

<sup>52</sup> Ator, formado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA e Mestre em Estudos Literários pela UFPA.

<sup>53</sup> Ator, encenador e cenógrafo inglês. Foi uma das figuras mais interessantes e importantes para a história do teatro ocidental do século XX, sendo um dos pilares do chamado simbolismo teatral.

<sup>54</sup> Poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês. Ligado fortemente ao surrealismo, foi expulso do movimento por ser contrário à filiação ao Partido Comunista. Sua obra *Teatro e seu duplo* é um dos principais escritos sobre a arte teatral no século XX, sendo referência de grandes encenadores como Peter Brook, Grotowski e Eugênio Barba.

conjunto de realização, enquanto Copeau<sup>55</sup> e Dullin<sup>56</sup> lhe renovaram com grande ênfase um juramento de obediência” (p.22).

Rebouças (2010) diz que Brecht produziu textos com estruturas simples a fim de oferecer ao intérprete outras possibilidades de leitura quando experimentadas cenicamente. Isto se deu porque o teatrólogo alemão se interrogou acerca da função do texto dentro do conjunto da realização cênica e os seus múltiplos significados na representação.

Na linha de rupturas e novas leituras, surge o diretor polonês Jerzy Grotowski que propõe novas formas de ver e de fazer teatro, um teatro antropológico com base no treinamento do ator. Ele discute também a relação do teatro com a literatura, que seriam campos diferenciados:

Todo o valor do texto já está presente, uma vez escrito: isto é literatura, e nós podemos ler peças como parte da ‘literatura’. Na França, às peças publicadas em forma de livro é dado o nome de teatro – um engano, em minha opinião, pois isso não é teatro, e sim literatura dramática. Diante desta literatura, podemos tomar uma destas duas posições: ou ilustramos o texto, através da interpretação dos atores, da montagem, do cenário, da situação da peça, e nesse caso o resultado não é teatro, sendo único elemento vivo, em tal montagem, a literatura; ou ignoramos, virtualmente, o texto, tratando-o apenas como um pretexto, fazendo interpolações e modificações, e reduzindo-o a nada (1987, p. 47-48).

Isto fará com que o conceito sobre dramaturgia se amplie, já que esse termo contemplava somente a literatura dramática, escrita pelo dramaturgo. Portanto, a partir dos encenadores, passam a ser considerados vários elementos presentes na cena, como luz, o trabalho do ator, o espaço etc., ferramentas efetivas na criação do espetáculo.

Muitas das experiências feitas na atualidade trazem a marca de uma construção dramaturgica que alia texto e encenação em um mesmo ato de criação. Ou, quando os processos têm início a partir de textos previamente escritos, já existentes, eles são alterados no período dos ensaios pela intervenção ativa de todos os integrantes do grupo.

---

<sup>55</sup> Teatrólogo francês, inovador do teatro contemporâneo pela redução dos cenários aos elementos indispensáveis à ação e a eliminação da “quarta parede” entre atores e público. Ainda adotou a cenografia realizada, principalmente, com efeitos de luz.

<sup>56</sup> Atuou com Copeau e fundou em 1921 um laboratório de pesquisa dramática, onde o artista iria conhecer profundamente o instrumento de que ele deveria servir-se. Desenvolveu exercícios de improvisação, inspirados na *Commedia dell'Arte*, que possibilitaria ao aluno descobrir seus próprios meios de expressão.

Nesse contexto, teremos o chamado processo colaborativo que, no Brasil, ganhou notoriedade com o grupo Teatro da Vertigem, um dos grupos mais importantes surgido no Brasil nos 1990.

O Teatro da Vertigem é o mais importante grupo de teatro a surgir no Brasil nos anos 90. Há outros talvez com uma produção mais extensa ou com um diálogo mais cerrado com outros setores da comunidade (universidade, mídia etc.). [...] Mas o Teatro da Vertigem, à parte a qualidade excepcional de suas três montagens até agora, é o mais sintonizado com os temas e procedimentos do teatro contemporâneo e o que mais impacto causa nas platéias nacionais e estrangeiras<sup>57</sup> (LABAKI, 2002, p. 24).

O *Paraíso Perdido*<sup>58</sup> foi o primeiro espetáculo desse grupo formado pelo diretor Antônio Araújo. O Teatro da Vertigem não tinha como finalidade a representação, mas acabou criando esse espetáculo como uma maneira de experimentar o que eles vinham estudando em sala de trabalho há mais de um ano. Fischer diz que a companhia não tinha uma metodologia própria, contudo, esboçava formas de operar a arte teatral, centrada no trabalho expressivo do ator e na des-hierarquização das formas de poder, assim, “podemos classificar esse primeiro experimento cênico como a *cellula mater* do processo colaborativo da companhia” (2010, p. 167).

A busca pelo processo colaborativo, que norteou a elaboração do espetáculo *O mão de vaca* do grupo paraense Palhaços Trovadores, o qual foi analisado neste trabalho, refere-se a um modo particular de construção de dramaturgia e encenação, em que texto e cena são construídos ao mesmo tempo, a partir de experimentações realizadas pelo grupo, coletivamente.

Na montagem do grupo Palhaços Trovadores o texto já existia, sendo adaptado ao longo do processo, no sentido de adequá-lo à própria linguagem do grupo e às exigências surgidas durante a escritura cênica, no que tange, principalmente, as possibilidades de trocas e relações entre o palhaço e o público.

Fischer (2010, p. 187) aponta que em algumas práticas de grupos e/ou companhias que trabalham com esse tipo de processo, o colaborativo, a escritura dramática parte de um texto teatral preexistente.

<sup>57</sup> Artigo escrito em 2002, época em que o Teatro da Vertigem completava 10 anos de existência.

<sup>58</sup> Além de *Paraíso Perdido* (1992), o grupo conta com mais três espetáculos em seu repertório: *O livro de Jó* (1995), *Apocalipse 1, 11* (2000) e *BR3* (2006). Conta também com experimentos cênicos menores.



Nesses casos, a trajetória de criação é equivalente ao da elaboração de um texto inédito, ou seja, primeiramente é proposta uma investigação temática, para depois, nas improvisações e no trabalho de sala de ensaio, experimentar as circunstâncias encontradas no material original e, por fim, adequá-las à nova realidade de acordo com os objetivos centrais da montagem e da linguagem da companhia.

Logo, podemos dizer que o texto teatral original sofreu uma reescritura, sendo modificado, adaptado, o que conferiu à montagem um caráter processual.

Como foi pontuado, a ideia dessa nova montagem, que partiu da proposta de pesquisa de doutorado de Marton Maués, o diretor do grupo, fundamentou-se nos princípios do processo colaborativo e nesse sentido, a montagem seguiu, de uma forma aberta, um processo amplo de colaboração de todos os envolvidos: diretor, atores, cenógrafo e público.

A seguir, veremos a descrição desse processo de montagem, porém a nossa busca vai muito mais pelo trabalho, pela tessitura, pela adaptação do texto.

### **3.1 O processo com o texto – entre o texto e a cena**

#### **3.1.1 Primeiras leituras**

O grupo Palhaços Trovadores iniciou o processo de montagem do espetáculo *O mão de vaca* em março de 2009, realizando, como de praxe, o “trabalho de mesa”, ou seja, a leitura da peça. Devemos compreender que atores são, primeiramente, leitores. “Em um texto teatral [...] a leitura é o início de um processo que ela mesma vai desencadear e onde ela fechará o ciclo com a encenação do espetáculo” (NEVES, 1934, p. 7). No dia 5 do referido mês, o grupo se reuniu para ler *O avaro* pela primeira vez. A leitura aconteceu na casa de Marton Maués, diretor artístico do grupo. Já na primeira leitura, o elenco observou o poder de provocar o riso e a crítica existentes na escrita de Molière.



Figura 25: primeira leitura de *O avaro*. Março de 2009.  
Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

Na segunda leitura, realizada no dia 11 de março, o grupo já havia concebido algumas ideias com relação a certas passagens do texto. Foi lido do V ato até o final, sendo considerado bastante engraçado. O momento auge dessa leitura foi a euforia da atriz Sônia Alão ao ler um trecho da peça, esboçando toda a “emoção” do personagem Harpagon.



Figura 26: Atriz Sônia Alão (de branco), em sua euforia ao ler as falas de Harpagon, provoca o riso do ator Marcelo David (Feijão).  
Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

O interessante para o grupo foi o fato de visualizarem o velho avaro na interpretação da atriz. Ela já se mostrava bem “íntima” do texto, fazendo trejeitos do personagem, assim como dando as entonações que o texto exigia. Não sabemos ao certo se já conhecia a peça, se já havia lido. Naquele momento, o diretor do grupo pensou em Sônia Alão para interpretar o personagem.



Figuras 27, 28 e 29: Atriz Sônia Alão na leitura de *O avaro: IV, 7*.  
 Mostra os trejeitos e expressões de Harpagon, ao descobrir que seu cofre havia sumido.  
 Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

Outra integrante do grupo que se mostrou imediatamente à vontade com o texto foi a atriz Rosana Coral, que tinha sido escolhida para fazer a leitura da personagem Frosina. Aliás, para ter certo dinamismo, foi feita uma distribuição de palhaços-personagens (não definitiva), segundo possíveis características de semelhança entre palhaço-personagem:

Personagens: atores / palhaços<sup>59</sup>

Harpagon: Sônia Alão / Pirulita

Cleanto: Adriano Furtado / Geninho

Elisa: Andréa Flores / Bilazinha<sup>60</sup>

Valério: Vinícius Lopes / Presuntinho

Mariana: Alessandra Nogueira / Neguinha

Anselmo: Marcelo Villela / Bumbo Tchelo

Frosina: Rosana Coral / Bromélia

Simão: Isac Oliveira / Xuxo

Joaquim: Antônio Marco do Rosário / Black

La Flèche: Marton Maués / Tiliho

Brindavoine: Thiago Araújo / Zé da Badalhofa

Merluce: Patrícia Pinheiro / Tininha

Comissário: Suani Corrêa / Aurora

Em meados de maio, o grupo, além de continuar a leitura da peça, começou a fazer exercícios para potencializar o corpo e partir para um desenho de possíveis cenas do espetáculo. Para isso, foram feitos exercícios de alongamento e improvisações, aliados à leitura peça. Houve um ensaio, em que o diretor do grupo propôs um exercício chamado “ponto fixo”: cinco pontos ficam marcados no chão a giz e o elenco teria que pensar em uma trajetória nestes pontos. A criação era livre, porém teve como indutor a relação dos personagens entre si. Após pensar nessa trajetória, cada um deveria pensar que ações estariam fazendo nesses pontos. E assim, depois dessa etapa, os palhaços se movimentariam, reagindo às ações dos outros personagens. Sobre esta atividade, o diretor do grupo descreveu em seu *blog*<sup>61</sup> o seguinte:

Em nosso último encontro, na quinta 14 de maio, ousamos alguns experimentos, brincando com a essência de cada personagem, sem utilizar a fala, mas criando sons e se locomovendo através de trajetória traçada por

---

<sup>59</sup> É necessário dizer que, naquele momento de leitura, não houve distribuição dos personagens D. Cláudia e Escrevente, os quais aparecem na lista de personagens. Tal distribuição não aconteceu porque eles não possuem fala alguma na peça.

<sup>60</sup> Atriz/palhaça convidada.

<sup>61</sup> O uso do *blog* é parte integrante desta pesquisa, o qual será explicitado no próximo subcapítulo.

pontos fixos (procedimento repassado pela professora Hebe, que esteve aqui para ministrar disciplina do doutorado que estou fazendo – DINTER UFPA/UFBA). Muito bom: observamos a qualidade da energia, dos movimentos, de cada ação. Foi uma rápida experiência, mas deu pra notar que ali daquele mato sai coelho, e bem gordinho (MARTON MAUÉS, 2009).

Tal prática continuou durante os ensaios, sempre iniciando com os alongamentos, que foram conduzidos pelo ator do grupo Marcelo David, o palhaço Feijão (que mesmo não participando do processo de montagem, estava fazendo a preparação corporal do elenco). Após alongamentos e exercícios de improvisações (os quais foram propostos por alguns atores como no caso de Adriano Furtado), o trabalho partia para a leitura do texto. Mas, naquela ocasião, a leitura era feita com os atores se movimentando pelo espaço.



Figura 30: os atores Adriano Furtado e Andréa Flores lendo o texto.  
Ensaio realizado em maio, na Casa da Linguagem.  
Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

Depois da leitura, o grupo partia para o exercício dos pontos fixos. Certa noite, o exercício foi realizado com Sônia (Alão), Alessandra Nogueira e Adriano Furtado. Entretanto, quem realizaria o exercício seriam os seus palhaços Pirulita, Neguinha e Geninho, respectivamente. Os palhaços tiveram como indutor a cena 4 do I ato<sup>62</sup>: deveriam trabalhar

<sup>62</sup> Personagens: Harpagon, Elisa e Cleanto. Resumo da cena: Harpagon, falando sozinho, diz que não confia em bancos para guardar dinheiro e prefere escondê-lo em casa. Falando alto, ele pensa que seus filhos, Elisa e Cleanto ouviram que ele tem uma boa quantia em dinheiro escondido em casa. Os dois juram que não ouviram nada, e só pra garantir, Harpagon diz que não tem nenhum dinheiro e ainda reclama que Cleanto gasta muito dinheiro. No meio da conversa os três descobrem que tem o mesmo assunto para tratar: casamento. Harpagon diz que está apaixonado por Mariana. Cleanto fica desolado. Harpagon diz ainda que Elisa deverá casar com o Sr. Anselmo, que lhe desagrada muito. Ela se revolta e diz que não vai casar com o prometido. Eis que chega Valério que é chamado para intermediar o impasse.

com a ideia geral contida na cena. O interessante para o grupo foi que eles, ao traçarem as suas respectivas trajetórias, já denotavam o encontro, o diálogo existente na cena entre os personagens. Depois de traçada a trajetória, os palhaços partiram para o exercício de fato: Pirulita, que interpretava Harpagon, andou e reagiu à Neguinha (Elisa) e ao Geninho (Cleanto) e assim, sucessivamente. E em cada ponto fixo, os palhaços produziam um som, criando, portanto, uma relação e um jogo entre os personagens.

(Lembro-me que nesta época, fiz alguns questionamentos ao elenco, a fim de descobrir se existiram algumas dificuldades por parte dele ao ler o texto, se existia alguma palavra que não era de conhecimento dos atores; se já enxergavam a feitura do personagem etc. É preciso dizer que obtive resposta somente da atriz Rosana Coral, por e-mail. Ela informou que até aquele momento, as leituras tinham sido boas, mas que eles, os atores, deveriam ter lido muito mais o texto. Talvez isso tenha dificultado a visualização da personalidade ou a construção de Frosina, a personagem que ela estava lendo, ou de possíveis trocas, modificações de palavras, frases, trechos (adaptação). A princípio, ela não encontrou dificuldades ao ler o texto, mas achou alguns diálogos muito grandes e repetitivos. E *O avarento* a fazia lembrar bastante de *O hipocondríaco*.)

### 3.1.2 Tarefas

#### ➤ *Canovaccio*

No mês de julho, o processo de montagem não parou para o elenco. Marton Maués o incumbiu de uma tarefa: estudar o texto e propor um *canovaccio* (roteiro de cenas), com um recorte diferente do texto original. Por exemplo: tentar começar a contar a história de outro ponto, de outra cena e rearranjar a narrativa.

Gostaria, neste momento, de dar “voz” a minha própria experiência, enquanto atriz que participou dessa montagem. Para mim, a tarefa começou a ser feita no dia 14 de julho, em plena sala de casa. Em um primeiro momento, pensei em começar pela cena 7 do IV ato. Trata-se de um monólogo, uma tirada de Harpagon, o protagonista: ele se vê sem o seu cofre, e acredita que roubado. Para um avarento como ele, isso foi o “fim do mundo”.

Entretanto, ao mesmo tempo em que eu considerava uma cena muito engraçada, propícia para iniciar a peça com maestria, pensei que, começando por ela, o espetáculo acabaria parecendo com o nosso anterior – *O hipocondríaco* –, cujo o início se dá também com um monólogo, um “bifão” de Argan, o protagonista (como está na peça original). É uma

cena de apresentação do personagem. É importante lembrar que *O hipocondríaco* foi uma adaptação de *O doente imaginário*, também uma obra de Molière.

Além disso, nessa tarefa, contei com a parceria do ator Antônio Marco<sup>63</sup>, também integrante do grupo, que foi até minha casa para estudar junto comigo o texto de *O avaro*, a fim de fazermos o *canovaccio* diferente do texto de Molière. Primeiramente, ele me expôs algumas ideias que teve: 1) começar pela cena 1 do I ato; 2) que o espetáculo tivesse o aspecto de um circo decadente<sup>64</sup> (mais caricaturado que no *O hipocondríaco*, onde nós tentamos trabalhar com essa indicação); 3) os Palhaços entrariam (no início do espetáculo) cantando uma música que fala sobre avareza, amor e ciúme, e cada um estaria carregando um elemento cênico, a ser arrumado no palco.

Mas não deveríamos começar com a cena 1 idealizada por Molière. E começar com os palhaços cantando, estaríamos repetindo a mesma entrada que criamos em *O hipocondríaco*. Nós até poderíamos aproximar a encenação dos espetáculos, mas não era essa a proposta. Expliquei o pró e o contra da minha ideia de começar pela cena de Harpagon (IV Ato, cena 7). Ele gostou da ideia. Assim, para ajudar a fazer o novo roteiro, ele fez a lista das cenas, com as respectivas ideias, o que eu já havia previsto para facilitar nosso trabalho. Assim ficou a lista, feita até o II ato:

#### I ato

- cena 1: desabafo do Amor (Elisa e Valério)
- cena 2: notícia da paixão à primeira vista (Cleanto e Elisa)
- cena 3: discussão de Harpagon e La Flèche
- cena 4: o casamento de Harpagon e seus filhos (Cleanto e Elisa)
- cena 5: escolha do Valério como juiz da razão

#### II ato

- cena 1: conversa do Cleanto e La Flèche sobre o empréstimo
- cena 2: conversa do credor mestre Simão com Harpagon
- cena 3 : Frosina (entrada)
- cena 4: conversa de Frosina com La Flèche sobre seu plano astucioso com Harpagon
- cena 5: elogios, astúcias de Frosina para conquistar Harpagon

Propus a ele que lêssemos esses atos para ver se a ideia (o título dado por ele) estava coerente. Durante a leitura do I ato, Antônio Marco já modificou alguns títulos:

<sup>63</sup>Atualmente, Antônio Marco está morando na cidade do Rio de Janeiro. Em julho de 2010, ele passou em uma seleção da Funarte para estudar, durante 10 meses, na Escola Nacional de Circo, umas das mais antigas e importantes escolas de artes circenses do Brasil e do mundo, sendo que ele foi o único selecionado da Região Norte. Porém, devido ao seu ótimo rendimento, ele passou a integrar o curso regular da ENC, o qual tem duração de três anos e meio.

<sup>64</sup>Tal proposta acabou fazendo parte da encenação, onde figurinos e os bancos-cenários possuem aspectos envelhecidos. Além disso, o fundo, o grupo amarra um varal de roupas também envelhecidas.

cena 1: desabafo do Amor para os receios de amar (Elisa e Valério)

cena 2: notícia da paixão à primeira vista para os segredos de Cleanto (Cleanto e Elisa)

Passada essa fase, nós pensamos em como poderia ficar um esboço de um novo roteiro, não o roteiro completo, pois tínhamos lido e trabalhado somente o I ato. Então, o possível roteiro ficou assim:

I ato

1.<sup>a</sup> (2.<sup>a</sup>)<sup>65</sup>: os segredos de Cleanto (Cleanto e Elisa)

2.<sup>a</sup> (4.<sup>a</sup>): anúncio do casamento de Harpagon e seus filhos (Cleanto e Elisa)

3.<sup>a</sup> (5.<sup>a</sup>): escolha do Valério como juiz da razão

4.<sup>a</sup> (1.<sup>a</sup>): os receios de amar (Elisa e Valério)

Para próximo ato

3.<sup>a</sup> cena: Discussão de Harpagon e La Fleche<sup>66</sup>

Por volta do dia 28 de julho, ao retomar o esboço, não fiquei satisfeita com o resultado e resolvi recomeçar (o novo esboço ainda continuaria entre os I e II atos). Propus começar pela cena 3 (I ato), o diálogo entre Harpagon e La Flèche. Comecei a analisar, de maneira bem geral, a ideia da cena. Depois dessa cena, pensei na cena 1 (II ato), mas esbarrei em uma dificuldade: Cleanto (no diálogo com La Flèche) menciona o desejo de Harpagon de se casar com Mariana. Ficaria incoerente, portanto, essa cena vir primeiro, já que no I ato o embate entre pai e filho já havia sido mostrado. Resolvi, aproveitando o fato de ele comentar sobre o casamento, colocar (criar) uma fala para introduzir a cena 2 do I ato. Portanto, haveria uma quebra na cena 1 (II ato).

Isso pode exemplificar uma das atividades propostas pelo diretor para iniciar o processo de adaptação<sup>67</sup>.

CENA 1 (II ATO)

Cleanto, La Flèche

CLEANTO – Onde andaste metido?... Eu não tinha ordenado que me esperasses aqui?

LA FLÈCHE – Tinha, patrão. E eu estava disposto a esperar... mas o senhor seu pai me botou para fora e quase me arrisquei a levar uma surra...

CLEANTO – Como vai nosso negócio? As coisas estão se complicando mais do que nunca e ainda há pouco eu soube que, além de tudo, meu pai é meu rival...

LA FLÈCHE – Seu pai está apaixonado por D. Mariana?

<sup>65</sup> Decidi deixar em parênteses as numerações das cenas da ordem original, para facilitar a localização.

<sup>66</sup> Antônio Marco pensou em deixar a cena 3 para o próximo ato, provavelmente o II.

<sup>67</sup> A continuação dessa atividade está disponível no anexo 1.



CLEANTO – Está e tive um grande trabalho para ocultar o assombro que isso me causou. **Bem, meu caro amigo La Flèche, vou te explicar, estávamos Elisa e eu conversando...** (fala criada por mim)

Em seguida, entra a cena 2 (I ato), onde Cleanto e Elisa conversam sobre a avareza do pai e o amor de Cleanto por Mariana.

Ao retomar aos ensaios após as férias, o grupo constatou que nem todos os atores conseguiram realizar a tarefa do *canovaccio*. Ela, aparentemente, era de fácil execução, no entanto, colocá-la em prática se mostrou uma atividade um tanto difícil. Contudo, o grupo conversou sobre as suas impressões do texto e, por isso, conseguiu pontuar algumas ideias iniciais para a encenação: i) começar o espetáculo sem o público perceber, os atores vão chegando no local da apresentação, arrumando elementos do cenário, terminando de se vestir, de se maquiar e, de repente, o espetáculo já havia começado – algo como o inverso de *O hipocondríaco* que termina com o elenco desarrumando a cena, o palco; ii) começar com a crise do Harpagon, o personagem principal, gritando desesperadamente pelo seu dinheiro que foi roubado, ou seja, o espetáculo começaria pela cena 7 do IV ato; iii) começar com uma chegada fria, sem ânimo, avara, como um circo pobre e decadente – os palhaços proporia uma rodada de chapéu e com esse dinheiro levantariam a fortuna do avarento Harpagon, que iria escondê-la; iv) a cena começaria com as duas garotas apaixonadas, Elisa e Mariana, juntas em uma janela (na cena do encontro com seus amantes, poderia ter acrobacia).

#### ➤ *Resumos*

Houve ainda outra tarefa proposta pelo diretor: o elenco deveria resumir a história de *O avarento*. Assim, o elenco foi dividido em pequenos grupos e cada grupo resumiria um conjunto de cenas a serem transcritas para a prosa, em uma descrição resumida do que acontece em cada uma dessas cenas<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Resumos disponíveis no anexo 2.



Figura 31: grupo discutindo os resumos.  
Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

De posse dos resumos, o elenco se dividiu novamente em grupos. Cada grupo dirigiu um trabalho de improvisação com o resumo do outro. O grupo que estava na função de diretor, deveria anotar todos os resultados, todas as propostas, principalmente as mais interessantes que surgissem, para que em seguida fossem mais trabalhadas.

Faz-se pertinente comentar a importância dessa atividade descrita acima, pois, no momento em que os atores exerceram a função da direção, constituiu-se um diálogo artístico, em que eles, atores, interferiram em outra área da criação. Portanto, aos atores também se tornaram autores do ato teatral. Porém, salientamos que não há aqui, a pretensão de “apagar” ou “anular” a função ou figura do diretor, mas sim mostrar que o ator pode participar da autoria da criação, interferindo na construção dramaturgica e cênica da obra.

Acerca deste trabalho do ator e de suas possibilidades de intervir em outras áreas da criação, a atriz do Teatro da Vertigem, Miriam Rinaldi (2002, p. 46), relata o seguinte:

Como grupo, identificamos nossa prática como Processo Colaborativo. Nele, cada ator é simultaneamente autor e *performer*. Há também a liberdade de participar em outras áreas de criação, como dramaturgia, figurino, som, iluminação, cenografia, assim como no material já criado anteriormente por um companheiro em sala de ensaio, somando soluções em infinitas possibilidades. O processo colaborativo é a expressão do diálogo artístico, num jogo de complementaridade.

Neste sentido, o próprio diretor do grupo relatou em seu *blog* que se colocou nesse processo exatamente como um instigador, “não mais como o diretor que vai comandando tudo, ‘regendo a orquestra’ com pulso forte. Continuo firme, mas aticando a criação de todos” (MARTON MAUÉS, 2009).

### 3.1.3 Cortes e adaptações do texto

Até então, o trabalho sobre o texto no processo de montagem configurou-se como uma espécie de “apropriação” do mesmo pelo elenco, à medida que iam realizando as tarefas propostas pelo diretor, pois acabavam discutindo sobre a temática, a história, as cenas de *O avarento*.

Após esta fase, solicitei ao elenco, enquanto pesquisadora, que descrevessem como foram as tarefas de criar um novo roteiro e os resumos descritivos das cenas. mais uma vez, obtive somente a resposta da atriz Rosana Coral, que descreveu o seguinte:

Criar um novo roteiro e fazer o resumo das cenas me foram de muita importância para melhor entendimento do texto que ainda estava um pouco confuso na minha mente, a história já foi bem assimilada, pra mim o grande sofrimento e a grande dificuldade agora é ter que gravar as falas, pois m[i]nha memória não colabora muito com esta parte, acho que é a idade..kkkkkkkkk..(2009).

Em meados de setembro, o trabalho sobre o texto adentrou, efetivamente, na fase da adaptação, ou seja, o grupo passou a fazer cortes, ajustes, trocas para que o texto ficasse mais enxuto e adequado a sua linguagem.

Em uma adaptação de um texto teatral, as ideias que ele contém podem ser modificadas por diversas interpretações. Isto revela justamente a riqueza dos textos original e adaptado, nascida da sensibilidade de outro criador: sua visão teatral e sua habilidade de extrair as passagens mais próximas da sua época e da de seu público, para colocar em cena um novo espetáculo teatral (que de certa maneira rende homenagens ao autor original do texto). Nessa relação entre texto teatral e espectadores, os mediadores são os atores, diretores, cenógrafos etc..

Assim, os Palhaços Trovadores começaram a ler o texto, cena por cena, a cortar, modificar e manter o que consideravam mais importante em termos de ação e que propiciasse o jogo do palhaço. Esse trabalho acontecia ora nos ensaios ora em momentos dedicados somente ao texto.

Uma das primeiras práticas dessa adaptação foi realizada pelo ator Isac Oliveira (palhaço Xuxo), que começou a fazer os cortes dos I, II e III atos. Depois disso, ele compartilhou com o elenco o que havia feito, enviando a sua proposta de cortes, que estavam identificados no texto pela cor vermelha (aqui em negrito), como no exemplo abaixo:

HARPAGON – **Vamos a saber as minhas ordens...** D. Cláudia, aproxime-se... (*ela tem uma vassoura nas mãos*) Bravo!... Pronta para o combate... Limpe direitinho, mas sobretudo tenha o cuidado de não esfregar muito os móveis, para não gastá-los depressa. Além disso, fica encarregada e zelar pelas garrafas durante o jantar... Se desaparecer alguma ou se quebrar qualquer coisa, será descontada em seus ordenados...

JOAQUIM – (*à parte*) – Castigo político!

HARPAGON – Pode ir... (*Cláudia sai*) Tu, Brindavoine, e tu, Merluche, ficam encarregados de lavar os copos e servir as bebidas, mas apenas quando houver sede, sede de fato, e **não segundo os costumes de certos lacaios impertinentes que provocam as pessoas, fazendo-as beberem quando elas nem se lembram disso...** Esperem sempre que os convidados peçam e nunca atendam ao primeiro pedido... **Lembrem-se de que há muita água nas nossas bicas.**

JOAQUIM (*à parte*) – Claro!... **O vinho puro sobe à cabeça...**

MERLUCHE – Devemos despir os guarda-pós, meu amo?

HARPAGON – Sim, mas só quando os convidados chegarem. **E muito cuidado para não sujarem as roupas.**

BRINDAVOINE – **O senhor bem sabe, patrão, que** um dos lados do meu gibão está manchado de azeite!

MERLUCHE – E o meu calção está rasgado nos fundilhos, **deixando ver, com perdão da má palavra...**

HARPAGON – basta!... Arranja-te para ficar sempre de costas para a parede e de frente para os convidados... (*põe seu chapéu diante do próprio gibão, para mostrar a Brindavoine como se deve proceder para ocultar a mancha de óleo*) Conserva o teu chapéu sempre assim, enquanto estiveres servindo... (*saem os dois – a Elisa*) Quanto a você, minha filha, preste atenção à retirada dos pratos e copos, e tome cuidado para que não haja prejuízos. **É uma ocupação digna de uma moça...** Mas prepare-se para receber convenientemente a minha noiva, que vem aqui visitá-la, e leve-a consigo à feira... Está ouvindo o que eu digo?...

ELISA – Estou, mãe pai. (*sai pela esquerda*)

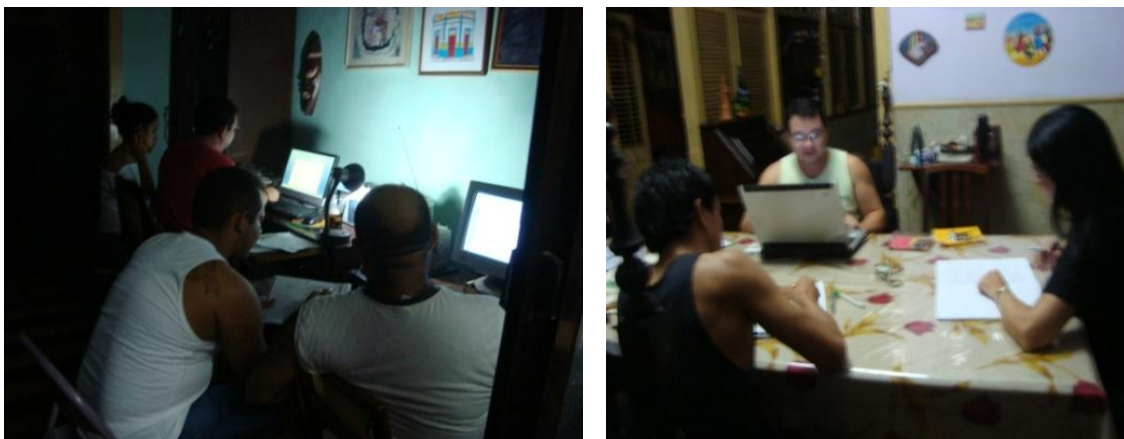
HARPAGON – E o senhor, filho ingrato a quem eu perdôo aquele negócio do empréstimo, não caia na asneira de fazer má cara a essa moça, hein?!...

CLEANTO – Eu, meu pai, fazer má cara?!... **Por que julga que farei isso?...**

HARPAGON – Eu bem conheço a atitude dos filhos cujos pais tornam a casar e de que maneira eles olham para as pessoas com quem são forçados a chamar de madrasta... **Mas se o senhor deseja que eu esqueça a sua última aventura,** deve ser bastante cortês para com a minha futura esposa, fazendo-lhe a melhor acolhida possível!

CLEANTO – Para ser franco, meu pai, não me sinto muito à vontade com a idéia de que ela será minha madrasta. Mentiria se afirmasse isso... Mas quanto a recebê-la bem e ser gentil para com ela, posso garantir que obedecerei cegamente... [...]

Outro momento destinado a essa prática ocorreu na casa do diretor do grupo. Os atores dividiram-se em grupos, para agilizar o processo de cortes, modificações etc.. Porém, antes de cortar algum diálogo, cada grupo lia e discutia o porquê de ele ser suprimido, se afetaria ou não o entendimento da cena (e da peça como um todo). Os grupos decidiram privilegiar a encenação, algumas vezes inclusive suprimindo trechos do texto.



Figuras 32 e 33: grupos trabalhando nos cortes, modificações do texto.  
Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

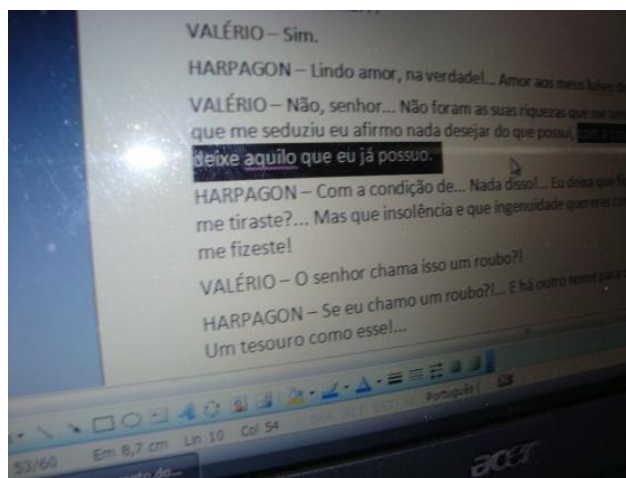


Figura 34: Supressão de falas. Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

Os cortes e as adaptações continuaram ao longo do processo, nos ensaios e muitas vezes foram realizadas pelo próprio diretor do grupo, que ainda considerava o texto muito longo. Também foi nesse período que houve a distribuição definitiva dos personagens, que ficou da seguinte maneira:

Personagens: atores / palhaços

Harpagon: Marcelo Villela / Tchelo

Cleanto: Adriano Furtado / Geninho

Elisa: Joyce Baruel / Baru<sup>69</sup>

Valério: Marcos Vinícius / Presuntinho

Mariana: Alessandra Nogueira / Neguinha

Anselmo: Sonia Alão / Pirulita

Frosina: Rosana Darwich / Bromélia

Simão: Suani Corrêa / Aurora

Joaquim: Andréa Flores / Bilazinha

La Flèche: Antonio Marco / Black

D. Claudia: Marton Maués / Tilinho

Brindavoine e Comissário: Isac Oliveira (Xuxo)

Merluce: Patrícia Pinheiro / Tininha

Os Palhaços Trovadores buscaram com sua adaptação do texto, incorporar a linguagem mais local, afim de que o público pudesse se sentir mais próximo dele. De maneira geral, muitas modificações ocorreram como as pontuadas abaixo:

➤ *Nomes dos personagens*

*O AVARENTO*

*O MÃO DE VACA*

D. Claudia (criada de Harpagon)

D. Miriam

Merluce (criado de Harpagon)

Mundico

Brindavoine (criado de Harpagon)

Manduca

---

<sup>69</sup> Na época, era atriz convidada.

➤ *Cortes de cenas inteiras e de personagem*

Durante o processo de cortes do texto, além de alguns diálogos, o grupo observou que algumas cenas e um personagem não exerciam nenhuma função dramática na peça, isto é, não contribuía, de fato, para o desenrolar da história e resolução dos conflitos. É pertinente dizer que, para a proposta do grupo, certas cenas poderiam ser suprimidas sem que houvesse alguma perda para a apresentação dos palhaços e para a leitura/escuta da peça, pois estes se encontram em outro momento e em outro contexto diferentes dos vividos por Molière. Assim, perceberam que, sendo o seu público diferente, as exigências do mesmo também seriam diferentes das do século XVII.

Isto seria um viés de trabalho dramaturgic atual, pois há uma relação do estudo do texto, da encenação e de como texto-cena é levado ao público, em determinada época/contexto. Pavis aponta que dramaturgia seria

o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. [...] Em resumo, *a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com tal temporalidade*. A dramaturgia, no seu sentido amplo mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto para englobar texto e realização cênica (*apud* REBOUÇAS, 2010, p. 22, grifo nosso).

Portanto, as cenas suprimidas foram a 3 e 4 do II ato e a 3 do III ato. E com relação à personagem, o único que foi suprimido da adaptação dos Palhaços Trovadores foi o Escrevente. O único momento que há certa referência a ele é na cena 3 do V ato, em que Joaquim se dirige a ele, pedindo que “escreva” a discussão entre Valério e Harpagon.

➤ *Mudanças no texto*

Como já foi pontuado anteriormente, o processo de adaptação do texto passou por inúmeras etapas de substituições de palavras e/ou cortes de diálogos, inclusive referências ao século XXI, ao Brasil e, principalmente, ao Pará. Eis as mais significativas<sup>70</sup>:

Lista de La Flèche em *O mão de vaca*

LA FLÈCHE – Ouça a lista, patrão: (*lendo*) **“Uma cama de quatro pés, feita em madeira de miriti, da região do Mojú, pintada na cor pupunha, e colcha no mesmo tom, bordada pelas freiras vesguetas e manetas lá de Cametá; bem como uma máquina de bater açaí, um pouquinho**

<sup>70</sup> Estes excertos já são do texto adaptado.

**enferrujada, porém em provável bom uso, ou servido como peça de um futuro museu regional.”**

CLEANTO – Mas o que é que eu vou fazer com esse monte de coisa?

LA FLÈCHE – Paciência, patrão, calma. Há ainda mais detalhes aqui... *(lendo)* **“Um painel do falecido e amado caldinho Magalhães Barata, de um pintor desconhecido. Mais uma sombrinha sem forro, de guardar na bolsa, indispensável para sair à noite. Mais um baralho usado pela primeira Mãe Delamare. Mais um ingresso do jogo histórico Remo x Quatipuru.**

CLEANTO – O que vou fazer com isso, se você sabe que sou Tuna...

LA FLÈCHE – **“Uma canoa furada, precisando de pequenos reparos, acompanhada de um remo em quase excelente estado de conservação, considerando o ano que foi talhado...”**

CLEANTO – Em que ano foi talhado?

LA FLÈCHE – Por volta de 1500...” **mais uma tarrafa com pouquíssimos remendos, muito útil para quem deseja se dedicar a arte da pesca na Baía do Guajará. E mais uma imitação da camisa usada pelo antigo artilheiro do Paysandu, que agora se dedica à política...”**

CLEANTO – Mas eu já te falei que sou Tuna!

LA FLÈCHE – Calma. Há mais objetos ainda aqui *(lendo)* **“Um azulejo do Palacete Pinho, na cor azul turquesa, com um cantinho quebrado. E para finalizar: “uma jibóia albina, caolha, empalhada, curiosidade muito agradável para pendurar na parede do quarto de dormir. Bem, patrão, tudo o que está acima mencionado, em bom cálculo, vale quatro mil e quinhentos reais e é cedido por três mil cruzados apenas, graças a boa vontade do emprestador (II, 1).**

Na verdade, os termos usados para designar os elementos da lista são estritamente ligadas à cultura local e, por extensão, da região. Os nomes de times de futebol – Paysandu, Tuna -, o miriti, o açaí, Baía do Guajará etc., são palavras que fazem parte de nós, habitantes de Belém. Não quero expor aqui a questão do regionalismo, mas é importante dizer que o uso de tais palavras foi pensando exatamente na leitura/escuta do espectador, do público.

Monólogo de Harpagon

Em *O avaro*:

HARPAGON *(gritando por socorro, antes de entrar, e entrando em desalinho, alucinado)* – Ladrão!... Ladrão!... Assassino!... Assassino!... Onde está a Justiça, meu Deus?... Estou perdido!... Assasinararam-me, degolaram-me, roubaram meu dinheiro... Quem poderia ter sido?... Que fizeram dele?!... Que farei para encontrá-lo?... Estará lá?... Ou aqui?... Quem fez isso?!... Ah!... Pára, miserável!... devolva o meu dinheiro!... *(agarra o próprio braço, arquejante)* Ah! Sou eu mesmo!... Sou eu mesmo!... Meu espírito está perturbado!... Ignoro onde estou, quem sou e o que faço!... ai de mim!... Meu pobre dinheiro, meu querido dinheiro, meu grande, meu adorado amigo!...



Privaram-me de ti!... E visto que me foste arrebatado, perdi minha razão de ser, meu consolo, minha alegria!... Tudo acabou para mim!... Nada mais tenho a fazer no mundo!... Longe de ti é impossível continua a viver!... Não posso mais!... Eu sufoco!... Eu morro!... Eu estou morto!... Eu estou enterrado!... Não há por aí alguém que queira me ressuscitar, devolvendo-me o meu dinheiro?!...O meu querido dinheiro?!... Ou revelando quem furtou?!... Hein?!... Que foi que você disse?!... Ah! Ninguém falou!... Quem quer que tenha preparado esse golpe, escolheu bem o momento, esperando enquanto eu falava com o traidor do meu filho!... Saíamos daqui... Eu quero ir intimidar a Justiça e interrogar todo o pessoal da casa... Criado, filho, filha, eu mesmo até!... Quanta gente reunida, meu Deus!... Não posso olhar para ninguém sem suspeitar que esteja diante de quem me roubou... Hein?!... Do que é que vocês estão falando aí?!... Daquele que me roubou?!... Que rumor é esse lá em cima?!... Será o meu ladrão que está aí?!... Por favor, se alguém souber notícias do meu ladrão, diga o que sabe!... Não estará ele oculto entre vocês todos?!... Vocês me olham todos e estão todos rindo!... Covardes!... Naturalmente são cúmplices do miserável que me roubou!... Ah! Mas eu me vingarei!... Comissários, archeiros, prebostes, juízes, aparelhos de torturas, cadeias e carrascos, eu quero que enforcem todo mundo!... E se não encontrar o meu dinheiro, eu mesmo me enforcarei, depois!... (IV, 7)

Em *O mão de vaca*:

HARPAGON (*gritando por socorro, antes de entrar, e entrando em desalinho, alucinado*) – Ladrão!... Ladrão!... Meu dinheiro! Estou arruinado! Sem ele, eu não posso mais viver! Eu estou morto! Eu estou morrendo! Eu estou enterrado!

Nesse caso, a mudança foi com relação à extensão do monólogo. Diminuiu-se na adaptação, por considerar que no texto original era excessivo, mesmo considerando tal monólogo seria a que mais retrata o caráter avaro desse personagem. Além disso, em *O mão de vaca*, após esse monólogo, o grupo canta uma música<sup>71</sup>, intitulada de “fórró do Harpagão”, a qual foi concebida pelo diretor do grupo. Esta foi outra forma de apresentar o caráter de Harpagon:

*Fórró do Harpagão*

Arrepanhado, canguinhas, canhengue, fominha, migalheiro, resmelengo, somítico...

Não dá adeus pra não abrir a mão, é o seu Harpagão, é o seu Harpagão.

Chicaneiro, sorrelfa, sovina, unha-de-fome, zuraco, resmelengo, rezinha...

Não dá adeus pra não abrir a mão, é o seu Harpagão, é o seu Harpagão.

<sup>71</sup> As músicas de *O mão de vaca* foram compostas, em sua maioria, pelo ator e diretor musical do grupo, Marcos Vinícius. Primeiramente, ele criava as letras e arranjos e depois compartilhava com o resto do elenco, afim de que todos discutissem e opinassem se elas estavam condizentes com a proposta do espetáculo. Atualmente, Marcos Vinícius está afastado do grupo por motivos acadêmicos.

mamanduá, mão-de-finado, futre, muquirana, unhaca, mão-de-vaca, socandra...  
 Não dá adeus pra não abrir a mão, é o seu Harpagão, é o seu Harpagão.

#### Algumas palavras nas réplicas de Frosina na cena 3 do III ato

FROSINA (*sozinha*) – Que a febre te sufoque e te destrua, miserável! O mão de vaca fugiu a todos os meus ataques. Mas não desisto! (II,3)

MARIANA – Não compreende, então, as torturas de uma vítima prestes a ver o suplício ao qual querem entregá-la?

FROSINA – Sei que seu Harpagon não é nenhum **guaraná garoto**, que dirá uma **coca-cola**. Mas o certo é que o jovem galã, de quem me falou, está perturbando um pouco seu espírito.

MARIANA – Sim, Frosina. É uma coisa que eu não posso ocultar.

FROSINA – Mas ao menos soube quem era ele?

MARIANA – Não, eu não sei quem é, mas sei que ele é feito para ser amado.

FROSINA – Eu bem conheço esses **playboys** de hoje! Todos muito agradáveis, dizem coisas muito lindas, mas não valem nada. É melhor ter um marido rico, embora um pouco passado, que saiba dar conforto a esposa. Não se **apoquente**, nosso homem não dura muito e, quando ele morrer, você ficará em condições de escolher o marido que quiser.

#### Algumas palavras nas réplicas de Cleanto na cena 4 do III ato:

CLEANTO – Está bem, já que o senhor quer assim, então com licença: (*a Mariana*) Deixa-me dizer umas palavras em nome de meu pai, que nunca no mundo ter visto nada de tão encantador quanto os seus olhos... Que a felicidade de tê-la como esposa é para mim a maior de todas as fortunas... **Você é luz, é raio, estrela e luar, meu iaiá, meu ioiô...** [...]

HARPAGON (*a Mariana*) – Peço-lhe que me desculpe, minha jovem, por não ter pensado em oferecer qualquer coisa antes do passeio à feira...

CLEANTO – Mas eu pensei pelo senhor, meu pai, e mandei buscar na loja mais cara da cidade e mandei colocar em seu nome, uma cesta desse tamanho (*faz o gesto*) de bombom de **cupuaçu**.

MARIANA – Eu adoro bombom de **cupuaçu**.

HARPAGON – Seu maluco!

CLEANTO – Mandei buscar também uma tigela grandona de creme de **bacuri**.

MARIANA – Eu adoro creme de **bacuri**.

HARPAGON – Seu, seu...

CLEANTO – E mandei buscar um sorvetão assim de **siriguela**.

MARIANA – Aiiii!!! Eu adoro **siriguela!!!!** (III, 4)

Nestes dois exemplos, a mudança também ocorreu com relação ao uso de termos, palavras existentes em nossa cultura, mas o fato de fazerem parte de nossos hábitos culturais, não impossibilita de serem conhecidas fora da cidade ou do Estado. No caso das réplicas de Frosina, há palavras de uso mais atual, que já fazem parte de nosso círculo linguístico, se assim poder-se-ia dizer, como playboys e coca-cola; guaraná garoto e apoquente são mais locais, sendo o primeiro a marca de uma refrigerante e o segundo uma expressão equivalente a “fique tranquilo, fique calmo, não se preocupe”. No caso das réplicas de Cleanto, há referência às frutas de nossa região: cupuaçu, seriguela, bacuri; e o “Você é luz, é raio, estrela e luar, meu iaiá, meu ioiô” é um trecho da música *Fogo e Paixão*<sup>72</sup> do cantor mineiro Wando.



Figura 35: adaptação de *O avaro* durante os ensaios.  
Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

Em outubro, mais modificações aconteceram, como a da cena 1 do I ato. Marton Maués em conversa com o elenco, expôs que gostaria de mudar esta cena, pois a concebia, a imaginava de uma outra maneira, diferente a da apresentada por Molière. Ele, o diretor, pretendia imprimir mais a características dos Palhaços Trovadores na montagem; assim, propôs que fosse experimentada a inserção de trovas e canções populares (que, talvez, já fizessem parte do repertório de outros espetáculos do grupo).

<sup>72</sup> Esta música, cujo ritmo é um brega romântico, é cantada em outro espetáculo dos Palhaços Trovadores: *O boi do Romeu no Curral da Julieta* (já citado neste trabalho).

Além dessas inserções, propôs a manipulação de bonecos. Neste sentido, poder-se-ia recorrer ao olhar experiente de Aníbal Pacha<sup>73</sup>, cenógrafo de *O mão de vaca*. Após algumas experiências, a cena foi concebida: o casal de namorados, Elisa e Valério, entram, sentam e começam a manipular os bonecos, cantando a conhecida ciranda infantil:

Pirulito que bate-bate  
 Pirulito que já bateu  
 Quem gosta de mim é ela  
 Quem gosta dela sou

Depois entra a canção “Eu morava no mar, sereia<sup>74</sup>” (afinal esses palhaços são trovadores...):

Eu morava no mar, sereia  
 Me mudei pro sertão sereia  
 Aprendi a namorar, sereia  
 Com aperto de mão, oh sereia!

A qual é intercalada pelas trovas do espetáculo *Amor Palhaço*<sup>75</sup>

CLEANTO (Presuntinho):

Tu podes não me querer  
 Tu podes me desprezar  
 Mas não podes nem que queira  
 Impedir-me de te amar

ELISA (Barú):

Quando a gente está amando  
 Nossa vida é diferente  
 Parece que há outra vida  
 Dentro da vida da gente

<sup>73</sup> Aníbal Pacha é integrante do grupo In Bust Teatro com Bonecos, que já atua na cidade há mais de 12 anos.

<sup>74</sup> Esta cantiga popular foi incorporada ao trabalho do grupo, a qual é cantada na roda de trovas.

<sup>75</sup> Espetáculo que fala do amor sob a ótica do palhaço. Tem um fio condutor, que divide as cenas, em um número de seis: um palhaço que entra em três momentos, procurando sua amada. No primeiro momento, menino, ele carrega um buquê de rosas em botão. No segundo momento, adulto, ele carrega um buquê de rosas abertas. No terceiro, velho, ele carrega um buquê de rosas murchas. Roteiro: coletivo. Direção: Marton Maués. Estreia: outubro de 2002.



Figura 36: os bonecos entram em cena em *O mão de vaca*. Ensaio no anfiteatro da Praça da República. 2009.

Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

Além disso, nessa cena, o diálogo entre os personagens foi reduzido: na adaptação há sete réplicas, enquanto, no original, encontramos dezesseis réplicas. A supressão das réplicas deveu-se ao fato de o grupo desejar chamar atenção, muito mais, à encenação.

Em *O avarento*:

VALÉRIO – Minha querida Elisa, você parece mais triste depois dos compromissos que assumiu para comigo... Está arrependida das promessas que fizemos um ao outro?

ELISA – Não, Valério. Eu não me posso arrepender do nosso amor. Sinto-me arrastada para ele por foca muito boa e nunca desejaria que as coisas fossem diferentes do que são. Mas, para ser sincera, estou inquieta e receio gostar de você mais do que desejaria.

VALÉRIO – Receia por quê?

ELISA – Por mil coisas ao mesmo tempo... A cólera de meu pai, os protestos da família, as censuras do mundo... e... muito mais do que tudo isso, Valério, receio a inconstância do seu coração e essa frieza com que os homens pagam, na maioria das vezes, por provas demasiado sinceras de um amor verdadeiro.

VALÉRIO – Mas não me faça a injustiça de julgar o meu coração pelo coração dos outros homens. Suspeite-me de tudo, Elisa, menos de faltar à sinceridade que eu devo a você. Amo-a muito e meu amor será tão duradouro quanto a minha vida.

ELISA – Todos dizem o mesmo, Valério. Nas palavras todos os homens são iguais. Apenas pelas ações se diferenciam.

VALÉRIO – espere então por elas para julgar a minha sinceridade e não procure crimes nos injustos receios de uma lastimável previsão. Peço-lhe que

não me ofenda com um suspeita ultrajante e que me permita demonstrar, por mil e uma provas, a honestidade das minhas promessas.

ELISA – Ah! Com que facilidade nós nos deixamos convencer pelas pessoas a quem amamos!... Sim, Valério... Eu acredito que seu coração seja incapaz de me enganar. Creio que você gosta de mim, como diz, com um amor verdadeiro. Creio será fiel. Não quero duvidar e limito as minhas preocupações às censuras que receberei.

VALÉRIO – Mas por que essa inquietação?

ELISA – Eu não me inquietaria se todos olhassem para você com os meus olhos e se achassem em você as qualidades que eu achei. Meu coração tem, como desculpa, além de seu grande mérito, Valério, o reconhecimento que eu lhe devo. Penso, a cada momento, nesse perigo que nos colocou um diante do outro. Penso na generosidade surpreendente que fez com que você arriscasse a sua vida para salvar a minha do furor das ondas. Nos cuidados cheios de ternuras que você me ofereceu depois de me arrancar à morte e nas homenagens assíduas que nem o tempo nem as dificuldades diminuíram e que fazem com que você esqueça a sua família e os seus amigos, com que oculte a sua verdadeira posição e permaneça nesta casa como simples criado de meu pai. Tudo isso seria o bastante para justificar o meu amor aos meus próprios olhos, mas talvez não baste para justificá-lo aos olhos dos outros... E o mais certo é ninguém compreenderá os meus sentimentos.

VALÉRIO – De tudo que você citou, apenas pelo meu próprio amor eu pretendo merecer qualquer coisa. E quanto aos seus escrúpulos, querida Elisa, seu próprio pai pelo comportamento habitual justifica plenamente todas as atitudes. O excesso de sua avareza e a maneira austera por que ele vive com você e Cleanto, seus filhos, autorizam as idéias mais estranhas. Perdoe-me, querida, se falo assim. Você sabe que, nesse assunto, nada se poderá dizer de agradável. Mas enfim, se eu puder, como espero, encontrar meus pais, não teremos dificuldade em obter o consentimento do seu.guardo com importância notícias a respeito. E se elas tardarem, irei eu mesmo procurá-las.

ELISA – Não, Valério! Não se afaste daqui, peço-lhe, e trate de conquistar cada vez mais a confiança de meu pai.

VALÉRIO – Você sabe como eu tenho procedido e o que fiz para isso. Conhece a máscara de simpatia e de identidade de gênios que eu coloquei para agradar seu pai e que personagem represento diante dele para conseguir sua amizade. Felizmente vou vencendo e chegarei à conclusão de que, para agradar os homens, basta apenas que pareçamos iguais a eles, apoiando suas idéias, exaltando seus defeitos e aplaudindo tudo o que eles fazem. Os mais astuciosos são às vezes os mais cabotinos e perdem pela vaidade. Não há ridículo ou impertinência que não engulam, quando podemos disfarçar a pílula, dando-lhe o sabor de um elogio. A sinceridade sofre um pouco nessa situação em que me coloquei, mas quando temos necessidade de vencer, não devemos olhar os meios. E visto que não poderia vencer de outra maneira, o crime é menos dos que elogiam do que dos que querem ser elogiados.

ELISA – Mas por que não pensa também em conseguir o apoio de meu irmão para o caso da criada contar a Cleanto o nosso segredo?

VALÉRIO – Dois proveitos não cabem num caso só, querida Elisa. E o espírito de teu pai é tão diverso do espírito de seu irmão, que é difícil acomodar as atitudes que eu deveria assumir para com ambos. Mas você poderá cuidar de seu irmão, servindo-se da amizade que há entre vocês dois

para colocá-lo do nosso lado. Ei-lo que se aproxima. Vou-me embora, Elisa. Aproveite para falar... E do nosso segredo diga apenas aquilo que lhe parecer conveniente.

ELISA – Não sei se terei forças para contar a Cleanto a nossa história...*(Valério sai)*

*Em O mão de vaca:*

ELISA – Ah! Como nós nos deixamos convencer pelas pessoas a quem amamos! Sinto que seu coração é incapaz de me enganar.

VALÉRIO – Se eu puder, como quero, encontrar meus pais, não teremos dificuldade em pedir o consentimento do seu. aguardo notícias a respeito. Se elas tardarem, irei atrás.

ELISA – Não, Valério! Não se afaste daqui, peço-lhe, e trate de conquistar cada vez mais a confiança de meu pai.

VALÉRIO – Você conhece a máscara de simpatia e de identidade de gênios que eu coloquei para agradar seu pai e que personagem represento diante dele para conseguir sua amizade.

ELISA – Mas por que não pensa também em conseguir o apoio de meu irmão?

VALÉRIO – Dois proveitos não cabem num caso só, querida Elisa. Mas você poderá cuidar de seu irmão, já que são tão amigos, colocando-o do nosso lado. Eis que ele chega.

ELISA – Não sei se terei forças para contar a Cleanto a nossa história.  
*(Valério sai)*

O riso é social, é um estado compartilhado e coletivo, porém é comum e específico em cada sociedade, em uma busca de intimidade, de leitura possível entre o que está sendo exposto, apresentado com a realidade social daquele grupo, nicho etc., pois, o riso esconderia uma segunda intenção de entendimento, de uma certa cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários.

Por isso, nas adaptações das peças, há expressões cômicas, ou mesmos os efeitos que carregam certa comicidade, bastante difíceis de serem traduzidas, modificadas, pois são muito particulares aos hábitos, costumes da sociedade em que as peças foram criadas. Se, na adaptação de *O mão de vaca*, as expressões que ficassem fossem as francesas da época de Molière, talvez não produzissem o riso na plateia, pois elas não seriam entendidas. Ou seja, a identificação entre peça e plateia não seria possível.

### 3.2 Aníbal Pacha, o cenógrafo-figurinista-colaborador

É de extrema importância destacar a presença do cenógrafo e figurinista Aníbal Pacha, convidado, pela segunda vez, a trabalhar com os Palhaços Trovadores em uma montagem cujo texto é um clássico e de Molière. A primeira parceria aconteceu na montagem de *O hipocondríaco*. Aníbal participou ativamente do processo de criação, e mesmo na sua função, não trabalhou de forma isolada, pois sempre compartilhou as ideias, as dúvidas sobre os figurinos, sobre o cenário, sempre instigando a todos do elenco.



Figura 37: Aníbal Pacha, o cenógrafo-figurinista-colaborador.  
Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

Em meados de novembro de 2009, Marton Maués pediu a ele um texto, um relato acerca da construção, da concepção dos figurinos, do cenário. Nesse texto, Aníbal fala sobre *O avaro*. Disse que a partir da leitura da peça, ele foi concebendo os figurinos, levando sempre em consideração a linguagem daquela *troupe* de palhaços. Ele relata que a criação de figurinos foi uma tarefa árdua, pois a construção do palhaço se sustenta em um “personagem” específico com linguagem própria. Então, ele se perguntou: “como caracterizar (vestir) um personagem escrito e formatado de um texto clássico em uma alma clownesca, onde as formas visuais pré existem como principio único, com características individuais e de autoria pessoal?”<sup>76</sup>. Ou seja, como criar um figurino para um grupo de palhaços, em uma montagem

<sup>76</sup>Esse texto escrito por Aníbal Pacha foi compartilhado com todo o elenco por e-mail. E está disponível em <<http://suani.correa.wordpress.com>> ; <<http://unha-de-fome.spaceblog.com.br>> .



de um texto clássico, com uma dramaturgia rígida, sendo que cada palhaço segue uma concepção pessoal ao pensar e criar seu figurino?

Segundo ele, o trabalho iniciou ao observar os figurinos de ensaio que cada palhaço trovador utilizava para compor seu personagem palhaço. O segundo passo foi pedir a cada um que desenhasse o seu palhaço com todas as partes possíveis do vestuário que usualmente era utilizado por ele. O terceiro passo se deu quando Aníbal viajou ao município de Tome-Açú e teve oportunidade de ir a um circo que estava em temporada na cidade.

Eu cheguei bastante cedo e as lonas laterais estavam levantadas e percebi a movimentação dos artistas fora do picadeiro. Este mundo paralelo me prendeu até a hora de começar o espetáculo. Fiquei fascinado por ter vivenciado essas imagens desses mundos paralelos. Com um olhar de dentro do Circo vi a vida destes artistas em seu cotidiano lá fora (ANÍBAL PACHA, 2009).

A partir dessa vivência, o cenógrafo-figurinista concebeu os figurinos e cenário da seguinte maneira: a imagem visual dos palhaços seria uma mistura de seus figurinos habituais com as características dos personagens de *O avaro* de Molière. Com relação à cenografia, ao fundo da cena seria estendido um varal, com roupas do dia a dia deste grupo de artistas, que criaria não apenas um suporte cenográfico, mas também seria um elemento ativo da encenação. Teriam então esses dois mundos paralelos, que se misturariam em algum momento.

Para essa concepção dos figurinos, foram respeitadas as seguintes diretrizes: manter as características de cada um; que tudo fosse muito simples; que as roupas aparentassem estar desgastadas pelo uso, para caracterizar a avareza, e que teria uma peça única de tecido para o figurino. Assim, foram criados dois tipos de figurinos: o utilizado no corpo do palhaço que veste o personagem da peça e o que é aplicado como adereço de cenário, que representaria a individualidade de cada um.

Além disso,

Em um trabalho mais particular com o texto destaquei uma das falas da personagem Frosina, referindo-se ao personagem central, Harpagon: "... seus calções presos ao gibão por agulhetas", que cita peças de roupas que caracterizam o traje da época e definem bem seu personagem. Resolvi investigar uma peça em particular o GIBÃO que intuitivamente me chamou a atenção. Localizei esta peça de roupa em vários períodos da história do traje e a sua releitura, em particular, utilizado no sertão nordestino brasileiro (ANÍBAL PACHA, 2009).

Portanto, com algumas releituras e adaptações, o gibão foi a peça escolhida para traçar a forma de cada personagem de seu projeto de figurino.

### 3.3 Sem avarice - entre o grupo e o público



Figura 38: página inicial do *blog Sem avarice*.  
Fonte: < <http://www.semavarice.blogspot.com/> >

Considerando que os Palhaços Trovadores objetivavam uma criação pública e coletiva, o processo de montagem também foi estendido ao público (plateia, espectadores), já que o teatro é uma arte que se estabelece na relação do espetáculo com o público, que também é visto como um criador da montagem.

Pavis (2007, p. 254) diz que

próximo à conclusão do período de ensaios podem ocorrer, antes da estreia oficial, apresentações abertas com o objetivo de colher impressões, críticas e sugestões dos espectadores. O material levantado retorna para a reflexão do grupo e elaboração final do espetáculo – o que não impede que haja modificações no decorrer das temporadas, inclusive por conta da relação público-cena.

Seguindo a premissa de “colher impressões, críticas e sugestões dos espectadores”, decidimos incorporá-los ao nosso processo de montagem. Porém, essa incorporação não aconteceu antes da “estreia oficial” somente, mas sim desde o início do processo.

Assim, durante o processo de montagem, que teve a duração de quase um ano, podemos destacar dois momentos em que se estabeleceu a inserção do público na montagem: o primeiro aconteceu quando decidimos utilizar a Internet como veículo de compartilhamento, divulgação de nosso(s) processo(s). Então decidimos construir diários de bordos no ambiente digital *blog*; o segundo aconteceu quando decidimos realizar ensaios abertos, tendo, *a priori*, o anfiteatro da Praça da República como local de realização.

### 3.3.1 O processo no ciberespaço

Os artistas estão disponibilizando cada vez mais seus trabalhos, suas criações, tendo como suporte a hipermídia, que são “todos os métodos de transmissão de informações baseadas em computadores, incluindo textos, imagens, vídeo, animação e som” (FERRARI, 2007, p. 182). Podemos dizer que a relação do Teatro com a Internet, na cidade de Belém do Pará, começou a ser traçada, inicialmente, no final da década de 1990, por Nando Lima<sup>77</sup>, que, ao passar dois anos em São Paulo, retornou a Belém e decidiu criar uma *home page* na Internet, dedicada ao teatro paraense, com o intuito de reunir informações e imagens de vários grupos, artistas e espetáculos produzidos em Belém, já que encontrou um meio cultural com intensa produção. “Primeiro eu pensei em fazer um arquivo de imagens, um cadastro da produção teatral de Belém nas últimas décadas, um arquivo que pudesse ser disponibilizado por todos” (NANDO LIMA, 1999)<sup>78</sup>.

Ele percebeu que seu projeto inicial se ampliou, pois o arquivo digital, na forma de uma *home page*, começou a veicular informações sobre os grupos, espetáculos, contatos, espaços abertos, para textos ou artigos sobre teatro e história. A página foi denominada de *Teba - Teatro B da Amazônia*, reportando-se ao lado *underground* dos palcos paraenses na época. “Significa Teatro B da Amazônia, de teatro ‘Bom’ da Amazônia, brincando com essa ideia de que uma coisa B pode ser considerada ruim ou pode significar o chamado ‘lado B’ das coisas”, explica ele. A *home page* foi criada em 26 de dezembro de 1998, em um provedor que abrigou a página gratuitamente, no endereço <<http://teba.cjb.net>>. Em março de 1999, a página abrigava informações sobre quatro grupos da cidade, ainda atuantes no teatro

<sup>77</sup> Artista multimídia, cenógrafo – *performer*. Atualmente, trabalha na Secretaria de Cultura do Pará (SECULT); é um dos idealizadores do Festival Territórios de Teatro; um dos administradores da rede social Rede Teatro d@Floresta.

<sup>78</sup> Em entrevista cedida ao Jornal *O Liberal* – data: 1 de abril de 1999.

belenense: Cia. Nós do Teatro, que trabalha com o Teatro de Rua; In Bust Teatro com Bonecos, que trabalha com a linguagem dos bonecos e atores; Anthares, que trabalha com um teatro mais corporal, e Grupo da Unipop, que vincula seu fazer teatral à educação e ao engajamento político-social.

Levando-se em consideração o número de habitantes versus produção teatral, teremos um número bem reduzido do fazer na cidade, o que nos levaria a pensar que a produção teatral da cidade seja ínfima, porém, havia (e há) uma produção teatral na cidade que, na época, não adentrou a *home page* criada por Nando Lima. Talvez por isso, a página tenha sido desativada<sup>79</sup>.

Passados dez anos, aparece uma configuração muito similar à da proposta iniciada por Nando Lima: a Rede Teatro d@ Floresta.

A ideia de criar a Rede Teatro d@ Floresta surgiu de uma oficina intitulada “Oficina de Informação Digital”, ministrada por Nayse Lopes, articuladora do projeto *i.danca.net*<sup>80</sup>. A partir da apresentação da rede social Movimento.org<sup>81</sup>, Wlad Lima, criou em 26 de maio de 2009 essa rede, passando a administrá-la junto com os artistas Nando Lima e Paulo Ricardo Nascimento<sup>82</sup>.

Mas o que seria essa rede? A Rede Teatro d@ Floresta é uma rede social situada na Plataforma Ning, que pode ser paga ou gratuita e permite a criação de redes sociais individualizadas, além de apresentar uma interface de fácil manuseio por parte do usuário<sup>83</sup>.

A Rede Teatro d@ Floresta é a primeira ação do projeto de pesquisa intitulado Teatro d@ Floresta: Uma História do Teatro da Amazônia do Tempo Presente inscrita na Web: pesquisa realizada a frente ao grupo de

<sup>79</sup> Não foi realizada uma entrevista com Nando Lima para ter certeza da desativação de sua página, mas acredita-se que foi acerca da falta de um olhar dos grupos teatrais para com a Internet.

<sup>80</sup> Pensando na democratização da informação e na profissionalização em dança contemporânea que surgiu esse projeto, criando, portanto, uma possibilidade de intercâmbio nacional e internacional, além de potencializar uma atitude política de reunir pessoas, habilidades e conhecimentos para tornar possível a troca de idéias. O *idanca.net* não tem fins lucrativos e é mantido pelo patrocínio da Petobras – via Lei Rouanet – e por diversos apoios no Brasil e no exterior. Para receber os seus informativos, além de ajudar a formar uma grande rede nacional sobre dança contemporânea brasileira, basta acessar e cadastrar-se no site do projeto, disponível em: <<http://idanca.net>>.

<sup>81</sup> Disponível em: <<http://www.movimento.org/>>.

<sup>82</sup> Ator do grupo In Bust Teatro com Bonecos; aluno do curso de Licenciatura Plena de Teatro da UFPA; articulador da Rede Teatro d@ Floresta; membro do Conselho Estadual de Cultura.

<sup>83</sup> Ning foi fundado em outubro de 2005 por Marc Andreessen (criador do browser Netscape) e Gina Bianchini. [...] Cada usuário pode criar a sua própria rede social e aderir a redes de usuários que compartilhem os mesmos interesses. Ao contrário de redes generalistas como o Hi5 ou Facebook, que condicionam a rede social à interação pessoal, o Ning permite o compartilhamento de interesses específicos.

pesquisa PACA – Pesquisadores de Artes Cênicas na Amazônia, grupo credenciado junto a UFPA e ao CNPq. Esta pesquisa pretende reconhecer as novas máscaras do fazer teatral na contemporaneidade - aliadas as novas tecnologias de informação e ao desenvolvimento da telemática – como uma Cartografia do Teatro do Tempo Presente, especificamente da Amazônia Paraense, como uma escrita historiográfica já em processo, porém sem nenhuma visibilidade e reconhecimento socio-político-acadêmico pela falta de instrumentos específicos de análise dessa nova realidade. Esta ação em rede é político-artística e se insere na fronteira entre a cena teatral e a cena da hipermídia. Objetiva instaurar novas ações entre os artistas da cena amazônica proporcionando uma interação continuada na perspectiva de fomentar a formação de artistas/articuladores (LIMA, 2009)<sup>84</sup>.



Figura 39: página inicial da Rede Teatro da Floresta.

Fonte: < <http://www.redeteatrodafloresta.ning.com>>

Com um ano e meio de existência a Rede Teatro d@ Floresta já disponibiliza quase 1000 páginas pessoais de artistas/articuladores da Amazônia e é importante frisar que é de toda Amazônia, apesar de a maior movimentação da rede ser realizada pelos artistas/articuladores do Estado do Pará.

### ➤ *Os blogs*

#### a) Atores

Por haver o desejo de descrever mais detalhadamente o processo e de compartilhá-lo com o público, o grupo prôpos-se a estender essa colaboração coletiva ao ciberespaço, “novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo

<sup>84</sup> Este texto foi escrito em 2009 por Wlad Lima, o qual se encontra disponível no endereço da própria Rede Teatro d@ Floresta: <<http://redeteatrodafloresta.ning.com>>.

especifica [...] o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo” (LÉVY, 1999, p. 17). O intuito era de que a Internet possibilitasse o estreitamento de relações, a abertura e a troca de novos horizontes entre o grupo e o público. Assim, as pessoas poderiam intervir em seu processo criativo, compartilhando ideias, sugerindo cortes e adaptações do texto, ou seja, pudesse reescrever, ler e interpretar a peça, junto com ele. Então, o público, deveria estar presente desde o início, acompanhando o processo.

É oportuno dizer que os Palhaços Trovadores procuram fazer um trabalho de estabilização do texto a partir das suas próprias necessidades, na busca de inovação e/ou manutenção de suas pesquisas com os folguedos e manifestações populares, relacionados à cultura local. Mas como aproximar o “público” dos usuários da Internet e o grupo durante o processo de montagem?

Para tal aproximação/comunhão com os internautas, foi proposto ao elenco, composto pelos 12 integrantes do grupo (11 atores e o diretor) e às duas atrizes convidadas, a criação de diários<sup>85</sup> para o registro, a descrição e o compartilhamento do processo, sendo que, nessa nova montagem do grupo, os diários deveriam ter o formato digital.

Logo, o gênero digital escolhido foi o *blog* (que surgiu como forma de diário), por possibilitar “um relacionamento em via dupla entre um autor disposto a contar sua vida íntima a um público desconhecido e um público que se propõe a ler sobre ela e comentá-la” (SCHITTINE, 2004, p. 16). Entretanto, apesar de não ser a vida íntima (os assuntos pessoais recorrentes nos diários íntimos – namoros, amores, angústias etc.) dos integrantes que seria exposta, podemos dizer que haveria a intimidade própria das dúvidas, quanto ao processo de montagem e certa subjetividade das escritas desse processo (o que enfatiza duas características paradoxais do *blog*: o privado que é público).

À primeira vista, tal proposta de criação de *blogs* não foi bem aceita, pois alguns integrantes nunca tinham criado um *blog*, portanto, não sabiam manuseá-lo, como descreve a atriz Sônia Alão: “mana eu não criei e não uso porque sou uma ‘anta’ neste negócio, mas acho importante sim!!!”(2011)<sup>86</sup>. Acerca desta falta de habilidade com as mídias digitais, e do hábito de não registrar seus processos, a atriz Alessandra Nogueira relata o seguinte:

eu tenho um blog que montei parcialmente mas que a muito não uti[l]izo.  
penso que os motivos são basicamente com relação a não ter muita

<sup>85</sup> Chamamos tais diários digitais de “diários de bordo”, que normalmente são feitos de forma manual e artesanal.

<sup>86</sup> Depoimento cedido por email.

habilidade com algumas ferramentas desses suportes (isso me faz abandonar a relação com o suporte); outro motivo acho que tem haver com o não hábito de relatar ou registrar periodicamente ou cotidianamente os meus processos de pesquisa, publicamente, às vezes esses processos ficam só no processo, ou nos cadernos de anotações, ou no próprio corpo enquanto memória de um trabalho. acho que é mais ou menos isso (2011)<sup>87</sup>.

Outro motivo poderia estar relacionado ao fato de não acessarem frequentemente a Internet por causa do tempo, já que exerciam outras atividades não relacionadas ao Teatro. Tal postura refletiu na quantidade de *blogs* criados, pois, de quatorze pessoas envolvidas na montagem, somente nove construíram suas páginas, sendo que, dentre essas nove, somente quatro atualizaram constantemente seus *blogs* até a estreia. De qualquer maneira, foi uma experiência interessante, e sempre é possível tirar bons frutos das novas ideias. Além disso, os *blogs* criados foram úteis para a pesquisa, pois foi por meio deles que tive possibilidade de caminhar pelos rastros, pelos caminhos do processo de montagem dos Palhaços Trovadores. Por isso, vale fazer uma descrição de dois dos diários digitais, escolhidos por terem sido o primeiro e o último a serem criados para a montagem de *O mão de vaca*<sup>88</sup>.

### *Black Brexó*



Figura 40: página inicial do *blog* Black Brexó.  
Fonte: <<http://blackpalhacotrovador.arteblog.com.br>>

O primeiro *blog* criado foi o do ator Antônio Marco do Rosário, integrante do grupo há sete anos, que se mostrou bastante entusiasmado com a proposta. Ele criou seu *blog* em 14

<sup>87</sup> Depoimento cedido por email.

<sup>88</sup> Os outros dois *blogs* criados foram: *Unha de fome* (de Marton Maués) e o *Poiésis na net.com* (da autora deste trabalho).

de março de 2009, na plataforma Arteblog<sup>89</sup>. O *blog* apresenta como “papel de parede” (ao fundo) uma foto dos períodos dos ensaios, em que os bancos, que compuseram o cenário do espetáculo, estavam ainda uns sobre os outros. E no cabeçalho, do lado esquerdo, está o nome do *blog*, com um desenho do palhaço Black.

O ator Antônio Marco colocou, ao todo, 17 postagens em seu *blog* (aparecem no *blog* como artigos), referentes tanto à própria montagem do grupo quanto a assuntos referentes ao universo circense.

Com relação ao texto, o ator não descreveu muito o seu processo pessoal, pois suas postagem descrevem mais informações sobre Molière, sobre o texto, além de algumas curiosidades, como um artigo sobre o espírito francês de Molière. A postagem do dia 13 de maio de 2009, sob o título “Molière: queridinho do rei”, é um resumo da vida do dramaturgo e sua aproximação com o rei Luís XIV e, ao final do texto, ele escreve que “está gostando muito” do universo do dramaturgo, de sua história, de sua poética, enfim, de sua dramaturgia: Diz o blogueiro-ator:

Como estou gostando muito do universo de Molière, estou “viajando na maionese”, sua história me atraiu demais, seus trechos, suas poéticas, enfim, sua dramaturgia. A sensação de estar em uma corte rindo da ridicularidade cada membro que a compõe, como expressa Molière: “ridendo castigat mores” (rindo se castigam – ou criticam – os costumes), pela sua livre e fácil (sendo sincero, não é muito fácil ler em público, fico tímido) leitura do texto. Minha viagem é tanta que estou indo atrás de Molière como se ele estivesse vivo em carne e osso, mas acredito que seu espírito está nas páginas indelévels do “O AVARENTO” e “O DOENTE IMAGINÁRIO”. Quero aqui agradecer aos meus amigos Palhaços Trovadores que plantaram esta semente e comicidade literária neste clown ‘punk’. Black. (ANTÔNIO MARCO DO ROSÁRIO, 2009).

---

<sup>89</sup> O Arteblog faz parte da rede Blogorama, em que há vários temas a serem escolhidos no momento de criar um blog. Além do Arte, existem os temas Space, Love, Esporte, Novela, Fashion, Cine, Receita, Bebê, Music, Bigbrother, Gaming, Tunning.



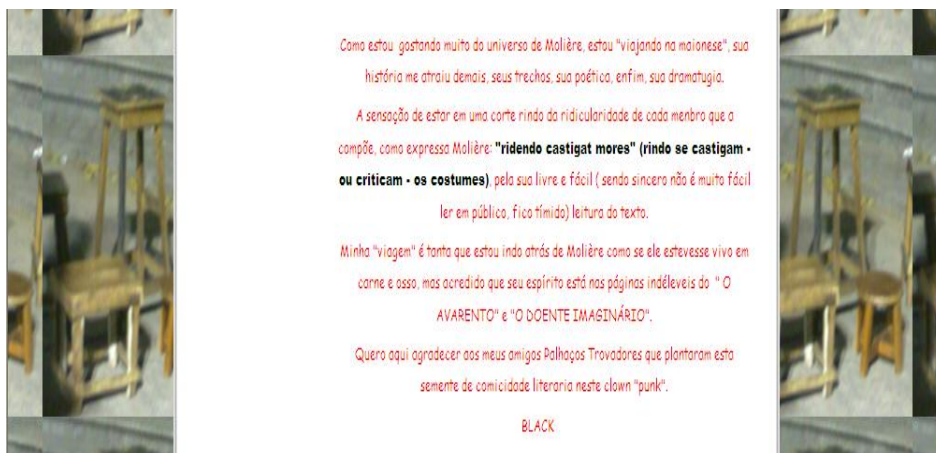


Figura 41: postagem, 13 maio 2009 - *blog Black Brexó*.  
 Fonte <<http://blackpalhacotrovador.arteblog.com.br>>

Além disso, a maioria das postagens não mostra, detalhadamente, o processo do ator, principalmente com relação à leitura e apropriação do texto, simplesmente ele expõe suas considerações, mas há postagens em que fica clara sua leitura, o seu trabalho a respeito do texto, como na postagem do dia 26 de julho de 2009, sob o título “Exercício de verão”, em que expõe como foi executada a tarefa de estudar o texto e propor um *canovaccio*, com um recorte diferente do texto original, proposta pelo diretor, e a qual já foi relatada anteriormente:

Olá amigos Trovadores, este é o meu exercício de verão, saibam que não foi muito fácil, mas consegui fazer alguma coisa, não gostei muito, li e reli e misturei tudo, li de trás pra frente e vice versa. Primeiro passo que dei foi ligar para Suani para fazermos juntos, tentamos, mas o tempo foi um pouco infavorável. Colocamos nome para cada cena pra não confundirmos no possível roteiro, vejam só como ficou!

[...]

Bom, este é o meu trabalho, para compreende-lo, basta ler o texto conforme mostra a ordem em parêntese, que é a ordem original das cenas do O avarento.

Agora vou tentar novamente uma outra ideia, pois como disse anteriormente, que não foi uma ideia muito prazerosa...beijos.

A.M BLACK (ANTÔNIO MARCO DO ROSÁRIO, 2009).

Outro exemplo de trabalho com o texto é relatado na postagem do dia 5 de novembro de 2009, sob o título “Um pouco do meu diário ‘HUMANO, DIVIRTA-SE!’ para o *blog Black*”:

‘Amigo senti que você ficou meio tristonho pelas colocações do Marton. Relaxa, pois o que tá faltando é você gostar do personagem ou melhor se sentir a vontade com ele. Fique bem. Beijos.’

Mensagem enviada via celular nesta noite depois de um ensaio intenso do ‘O avarento’ Palhaços Trovadores. Minha resposta: ‘Obrigado! Mas não fiquei tristonho, pelo contrário,

fiquei feliz em saber como tá meu processo com o personagem. É difícil, mas o caminho é esse que nosso queridíssimo diretor colocou. Agora só fazer o que foi colocado. Beijo.’

Esta foi uma mensagem que eu recebi da Suani, quando ela percebeu minha mudança depois da colocação do diretor dos Palhaços sobre o meu texto em cena. Foram essas palavras ditas: ‘Podre, ruim, ridículo, uma bosta...’ Confesso que fiquei triste com essas palavras, mas nada que me fizesse ficar pra baixo, fiquei ouvindo de como ele me dizia tudo isso com um gosto, que era estranho pra mim, na verdade era esse gosto que eu tinha que colocar no texto, dar mais sentidos para as palavras...No final de tudo, algumas lágrimas saíram correndo, uma música para ajudar as lágrimas correrem mais rápido então, ler, reler, decorar, colocar a rolha na boca, caneta, se movimentar, falar alto em vários tons, sair do que é ler, ler, ler e ler. Ficar até altas horas, foi um suor de ator a toa (ANTÔNIO MARCO DO ROSÁRIO, 2009).

Este *post* é de extrema importância, pois mostra o trabalho do texto em cena e a dificuldade desse ator em construir o seu personagem por falta de entendimento ou por ainda não estar à vontade com o texto e com o personagem. Porém, Antônio Marco se mostra e se descreve feliz, pois o processo é assim mesmo, pleno de dificuldades. Além disso, ele mostra um lado que, talvez, os grupos não almejam divulgar, compartilhar: o lado desconfortável de um processo, quando o mesmo não está fluindo satisfatoriamente. Logo, diretor e atores ficam com os ânimos mais “exaltados”, diríamos.

### *Bilazinha da mamãe*



Figura 42: página inicial do *blog* Bilazinha da mamãe  
Fonte: <<http://bilazinhadamamae.arteblog.com.br>>

Resolvemos destacar o *blog* da Andréa Flores, uma das atrizes convidadas a participar do processo, por ter sido o último *blog* criado, também no Arteblog, em 28 de setembro de 2009, depois de alguns meses de processo iniciado. Ela justifica, em sua primeira postagem – 29 de setembro – que a demora em criar seu *blog* foi devida à correria em que se encontrava, já que estava em fase de terminar seu Trabalho de Conclusão de Curso em Terapia Ocupacional.

Já nessa primeira postagem, temos a percepção do trabalho sobre *O avaro* durante o processo dos Palhaços Trovadores, pois a atriz registra que levou consigo o texto, para memorizar as falas, pois para ela, já era tempo de os atores estarem com o texto na memória, a fim de que pudessem estar mais livres para propor movimentações em cena e novos cortes.

Ainda com relação ao corte, ela conta que outra atriz, Rosana Coral, comemorava cada corte que o texto sofria durante o processo, fato que ela também achava necessário, pois algumas cenas ainda estavam muito longas. “Além disso, sofremos de verborragia: algumas coisas não precisam ser ditas, apenas mostradas de uma outra forma”. E acrescenta:

Comecei lendo o texto, ainda durante o trabalho de mesa, em meados de maio e junho, como a personagem Elisa, filha de Harpagon, o muquirana (vocês não acham que também ficaria perfeito se o espetáculo se chamasse ‘O muquirana’? Sugiram! Sugiram! Gosto ainda mais deste nome!). No entanto, não tínhamos papéis definidos e, conforme o processo avançou, virei Joaquim, o empregado puxa-saco de Harpagon. Eu simplesmente a-m-o o Joaquim, desde que iniciamos as leituras. Porém, vejo só a enxada que me meti: minha palhaço, o Bilazinha da Mamãe, é extremamente feminina, assanhada, mimadinha: como ela pode virar um homem????? Estou encontrando a resposta devagar, mas devo dizer que não tem sido fácil. Ótimo! Quando me formei na Escola de Teatro e Dança da UFFA, ano passado, saí com uma única certeza: teatro é paixão, trabalho duro, dificuldade, esforço. Não sei onde fica o talento, nem se ele existe de fato... Então sigo remando (optei pelo rio, é mais regional...mas recuso-me a nadar, porque ando muito cansada), o canoe balancea, mas não cai. Até porque, se virmosse, barraria minha moquagem de palhaço. Preciso descobrir ainda muitas coisas e pretendo compartilhar tudo aqui, se meu TCC permitir. Hoje tem ensaio aberto. Na Pça da República, terças e quintas, das 20h às 22h30. Apareçam, tem segurança!

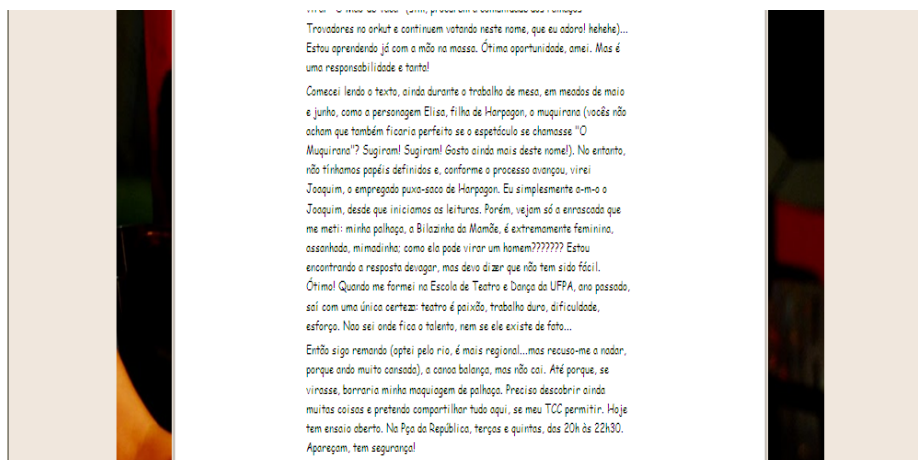


Figura 43: postagem 29 set. 2009 – *blog* Bilazinha da mamãe.  
Fonte: <<http://bilazinhadamamae.arteblog.com.br>>

Diferentemente do que percebemos no *blog* de Antônio Marco, as postagens de Andréa Flores, que ao todo são 19, registram mais efetivamente o processo de montagem, evidenciando a perspectiva da atriz dentro do processo de *O mão de vaca*. Ela descreve suas sensações, seus anseios, como na postagem do dia 18 de novembro de 2009, sob o título “Loucura, loucura! (Mão de vaca)”:

Ainda falta trabalho. Conclusão inevitável a que chegamos nos últimos ensaios. E muito trabalho! [...] voltamos a ensaiar as cenas iniciais, como fazíamos no começo e... surpresa... elas estão parando e parando e parando. O motivo esbarra, ainda, na falta do texto, no clown pessoal que muitas vezes some e, como consequência de tudo isto, falta ritmo do espetáculo. [...] (FLORES, 2009).

Percebemos ao longo de seu *blog*, que os *posts* explanam “a mão na massa” dos atores sobre o texto, assim como o suscitar da participação do público, quando a atriz pede a colaboração desse público de internautas para a escolha de outros nomes para os criados Joaquim e La Flèche, já que na montagem, acreditavam que tais nomes não seriam bem entendidos pelo público. Mas também há *posts* sobre o universo clownesco, do palhaço, além de traços mais pessoais.

#### b) A recepção dos internautas

Os comentários, em um panorama geral, foram descritos pelos próprios atores, participantes do processo da montagem, que navegaram sobre os *blogs* dos companheiros de palco. Isto é evidente, principalmente, no *blog* do Antônio Marco, em que os comentários presentes foram todos escritos por atores do próprio processo.

Aliás, em seu *blog*, alguns comentários mostram referências à estrutura do *post*, isto é, sobre as escolhas de fotos, vídeos. Com relação aos *posts* em que o trabalho com o texto é evidenciado, percebemos que os comentários mostram que a falta de entendimento e de leitura do texto trouxeram dificuldades para ele compor a personagem *La Flèche* no que concerne ao *dizer*, que, segundo Bajard (1994), contrariamente à leitura, o dizer sempre vai convocar a língua, o olhar, o gesto, o espaço, o figurino etc. E quando se refere a um texto fictício, se estabelece, então, um jogo de faz de conta, pois o emissor assumirá o papel de personagem. Assim, o texto dito escapa à literatura e entra no domínio da arte teatral. Portanto, esta falta no dizer poderia revelar certa falta de habilidade do ator ao ler *O avarento*, já que “o dizer poderá avaliar uma leitura cada vez que for relacionada a ela” (BAJARD, 1994, p.76).

Entretanto, na postagem do dia 5 de novembro de 2009, já descrita acima, Andréa Flores deixa o seguinte comentário: “Tenho a te dizer que você tem crescido muito e superado as suas dificuldades. O La Flèche muda a cada ensaio, ao menos penso assim. E se ainda não achou o tom, ótimo. O espetáculo ainda não estreou [...]”.

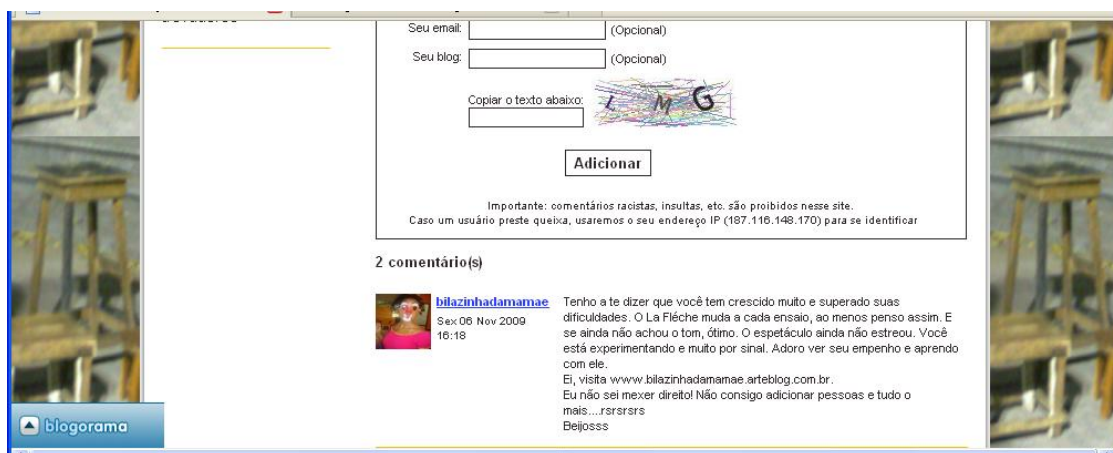


Figura 44: comentário da atriz Andréa Flores.  
06 nov. 2009. *Blog Black Brexó*.

Fonte:<<http://blackpalhacotrovador.arteblog.com.br>>

Há também um comentário interessante de Marton Maués, o diretor, sugerindo que ele deveria descrever mais as sensações dele acerca do trabalho todo (processo), do texto, das ideias de marcações, sobre o personagem. E em outro comentário bem parecido, o diretor diz que o *blog* é um diário, e a sua função é a de mostrar – dia a dia – as descobertas do ator, o que está achando do processo, dos textos que pesquisa e do que encontra na Internet.

timido, brincalhão, que não  
fala muito! Adora fazer  
estripulias co ...  
[Ler a continuação](#)

### Todos os comentários desse artigo: *Palhaços Trovadores*

[marton](#)   
Seg 27 Abr 2009 07:14

black antonio, adorei teu blog, tá bem legal mesmo. vai colocando td o que tens achado do processo. a função do blog é essa, tuas descobertas etc e tal. e tb outras coisas, textos que capta da internet e outros. é um diário, vai colocando o que mexe com a tua cabeça pra fora, vai colocando aqui.  
bj

#### BUSCA

Palavra-chave

Figura 45: comentário do diretor Marton Maués. 27 abr. 2009. *Blog Black Brexó*.  
Fonte:<<http://blackpalhacotrovador.arteblog.com.br>>

No *blog* de Andréa Flores, os comentários existentes não foram somente dos integrantes do processo. E também fazem referência a sua escrita, ao seu percurso enquanto palhaça, mas houve discussão acerca do texto, como, por exemplo, quando ela postou o artigo “As três mangas”, em que fala dos nomes de dois criados – Merluche e Brindavoine – os quais deveriam ser trocados, modificados, adaptados. Os comentários estabelecidos foram no sentido de pesquisar sobre o texto original, para ver os significados dos nomes, já que o grupo utilizou uma tradução.

Há um comentário da internauta Telma Monteiro<sup>90</sup>, indicando-lhe uma leitura: *A alma Encantadora das Ruas*, de João do Rio. A indicação se deu pelo fato da postagem mostrar os momentos inusitados ao se ensaiar (e/ou apresentar) na rua, pois muitos moradores de rua aparecem e se incorporam ao teatro lá estabelecido.

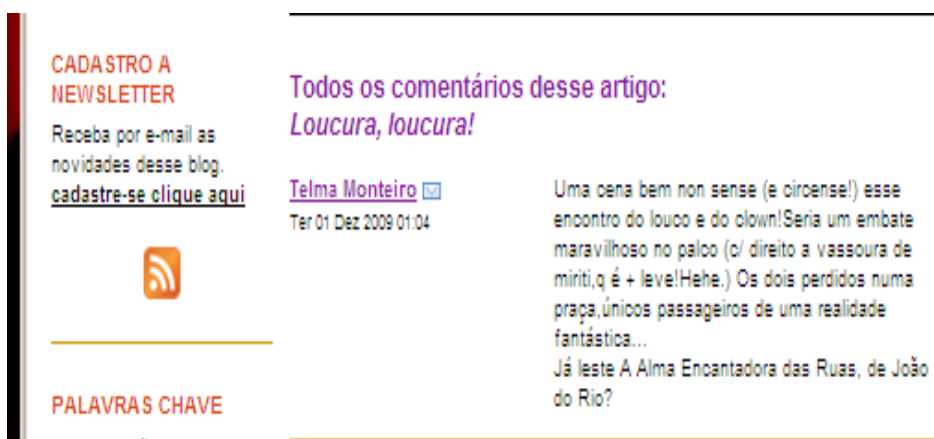


Figura 46: comentário de Telma Monteiro. 1 dez. 2009. *Blog Bilazinha da mamãe*.  
Fonte: <<http://bilazinhadamamae.arteblog.com.br>>

Além disso, Telma, em outro comentário, expressa o que, segundo ela, poderíamos vislumbrar dessa relação proposta entre os escritos dos atores e o olhar do público internauta: “Delícia ler tuas sensações e imagens verbais... Flagrei-me súbita espectadora, invisível mas presente (louco isso, né? Mas é!)”. Esse comentário, de certa maneira, “concretiza” aquilo que foi idealizado pelos Palhaços Trovadores, ou seja, responde à proposta estabelecida pelo grupo ao disponibilizar o seu processo de montagem na Internet para que os internautas se sentissem espectadores e, assim, colaborassem (é uma das provas de que a proposta é válida e a interação, possível).

<sup>90</sup> Atriz, formada no Curso Técnico de Formação em Ator da ETDUFPA.

Faz-se necessário comentar que o nome da adaptação dos Palhaços Trovadores, foi escolhido pelos internautas, por meio de uma enquete colocada na comunidade do grupo na rede social *Orkut*. Os internautas tiveram três opções de nomes a escolher: *O mão de vaca*, *O pão duro* ou *O unha de fome*.

Embora o número de participações tenha sido pequena – 47 votos totais, sendo que a comunidade contava, na época, com mais de 800 membros, o grupo resolveu considerar a decisão. *O mão de vaca* recebeu 26 votos, seguido de *O unha de fome* com 13 votos e *O pão duro* com 8 votos.



Figura 47: Página da enquete na comunidade dos Palhaços Trovadores no Orkut.

Fonte: <<http://www.orkut.com.br/Main#CommPollResults?cmm=1667007&pct=1253094304&pid=1979754401>>

Além da comunidade do *Orkut*, outros suportes no ciberespaço foram utilizados para a enquete: meu *blog* <<http://suanicorrea.wordpress.com>> e meu e-mail <suani.correa@yahoo.fr>. Entretanto, levou-se em consideração a enquete da rede social.



Figura 48: página inicial do *blog* Poiésis na net.com.

Fonte: < <http://suanicorrea.wordpress.com/qual-deve-ser-o-novo-espetaculo-dos-palhacos-trovadores/>>

Acerca das escolhas dos nomes, as justificativas dos internautas mostraram que a fala local devia ser considerada, como no comentário da internauta Lídia Alcântara<sup>91</sup> disponível na comunidade do Orkut: “Pra mim deve ser o “Unha de fome”. Acho mais irônico, mais local... acho que encaixa mais” (2009). Outra internauta, também pelo Orkut, disse que a adaptação deveria ter um título mais completo, não somente um sinônimo:

Vou escrever aqui porque tenho pouco tempo, depois vc cola lá? Escolhi o Unha de fome porque é pouco usado, é mesmo só por nós lá. Mas pra falar a verdade, acho que deveria ter um titulo não só sinonimo de "o avarento" mas uma coisa mais completa, visando as adaptações tbm... tipo o resultado do 'boi do romeu...'(MARCELA CONNOR<sup>92</sup>, 2009).

Já para o internauta Danilo Bracchi<sup>93</sup>, a adaptação deveria se chamar mesmo *O avarento*. Além disso, achava que os três nomes propostos eram muito óbvios, “com cara de montagem de colégio 5.<sup>a</sup> série B”<sup>94</sup> e ainda sugeriu que o grupo começasse a sugerir nomes/palavras/frases que se conectassem com o texto, como um jogo de palavras, assim poderia surgir um nome mais interessante.

<sup>91</sup> Mestre em Letras - Estudos Literários - pela UFPA.

<sup>92</sup> Marcela Connor já integrou o grupo dos Palhaços Trovadores e atualmente mora na cidade do Porto (Portugal). O espetáculo ao qual ela se refere é *O boi do Romeu no curral da Julieta*.

<sup>93</sup> É ator, bailarino e fundador da Companhia de Investigação Cênica.

<sup>94</sup>Disponível em meu *blog*.



Outras justificativas foram estas<sup>95</sup>:

1. Cesário Augusto (Prof.Dr. da Escola de Teatro e Dança da UFPA):

Prezada Suani, [...] minha sugestão para os Trovadores, a ser postada, é Muquirana: o credo do mofino sovina. Considere aí esta modesta chacota com o panorama sócio-político de nosso Pindorama.  
Grato e tudo de bom.  
Cesário”

2. Carmen Ribas, produtora cultural:

Ei gentem

Eu gosto de “O Muquirana”

kkk

Beijocas e sucesso.

Tia Carmen (1.º e-mail)

“oI sUANI

É porque é uma gíria muito usada pelos antigos e mais um significado de “O mão-de-vaca”, “O pão-duro” ou “O unha-de-fome.

Beijos” (2.º e-mail - pedi a ela que me explicasse o porquê de ter sugerido “O muquirana”)

3. Karine Jansen (Prof.ª Dr.ª da ETDUFPA):

eu gosto do mão de vaca, acho sonoro! e gosto da referencia entre humano e animal do ditado...

4. Grupo Palhaço Tenorino (Rondônia):

Olá, Suani!

Nós do Grupo do Palhaço Tenorino temos três sugestões para a adaptação dos “Trovadores:

1- “O Pão do suvino”

2- “Suvino”

3- “Não abre a mão nem pra dar tchau”

Abraços.

5. Walter Chile (professor de Cenografia da ETDUFPA):

OI SU,

Gostaria de sugerir como nome do Espetáculo do texto Avarento de ‘O Mão de Mucura Assada’. Essa expressão é usada no interior de nossa Região para designar alguém que é muito avarento, muito seguro com dinheiro. Se encaixa com o perfil do personagem principal dessa montagem que vcs estão construindo.

Boa sorte,

BIJUS,

WC

<sup>95</sup> Enviadas por email, e postados posteriormente em meu *blog*.

Faz-se pertinente comentar que alguns *sites* veicularam informações sobre o processo ou sobre a apresentação de *O mão de vaca*, o que nos faz pensar que o processo não ficou restrito somente aos *blogs*, ou páginas sociais dos integrantes do grupo.

<<http://www.flickr.com/photos/wmello/4099744750/>>

<<http://entretenimento.centralblogs.com.br/post.php?href=palhacos+trovadores+e+gu+a+o+m+ao+de+vaca+e+sensacional&KEYWORD=18054&POST=3208809>>

<<http://diariodopara.diarioonline.com.br/N-80537.html>>

<<http://arte-bhagavan.blogspot.com/2010/02/palhacos-trovadores-o-mao-de-vaca.html>>

<<http://www.domistescofernandel.blogspot.com>>

<<http://www.ecloteca.com.br/beta/lernoticia.php?idnoticia=213>>

<<http://videos.apnicommunity.com/Video,Item,3463721989.html>>

<<http://pesquisaemteatro.wordpress.com/2009/10/24/criacao-publica-a-montagem-da-peca-%E2%80%9Co-avarento%E2%80%9D-de-moliere-pelo-grupo-palhacos-trovadores/>>

<<http://blogdojado.blogspot.com/2010/02/agenda-cultural-os-palhacos-trovadores.html>>

### 3.3.2 O processo no anfiteatro da Praça da República

Os Palhaços Trovadores são um grupo de teatro que trabalha com elementos da tradição circense e popular: o palhaço e os folguedos. Não é propriamente um grupo de teatro de rua, no sentido mais estrito do termo, mas são nas ruas, praças, nos espaços não convencionais (como ginásios, quadras esportivas), nos logradouros públicos que o grupo sempre se apresenta (mas não excluimos os teatros como locais para nossas apresentações).

Ao assumirmos estruturas dos folguedos, criamos espetáculos com mobilidade que permite apresentarmos-nos em qualquer espaço. Claro que é na rua ou nos espaços mais abertos, que proporcionam um contato mais direto com o espectador, sem o isolamento provocado pela caixa preta do prédio teatral – como o circo, por exemplo – que o palhaço realiza da melhor forma seu jogo, exerce seu trabalho (MAUÉS, 2004, p.42-43).

Portanto, sendo um grupo que tem o espaço aberto como local de suas apresentações, permitindo uma maior integração entre palhaços e espectadores, o grupo resolveu lançar seu processo de montagem à experiência da rua, por meio de ensaios abertos, os quais duraram aproximadamente, quatro meses – de setembro a dezembro de 2009.

➤ *Espaços de ensaio*

Depois de um longo período de trabalho em sala fechada, lendo, relendo, adaptando o texto; improvisando, experimentando, marcando cenas, o diretor propôs um desafio: a ensaiar *O mão de vaca* na rua, em uma praça, em um espaço aberto. Tal proposta causou certo desconforto e incertezas para alguns integrantes do grupo, pois aquela seria a primeira experiência de ensaio e de exposição de um processo de construção de um espetáculo do grupo na rua. Além do mais, segundo Carreira (2008, p. 72), “a cidade não está disponível para as sequências de ensaios que todo ator e diretor desejam. Assim, se coloca um desafio para o processo criador”.

Contudo, o grupo acabou acatando a proposta do diretor e percebendo a importância de tal ação, pois seria um passo a mais para a criação coletiva, trazendo para dentro do processo de montagem as pessoas que caminham pela rua, pela praça, com suas histórias pessoais, seus anseios, ou seja, o grupo iria, enfim, “convidar os transeuntes-cidadãos a disponibilizarem sua mítica pessoal” (SCHAPIRA, 2010, p. 43). Porém, é importante frisar, o teatro de rua que o grupo desenvolve não é o preconizado por Carreira, que trabalha com o conceito de Teatro de Invasão, em que se tem o espetáculo como uma prática invasora da cidade, que toma os espaços sem aviso-prévio: “Essa invasão é uma interferência na lógica da cidade, uma intromissão ao uso cotidiano dos espaços” (CARREIRA, 2008, p. 69).

Ficou decidido, então, que o local para os ensaios seria o anfiteatro da Praça da República – uma das praças mais conhecidas e frequentadas da cidade de Belém, principalmente aos domingos – e que permaneceria o mesmo horário de ensaios: terças e quintas-feiras, sempre a partir das 20h.

No primeiro dia de ensaio, uma das dificuldades encontradas esteve relacionado com a ocupação da praça, do anfiteatro por um grupo de pessoas que ali se reuniam. Eram torcedores de um time de futebol da cidade. Primeiro, houve indecisão sobre o que fazer, invadir o anfiteatro ou aguardar a saída dos torcedores; depois, o diretor dialogou com os torcedores e os palhaços esperaram. Durante três noites, a situação foi a mesma. Então foi decidido “brigar” por aquele espaço, demarcar o território, pois os ensaios começavam sempre atrasados. Como o cenário da peça tinha sido estruturado com o uso de bancos velhos, os atores resolveram chegar na praça com os bancos nas mãos, e iam logo dispendo-os pelo anfiteatro, criando uma estrutura, um desenho, em que um banco era colocado ao lado do outro. Além dos bancos, os instrumentos musicais e outros elementos de cena eram

espalhados pelo anfiteatro, o que fez com que o grupo de torcedores “entendesse” a apropriação espacial e começasse a se reunir em outro espaço da Praça da República.



Figura 49: bancos-cenários dispostos aleatoriamente no anfiteatro da Praça da República. Fonte: acervo pessoal.

Essa estratégia de arrumação do cenário da peça naquele espaço acabou sendo incorporada à própria encenação – a chegada do grupo àquela praça nos dias de apresentações se deu da mesma forma: alguns palhaços com bancos nas mãos, outros com sacolas em que traziam elementos de cenas e assim o espaço cênico ia sendo arrumado diante da plateia. Alguns palhaços estenderam tal “arrumação” à sua caracterização – alguns traços da maquiagem e as últimas peças do figurino do personagem – o que era feito diante do público.

Ainda sobre a apropriação espacial, é pertinente salientar que o grupo, de certa forma, cristalizou o desenho dos bancos-cenários, sem incorporá-lo à arquitetura que aqueles espaços ofereciam. Por duas vezes, os ensaios abertos aconteceram em estacionamentos: um no pavilhão básico na UFPA (campus do Guamá) e o outro na ETDUFPA. Telles (2006, p. 4) diz que “atuar com as inúmeras interferências que a cidade pode propiciar, significa acionar um campo técnico-expressivo e aproveitar as possibilidades oferecidas pelo espaço”. Neste sentido, acredito que o grupo não se apropria do espaço, ou da arquitetura que o espaço oferece. E se faz, ainda é de maneira bem tímida.

Ao longo dos ensaios abertos, o elenco sofreu com muitas interferências, o que era de se esperar por estar na rua. Em um ensaio ocorrido em dezembro, apareceu um homem, um morador de rua, que adentrou no anfiteatro com um tronco de mangueira e o baixou ruidosamente no chão. Ele cheirava a solvente - que deveria ser cola de sapateiro - que

guardava em uma garrafinha plástica. Susto e tensão se instauraram no elenco. “A rua é deles”, disse Alessandra Nogueira<sup>96</sup>, atriz do grupo.

O ensaio começou assim mesmo, depois que o grupo decidiu ir passando as cenas que dessem, limpando-as. Mas, de vez em quando, uma criança entrava em cena, em disparada em sua bicicletinha, daquelas com duas rodinhas de apoio. Além disso, no Teatro Waldemar Henrique<sup>97</sup>, localizado também na Praça da República, estava tendo um show de rock (heavy metal), cujo som vazava para a praça, pois as janelas estavam abertas, já que o ar refrigerado do teatro não funcionava.

Em outro ensaio, um morador de rua adentrou o anfiteatro e resolveu sentar junto com o elenco. “Será que ele pensa que é para sentar nos bancos?”. Sim, foi essa a sua leitura. Essa “invasão” foi bem interessante para o grupo, pois possibilitou um jogo entre os palhaços e aquele espectador. Porém, a interferência desse morador de rua foi um tanto agressiva, literalmente falando, pois ele pegou as baquetas de um instrumento e quase acertou Andréa Flores, atriz convidada, no nariz. Ela havia tentado convencê-lo a devolvê-las, fazendo com que ele sentasse ao seu lado, em cena. “O ar maltrapilho combinava com Mestre Joaquim”, relatou, fazendo alusão à figura de seu personagem. Contudo, estando com medo, a atriz acabou respondendo, de forma meio áspera: “Violência não!”. O resto do grupo reagiu, pedindo que ele se retirasse. Logo em seguida, a Guarda Municipal apareceu, cercando-o. O “louco” saiu correndo, gritando: “Deixa pra lá, deixa pra lá!”. E não sei viu mais aquele sujeito magro, negro, maltrapilho e tachado de louco, que estivera atrapalhando o ensaio, com falas fora de hora e, muitas vezes indecorosas.

O interessante de tudo isso é entender que a praça, a rua é um espaço de negociações. Perceber que a todo instante estamos sofrendo múltiplas interferências e interferindo também no espaço. E o palhaço deve estar sempre atento ao que acontece à sua volta.

#### ➤ *As atitudes dos atores*

No geral, o elenco mostrou-se bem à vontade durante os ensaios abertos, apesar do receio inicial quando a proposta foi lançada. O fato de ter tido pessoas observando os ensaios foi algo motivador, pois o elenco pode observar as reações no momento exato da criação, principalmente com relação ao trabalho do palhaço. “A resposta é imediata: o riso ou a cara

---

<sup>96</sup> Os relatos de alguns atores aqui expostos foram extraídos do *blog* do diretor Marton Maués, ou do *blog* da atriz convidada Andréa Flores. Outros fazem parte de minhas próprias lembranças do período dos ensaios abertos.

<sup>97</sup> Criado em 1979, com o intuito de sediar as apresentações de grupos de teatro experimentais da região.

séria. Daí vou tirando o que não funcionou e acrescentando o que deu certo”, comentou o ator Adriano Furtado. Outro fator salutar foi a possibilidade, ao estar em um lugar amplo, do trabalho com a voz, de sua projeção, além de um ganho na corporeidade, já que tudo deveria ser mais expandido.

Como, por vezes, tinha-se a impressão de estar em dia de apresentação (a atriz Rosana Coral conta que foi se acostumando com as pessoas assistindo e foi se preparando para a estreia), os atores mantinham presença cênica e seus palhaços estavam vivos, antenados a tudo o que se passava ao redor. Era preciso ter presença para incorporar o público dos ensaios ao universo da peça. Para Pavis, ter presença é “saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um ‘quê’ que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente” (*apud TELLES, 2006, p. 2*).

O palhaço deve ter seu corpo sempre presente para emanar e receber as sensações e ações dos outros palhaços e do público. É o que o Carlos Simioni<sup>98</sup> explica em suas oficinas: o ator tem que fazer emanar o seu *ser*, no intuito de adentrar o mundo do espectador, trazendo-o para dentro do espetáculo por meio de uma mistura de sensações corporais e extra-cotidianas.

Em alguns momentos, Rosana Coral se mostrou um pouco apreensiva quando notava a aproximação de algumas pessoas, como aconteceu em um determinado ensaio, em que um grupo de adolescentes, homens, sentou-se na escada do anfiteatro. Naquele momento, ela pensou que poderia ser um assalto, “inclusive quando eles surgiram fiquei olhando para algumas sacolas e bolsas que estavam no chão, admito que me deu muito medo naquele momento e uma vontade imensa de ir embora”, relatou ela em meu *blog*.

Outro detalhe importante de ser comentado diz respeito ao erro e ao orgulho do ator. O ator Isac Oliveira admite que, durante os ensaios abertos, não teve medo de errar diante do público, pois “afinal errar é quase uma marca do Xuxo”, mas percebeu que, de modo geral, o elenco ficou tenso e preocupado em não errar. Já o ator e diretor musical Marcos Vinícius, por exemplo, não entendia muito bem por que os ensaios tinham que ser na praça, mesmo sabendo da proposta do processo colaborativo, da criação pública: “Fiquei pensando, se conseguiria entender sobre as opiniões do público, e se isso de alguma maneira viria me ferir (orgulho)! Se seria humilde e paciente a ponto de aceitar qualquer comentário”.

---

<sup>98</sup> Ator e Pesquisador do Grupo Lume-Unicamp/Campinas.

Tal preocupação em não errar fez com que o trabalho com o texto fosse, durante certo período, um dos entraves existentes durante o processo de montagem. Alguns atores não se soltavam para brincar com o texto, mesmo que errassem. Alguns ensaios foram muito desgastantes, a ponto de fazer com que o jogo do palhaço sumisse e fizesse com que algumas cenas não se desenvolvessem, pois o problema com o texto persistia: alguns atores não conseguiam dominá-lo. E isto não estaria relacionado com o entendimento da história da peça, com a temática e questões suscitadas por Molière, mas sim ao trabalho de memorizar, decorar os diálogos. O ensaio parava muito, tornava-se exaustivo, fazendo o grupo perder a energia, como relata o diretor em seu *blog*:

E, pra piorar, um grande mal acomete parte do grupo: a falta de memória. Isto é: o texto não está decorado, seguro, o que nos impede de lapidar as marcações das cenas, trabalhar os detalhes, o ritmo, a interpretação, o jogo do palhaço e tudo o mais. Fica tudo muito frouxo, parando muito, algumas vezes enfadonho (MARTON MAUÉS, 2009).

Contudo, mesmo sabendo que “as características do teatro de rua, uma modalidade dramática essencialmente de encenação, utiliza mais o espaço que as regras de elaboração do texto dramático” (TELLES, 2006, p. 1), nosso espetáculo já estava pautado sobre um texto - e um texto clássico -, então deveríamos dominá-lo, afim de que a peça se desenvolvesse fluentemente. Houve, de certa forma, uma preocupação do elenco em decorar o texto, dar sentido a ele, à dramaturgia, e isto aconteceu mais depressa por causa dos ensaios na praça, talvez pela presença de pessoas desconhecidas, estranhas durante os ensaios. Isto foi apontado por Salette Darwich, espectadora e irmã de uma das atrizes do elenco, que frequentou várias vezes o anfiteatro durante os ensaios abertos:

Aí então os ensaios passaram a ser na praça e abertos ao público e quem quisesse, podia ir à praça assistir. Isso foi muito interessante, pois todos podiam opinar e sugerir, ao final de cada ensaio. Não tenho certeza, mas acho que isso deu uma forçada para que o grupo se esforçasse mais para encontrar sua personagem e decorar o texto, pois, assim como eu, a plateia ficava meio decepcionada quando víamos alguém com o papel nas mãos (2009)<sup>99</sup>.

E o fato de errar, de mostrar as fraquezas ao público foi tido como um ganho para o trabalho de palhaço, que podia ser mais sincero e improvisar sem pensar muito. “O clown é um representante da total liberdade de ser, é aquele que se mostra sem medo e, assim, mostra

---

<sup>99</sup> Relato disponível no *blog* do diretor do grupo.

a nós todos nossos próprios medos” (MAUÉS, 2004, p.75). E como relata Andréa Flores em seu *blog* (2009):

‘O avarento’ no papel e na sala de ensaio é bem diferente daquele diante dos olhos dos outros. Só então eu pude sentir a energia do espetáculo que estamos nos propondo a fazer, através de expressões de tédio, diversão, curiosidade, entre outras, que os olhares me emprestam. Eles são meu espelho e, assim me vendo de perto, eu me sinto mais a vontade para ajustar meu corpo, minha movimentação e ser, de fato, o personagem, sem reservas, já que estão expostas as minhas fraquezas.

Não se poderia fingir nada, pois os olhares daquelas pessoas estavam atentos. E o palhaço não finge, ele é! Assim assumimos nossos ridículos como palhaços que somos e assim mostramos nossas dificuldades. E isto deveria servir para a força teatral. Segundo Lecoq<sup>100</sup> (2010, p. 214), “Quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu clown aparecerá com força”. Para Andréa Flores, os ensaios abertos ajudaram o seu clown trabalhar com a personagem, ganhando, portanto, comicidade, além de servirem como temperatura daquilo que estava sendo construído. E acrescenta: “Esses olhares de fora são um porto seguro para mim, minha chance de não ter medo de ser estranha, como eles”.

Entretanto, poderíamos dizer que, em determinado momento, o grupo via a rua como um “espaço inóspito que se opõe ao conforto e à segurança dos espaços íntimos” (CARREIRA, 2008, p. 74). Por isso, alguns atores, como Marcos Vinícius, se sentiam mais à vontade em trabalhar na sala fechada, sem os olhares externos do público da praça, pois os erros que cometiam seriam somente deles e do diretor. Até os gritos, puxões de orelha, risadas e brincadeiras para descontraí-los fluíram muito mais quando os ensaios eram em sala fechada. “Não sei se é impressão, mas parecemos mais soltos”, ressaltou a atriz Andréa Flores.

Talvez isso deva ter feito com que o diretor e o grupo, como um todo, tenha decidido suspender os ensaios abertos em meados de dezembro, pois, além das chuvas que começaram a se fazer presentes em algumas noites, teve-se a impressão de que os ensaios precisavam

---

<sup>100</sup> Jacques Lecoq foi ator, mímico e professor de arte dramática. Partindo da experiência corporal que adquiriu como ginasta, esportista e professor de educação física, atividades desempenhadas no início de sua carreira profissional, assim, se interessou mais tarde pelo corpo como instrumento da interpretação e expressão do ator e investigou maneiras para predispor-lo a assumir diferentes atitudes exigidas pelos mais diversos tipos de personagens e propostas cênicas. Em 1956, em Paris, fundou a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, onde sistematizou suas pesquisas e métodos de treino de atores. Para mais informações sobre a sua Escola:



ficar mais concentrados, sem muitas interferências externas, para que avançasse mais o processo de montagem.

“Assim que o espetáculo estiver mais ajustado, redondinho e afinado, com os atores mais seguros, marcaremos ensaios abertos, dessa vez com figurinos, maquiagem e tudo o mais”, argumentou, na época, o diretor. Naquele momento, o processo precisava de certa intimidade, de ensaios mais puxados, com mais tempo, para que se pudesse voltar à rua com mais propriedade.



Figura 50: Palhaços Trovadores em ensaio aberto na Praça da República. Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

### ➤ *O público e as suas colaborações*

Cardoso (2008, p.91-92) aponta que, nos anos 1980,

Freire-Filho [...] levava para as ruas e praças da cidade espetáculos acabados, com texto fixo, onde o espectador não era convidado a tornar-se ator. Contudo, deve-se observar que o comportamento desse espectador era bem diferente daquele da sala fechada, conferindo desse modo certa vitalidade a essa modalidade teatral. *A energia e a espontaneidade que se manifestam no comportamento desse espectador-transeunte, configuravam-se como uma espécie de participação, ou seja, mesmo sem margem para a improvisação, o espetáculo de rua ou ao ar livre resulta sempre novo na sua relação com o público*” (grifo nosso).

Tal energia e espontaneidade emanadas do “espectador-transeunte” da rua foi a busca do grupo durante o processo de montagem de *O mão de vaca*. Apesar de já ter um texto fixo, o propósito ao ir para a praça foi o de incorporar o público ao processo criativo, para que eles criassem, colaborassem com a montagem, tornando-se, também, criadores. A ideia era de

conferir-lhes também o status de diretor, que conduziria, junto com os atores, a tessitura daquele espetáculo.

O Teatro da Vertigem também recorreu a esta prática, com abertura dos ensaios finais a um público selecionado, como pré-estreia da montagem. Assim, integram os espectadores como criador da obra processual.

*O feedback dos espectadores, por meio de conversas ou questionários distribuídos ao final da apresentação, identifica problemas até então não percebidos, além de fornecer sugestões úteis à montagem. Nesse sentido, o público torna-se parceiro concreto da criação, intervindo na materialidade da própria obra (SILVA, apud FISCHER, 2010, p.166, grifo do autor).*

Durante os ensaios abertos, o grupo teve a oportunidade de se apresentar para três públicos distintos, o que foi algo interessante para o elenco, pois teve a oportunidade de experimentar três comportamentos diferentes: o da Praça da República; o da ETDUFPA; e dos alunos da Semana Francófona da UFPA. Vejamos um por um.

a) Público da Praça da República

O público da praça durante os ensaios abertos era cativo, risonho, e algumas pessoas se tornaram frequentadoras assíduas dos ensaios. Elas tinham olhares descompromissados, de quem não pagou ingresso, de quem apenas estava passando por lá ou morando ali e resolveu ficar para assistir. Muito generosas com o grupo, portanto, o grupo sentiu que deveria ser generoso com elas também. A atriz Andréa Flores dizia que cada vez que o palhaço dela encarava o público na rua, sentia uma pulsação mais imediata, misturada de asfalto, miséria e descompromisso, que a obrigava a estar presente para eles, sem distinção. “Na rua não existe a quarta parede, como costumamos dizer em relação ao teatro fechado. Está tudo ali e é tudo muito cru, muito olho no olho, muito na cara. O espaço, os afetos, as reações...” (VEIGA *apud* VIANNA, 2010, p. 53)

E por ser tudo muito imediato, a resposta do público sempre imprimia o tom, a segurança de que se estava caminhando no rumo certo, justo. Ou não. Para o diretor, foi tão mais confortável já testar ali, expondo a criação na frente do público. Muitas vezes, a sua colaboração vinha com risos, gargalhadas. Caso não surgissem, os atores sabiam que algo não estava agradando, ou não estava bem ajustado.

Entretanto, observamos que a participação do público se deu de forma um tanto tímida; vez ou outra as pessoas davam suas sugestões ao final dos ensaios, principalmente quando o diretor as induzia a isso. Não sei se eles entenderam que poderiam intervir no

ensaio, pará-lo e sugerir algo. Mas isto poderia ter sido um descuido do grupo, pois tem-se a impressão que não houve uma explicação mais clara da possibilidade de intervenção.

Mas ocorreram algumas contribuições, como a de um rapaz, que estava de passagem por Belém, que relatou ter gostado do ensaio, que se divertiu e que havia notado que a cada cena os personagens mudavam as denominações do dinheiro (libra, franco, cruzado, real). Perguntou se tal proposta era intencional. Marton Maués respondeu que sim, que cada personagem usava uma denominação de moeda diferente. Ele sugeriu que o elenco radicalizasse isso: a proposta é que a cada fala, de qualquer personagem, mudasse a moeda. Depois de experimentações, o grupo decidiu incorporar tal sugestão ao espetáculo.

Outra espectadora de nome Luz Consuelo, que já acompanha o trabalho do grupo há algum tempo, sugeriu uma movimentação nos bancos, na cena em que Cleanto, Elisa, Mariana e Frosina pensam em uma maneira de resolver o conflito dos casamentos. Ela propôs que os atores andassem por entre os bancos, em ziguezague (o que o grupo aceitou posteriormente e incorporou à montagem).



Figura 51: Barú, Geninho, Nequinho e Bromélia (da esquerda para a direita), na cena de ziguezague entre os bancos-cenários.  
Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

Em determinado ensaio aberto, os Palhaços Trovadores contaram com a presença de Décio Gusmán, professor do departamento de História da UFPA. Ele, que foi convidado pela atriz Alessandra Nogueira por meio do Orkut, foi bem participativo, fazendo comentários

pertinentes. Destacou também o problema que ainda o elenco enfrentava com o texto, mas observou que conseguiu ver ali, na montagem, a marca – a poética - dos Palhaços Trovadores, com o jeito de ser e de fazer teatro e palhaçaria.

b) Público da Escola de Teatro e Dança da UFPA

O grupo foi convidado a fazer o ensaio aberto de *O mão de vaca* durante o Seminário de Teatro, promovido pelo curso de Licenciatura em Teatro da UFPA. A “apresentação” aconteceu no primeiro dia, no estacionamento da Escola de Teatro e Dança, depois das apresentações do grupo Gita, coordenado pelo Prof.Dr. Cesário Augusto, e do grupo Tambor, coordenado pelo Prof.Dr. Miguel Santa Brígida.

Poder-se-ia dizer que esse ensaio foi “perfeito”, pois a comunhão entre o público presente e os palhaços se estabeleceu totalmente. Como o diretor explicou o que seria o processo e que ele, o público de alunos e professores, poderiam interferir, sugerir, e como esse público era “gente de teatro”, o que aconteceu foi a sua participação imediata, ao contrário do que acontecia nos ensaios no anfiteatro da praça. A Professora Wlad Lima foi a primeira a parar o ensaio e começar a sugerir: apontou que os palhaços sentados nos banquinhos mais atrás, deveriam estar mais ligados à cena, a qual acontecia ao centro, comentando corporalmente e até produzindo vez por outra os sons dessa cena.

A partir de tal proposta, o grupo começou a experimentar as possibilidades de jogo entre as cenas do centro e os palhaços ao fundo. Daí em diante o jogo com a plateia foi uma constante, a qual se divertiu. Algumas pessoas acharam que deveria ser sempre assim o espetáculo: que fosse um ensaio, em que os palhaços pedissem a participação do público, de como poderia ficar tal cena etc. A presença, o ser presente dos atores-palhaços estavam ali, inteiros, cada um, jogando o seu jogo, com seu jeito, sua energia, seu estado de ser e estar. Isso inclusive foi apontado pelo professor Cesário Augusto, que comentou sobre a presença, a fisicidade dos atores.

O ensaio aberto durou cerca de vinte minutos e depois o grupo iniciou um bate-papo. Muitas pessoas falaram, apontaram certamente alguns problemas e também qualidades já presentes no trabalho. E a última fala coube à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Olinda Charone, que disse estar bonito o trabalho e que percebeu a linguagem dos Palhaços Trovadores com clareza e simplicidade.

c) Público de alunos da Semana Francófona da UFPA

O ensaio realizado no estacionamento do campus do Guamá (Pavilhão Básico) da UFPA, foi organizado pelos alunos do curso de Letras – habilitação em Língua Francesa, que promoviam a Semana Francófona da UFPA. Nessa noite, a colaboração foi dada por um rapaz, de nome Mário. Na cena 4 do I ato, após a saída de Cleanto, há um embate entre Harpagon e Elisa, que discutem sobre o casamento – com o Sr. Anselmo – que o velho avarento está negociando para sua filha. Na montagem do grupo, a movimentação, o andar dos palhaços em tal cena é marcada por instrumentos – o coquinho e o triângulo. Mário, o rapaz que acompanhava o ensaio, sugeriu que a palhaça (neste caso, a Pirulita) que toca o triângulo, começasse a acompanhar a fala dos personagens, e em determinado momento, quando o embate começa a acelerar, a palhaça enlouquecesse, tocando o triângulo com muita rapidez e dançasse. Então, ela seria interrompida pelos outros palhaços. O grupo achou pertinente a proposta e resolveu experimentar. A sugestão funcionou e foi incorporada ao espetáculo. O que chamou mais a atenção, depois dessa sugestão, foi perceber que tal ação de “enlouquecimento” de um(a) palhaço(a) com instrumento já é algo recorrente em alguns dos espetáculos do grupo.



Figura 52: Mário (em destaque, de blusa vermelha), o colaborador do ensaio de *O mão de vaca* na Semana Francófona da UFPA. Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

Outras sugestões vieram, não durante o ensaio, mas somente ao final, na roda que os Palhaços Trovadores fizeram, em que os alunos foram convidados a perguntar e sugerir algo. Outro rapaz deu duas sugestões: que os palhaços que estão atrás, fora de cena, interagissem mais com o que acontece na cena, mas acho que isso já estava sendo feito, mesmo que de forma ainda tímida, pois foi a mesma proposição da professora Wlad Lima no ensaio na

ETDUFPA; e que Valério, no momento que sai com Elisa, e vai beijando a moça, um tanto escondido do pai dela, fosse mais provocador. Essa sugestão não foi aceita, pois o elenco entendia e percebia os personagens e cena – e por extensão, a peça – em uma linha de nuances que não seguiam a provocação, o desejo mais acentuado. Elisa e Valério são um par romântico, não esqueçamos disto!

Outro momento bem interessante se deu quando o grupo cantou a música *Flor da sedução*, que marca a entrada da personagem Frosina. Estava na plateia, com um bandolim, um aluno do curso, chamado Plínio Paixão, que também é músico. Como o palhaço deve estar atento a tudo e a todos à sua volta, o fato de se ter um espectador com um instrumento no exato momento que os palhaços cantariam, foi propício para incorporar alguém do público à cena.

Diferentemente de outros personagens do teatro, o clown tem um contato direto e imediato com o público, só pode viver com e sob o olhar dos outros. Não se representa um clown *diante* do público, joga-se *com* ele. Um clown que entra em cena entra em contato com todas as pessoas que constituem o público, e seu jogo é influenciado pelas reações desse público. [...] Se o clown não ligasse para as reações do público, ele mergulharia no seu ‘fiasco’ e terminaria em caso clínico (LECOQ, 2010, p. 217, grifo do autor).

Por isso, Plínio foi convidado a entrar em cena para tocar com o grupo. A inserção dele na cena forneceu às palhaças oportunidade para “namorá-lo”. Nesse ensaio, os “avarentos” Trovadores contaram com um músico a mais, que permaneceu até o final da cena e, conseqüentemente, do ensaio, sentado ao lado dos palhaços.



Figuras 53 e 54: Plínio, o *espectador* do ensaio de *O mão de vaca*.  
Semana Francófona da UFPA. 2009.  
Fonte: Acervo da autora deste trabalho.

Como na ETDUFPA, ao fim do ensaio o grupo resolveu fazer um bate-papo com o público presente. Entre outras perguntas, a aluna Cristiane Francês quis saber como é que se realiza a construção dos personagens, “já que não é o ator, mas sim o palhaço que cria, representa a personagem”. A pergunta foi respondida pelo diretor, que falou em linhas gerais de algumas teorias sobre o palhaço e que ele não representa, ele é! Para exemplificar, falou do palhaço Geninho (Adriano Furtado), explicando que Cleanto teria muitas características do Geninho. Como já foi explanada anteriormente, a distribuição dos papéis se deu segundo possíveis características de semelhança entre palhaço-personagem.

Um avanço importante, no amadurecimento de um *clown*, é quando o ator encontra o *modo de pensar* de seu clown. É o *modo de ser e pensar* do clown que determina todas as ações e reações, sua dinâmica, seu ritmo. Não se trata de um *pensar* puramente racional, mas de um pensar corpóreo, muscular, físico. É o corpo que age e reage segundo a lógica do *clown*. É um pensar também afetivo e emotivo. Mas, sobretudo, o aspecto corpóreo desta afetividade e emocionalidade. Em um certo sentido, é o *atletismo afetivo* de Artaud (BURNIER, 2009, p.219, grifos do autor).

Essa pergunta induziu-o a discorrer, brevemente, sobre Molière. E chegou-se a uma questão: os Palhaços Trovadores seria o único grupo a montar peças de Molière, no Brasil, utilizando a linguagem do palhaço? Houve muitas montagens de Molière no Brasil, e algumas aqui na região norte, mas por acaso alguns desses grupos que representaram aquelas peças escritas no século XVII, intensamente influenciadas pela *commedia dell'Arte* italiana, teriam trabalhado com a estética clownesca?

## ÚLTIMOS RASTROS, TRAÇOS... PASSOS AINDA NÃO DADOS

### (considerações finais)

Diante de todo o processo vivenciado por meses, tanto o da montagem do espetáculo quanto o da tessitura dessa dissertação, posso dizer, nestes últimos traços, que são um gesto inacabado, um repouso temporário, deixados por mim. Posso dizer que o processo de montagem realizado pelos Palhaços Trovadores, que mostra uma forma de criação baseada na colaboração, no coletivo, pretendeu produzir uma linguagem que expressa a identidade “cultural” de um grupo, em que cada integrante deixou sua marca, todos contribuindo, portanto, para o todo, ou seja, para o espetáculo *O mão de vaca*. Posso apontar, neste contexto, um caminho para o chamado Teatro de Grupo: trata-se, em linhas gerais, de grupos profissionais e entidades que insistem em seguir uma trajetória coletiva de trabalho, fomentando a efervescência criativa e o trabalho em conjunto. Segundo Carreira (2008, p.11), o Teatro de Grupo

surgiu no processo de democratização do final do séc. XX; estaria conformado por um conjunto de grupos com características estruturais semelhantes, e relacionados com um tipo de projeto teatral bem definido, cujo principal valor residiria exatamente no seu sentido de *grupalidade* (grifo do autor).

E é essa trilha que os Palhaços Trovadores percorrem. E, embora nesse tipo de processo, não costuma existir, *a priori*, um texto pré-estabelecido, podemos dizer que o texto adaptado pelo grupo não foi concebido separadamente, *en dehors* [fora] da cena. Pelo contrário, entendeu-se que o texto, uma adaptação de *O avaro* de Molière, foi criado concomitantemente aos ensaios, à encenação. Houve sim, momentos propícios para que o texto teatral fosse lido, entendido, modificado, adaptado. Em outros momentos, esse trabalho acompanhou o ritmo dos treinamentos corporais, das improvisações dos palhaços. Portanto, em *O mão de vaca*, o grupo procurou fazer um trabalho de estabilização do texto a partir de suas necessidades, adequando-o a sua própria linguagem, ao contexto ao qual o grupo está inserido – Belém do Pará, século XXI.

Entretanto, o grupo respeitou e pôs em cena os traços cômicos presentes na peça do autor francês, até porque os temas – em especial, a avareza – tratados por Molière são temas atemporais, atuais e universais. O dramaturgo escrevia, debruçava-se sobre o homem e sobre a sociedade na qual esse homem estava inserido, criando, portanto, laços com seu público.



Nesse sentido, a adaptação do grupo, além de fazer uma espécie de leitura sociológica, procurando pensar na recepção de Molière na nossa época, levou em consideração a interpretação particular do palhaço, que é um brincante, colorido, poético, alegre e engraçado, que canta, dança e interpreta, para um público que espera rir, um público do qual ele necessita para dialogar, estabelecer seu jogo, seu ritual e sua palhaçaria.

Por isso, esse público foi convidado a caminhar junto com os Palhaços Trovadores em seu processo criativo. Esses caminhos tiveram uma dupla direção: uma real, configurada pelos ensaios abertos; outra virtual, configurada pelo uso de e-mails, de *blogs*, do *orkut*. Mas não é esta a realidade que vivemos atualmente? Não estamos, cada vez mais, trilhando esse caminho real e virtual? Assim, foram estreitados mais fortemente os laços entre os palhaços e o seu público.

Salientamos, também, a importância do registro para o artista-pesquisador, que em meio ao seu envolvimento com o que é criado, necessita refletir e produzir conhecimento sobre seu fazer. Assim, vasculhar, percorrer, ir nos rastros desse processo criativo por meio de fotos ou de *blogs*, me permitiram estabelecer um diálogo entre a criação do espetáculo e a construção dessa dissertação.

[Registros] são retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta (SALLES, 1998, p.17).

No caso dos *blogs*, mesmo que, a princípio, não tenham aguçado o mergulhar no ciberespaço pelos outros integrantes do grupo, acredito que sua criação e seu uso foram de extrema valia para o registro e compartilhamento do processo de montagem dos Palhaços Trovadores.

Em outra perspectiva, vimos muitos criadores, ligados à academia ou não, se lançando na tarefa de descrever, registrar e compartilhar de forma mais efetiva seus processos criativos, como aconteceu com os Palhaços Trovadores. Além disso, este trabalho também é uma forma de arquivo, de registro – acadêmico –, onde apresento o olhar, a linguagem, a maneira de fazer teatro dos Palhaços Trovadores, que tem o palhaço como centro difusor de sua arte, aliado à maneira de pensar e fazer a comédia de Molière. Eis uma das importâncias

(senão a maior) deste trabalho: possibilitar um estudo acadêmico sobre um grupo de palhaços, que atua na cidade há mais de doze anos.

Faz-se necessário, porém, frisar que este registro acadêmico não é ou não foi o único: como expus na introdução – “Os primeiros rastros, traços” – o meu TCC versou sobre o grupo; a dissertação de Mestrado em Artes Cênicas (UFBA/UFPA) do diretor dos Palhaços Trovadores, Marton Maués, apresenta o grupo e sua poética (2004) e Alessandra Nogueira, integrante do grupo, escreveu uma monografia de especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo (ICA/UFPA-2010), cujo objeto de pesquisa era a corporeidade de sua palhaça Neguinha. Há também um TCC em Língua Portuguesa/UFPA (2008), de autoria de Thales Branche, que versa sobre um espetáculo do grupo: *O boi do Romeu no Curral da Julieta*. Isto não seria um bom material de fortuna crítica sobre os Palhaços Trovadores?

Gostaria de finalizar esses meus rastros e traços, com o depoimento do nosso diretor, Marton Maués, cedido a mim em 2009, quando perguntei sobre nosso processo de montagem, se (con)versava mesmo sobre os preceitos do Processo Colaborativo, por acreditar que relata, descreve, perfeitamente, o que foi o nosso processo colaborativo, além de fazer uma espécie de síntese da minha terceira pancada (que apresentou os percursos de um texto teatral em processo):

Suani, o Luiz Araújo<sup>101</sup> está certo qu[a]ndo fala do dramaturgo presente, mas este processo que ele fala, é o processo deles, em que não trabalham com um texto a priori, entende? Acredito que possa haver processo colaborativo (que difere muito pouco da criação coletiva Tb), tendo um texto. O importante é que, tendo cada um sua função, estejamos colaborando com o outro (atores entre atores, atores e diretor, atores e figurinista-cenógrafo, este com o diretor e com os atores) e não é isso que estamos fazendo? Uns menoos, outros mais, mas é colaboração mesmo. E não fazemos isso há tempos dentro da nossa parca estrutura, colaboramos uns com os outros. Co relação à improvisação, pode não parecer, mas ela desencadeou muita coisa, determinando os encaminhamentos que eu passei a seguir, a sugerir, neste momento agora. Eu tinha algumas idéias, que só foram sendo, ganhando contornos mais definidos na minha cabeça ao ver vcs improvisando, jogando, se batendo dentro do espaço vazio. É como a escritura. um papel em branco. Vc vai escrevendo e as palavras, o espaço a página em branco. E os elementos foram entrando, bancos, roupas, a praça o público e a cada nova entrada, novas escrituras. No fim, fica algo que parece não reconhecemos, mas as pagadas, as

---

<sup>101</sup>Marton está se referindo a Antônio Araújo, o diretor do Teatro da Vertigem. Na época, eu havia participado de um encontro em Belém, o Próximo Ato – região Norte, patrocinado pelo Itaú Cultural. Nesse encontro, estava presente o Antônio Araújo e, em um momento que estava sendo discutidos processos de criação, pedi a ele que me falasse um pouco mais sobre o Processo Colaborativo.

marcas, as digitais, cada letrinha, rasura, rascunho, tentativas e erros, cada coisinha, coisona, está ali e muita água ainda vai passar p[o]r baixo dessa ponte.

A água que passou por baixo da ponte, está passando e ainda vai passar; nesta nossa terra cujas estradas também são feitas de rios, configura nosso passado e, mais ainda, os passos que ainda serão dados na trajetória de uma pesquisadora que pretende, cada vez mais, se reconhecer nesta produção teatral, cujo olhar é bastante particular, mas que está sempre em diálogo com outros olhares.

## REFERÊNCIAS

ALÃO, Sônia. *Dissertação* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <suani.correa@yahoo.fr> em 15 fev 2011. Documento pessoal, inédito.

AQUINO, Santo Tomás de. *A avareza e suas filhas* (Trad. de Jean Lauand). Disponível em: <<http://www.hottopos.com/notand10/tomas2.htm>>. Acesso em: 5 set 2010.

BAJARD, Elie. *Ler e dizer: compreensão e comunicação do texto escrito*. São Paulo: Cortez Editora, 1994.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi. São Paulo/ Brasília: Hucitec/ Edunb, 1999.

BASCHERA Marco. *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*. Papers on French Seventeenth Literature. Tübingen: Narr, 1998.

BAZY, Didier. Préface. In: MOLIÈRE, *L'avare*. Paris: Pocket, 2007, p.7-12.

BÉNICHOU, P. *Morales du Grand Siècle*. Paris: Gallimard, 1948.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERRETTINI, Célia. *Duas Farsas, O Embrião do Teatro de Molière*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: MOLIÈRE. *O médico volante; As preciosas ridículas e Os ciúmes do Barbouillé*. Tradução: Sergio Flaksman. 1ª Ed. São Paulo: Peixoto Neto, 2007, p.11-24 (Os grandes dramaturgos).

BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957- 1990)*. 2010.115f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Universidade Federal do Pará. Belém, 2004.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. 2.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

BUSTAMANTE, Selma. *O improviso de Versalhes* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <suani.correa@yahoo.fr> em 8 mar 2010. Documento pessoal, inédito.

\_\_\_\_\_. *Perguntas iniciais - Molière* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <suani.correa@yahoo.fr> em 2 fev 2010. Documento pessoal, inédito.

CABRAL, Otávio. *O riso subversivo*. Maceió: EDUFAL, 2007.

J. Cairncross. *Molière bourgeois et libertin*. Paris: Nizet, 1963.

CARDOSO, R.J.B. Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano. In: LIMA, E.F.W. *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 79-96.

CARREIRA, André. Teatro de grupo: a busca de identidades. In: *Subtexto Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, Belo Horizonte/MG, ano V, n. 05, p.11-20, 2008.

\_\_\_\_\_. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, E.F.W. *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 67-78.

CARLSON, Marvin. A França Setecentista. In: *Teorias do teatro: um estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.p.137-158.

CASTEX, P.-G.; SURER, P. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette, 1979.

CORAL, Rosana. *Minha pesquisa* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <suani.correa@yahoo.fr> em 5 set 2009. Documento pessoal, inédito.

CORRÊA, Suani Trindade. *Poiésis na net.com*. Disponível em: <<http://suanicorrea.wordpress.com>>. Acesso em 2011.

COSTA, Leila de Aguiar. Tradição e ruptura: a cena teatral. In: \_\_. *Antigos e Modernos: a cena literária na França do século XVII*. São Paulo: Nankin/EDUSP, 2009.p.63-74.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de Rua*. Tradução de Roberta Baarni. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

DUARTE, Bandeira. A Língua Francesa. In: MOLIÈRE. *O avaro*. Tradução: Bandeira Duarte. Rio de Janeiro: Editora Zelio Valverde. 1944.

DURAND, André. *L'avare (1668)*. Disponível em: <<http://www.comptoir litteraire.com/docs/211-moliere-l-avare-.doc>>. Acesso em: agosto 2010.

ÉDITO de Nantes. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89dito\\_de\\_Nantes](http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89dito_de_Nantes)>. Acesso em: 4 abr. 2010.

FARRIER, Doriane. Lettres et Arts. *Le malade imaginaire, testament dramaturgique*. Disponível em: <[http://www.lettres-et-arts.net/histoire\\_litteraire\\_17\\_18\\_emes\\_siecles/38-le\\_malade\\_imaginaire\\_testament\\_dramaturgique](http://www.lettres-et-arts.net/histoire_litteraire_17_18_emes_siecles/38-le_malade_imaginaire_testament_dramaturgique)>. Acesso em 21 set. 2010.

FERRARI, Pollyana. *Hipertexto, hipermídia: as novas ferramentas da comunicação digital*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: minidicionário da Língua Portuguesa*. 6.ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FIELKAU, Wolfgang. Molière na perspectiva de uma “lecture sociologique”. Tentativas de uma reconstrução. In: SZONDI, Peter. Teoria do drama burguês. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. P.206.

FIGUEIREDO, Guilherme. O “Vernissage” de Molière. In: Biblioteca Nacional. *Molière. Catálogo da exposição comemorativa do tri-centenário de morte, 1673-1973*. Rio de Janeiro, 1973, p. 8-11. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1285815.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285815.pdf)>. Acesso em: 18 abr. 2011.

FISCHER, Stela. *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.

FLORES, Andréa. *Bilazinha da mamãe*. Disponível em: <<http://bilazinhadamamae.arteblog.com.br>>. Acesso em: 25 abr. 2010.

GRIMAREST. Vie de Molière. In: MARTIN, Louis-Aimé, (Org.). *Oeuvres complètes de Molière*, avec des notes de tous les commentateurs. V.1. Paris: Chez Lefèvre Libraire, 1824. p. xxi-ccvi. Livros eletrônicos do Google. Disponível em: <<http://migre.me/4H2pQ>>. Acesso em: 12 fev. 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto, LIMA, Mariangela Alves de (orgs). *Dicionário de Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

INFERNO (Divina Comédia). In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Inferno\\_%28Divina\\_Com%C3%A9dia%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/Inferno_%28Divina_Com%C3%A9dia%29)>. Acesso em: 1 nov. 2010.

JACQUES-Bénigne Bossuet. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Jacques-B%C3%A9nigne\\_Bossuet](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jacques-B%C3%A9nigne_Bossuet)>. Acesso em: 4 fev. 2011.

LABAKI, Aimar. Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 23-30.

LAGARDE, André; LAURENT, Michard. *XVII siècle : les grands auteurs du français du programme*. Paris: Bordas, 1970.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMA, Nando. *Nosso teatro cai na rede. O liberal*, Belém do Pará, 1 abr 1999.

LIMA, Wladilene de Souza. *Pesquisa em construção 1*. Disponível em: <<http://redeteatrodafloresta.ning.com/page/pesquisa-em-construcao-1>>. Acesso em: mai. 2010.

LOUIS XIV de France. In: WIKIPEDIA. Disponível em: <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Louis\\_XIV\\_de\\_France](http://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_XIV_de_France)>. Acesso em: 2 abr. 2010.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MARQUISE. Direção de Véra Belmont. Produção: França: Agence Méditerranéenne de Location de Films, France Stéphan Films, France 3 Cinéma, France 3 Emme, Italie Alhena, 1997. 1 DVD (136 minutos), Som Dolby, 1.85:11, 35 mm, color. Comédia dramática. Legendado. Port.

MARTIN, Louis-Aimé (Org.). *Oeuvres complètes de Molière*, avec des notes de tous les commentateurs. V.1. Paris: Chez Lefèvre Libraire, 1824. Livros eletrônicos do Google. Disponível em: <<http://migre.me/4H2pQ>>. Acesso em: 12 fev. 2011.

MAUÉS, Marton Sérgio Moreira. *Dissertação* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[suani.correa@yahoo.fr](mailto:suani.correa@yahoo.fr)> em 14 fev 2011. Documento pessoal, inédito.

\_\_\_\_\_. *Palhaços Trovadores: uma história cheia de graça*. 2004.105f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2004.

\_\_\_\_\_. *Unha-de-fome*. Disponível em: <<http://unha-de-fome.spaceblog.com.br>>. Acesso em: set. 2010

MOLIÈRE. *As preciosas ridículas; O siciliano ou O amante pintor; O improviso de Versalhes e Pisque*. Tradução de Henrique Braga. Porto: Lello & Irmão Editores, 1971.

\_\_\_\_\_. *La Critique de l'École de femmes*. Disponível em: <<http://www.toutmoliere.net/oeuvres/tartuffe/placets.html>>. Acesso em: 2011.

\_\_\_\_\_. *L'avare*. Les Classiques de la civilisation française. Paris: Didier, 1964.

\_\_\_\_\_. *O avarento: comédia em 5 atos*. Tradução de Bandeira Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

\_\_\_\_\_. *Premier placet présenté au roi sur la comédie du Tartuffe*. Disponível em: <<http://www.toutmoliere.net/oeuvres/tartuffe/placets.html>>. Acesso em: 27 set. 2010.

NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1934.

NING. In: WIKIPEDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ning>>. Acesso em: 29 ago. 2010.

NOBRE, Clayton. *Coquetel Molière* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[suani.correa@yahoo.fr](mailto:suani.correa@yahoo.fr)> em 20 jan 2011. Documento pessoal, inédito.

NOGUEIRA, Alessandra Santos. *Dissertação* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[suani.correa@yahoo.fr](mailto:suani.correa@yahoo.fr)> em 17 fev 2011. Documento pessoal, inédito.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAZ, Henrique da. *Tartufo de Molière* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <suani.correa@yahoo.fr> em 15 mar 2010. Documento pessoal, inédito.

PERES, Adoniran. *Molière, as pancadas e a história do teatro*. Disponível em: <<http://www.jornaldeteatro.com.br/destaques/408-moliere-teatro.html>>. Acesso em: out. 2010.

PILHIBERT, Henri. Lecture thématique de L'avare. In: MOLIÈRE. *L'avare*. Collection Nouveaux Classiques Illustrés. Paris: Hachette, 1976, p. 132-138.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

REBOUÇAS, Evil. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: Edunesp, 2010. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=JEs5WkjlVK4C&pg=PA188&dq=processo+colaborativo+no+teatro&hl=pt-BR&ei=1I-0TeD4OIrL0QHb0s2FCQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=JEs5WkjlVK4C&pg=PA188&dq=processo+colaborativo+no+teatro&hl=pt-BR&ei=1I-0TeD4OIrL0QHb0s2FCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: abr. 2011.

RINALDI, Miriam. O que fazemos na Sala de Ensaio. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002, p.45-54.

RÓNAI, Paulo. *O teatro de Molière*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

ROSÁRIO, Antônio Marco do. *Black Brexó*. Disponível em: <<http://blackpalhacotrovador.arteblog.com.br>>. Acesso em: 25 abr. 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SCHAPIRA, Claudia. Teatro de rua, teatro na rua, teatro da rua, teatro para a rua, teatro com a rua?. In: TRINDADE, Jussara; TURLE, Licko. *Teatro de Rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010. p.43-44.

SCHITTINE, Denise. *Blog: comunicação e escrita íntima na internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SOUZA, Mariza Mencialha de. Teoria Literária Clássica Romana (Plauto e A Aulularia). In: *VIII CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA* (I Congresso Internacional de Estudos Filológicos e Lingüísticos), 2004, Rio de Janeiro: CiFEFiL/IL/UERJ. Disponível em: <<http://recantodasletras.uol.com.br/teorialiteraria/1970158>>. Acesso em: 2010.

TELLES, Narciso. Notas acerca da atuação em espetáculo teatral de rua. *Revista ouvirOUver*, Uberlândia: UFU, n. 2. p. 1-7, 2006.

TOURNAD, J.C. *Introduction a la vie litteraire du XVII Siècle*. Paris : Bordas, 1970.

TRUCHET, J. Molière ou l'élégance. In: \_\_\_\_\_. *L'Art du théâtre*. Paris : P.U.F., 1992.



VERSA, Companhia Visse e. *As mulheres de Molière em Rio Branco*. Disponível em: <<http://www.cia-visseversa.blogspot.com/>>. Acesso: 2010.

VIANNA, Valéria. A arte de levar arte às ruas. In: TRINDADE, Jussara; TURLE, Licko. *Teatro de Rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010. p. 53-54.

WILHELM, Jacques. Festas, espetáculos e divertimentos. In: \_\_\_\_\_. *Paris no tempo do rei sol, 1660-1715*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 135-168.

## ANEXOS

### Anexo 1: Continuação da tarefa do *Canovaccio*

O novo possível roteiro ficou da seguinte maneira (levando em consideração o estudo dos I e II atos somente):

Cena 3 (I ato) – Cena 1 (II ato) – Cena 2 (I ato) – Cena 4 (I ato) – Cena 5 (I ato) – Cena 1 (I ato) – Volta p/ cena 1 (II ato) – Cena 3 (II ato) – Cena 5 (II ato) – Cena 4 (II ato) – Cena 2 (II ato).

Essa tarefa já estava se tornando complicada, a meu ver, pois, a cada leitura realizada, após ter esboçado o roteiro, pensava que deveria mudá-lo. Depois da leitura da decupagem da cena 1 (II ato) para seguir com a cena 2 (I ato) e depois voltar para cena 1, percebi que, segundo meu esboço, essa cena ficaria muito distante, e de certa forma incoerente, pois a cena deveria mostrar que Cleanto estava confidenciando a La Flèche a conversa que tivera com Elisa (cena 2). Tive que repensar esse esboço e acabei modificando novamente, mas também continuou com quebra de cena, desta vez duas, pois, também na ordem anterior, ficaria estranha, assim como também o fluxo da história a ser contada. Para ficar um pouco mais claro, mostro, abaixo, como concebi os cortes ou quebras:

1.<sup>a</sup> quebra:

Início da cena 4 (I ato)

HARPAGON – Sim, meu filho!... Eu, eu, eu... Mas porque tanto espanto?!...

CLEANTO – Nada, nada... Uma vertigem repentina... Com licença... **(vai para sair)**

HARPAGON – Vá depressa à cozinha e beba um copo de água pura... **(Cleanto sai)**

Início da cena 1 (II ato)

CLEANTO – Onde andaste metido?... Eu não tinha ordenado que me esperasses aqui?

LA FLÈCHE – Tinha, patrão. E eu estava disposto a esperar... mas o senhor seu pai me botou para fora e quase me arrisquei a levar uma surra...

Final da cena 1 (II ato)

LA FLÈCHE – É preciso confessor que nesse assunto seu pai consegue irritar o homem mais santo do mundo. Eu, graças a Deus, não tenho inclinações desonestas e sei conservar a minha consciência livre de pecados. Mas, com franqueza, seria para mim um prazer roubar seu pai, e roubando-o estou certo de que praticarei uma ação elogiável.

CLEANTO – Dá-me essa lista... Quero relê-la...

Volta para cena 4 (I ato):

HARPAGON - Os rapazes de hoje são fracos como passarinhos... Eis aí, minha filha, o que resolvi quanto a mim... Quanto a seu irmão, destino-lhe certa viúva da qual me falaram hoje, pela manhã. E quanto a você, esta destinada ao senhor Anselmo.

ELISA – Ao Sr. Anselmo?

HARPAGON – Sim... É um homem maduro, prudente e sensato, que não tem mais de cinqüenta anos e cuja fortuna é conhecidíssima...

2.<sup>a</sup> quebra:

Início da cena 4 (II ato) - sem a primeira fala de La Flèche

FROSINA – És tu, La Flèche?

LA FLÈCHE – Olá Frosina... Que vens fazer aqui?

Início da cena 2 (II ato)

SIMÃO – É um rapaz que precisa de dinheiro. Seus negócios exigem que ele o consiga e aceitará tudo o que lhe for proposto.

HARPAGON – Mas o senhor acredita que não haverá perigo nesse empréstimo?... E sabe o nome, a fortuna e a situação da família do rapaz?

Final da cena 2 (II ato)

HARPAGON – Retire-se já lhe disse!... E não me esquete os ouvidos!... (**Cleanto sai pelo fundo, à esquerda**) Afinal de contas, não me posso queixar dessa aventura... Serve de lição para que eu cuide mais do que nunca, do meu dinheiro.

Volta para a primeira fala de La Flèche na cena4 (II ato)

LA FLÈCHE– Que estúpida aventura!... Mas para que o Sr. Harpagon tenha oferecido tantas quinquilharias é preciso que possua, em qualquer lugar, um armazém secreto. Nenhum dos objetos oferecidos é conhecido meu...

## Anexo 2: Resumos

### I ATO

#### Cena 1 (Valério e Elisa)

Valério e Elisa conversam na sala da casa de Harpagon sobre eles. Elisa diz a Valério que não se conforma em ter que esconder o romance deles de todos, e que está muito triste porque não acredita no amor dele por ela, pois os homens são diferentes quando se trata desse sentimento. Valério diz a ela que não o julgue igual aos outros homens, ele a ama muito, e que é diferente deles, fala também que quando encontrar o pai que tanto procura tudo será diferente, pois seu pai é muito mais rico que o pai dela, e quando ele souber aceitará o casamento deles. Valério que se passa por seu fiel empregado para estar ao lado da mulher amada, é filho de um rico sr que acha que ele, Valério, sua irmã e sua esposa estão mortos vítimas de um naufrágio, coitado...

Elisa pede à Valério, que ele nunca se afaste dela, pois desde o dia que ele a salvou de um afogamento tornou-se o amor da vida dela. Cleanto vem chegando, Valério saindo pede a Elisa que converse com o irmão sobre eles, quem sabe ele se torna um aliado nosso e nos dá uma idéia como falar para seu pai sobre nós.

### **Cena 2 (Elisa e Cleanto)**

Valério vai saindo e Cleanto chega, Elisa diz a ele que quer conversar, ele diz que também quer falar à irmã, e antes mesmo que ela tenha qualquer chance de abrir a boca Cleanto vai falando... Elisa eu estou apaixonado por uma moça muito bonita que mora aqui perto, e se chama Mariana, talvez você não entenda do que estou falando porque você ainda não amou ninguém, estou lhe falando isso porque estou preocupado, pois tenho certeza que nosso pai será contra meu namoro com Mariana, pois se trata de uma moça muito humilde, e ele só pensa em sua fortuna, e de não gasta-la de jeito nenhum, nada adianta sermos seus herdeiros, se não temos acesso a nossa grana, pois devemos obediência a ele, de repente eles percebem que seu pai está chegando e resolvem terminar a conversa no quintal, vão saindo enquanto Harpagon vem entrando com La Flèche.

### **Cena 3 (Harpagon e La Flèche)**

O velho avarento entra na sala com o empregado e melhor amigo de seu filho aos berros: seu ladrão fora daqui, fora da minha sala, fora da minha casa. La Flèche pergunta: mas sr o que fiz? Como o velho é noiado e desconfiado de tudo e de todos, até da sua própria sombra, pensa que La Flèche lhe roubou sua fortuna, este se defende dizendo que não pegou e nunca viu nenhuma fortuna, que não sabe de nada, você está mentindo me devolve meu dinheiro, deixa eu te revistar, abre a mão a outra, mostra os bolsos, me devolve o que me roubaste, égua do velho doido, já me revistou, está satisfeito, viu como não roubei nada do sr, então o que vou lhe devolver, ah vou esperar meu patrãozinho lá fora que é melhor. Vai, vai, vai pro diabo que te carregue... La Flèche sai, Harpagon resmungando, eis um sujeitinho que não gosto por perto, vou ver se meu dinheirinho está no lugar.

### **Cena 4 (Harpagon, Cleanto e Elisa)**

Harpagon, falando sozinho, diz que não confia em bancos para guardar dinheiro e prefere escondê-lo em casa. Falando alto, ele pensa que seus filhos, Elisa e Cleanto ouviram que ele tem uma boa quantia em dinheiro escondido em casa. Os dois juram que não ouviram nada, e só pra garantir, Harpagon diz que não tem nenhum dinheiro e ainda reclama que Cleanto gasta muito dinheiro. No meio da conversa os três descobrem que tem o mesmo assunto para tratar: casamento. Harpagon diz que está apaixonado por Mariana. Cleanto fica desolado. Harpagon diz ainda que Elisa deverá casar com o Sr. Anselmo, que lhe desagrada muito. Ela se revolta e diz que não vai casar com o prometido. Eis que chega Valério que é chamado para intermediar o impasse.

### **Cena 5 (Valério, Harpagon e Elisa)**

Valério, mesmo sem saber do que se trata a discussão, diz que o patrão tem razão. Quando descobre que o assunto se trata do casamento de sua amada com outro, Valério tenta disfarçar para não desagradar Harpagon. Valério, com a desculpa de dar “bons conselhos” à Elisa, vai com ela para o quintal para conversarem a sós.

## **II ATO**

### **Cena 1 (Cleanto e La Flèche)**

Patrão e empregado conversam sobre o empréstimo que Cleanto está precisando. La Flèche diz que tratou com Mestre Simão, um corretor, que conseguiu um empréstimo que não quer se identificar. La Flèche lê as condições exigidas pelo empréstimo para que o negócio seja feito: o empréstimo garante uma parte em dinheiro, cobrado a juros exorbitantes, e a outra parte em quinquilharias usadas, que, segundo o empréstimo, podem ser vendidos por um bom preço! Cleanto se revolta, mas acaba aceitando as condições, afinal está de mãos atadas.

### **Cena 2 (mestre Simão, Harpagon, La Flèche e Cleanto)**

Mestre Simão encontra-se com Harpagon e fala do rapaz que está avido pelo empréstimo dizendo que este fará tudo para conseguir uma quantia em dinheiro, ficando Mestre Simão o intermediário do empréstimo, mas o velho sovina desconfia da procedência do rapaz, mas mestre Simão o acalma dizendo que ficará satisfeito com as vantagens conseguidas pois o rapaz é de família riquíssima e órfã de mãe e que seu pai está prestes a morrer, - explica Mestre Simão. Neste momento algo de intrigante e estranho acontece, La Flèche corre e fala para Cleanto que Harpagon conversa com Mestre Simão. Cleanto pensa que seu pai descobriu tudo. Simão percebe a presença de La Flèche e se espanta, pois o encontro deveria ser em outro lugar e não ali, mas resolve negociar ali mesmo e para a surpresa de todos Pai e Filho estavam agindo na surdina e o plano de ambos veio abaixo. Pois Cleanto imaginava fugir escondido com seu grande amor após o empréstimo. Harpagon e Cleanto trocam ofensas gravíssimas e o sonho de Cleanto de ter 15.000 francos cai por terra. Após longa troca de ofensas Harpagon expulsa Cleanto e afirma ter aprendido a lição e que deve ter mais cuidado com seu dinheiro.

### **Cena 3 (Harpagon e Frosina)**

Frosina está querendo falar com Harpagon. Ele pede para ela aguardar, pois precisa ver se seu dinheiro passa bem.

### **Cena 4 (Lá Flèche, Harpagon, Frosina)**

La Flèche afirma que para Harpagon ter oferecido tantas quinquilharias deveria ter um armazém secreto em algum lugar, enquanto isso chega Frosina e La Flèche pergunta o que ela está fazendo ali. Ela responde que está ali fazendo valer seu grande talento o de negociar através de intriga e astúcia. Lá Flèche pergunta se está ali para negociar com Harpagon e ela responde que está ali por uma recompensa por ter feito um trabalho para Harpagon. Lá Flèche afirma se ela conseguir tirar dinheiro tiraria o chapéu, pois dinheiro ali era muito caro. La Flèche olha para Frosina e diz que ela

não conhece Harpagão e afirma que ele é o humano menos humano e o mortal mais duro que ele conhece e nada neste mundo poderia fazê-lo abrir a mão e que até nas gentilezas não existiria ninguém mais seco e mais árido. Mas Frosina afirma que conseguiria com artimanhas tocar o coração de Harpagão. Lá Fleche encerra a conversa dizendo que Harpagão é genial na resistência e que nada o comoveria, que pedir algo para ele seria como feri-lo no coração durante o comentário surge Harpagão.

### **Cena 5 (Frosina, Harpagon)**

Frosina faz mil elogios à Harpagão, tentando convencê-lo que está mais jovem que um rapaz de 25 anos. Ele diz que tem sessenta anos bem contados, mas ela com toda sua falsidade diz que ele está na flor da idade e que seria esta a mais bela fase da vida de um homem. Querendo ludibriá-lo percebe que ele tem um sinal entre os olhos de vida longa e que viveria mais de cem anos – agrados. Neste momento interrompe Frosina perguntando como andam os negócios. Frosina começa a dizer que está indo muito bem, que já havia falado à mãe de Mariana dos sentimentos dele por sua filha e que a jovem ficou satisfeítíssima, louquinha para conhecê-lo pessoalmente. Isto aconteceria durante a cerimônia de apresentação do noivo de Elisa. Mas Harpagão afirma que por ter sido forçado seria o jeito oferecer este jantar para sua filha. Harpagão pergunta se Frosina conversou sobre o dote que a mãe da jovem deveria dar pois não se recebe ninguém sem dote. Frosina afirma que Mariana dará uma renda de 12 mil francos por ano. Harpagão toma um susto: - como doze mil francos? Frosina explica que não seriam em dinheiro vivo, mas em economia, pois por Mariana ser uma moça de hábitos muito simples ela quase não daria despesas. Harpagão chateado diz que tudo é muito interessante, mas não representava um valor real, para ele eram mais importantes coisas palpáveis. Frosina ainda tenta reverter dizendo que mãe e filha são herdeiras de bens de um país distantes. Harpagão teme que a diferença de idade cause algum constrangimento na relação, Frosina afirma que é impossível pois Mariana tem aversão a jovens e adora os velhos, e que ele não deve parecer mais jovem do que é, isso a deixaria muito chateada e que preferiria os sexagenários que usam óculos, Harpagão fica pensativo e concorda que se ele fosse mulher preferiria os mais velhos também. Frosina ressalta que o que vale são os homens como Harpagão com uma beleza digna de quadros clássicos. Harpagão se preocupa com sua tosse constante, mas Frosina afirma que é até charmosa a tosse de seu cliente. Ele pergunta se Mariana o conhece. Ela diz que não, mas que falou com detalhes sobre ele. Neste momento Frosina aproveita para fazer um pedidinho com muita astúcia: - que a salve de um processo que tem na justiça que a deixará arruinada – durante o pedido sempre exalta as qualidades de Harpagão – mas isto não foi suficiente para convencê-lo – quando percebe a intenção e insistência de Frosina desconversa e diz que alguém o está chamando e sai. Frosina enfurecida roga pragas e diz que não desistirá de tirar dinheiro do velho.

### **III ATO**

#### **[Falta a Cena 1]**

#### **Cena 2 (Valério, Joaquim)**

Valério, rindo da situação entre Harpagon e Joaquim, ironiza palavras ao Mestre. Joaquim se irrita com os deboches de Valério e diz que ele não tem nada a ver com isso e que espera que

ele ria da surra que irá levar quando chegar a sua vez, porém que não venha a rir das que os outros receberem. Valério pede ao Mestre Joaquim que não se zangue. Joaquim aproveita-se da situação para dar uma de “valentão” e em voz alta diz que se Valério o aborrecer ele irá fazê-lo rir diferente e logo o empurra, ameaçando-o. Valério finge estar com medo e pede calma, mas Joaquim não quer conversa e chama Valério de impertinente e pensa em pegar uma bengala para agredi-lo. Valério, então, pega uma bengala próxima e a oferece para que faça o que disse, já o empurrando. Joaquim fica preocupado com a reação de Valério que também o ameaça, mas agora com a bengala. Chama-o de idiota e Joaquim com medo concorda com o insulto. Valério diz que ele não conhece seu gênio. Joaquim pede desculpas e diz que era brincadeira quando queria agredi-lo. Valério afirma que não gosta de brincadeiras, dá-lhe duas ou três pancadas com a bengala e sai. Joaquim inconformado resmungo sozinho. Afirma que é um péssimo ofício ser sincero e que nunca mais dirá a verdade. Diz que o patrão pode e tem o direito de batê-lo, mas ao Sr. Intendente (Valério) não e promete vingança.

### **[Falta a cena 3]**

#### **Cena 4 (Mariana, Frosina)**

Enquanto aguardam Sr. Harpagon, Mariana lamenta a situação em que se encontra (prestes a casar com um velhote). Frosina tenta acalmá-la sem sucesso, pois seu coração está encantado por um jovem galã que conheceu (Cleanto). Não consegue ocultar o que sente. Com as visitas à sua casa, Mariana fica impressionada com a forma respeitosa em que o rapaz a trata. Mas não sabe ainda quem é ele. Está apaixonada e se pudesse escolher com quem se casaria, seria com ele. Frosina não acredita muito nas palavras de um jovem rapaz, afirma que são todos iguais, falam coisas bonitas e agradáveis, mas no fim são todos os mesmos. Vale mais apenas um marido velho e rico que possa dar todo o conforto necessário a esposa do que alguém que não se sabe ao certo quem é de verdade. Frosina confessa que um marido velho pode trazer alguns aborrecimentos, mas que isso logo acabará, pois um velhote não dura muito e quando ele morrer, Mariana poderá escolher o marido que quiser jovem e galante, para consertar o que estiver torto. Mariana não fica muito feliz em ter que esperar a morte de alguém para somente depois ser feliz. Frosina diz que Mariana só deve se casar com a condição de ficar viúva depressa e que isto deve constar no contrato nupcial. Afirma que ele seria importuno se não morresse dentro de três ou quatro meses. Eis que está chegando o Sr. Harpagon.

#### **Cena A 5 (Harpagon, Frosina, Mariana)**

Harpagon elogia Mariana comparando-a com um astro, lindo e o mais brilhante de todos os astros. Diz à Frosina que Mariana não parece satisfeita com sua presença, pois não fala nada. Frosina o acalma afirmando que é natural e que as moças castas ficam sempre envergonhadas de revelar o que sentem. Harpagon apresenta à Mariana sua filha Elisa.

#### **Cena 6 (Elisa, Harpagon, Frosina, Mariana)**

Mariana pede desculpas à Elisa por ter retardado sua visita. Elisa responde que isto já deveria ter sido feito há muito tempo. Harpagon ironiza com um ditado que diz: “Erva má cresce sempre”. Mariana comenta em voz baixa à Frosina que Harpagon é um homem desagradável.

Ele pergunta à Frosina o que Mariana disse a seu respeito. Frosina tenta disfarçar afirmando que ele é um homem muito espirituoso. Mariana não consegue suportar a situação quando chega então Cleanto para apreciar os encantos de Mariana. Harpagon o apresenta à jovem. Ela diz à Frosina que é o jovem de quem havia falado. Harpagon afirma que em pouco tempo se livrará dos dois filhos.

### **Cena 7 ( Cleanto, Elisa, Harpagon, Mariana, Frosina)**

Na sala de jantar Cleanto fala para Mariana sobre sua surpreendente aventura em saber dos propósitos do pai. Este deixou os dois surpreendidos, respondeu Mariana, pois ela não está preparada para tais projetos. Cleanto disfarça seus sentimentos e fala sobre os preceitos do coração: tê-la como madrasta não será uma boa idéia. Mariana diz que não será também uma boa alegria tê-lo como enteado. Harpagon polícia seu filho, dizendo-lhe que esta exagerando em suas palavras e reflexões, coisas assim não são ditas na frente de uma bela jovem. O velho avarento se desculpa, Mariana diz que nada lhe ofendeu e os escrúpulos do filho serão perdoados, agradece pelos atos revelados e se falasse de outra maneira nada prejudicaria. Então, os três começam uma discussão sobre sensatez. Cleanto apóia o pai e começa elogiar a bela jovem como: tê-la como esposa seria uma glória é uma ventura como o destino de todos os príncipes do mundo. Harpagon enciumado diz para seu filho acalmar-se. Brindavoine e Valério, os criados, entram para saber as ordens. Frosina, a intrigante para não irem adiante com a conversa sugere ir à feira logo para voltar cedo. Arrumar e atrelar os cavalos foram às ordens do velho chicaneiro, que envergonhado pede mil desculpas para mocinha por não servir nada antes de irem à feira. Cleanto, esperto mandou buscar frutas importadas da china, seu pai sufocando-se reclama baixo, à parte, para Valério: diz que seu filho está arruinando sua vida. O criado, por sua vez, diz que está maluco. Cleanto insiste em perguntar se isso seria o bastante, pede desculpas à mocinha por não ser experiente em tais assuntos. Mariana não entendendo nada daquela situação, pede desculpas por imaginar estar sendo à impertinente na trama. Harpagon tem um anel de brilhante no dedo, Cleanto oferece à Mariana como presente de noivado ofertado pelo pai. Mariana não quer aceitar o anel, a intrigante, Frosina, diz à menina para guardá-lo logo, antes que se arrependa. Mariana agradece pelo belo presente de noivado.

### **Cena 8 ( Brindavoine e Harpagon)**

Ainda na sala de jantar, Brindavoine avisa ao senhor Harpagon que um moço o espera. O avarento manda dizer-lhe que não está, se poderia voltar outro dia. O criado adverte que o visitante traz dinheiro. Ah! Que alegria! Harpagon muda de feição, inspira forte o ar de muito dinheiro e tratando-se de negócios não pode deixar para outro dia, decide atendê-lo, pedindo desculpas a Mariana e lhe dizendo que voltará logo.

### **Cena 9 (Cleanto, Elisa, Harpagon, Merluche, Mariana e Valério)**

No mesmo local um dos criados entra correndo quase derrubando o velho rabugento, gritando: Patrão, patrão... O velho avarento estressado reclama com o criado. Cleanto preocupado pergunta para o pai se está bem. Valério, ajudando, diz que não foi nada, só uma batidinha de leve. O criado Merluche estava com presa e seria bem vindo correndo para avisar



sobre os cavalos desferrados. Harpagon ordenou que levasse à ferraria imeditamente. Cleanto para aproveitar e conversar melhor com Mariana, propõe esperar com a visita no jardim. Seu pai desconfiado fala para Valério tomar cuidado com os esbanjamentos de Cleanto. O velho preocupa-se com seus projetos.

#### **IV ATO**

##### **Cena 1 ( Frosina, Elisa, Mariana e Cleanto)**

Os quatro se encontram para tentarem resolver o impasse do casamento de Mariana com o sr. Harpagon. Cleanto e Mariana encontram-se desesperados de amor um pelo outro e não sabem como resolver a questão e pedem ajuda à Frosina. Elisa diz à Mariana o quanto tem apreço por ela e que faz muito gosto do amor dos dois. Frosina por sua vez se vê em situação difícil, pois não sabia do amor dos dois e combinou o casamento de Mariana com o pai de Cleanto. E ainda têm de convencer a mãe dela a aceitar o amor dos dois, pois mãe e filha estão em situação difícil e o casamento com Harpagon salvaria a vida das duas. Todos pensam numa maneira de resolver o problema, até que Frosina tem a idéia de tentar encontrar uma mulher, mesmo que idosa, mas que possa representar o papel de dama da sociedade, rica, com muitas posses que causasse interesse em Harpagon. Assim, ele poderia desistir do casamento com Mariana. Cleanto e Mariana concordam com Frosina e prometem ajudá-la.

##### **Cena 2 (Harpagon, Frosina, Elisa, Mariana, Cleanto)**

O sr. Harpagon entra sorrateiramente e vê Cleanto beijando a mão de Mariana. Acha estranha a situação. Elisa é quem percebe a presença do pai e avisa a todos. Harpagon avisa que a carruagem já está pronta e Cleanto se oferece para acompanhá-las, mas Harpagon, esperto, diz que elas iram sozinhas pois ele precisa do filho.

##### **Cena 3 (Cleanto, Harpagon)**

Harpagon pergunta a Cleanto o que acha de Mariana. Cleanto diz que não tem interesse nenhum na moça e que ela ou qualquer uma como madrasta , tanto faz. É quando Harpagon diz que lamenta a opinião do filho pois estava pensando em dar a mão de Mariana a Cleanto já que pensou bem e avaliou a diferença de idade e o que as pessoas poderiam dizer a respeito. Cleanto surpreso diz que se for para satisfazer ao pai, ele se sacrifica e casa com Mariana, mas Harpagon afirma que ele não é tão intransigente e não forçará o filho a fazer o que não quer. Cleanto então confessa seu amor por Mariana e que não havia contado antes para não desapontá-lo e que a visitou várias vezes, mas que não disse de quem era filho. Harpagon indignado, confessa que desconfiava disso e que por isso veio com a conversa de dá-la em casamento ao filho. Harpagon diz ao filho que desista desse amor e acabe com as perseguições à Mariana. Cleanto diz que não irá desistir e que lutará por esse amor. Os dois brigam por isso e Harpagon procura uma bengala para dar no filho.

##### **Cena 4 (Joaquim, Harpagon, Cleanto)**

Harpagon e Cleanto continuam brigando e entra Joaquim querendo saber o que se passava. Os dois continuam se insultando. Harpagon tenta explicar a situação a Joaquim indignado aos

berros. Joaquim fala com cada um separadamente. Cada um tenta explicar a situação a partir de seu ponto de vista. Joaquim leva o recado de um para o outro de acordo com que querem ouvir. Concorde com um e com outro, levando recados trocados. Os dois pensam que tudo está sendo resolvido. Joaquim propõe que os dois conversem e entrem em acordo. Os dois ficam contentes e decidem conversar.

#### **Cena 5 (Harpagon, Cleanto)**

Os dois começam a conversar achando que um concordou com o outro sobre a questão do casamento e tratam-se de maneira respeitosa desculpando-se mutuamente. Até que Cleanto afirma estar muito contente com seu pai por tê-lo deixado ficar com Mariana. Nesse momento, Harpagon se assusta e os dois percebem que não estavam falando da mesma coisa. Ficam indignados e voltam a brigar. Harpagon expulsa o filho e diz que ele é um desprezado e que não o reconhece mais como filho, deserdando-o.

#### **Cena 6 (La Flèche, Cleanto)**

La flèche encontra com Cleanto e diz que achou o tesouro de Harpagon e propõe que os dois fujam.

#### **Cena 7 (Harpagon)**

Harpagon descobre que foi roubado. Entra em desespero, gritando pra todos os lados, esbravejando pelos quatro cantos da casa. Agarra seu próprio braço pensando ser o de outra pessoa de tão atordoado. Grita por justiça. Grita por vingança.

### **V A T O**

[faltam as cenas 1, 2 e 3]

#### **Cena 4 (Valério, Joaquim, Comissário, Escrevente, Elisa, Mariana, Frosina e Harpagon)**

Harpagon completamente perturbado por toda a situação vendo Elisa chegar começa a dizer-lhe várias coisas maldizendo a ela e a Valério. Ele tenta acalmar a situação pedindo que Harpagon o ouça, mas ele não quer saber de nada e ainda o ameaça amarrá-lo na cauda de um cavalo e sair arrastado. Elisa vendo que a situação está desesperadora fica aos pés de seu pai para que desista de qualquer violência pois ele entenderá porque ela se comprometeu com ele, pois se não fosse Valério tê-la salva de um afogamento já não estaria a muito tempo e que devia ficar agradecido por isto, mas Harpagon não quer saber de nada preferiria que a filha tivesse morrido do que estar naquela situação com a traição dela. Elisa pede em nome do amor que dedica a ela que reconsidere, mas Harpagon está decidido e quer que se cumpra a lei, Joaquim por sua vez vê sua vingança se concretizando e Frosina observando tudo comenta “que coisa complicada!”

#### **Cena 5 (Anselmo, Valério, Joaquim, Comissário, Escrevente, Elisa, Mariana, Frosina e Harpagon)**

Anselmo que é o futuro esposo de Elisa escolhido por seu pai chega e vê a confusão armada e pergunta o que está acontecendo. Harpagon então explica que o contrato de casamento que ele assinará está prejudicado por causa de uma traição de um celerado (indivíduo perverso) que violou os mais sagrados preceitos da hospitalidade, entrando na casa dele como criado e roubando o dinheiro dele e seduzindo sua filha. Valério não entende essa história de quererem o dinheiro do pai de Elisa, mas Harpagon não consegue se conformar com a situação e diz a Anselmo que ele também foi lesado e que deve tirar satisfações com a justiça. Anselmo diz que não pretende casar a força com Elisa, já que o coração dela pertence a outro, mas que o ajudará com relação ao dinheiro. Harpagon então pede ao comissário que prenda Valério, mas este diz que não fez nada de errado apaixonando-se por Elisa e que todos ficarão surpresos quando descobrirem quem é ele na verdade. Harpagon não que saber de nada, afirma que existem muito impostores que levam vantagens utilizando nomes de pessoas ilustres, mas Valério diz a todos que um é fidalgo e que toda a cidade de Nápoles pode testemunhar a seu favor. Anselmo fica irritado dizendo a ele que tenha cuidado, pois ele conhece também toda a cidade de Nápoles e pode verificar se a história dele é verdadeira. Valério não receia nada e pergunta se conhecem D. Thomaz D'Alburcy. Anselmo diz que é um dos poucos que o conhece muito. Harpagon fica irritado dizendo que não interessa quem é D.Thomas ou Martinho. Anselmo pede calma e solicita que Valério explique. Valério começa explicando que é filho de D'Thomaz. Anselmo fica espantado com a notícia e pede para Valério não brincar com isso. Valério diz que pode provar a sua história. Anselmo diz que D.thomaz, há dezessete anos morreu num naufrágio com seus filhos e esposa fugindo de perseguições políticas em Nápoles. Valério então toma a palavra e diz que o filho desse homem foi salvo por navio espanhol e criado por um serviçal e que também o comandante do navio se afeiçoou por ele e acabou cuidando dele e que um dia informaram a ele que seu pai não tinha morrido. Saiu então à procura dele e chegando nessas terras encontrou Elisa e ficou escravizado pela sua beleza. Anselmo pergunta que provas ele teria para isso tudo e Valério responde o capitão espanhol, um saquinho de rubi que era do pai, um bracelete de ágata que o pai deu antes de partirem e o criado Pedro que se salvou com ele. Mariana ouvindo tudo isso fica surpresa e afirma que, ao ouvir as palavras dele, que é sua irmã. Valério, incrédulo, pergunta se realmente é irmã dele e ela responde que sim, pois a mãe dela conta várias vezes as aventuras e desgraças da família. Conta que foram salvas por uns corsários e que ficaram dez anos como escravas e que por um acaso conseguiram a liberdade, voltaram a Nápoles e não encontraram notícias do pai. Pegaram uma pequena herança e fugiram de lá. Anselmo ouvindo tudo isso começa a louvar a Deus, pois ele tinha finalmente encontrado os filhos e os filhos tinham encontrado o pai. Mariana pergunta para Anselmo se é realmente seu pai e ele responde que sim e que Deus tinha salvado todo o dinheiro que possuía e pensando que todos tinham morrido estava buscando um novo casamento, pois ele corria perigo em Nápoles, por isso mudou de nome. Harpagon olhando aquela situação, incrédulo, pergunta a Anselmo se Valério é realmente seu filho. Ele responde que sim, então Harpagon diz que Valério roubou dez mil escudos e que será responsabilizado pelo roubo. Anselmo pergunta quem disse que ele tinha roubado e Harpagon responde que foi Mestre Joaquim e que estava tudo registrado pelo Comissário. Valério pergunta a Harpagon se ele acredita que seria capaz de ação tão baixa e ele responde que capaz ou não quer o seu dinheiro de volta.

**Cena 6 (Os mesmos, Cleanto , Lá Fleche)**

Cleanto chega e diz ao pai para não acusar ninguém do roubo do dinheiro, pois ele sabe onde está e diz que se ele consentir o seu casamento com Mariana ele devolve o dinheiro. Harpagon fica desesperado querendo saber onde está, mas Cleanto diz para ele escolher: ou consente o casamento ou fica sem dinheiro, ele pergunta se mexeram no cofre, Cleanto diz que está como estava e dando sua aprovação ele será o mais feliz dos homens, então Mariana diz a ele que não basta apenas o consentimento da sua mãe mas do seu irmão e do seu pai e aponta para eles. Anselmo querendo por um fim a esta história toda diz a Harpagon que Deus não restituiu os filhos para contrariá-los e que os jovens merecem a felicidade e que deve consentir como ele também consente, mas Harpagon diz que precisa do seu cofre, Cleanto diz que vai revê-lo, Harpagon diz que não tem dinheiro para o dote dos filhos Anselmo diz não ter problema pois tem bastante para os dois, mas ele insiste em saber se Anselmo pode se responsabilizar pelas despesas; mais uma vez Anselmo diz para não se preocupar que ele resolve tudo e para finalizar Harpagon diz que não tem roupa para o casamento e Anselmo diz que compra uma para ele e que todos devem comemorar o dia hoje. O comissário pergunta quem vai pagar as despesas do processo, Harpagon diz que não tem mais roubo mas o comissário insiste que devem pagar alguma coisa então Harpagon diz que se é para processar alguém que processe Mestre Joaquim. Joaquim fica desesperado e diz “se falo a verdade surram-me, se minto mandam-me enforcar”. Anselmo fala que devem perdoar Joaquim e Harpagon pergunta se ele paga as despesas do comissário, ele concorda e pede para todos festejarem ao lado da esposa dele, Harpagon diz que todos podem ir aonde quiserem mas que vai ficar tomando conta do dinheiro dele.