

**O texto em cena:  
Uma reflexão a partir de Os Rústicos, do Teatro dos Aloés**

**Artur de Almeida Malheiro**

**Relatório  
de Estágio de Mestrado em Artes Cénicas**

**Abril, 2025**

**ARTUR DE ALMEIDA MALHEIRO**

**O TEXTO EM CENA:**

**UMA REFLEXÃO A PARTIR DE *OS RÚSTICOS*, DO TEATRO DOS ALOÉS**

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas realizado sob a orientação científica do Professor Paulo Filipe Monteiro.

Lisboa

2025

*Maria de Almeida Malheiro (in memoriam)*

*Artur de Brito Malheiro (in memoriam)*

## **AGRADECIMENTOS**

É impossível concluir um trabalho como este sem a colaboração de pessoas tão queridas, às quais eu deixo aqui a minha profunda gratidão. À toda equipa do Teatro do Aloés, pelo carinho com que me receberam, em especial à Elsa Valentim, que, sempre generosa, me orientou em mais uma nova etapa da minha vida. Ao meu orientador Paulo Filipe Monteiro, atento e preciso, procurava sempre estimular a minha escrita por meio de palavras de incentivo. E a todos os atores, técnicos e profissionais da equipa artística que estiveram envolvidos na produção do espetáculo teatral *Os Rústicos*.

## O TEXTO EM CENA:

### UMA REFLEXÃO A PARTIR DE *OS RÚSTICOS*, DO TEATRO DOS ALOÉS

ARTUR MALHEIRO

## RESUMO

Durante o período de estágio, acompanhando a produção da peça *Os Rústicos*, na Associação Cultural Teatro dos Aloés, o meu contato com o texto conduziu-me a refletir sobre a forma como a obra escrita se transforma em cena. Este trabalho divide-se, então, em duas partes. A primeira aborda o período do estágio e apresenta as atividades exercidas durante este período. A segunda faz, a partir das minhas observações durante a produção da peça, uma reflexão teórica sobre o texto teatral e o processo da sua transformação em espetáculo.

PALAVRAS-CHAVE: Texto; Drama; Encenação; Goldoni

**TEXT INTO SCENE:**

**A REFLECTION FROM OS RÚSTICOS, FROM TEATRO DOS ALOÉS**

**ARTUR MALHEIRO**

**ABSTRACT**

During my internship, while accompanying the production of the play *Os Rústicos* at the Associação Cultural Teatro dos Aloés, my contact with the text led me to reflect on how a written work is transformed into a stage. This work is divided into two parts. The first addresses the internship period and presents the activities carried out during this period. The second, based on my observations during the production of the play, presents a theoretical reflection on the theatrical text and the process of its transformation into a performance.

**KEYWORDS:** Text; Drama; Staging; Goldoni

## ÍNDICE

Introdução .....	1
Capítulo 1: O estágio .....	3
1.1 Associação Cultural Teatro dos Aloés .....	3
1.2 Visão geral das atividades .....	4
1.3 Atividades específicas .....	5
1.3.1 Pesquisa histórico-contextual da peça .....	6
1.3.2 Redação da folha de sala .....	7
1.3.3 Atualização do texto e acompanhamento para auxílio dos atores .....	7
1.3.4 Reuniões com a equipa técnica .....	7
1.3.5 Elaboração do guião das cenas .....	9
1.3.6 Bilheteira .....	9
Capítulo 2: O texto como fator de observação da cena .....	10
2.1 Os Rústicos .....	10
2.2 A Commedia dell'Arte e Goldoni .....	12
Capítulo 3: A cena como metamorfose do texto .....	17
3.1 O texto dramático .....	17
3.2 Trabalho de mesa – Primeiras leituras .....	20
3.3 A encenação .....	26
Considerações finais .....	32
Ficha artística e técnica .....	34
Bibliografia .....	35
Apêndice A: Folha de sala .....	i
Apêndice B: Guião das cenas .....	vi

## INTRODUÇÃO

Ser estagiário numa companhia de teatro significa estar atento às diversas formas de fazer uma produção, mas é, ao mesmo tempo, pensar nas diversas possibilidades que se poderão configurar, posteriormente, no relatório final. Tendo isto em mente, durante o período de estágio, surgiu a necessidade de iniciar uma discussão a respeito da relação do texto com o ato de encenar. Isso ocorreu devido a dois motivos em especial. O primeiro foi a percepção de que as atividades desenvolvidas como estagiário estavam muito ligadas ao texto. A proximidade com a obra teatral foi desde física, com o manuseio do texto – apagando-o, alterando-o, corrigindo-o – até intelectual –, realizando as investigações que, naturalmente, surgiam de uma demanda vinda do próprio texto, culminando com a redação de uma apresentação da peça que foi publicada na folha de sala.

O segundo motivo foi perceber que a encenação pretendia, de alguma forma, atualizar a peça e responder a algumas perguntas, entre as quais: como é que as pessoas, da atualidade, viveriam o século XVIII? Mais especificamente, e a partir de uma visão diferente sobre as personagens femininas, buscava-se também levar à cena a forma como as mulheres daquela época se comportavam quando estavam sozinhas ou, ao menos, na ausência da presença masculina. Em termos de ação física, isso significa imaginar como as mulheres reagiriam quando se sentissem coagidas. Habitualmente, acabamos por ver as pessoas de épocas passadas como acomodadas com as dificuldades de então. A ideia era imaginar e pôr em cena a forma como elas reagiriam às dificuldades da época.

Essas ideias surgem quando se decide produzir um espetáculo para que seja definida a linha de encenação. Elas não alteram a obra, propriamente dita, mas a atualizam, mesmo tendo sido escrita no século XVIII – como é o caso de *Os Rústicos* – e independentemente do tema por ela tratado. E elas, as decisões, embora tomadas antes da encenação de facto, são construídas na transposição do texto para a cena, criando uma relação entre ambos. Pois como Monteiro (2010, p. 376) nos lembra, o texto dramático “pretende sempre a passagem a outra coisa”. O resultado desta relação é o que RUFFINI define como teatro.

o produto da relação entre texto e palco [...]. De acordo com essa definição, não existiu e não existe um só teatro, mas muitos teatros existiram e existem, tantos quantos são os tipos particulares de relacionamentos efetivos contraídos entre o texto e o palco. [...] Somente quando texto e o palco colaboram é que os teatros nascem. (1995, p. 238).

Aqui Ruffini propõe uma reflexão sobre a relação entre texto e encenação no teatro. A sua afirmação destaca a diversidade de formas teatrais ao longo da história e em

diferentes culturas, sugerindo que o teatro não pode ser reduzido a um modelo fixo, mas sim compreendido como o resultado dinâmico de interações específicas entre dramaturgia e encenação. O autor enfatiza que somente a colaboração entre texto e palco dá origem ao teatro, rejeitando visões que privilegiam exclusivamente um desses elementos. Essa perspectiva ressalta as tensões entre dramaturgia e encenação no contexto do teatro clássico europeu.

Como será visto mais adiante, ao longo do século XX, a primazia do texto foi sendo progressivamente contestada, levando à valorização de formas teatrais que priorizam a encenação como linguagem autônoma. Ruffini apresenta, portanto, uma perspectiva na qual aponta para um diálogo entre texto e cena onde o teatro não se define nem pelo texto nem pelo palco isoladamente, mas pela interação entre ambos. A multiplicidade de interações possíveis entre texto e encenação leva aos “muitos teatros” de Ruffini, a partir de uma variedade de concepções de teatro adotada em cada contexto, seja ele histórico ou mesmo pela abordagem cênica. O teatro é uma arte que depende da inter-relação entre dramaturgia e cena, afastando perspectivas que tentam reduzir o fenômeno teatral a um desses polos.

A primeira parte deste trabalho versará sobre o período de estágio realizado na Associação Cultural Teatro dos Aloés. Será apresentada a instituição e as atividades desenvolvidas. No segundo capítulo, é apresentado o conceito de hibridismo a ser utilizado no entendimento de como o teatro pode ser visto como a metamorfose entre texto e cena, além de fazermos uma breve descrição da obra dramática produzida pelos Aloés durante o estágio, *Os Rústicos*, e também contextualizarmos obra e autor, Carlo Goldoni, dentro da história do teatro no período conhecido por Commedia dell’Arte. O terceiro e último capítulo apresenta um histórico da utilização e importância do texto teatral ao longo dos tempos para, em seguida, serem apresentadas a sua utilização e análise durante os ensaios da peça pela companhia.

Com este trabalho, propõe-se, então, uma reflexão sobre o texto teatral e a sua relação com a cena, problema teórico que surgiu a partir da observação, como estagiário, da encenação de *Os Rústicos*, pela Associação Cultural Teatro dos Aloés. Pois esta relação é o que há de mais importante, já que “é certo que o texto é que mais fica [...]. Mas não podemos contentarmos com o que fica, quando estudamos algo que se caracteriza por passar.” (MONTEIRO, 2010, p. 373).

# 1 O ESTÁGIO

## 1.1 Associação Cultural Teatro dos Aloés

A Associação Cultural Teatro dos Aloés, mais comumente conhecida somente por Teatro dos Aloés, é uma instituição fundada no ano 2000, a partir do encontro de atores que ensaiavam a peça *Uma Lição dos Aloés*, de Athol Fugard, no teatro da Malaposta, em 1996. Aloé é uma planta que, vivendo no deserto, consegue resistir à seca durante muitos anos. Entretanto, ao menor sinal de água, ela volta a florescer, caracterizando-se, assim, pela sua resistência. A peça em questão falava de confiança, amizade, resistência.

A então equipa que participou daquela produção identificou-se com o texto e compreendeu que, com objetivos claros e sabendo o que se quer conquistar, era possível resistir em condições adversas e “vencer o medo, a suspeição e a intriga”, que era a mensagem passada pela peça.

Desde então, a associação vem produzindo espetáculos tendo em mente a premissa de que fazer teatro significa contribuir em sociedade para que se possa formar cidadãos a partir do seu próprio exercício de cidadania, elevação moral e espiritual. Além disso, a Associação preza o trabalho voltado para a população objetivando o seu desenvolvimento cultural.

Pensamos o teatro como o lugar indicado para a reflexão coletiva, o lugar onde é possível aos atores oferecer a sua própria reflexão a um grupo de pessoas interessadas e representativas do todo social, como o lugar próprio para levantar questões e partilhar problemas. O facto de gente viva representar diante de gente viva, expressando-se com os mesmos meios que são os de toda a gente, podendo a sala e a cena trocar de funções a qualquer momento, dá ao teatro o privilégio da comunicabilidade e da identificação. (TEATRO DOS ALOÉS, s/d).

Fisicamente, a associação está localizada na Amadora. Possui uma sede administrativa, na qual estão guardados os figurinos de peças antigas, e que também serve de escritório para as produções futuras e as que estão em andamento. Além deste imóvel, a associação ocupa também uma sala-estúdio no Recreios da Amadora, um edifício que data de 1914, propriedade da Câmara Municipal, próximo à estação de comboios, onde também há uma sala de espetáculos que serve de local para as apresentações do grupo.

Mantendo como característica a diversidade temática das suas peças, os Aloés estão em constante atividade de produção. Com mais de 60 peças produzidas, a associação mantém uma média de três espetáculos produzidos e apresentados por ano. Sejam eles de autores clássicos, ou adaptações de obras não teatrais ou criações de textos originais.

A Associação preocupa-se também em desenvolver ações sociais visando a integração do Teatro dos Aloés com a comunidade. São criadas atividades voltadas para os públicos da Amadora, onde a associação está localizada, com o intuito de fortalecer os seus laços e intensificar o envolvimento da população com o teatro. Entre essas atividades estão o oferecimento de cursos para a comunidade; a organização da mostra de teatro Amadora Mostra, voltada para novos criadores; e, também, a criação de espetáculos a partir da adaptação de textos do Plano Nacional de Leitura para manter a proximidade com a comunidade escolar e estabelecer a formação de um público jovem.

Pela sua contribuição à cultura do concelho da Amadora, o Teatro dos Aloés, entre outros prêmios, foi agraciado com a medalha da Câmara Municipal pelo reconhecimento das atividades desenvolvidas.

Não poderia falar da associação e dos espaços que ela ocupa sem falar das pessoas que a formam. Os seus membros são os atores e encenadores Elsa Valentim, Jorge Silva, José Peixoto, Luís Alberto, Patrícia André, Rui Mendes, Rui Rebelo, Sofia de Portugal, Teresa Gonçalves e Victor Santos. A direção de produção fica a cargo de Daniela Sampaio e a produção executiva e comunicação são da responsabilidade de Marco Trindade. A direção da instituição fica nas mãos de Elsa Valentim, Jorge Silva e José Peixoto.

## **1.2 Visão geral das atividades**

Quando chegou o momento do mestrado em que temos de escolher o caminho que tomaremos para finalizá-lo, ou seja, escrever uma dissertação, desenvolver um projeto ou fazer um estágio, pensei que, particularmente, a melhor opção seria a última, visto que poderia complementar o trabalho teórico ao prático e aprender ainda mais como se desenvolve uma produção teatral. Por este motivo, escolhi o Teatro dos Aloés onde pude acompanhar, desde o princípio, a produção da peça “*Os Rústicos*”, de Carlo Goldoni.

Quando digo “desde o princípio”, quero chamar atenção para o fato de estar presente desde o primeiro dia, da primeira leitura feita na presença de todos os atores, além dos demais profissionais que ficariam responsáveis por cada processo da produção, como, por exemplo, o designer de luz, o cenógrafo, o músico, a produtora, entre outros. Acompanhei o chamado “trabalho de mesa” por cerca de duas semanas, ao longo do qual os atores, ainda sentados, leem as falas dos seus respectivos personagens e fazem a análise dramática. Neste processo, há o início de um entendimento das personagens por parte

dos atores. Entretanto, é como se estivessem todos a fazer uma espécie de investigação literária de todo aquele universo que compõe o texto escrito.

A seguir a esta primeira etapa, vieram mais seis semanas de intenso trabalho de oito horas diárias, de segunda a sexta – que se intensificou à medida em que a estreia se aproximava –, durante o qual as cenas eram “levantadas”, ou seja, passa-se da leitura e da dramaturgia (digo isso em referência ao já mencionado trabalho de mesa quando os atores contam apenas com o texto como suporte para o seu entendimento) para a pesquisa e criação física, de facto, tanto no que diz respeito às personagens como em relação às suas movimentações pelo palco.

O terceiro momento, após o período anterior que dura cerca de dois a três meses, são a estreia e as apresentações públicas. Este é o momento de validar junto aos espectadores tudo o que foi aprendido, apreendido e desenvolvido ao longo dos ensaios. É quando são postas à prova todas as ideias concebidas anteriormente. A aprovação ou não do público nos dará alguma percepção sobre se o que entendemos do texto estava correto e se, com isso, conseguimos contar verdadeiramente a história.

Esta foi, de uma forma geral, a natureza do trabalho que eu pude acompanhar pelos três meses de estágio no Teatro dos Aloés. Um processo de produção teatral de ponta a ponta. Desde a primeira leitura até o último aplauso do último dia de apresentações. A seguir, explicarei mais especificamente o tipo de trabalho desenvolvido neste período.

### **1.3 Atividades específicas**

Quando conversei com a direção do Teatro dos Aloés acabamos por não definir, de imediato, quais seriam, especificamente, as atividades que eu desempenharia ao longo do estágio. Isso porque, dadas as características do ofício teatral e ao longo de uma formação voltada para o teatro, aprendemos que neste meio devemos saber de tudo um pouco. Diferente de outros veículos, como o cinema e a televisão, onde há especificidades técnicas próprias, o teatro abre oportunidades para que possamos aprender e atuar nas diversas áreas que dialogam com ele. É muito comum que um ator saiba operar a luz e o som de um espetáculo ou que trabalhe como produtor, por exemplo. Quando se trata de uma companhia, principalmente aquelas com poucos recursos financeiros, podemos ver com frequência um ator que numa produção específica ajuda na iluminação do espetáculo, mas, na outra, representa uma personagem em cima do palco. Foi por causa deste carácter globalizante que optamos por não definir uma atividade específica e, assim, eu ficaria disponível para ajudar conforme fossem surgindo as demandas.

Entretanto, uma atividade acabou por se tornar relevante e necessária: a pesquisa a respeito do tema da peça, o seu contexto histórico e aspetos da sociedade de então. Além disso, alguém precisaria ser uma espécie de guardião do texto, editando-o e atualizando conforme as alterações fossem acontecendo. Assim, surge a função de Pesquisa e Apoio Dramatúrgico, operacionalizada por mim e constante da ficha artística e técnica. Dessa forma, eu poderia unir as atividades práticas do estágio com as leituras de cunho acadêmico, desenvolvendo o que se pretende de um estágio no âmbito de um mestrado: a junção da prática com a teoria.

Durante os ensaios outras atividades foram surgindo e sendo desenvolvidas. Por exemplo, o acompanhamento do texto para auxílio dos atores; pesquisa histórica do tema abordado na obra; a atualização do texto em relação às alterações feitas em virtude de uma melhor adequação da tradução; a consequente apresentação do texto final levado à cena; acompanhamento das reuniões com os criativos (figurinistas, desenhador de luz, músico, cenógrafo, etc.); a criação de um guião das cenas da peça com o seu resumo, a indicação das entradas e saídas dos atores e a detalhada informação sobre qual adereço deveria estar nas respetivas cenas. Por último, mas não menos importante, durante a carreira da peça, fiquei responsável pela receção ao público.

### **1.3.1 Pesquisa histórico-contextual da peça**

Durante uma produção teatral, a aproximação de um ator em direção à sua personagem pode ser feita por diversas técnicas de interpretação. Há, contudo, um momento inicial em que a pesquisa teórica torna-se essencial, principalmente quando está em questão um texto que reflete a sociedade de uma época diferente da que vivemos, como é o caso de *Os Rústicos*. A peça, escrita em 1760 por Carlo Goldoni, aborda um tema então muito comum: os casamentos arranjados. Além disso, Goldoni ambientou a sua história durante o Carnaval veneziano.

Este trabalho não coube exclusivamente a mim, pois cada ator fazia a sua pesquisa consoante a sua personagem ou as suas próprias curiosidades. Entretanto, ao longo dos ensaios, novas informações eram por mim apresentadas, principalmente no que diz respeito à contextualização da Veneza do século XVIII.

Esta pesquisa serviria, entretanto, para que eu conseguisse desenvolver a redação do texto que comporia a folha de sala, atividade esta que será a seguir detalhada.

### **1.3.2 Redação da folha de sala**

Foi a partir de um questionamento do encenador, José Peixoto, que tomei conhecimento, já nas primeiras leituras, que uma das minhas responsabilidades seria a redação da folha de sala. Peixoto pediu para que termos e localizações mencionados pelas personagens e desconhecidos do público constassem da folha, para que houvesse um melhor entendimento da peça.

Neste caso, era importante definir palavras como “bauta”; explicar ao público que eram a “Piazzeta”, a “Praça de São Marcos”, o “Grande Canal”, ou o “liston”; de que forma a sociedade se comportava durante o Carnaval e como aconteciam os casamentos arranjados; e definir o que eram o “Ridotto” e a “Giudecca”.

Direcionei as minhas leituras no intuito de entender um pouco mais a sociedade da época e também encontrar as definições para as palavras e localidades supramencionadas. Dessa forma, pude redigir a folha de sala, cujo texto final encontra-se no anexo desse relatório.

### **1.3.3 Atualização do texto e acompanhamento para auxílio dos atores**

O texto de base utilizado nesta produção foi uma tradução feita pelo José Peixoto quando este e Fernando Mora Ramos encenaram *Os Rústicos*, em 1987, na companhia Teatro da Rainha, nas Caldas da Rainha. Passados 37 anos desta primeira encenação, a leitura do texto por novos atores, inseridos num contexto sócio histórico diferente daquele, gera uma nova compreensão do texto, que exige que se faça uma atualização. Dessa forma, a cada nova alteração, era imprescindível atualizá-lo para utilização não só pelos atores, mas também pelas equipas de audiodescrição e de linguagem gestual portuguesa.

Concomitante a esta atualização, era necessário dar o “ponto” aos atores, ou seja, ajudá-los a lembrar as suas falas do texto.

### **1.3.4 Reuniões com a equipa técnica**

Esta reunião foi realizada cerca de um mês antes da estreia para perceber em que momento da criação e execução a equipa se encontrava e também para alinhar expectativas e prazos com relação às entregas de cada um dos setores.

Além do encenador e da sua assistente, participaram desta reunião os profissionais responsáveis pelas seguintes áreas: desenho de luz; cenografia; figurino;

banda sonora; e também a equipa de produção do Teatro dos Aloés. Neste dia, os seguintes assuntos foram tratados:

Encenação: A reunião começou com a assistente lembrando aos participantes os objetivos de atualização do texto, partindo da ideia de mostrar como pessoas do século XVIII viveriam os seus cotidianos, como anteriormente informado. A encenação já tinha definido que haveria quatro mutações totais na peça. A primeira, ao seu início, quando os atores são surpreendidos “arrumando” o palco para a primeira cena; a segunda, ao meio do primeiro ato, na passagem da cena 5 para a 6, que representaria a mudança da casa de Lunardo para a casa de Simon; a terceira, na passagem do primeiro para o segundo ato, que seria feita em cena aberta, sem intervalo entre eles, representando a volta para a casa de Lunardo; e a quarta, na passagem para o terceiro ato, esta, sim, sendo realizada por trás das cortinas, durante o intervalo.

O encenador decidiu que as três primeiras mutações seriam realizadas diante do público, pelos atores que estivessem disponíveis.

Cenografia: o cenógrafo, João Rodrigues, apresentou a maquete do cenário. Definiu-se que as cores dos assentos das cadeiras serviriam para identificar a casa de cada personagem. A solução encontrada foi a de criar cadeiras com almofadas de dupla face, na qual cada família teria uma cor diferente. Dessa forma, bastaria virar a almofada para identificar a casa de um personagem específico.

Figurinos: Dino Alves, o figurinista, mostrou parte dos figurinos das personagens femininas. Tinham um estilo contemporâneo, mas que remetiam à moda do século XVIII. Mostravam um pouco do corpo, como forma de mostrar o empoderamento das mulheres/personagens por meio de vestidos armados, como os da época, que condicionavam os movimentos das atrizes, mas, como eram feitos com tecidos leves, deixavam partes do corpo descobertos. Para os homens, estavam sendo confeccionados fatos, também em estilo contemporâneo, porém com calções no lugar das calças. Os sapatos seriam no estilo Luiz XV. Cada personagem tem as suas especificidades. Uns são mais exuberantes, outros rebeldes, etc. e o figurinista buscaria, de uma forma geral, atender a essas especificidades. Entretanto, os vestidos seriam em cores suaves, com exceção do de Margarita, que seria de um amarelo vivo.

Desenho de luz: O desenhador, Tasso Adamopoulos, aproveitou a reunião para ver a maquete do cenário, pois somente a partir deste é que se poderia pensar em uma iluminação para o espetáculo. Para isso, ele precisava das dimensões exactas do cenário, preferencialmente no programa Autocad, para que não houvesse a menor possibilidade

de erro na criação da iluminação. Entretanto, o cenógrafo não trabalha com Autocad, mas afirmou que a maquete estava nas dimensões apropriadas para o trabalho do iluminador. Essa discussão dá a dimensão de interação que há entre as diversas áreas de criação de um espetáculo. O trabalho de um profissional pode interferir no do outro e, por este motivo, essas reuniões em que são reunidos os responsáveis por cada setor, são tão importantes ao longo da produção.

Como o texto dramático contém muitos apartes, a assistente de encenação perguntou se seria interessante criar uma iluminação diferente para realçá-los. O desenhador de luz disse que talvez fosse interessante criar mudanças para os apartes mais importantes para que estes ganhassem destaque, pois se todos fossem iluminados, a ação tornar-se-ia repetitiva e deixaria de ser um destaque.

A assistente ainda pediu a criação de uma iluminação diferente para quando a personagem Marina vai à janela espreitar o que acontece na rua. Uma luz mais específica para a ocasião, que, talvez, lembrasse um raio de sol, por exemplo.

### **1.3.5 Elaboração do guião das cenas**

A depender da complexidade da peça e das necessidades dos atores/companhia, a criação de um guião com o detalhamento de cada cena pode ser bastante útil para os dias de apresentação. São folhas que ficam afixadas nos bastidores com informações sobre o que deve conter cada cena

Foi, então, criado um guião no qual estão incluídos os nomes dos atores que entram na cena; um curto resumo sobre o que acontece na mesma; elementos de cenários e adereços utilizados; efeitos sonoros com a respetiva deixa do texto; e as mudanças de cenário, quando estas ocorriam à vista do público.

### **1.3.6 Bilheteira**

Quando da estreia do espetáculo, durante as demais apresentações e até o fim da carreira, fez-se necessária a presença de uma pessoa que representasse a Associação Teatro dos Aloés na receção ao público junto da bilheteira do Recreios da Amadora e que cuidasse do levantamento das reservas, da sua orientação quanto à localização dos seus assentos, e ao longo do intervalo entre os atos; e da distribuição da folha de sala e dos cartões promocionais.

## 2 O TEXTO COMO FATOR DE OBSERVAÇÃO DA CENA

Como já mencionado anteriormente, o estágio ocorreu principalmente no âmbito do trabalho direto com o texto. Essa proximidade foi responsável pela percepção de que a partir da sua escrita até o momento em que é posto em cena, ele se transforma no intuito de se adequar aos objetivos do encenador, ou seja, a forma como este entende e intenciona concretizar o texto dramático no seu produto final, a peça. Por outro lado, nota-se também que os objetivos do encenador devem-se adaptar ao que foi escrito pelo autor, buscando formas de clarificar jogos cênicos e atualizações de situações para que assim haja uma leitura completa por parte do espectador. Entende-se, então, que esta é uma via de mão dupla, na qual texto e cena sofrem transformações mutuamente, uma influenciando a outra.

Infere-se, então, um hibridismo entre texto e cena já que um e outro se interseccionam, pois é a partir deste movimento que se forma, como resultado, a peça teatral. Cláudia Madeira (2007) diz que

a definição sobre o híbrido designa sempre um objeto, estrutura ou prática que resulta de um cruzamento entre coisas; de ordens distintas. Por mais fluida que a coisa híbrida seja, ela tem, pois, subjacente uma estrutura onde se sobrepõem dois núcleos complementares: um núcleo fixo, que traduz a coisa e o seu processo de hibridação; um núcleo variável, que reporta ao seu tipo. É na junção destes dois núcleos que a coisa híbrida ganha a sua especificidade. (p. 32).

Para entrar um pouco mais nesta questão, é necessário falarmos um pouco mais sobre o texto dramático trabalhado, *Os Rústicos*, e situá-lo historicamente para que nos possamos aproximar da encenação feita pelo Teatro dos Aloés.

### 2.1 Os Rústicos

A peça *Os Rústicos* (*I Rusteghi*, no original), escrita por Carlo Goldoni em 1760, é uma comédia em três atos que satiriza a rigidez dos costumes burgueses venezianos do século XVIII. A obra faz parte do movimento de reforma teatral de Goldoni, no qual ele substituiu os personagens exagerados da *Commedia dell'Arte* por figuras mais realistas e situações do cotidiano.

A peça se passa em Veneza e gira em torno de quatro personagens masculinos, conhecidos como *Os Rústicos*: Lunardo, Simon, Canciano e Maurizio. Esses homens são comerciantes bem-sucedidos, mas extremamente rígidos e antiquados. Eles acreditam que as mulheres devem ser submissas e que os casamentos devem ser arranjados sem a participação dos jovens envolvidos.

Lunardo planeou casar sua filha, Lucietta, com o jovem Filippetto, filho de Maurizio. No entanto, os noivos nunca se viram, pois seus pais consideram desnecessário qualquer contato prévio. A tia de Filippetto, Marina, e Margarita, são mulheres de espírito mais moderno e não aceitam essa imposição. Elas decidem intervir para que os jovens possam pelo menos se conhecer antes do casamento.

Com a ajuda de Marina e Margarita, Lucietta e Filippetto finalmente se encontram e se apaixonam à primeira vista. Quando *Os Rústicos* descobrem, ficam furiosos, pois consideram um ultraje que os noivos se tenham encontrado sem a sua permissão. Eles discutem e insistem que as tradições devem ser seguidas à risca. No entanto, as mulheres vencem a teimosia e a inflexibilidade dos homens, e, ao final, o casamento acontece, com o consentimento dos noivos.

A partir da oposição entre os valores conservadores dos protagonistas contra o desejo de liberdade das mulheres e dos jovens, Goldoni acaba por destacar o contraste que há entre o conservadorismo dos homens rústicos e uma visão mais progressista das mulheres e do jovem casal, fazendo uma crítica ao moralismo da época. O dramaturgo aponta, assim, para uma mudança na sociedade da Veneza do século XVIII, na qual contrapõe o antigo hábito do casamento arranjado com o desejo, atribuído aos jovens, de um casamento baseado no amor.

Considerado como um dos clássicos de Goldoni, *Os Rústicos* poderia ser entendido como datado e sem nenhum interesse nos dias atuais. Afinal, é uma história de 1760 cujo tema central é a discussão em torno do casamento arranjado, formato que já não faz parte desta instituição na sociedade europeia contemporânea. Logo, uma das principais preocupações da encenação do Teatro dos Aloés era tentar fazer com que a encenação de uma peça do século XVIII não parecesse antiquada ou uma simples reprodução textual do que tinha sido criado há quase 300 anos.

Durante o estágio, observaram-se, então, dois momentos importantes na busca por essa atualização da peça, aquando da encenação teatral. O primeiro dá-se pelo trabalho específico que deve ser feito com o texto dramático, para que se chegue ao seu melhor entendimento por parte dos atores e de toda equipa envolvida. É o trabalho de mesa, quando deve ser feita a dramaturgia da peça. O segundo momento é a encenação em si, quando a peça é pensada cenicamente pelo seu encenador. É quando a peça começa a ser “levantada”. Quando o corpo do ator começa a descobrir, fisicamente, a personagem. É quando há uma espécie de hibridismo entre o texto e a cena.

É importante ressaltar que não há pretensões de apresentar essas divisões como ser fossem uma técnica de análise do espetáculo. Nem mesmo elas são estanques ou independentes uma da outra. Elas são, pura e simplesmente, a consequência de uma observação racional surgida durante o período de estágio. E, para efeitos deste trabalho, essa categorização serve para um melhor estudo do processo de encenação teatral. Nas próximas páginas, será feita uma análise de cada uma delas com o intuito de clarificar esse processo teatral observado na encenação de *Os Rústicos*, pelo Teatro dos Aloés.

## 2.2 A Commedia dell'Arte e Goldoni

Dado o tema deste trabalho, é importante fazer uma consideração sobre a Commedia dell'Arte e a relação de Carlo Goldoni com esse gênero. Afinal, o que se diz sobre ele e sobre as suas contribuições para a história do teatro foi de ter sido o dramaturgo responsável por substituir o carácter de improvisado da *Commedia dell'Arte* ao criar diálogos para os seus tradicionais personagens.

O surgimento do “conjunto de fenómenos que costumamos agrupar sob a designação *Commedia dell'Arte*”, conforme define Molinari (2010), ocorre na segunda metade do século XVI, em pleno Renascimento. Molinari destaca esse “conjunto de fenómenos”, porque até ao século XVII ainda não havia uma denominação que identificasse esse tipo de comédia em que atores mascarados improvisam histórias em vez de decorarem os seus papéis. Por este motivo, este “gênero” teatral recebeu os mais variados nomes: comédia de improvisação, comédia dos *Zanni*, comédia à italiana ou histriões mercenários.

A título de ilustração, em 1568, por ocasião das festividades do casamento do seu filho Wilhelm, o duque bávaro Albrecht V programou, entre torneios e concertos, a apresentação de uma “*Commedia all'improvviso alla italiana*”. (Berthold, 2001).

Foi Goldoni, a propósito, quem batizou de *Commedia dell'Arte* este tipo de encenação.

A expressão “*commédia dell'arte*” aparece apenas em 1750 na comédia metateatral de Goldoni, *O Teatro Cómico*, mas não é certo que se trate de um neologismo, quanto mais não seja pela indiferença com que a expressão é utilizada no texto goldoniano pela personagem da atriz principal: “se fizermos as *comedias dell'arte* temos de estar frescos”. (MOLINARI, 2010, p. 142. Grifos do autor).

Não se trata de um neologismo exatamente porque a origem desse nome confunde-se com a profissionalização do trabalho de ator no Renascimento. Na Idade Média e no Renascimento, “arte” eram as corporações e associações profissionais.

Quando o conceito de *Commedia dell'arte* surgiu na Itália no começo do século XVI, inicialmente significava não mais que uma delimitação em face do teatro literário culto, a *commedia erudita*. Os atores *dell'arte* eram, no sentido original da palavra, artesãos de sua arte, a do teatro. Foram, ao contrário dos grupos amadores acadêmicos, os primeiros atores profissionais. (BERTHOLD, 2001, p. 353).

Entretanto, com “arte”, Goldoni pretendia indicar um tipo de comédia feita com a utilização de máscaras em contraposição às comédias de caracteres defendida pela reforma pretendida por ele.

Alguns autores (ANDRADE, 2018; MOLINARI, 2010) apontam o ano de 1545 como o da fundação da *Commedia dell'Arte*. Andrade (2018) menciona a assinatura do estatuto da “Fraternal Companhia”. Molinari (2010), contudo, afirma que, apesar de mítica, foi nesta data que “*sete homens estipularam um contrato para a constituição de uma ‘associação fraternal’.*” (p. 147). Entretanto, diz que não há indícios de que os atores desta companhia interpretassem utilizando máscaras ou de forma improvisada. Para ele, já existiam, naquela época, pequenas companhias de duas ou três pessoas que interpretavam curtos *sketches* cômicos protagonizados por dois personagens tradicionais da *Commedia dell'Arte*: Pantaleão e Zanni. Isso significa dizer que mais do que uma data ou a fundação de uma companhia, era a presença desses personagens que caracterizava o início desse gênero teatral.

Outros (PAVIS, 2008; BERTHOLD, 2001), preferem indicar uma data mais genérica quanto ao surgimento da *Commedia*. “Meados do século XVI” é como cita Pavis e menciona as comédias populares de Ruzzante como sendo as que “prepararam o terreno” para a *Commedia*.

Berthold (2001) também segue por este caminho ao não estipular um marco temporal preciso – faz apenas menção à Itália do começo do século XVI –, mas, sim, identifica “um limiar” para o seu surgimento. Segundo Berthold, Angelo Beolco de Pádua, apelidado de Il Ruzzante por causa da personagem que interpretava, escrevia peças com base em tipos populares tradicionais do Carnaval. Estes eram caracterizados, fundamentalmente, por meio dos seus dialetos. Servos e camponeses falavam os dialetos de Pádua ou de Bergamo, e os patrões, os dialetos veneziano ou toscano. A tipificação das personagens por meio dos seus dialetos tornou-se característica da *Commedia dell'Arte*.

Curioso é perceber que os tipos começaram a ser fixados através dos dialetos, ou seja, a forma como eles se expressavam oralmente. Entretanto, além de demarcar a identidade de cada personagem, reforçavam contrastes sociais e culturais que sustentavam o humor da peça. As oposições entre eles, fosse por causa dos dialetos, da

esperteza ou ingenuidade, ou entre poder e submissão, era o que acabava por criar um mecanismo de produção do riso e garantir a eficácia da representação.

Além disso, a tipificação levou à especialização do ator em personagens específicas, o que facilitou o desenvolvimento da improvisação. A improvisação tornou-se uma característica que faria contraposição entre a *Commedia dell'Arte* e a tradicional, aquela encenada a partir de um texto dramático decorado. Os atores especializavam-se em um único tipo de personagem, ao qual se dedicavam ao longo da carreira. Com o passar do tempo, e como resultado deste aprofundamento, as performances tornavam-se cada vez mais fluidas, de forma que o teatro deixava de depender de um texto para se basear em um guião (*scenario* ou *sogetto*) com margens para a improvisação.

Os espetáculos eram estruturados em torno de um esqueleto narrativo – que incluía a intriga, o desenvolvimento e a solução –, mas os diálogos e interações eram desenvolvidos espontaneamente no palco. Esse modelo de criação teatral rompe com a tradição do teatro escrito e evidencia um formato híbrido, no qual o ator assume um papel central como coautor da obra.

A fixação de tipos pelo dialeto tornou-se traço característico da *Commedia dell'Arte*. O contraste da linguagem, status, sagacidade ou estupidez de personagens predeterminadas assegurava o efeito cômico. A tipificação levava os intérpretes a especializar-se numa personagem em particular, num papel que se lhes ajustava tão perfeitamente e no qual se movimentavam tão naturalmente, que não havia necessidade de um texto teatral consolidado. Bastava combinar, antes do espetáculo, o plano de ação: intriga, desenvolvimento e solução. Os detalhes eram deixados ao sabor do momento - todas as piadas e chistes ao alcance da mão, os trocadilhos, os mal-entendidos, jogos de prestidigitação e brincadeiras pantomímicas que sustentaram os improvisadores por séculos. (BERTHOLD, 2001, p. 353).

A *Commedia dell'Arte* torna-se um fenômeno de longa duração até o seu fim no século XVIII.

[...] desenvolve-se e transforma-se num fenômeno europeu no decorrer do século XVII, quando os comediantes dell'arte conseguem gerir um dos três “teatros de estado” franceses, entrando em decadência e acabando por desaparecer completamente só no fim do século XVIII. (MOLINARI, 2010, p. 141).

A improvisação, quando não sustentada por um refinamento técnico e criativo, corre o risco de se tornar excessivamente vulgar, explorando temas e piadas que apelam mais ao choque do que à construção de um humor elaborado. Assim se deu com a *Commedia dell'Arte* que, à medida que a improvisação se tornava previsível e repetitiva, a qualidade das performances tendia a decair, resultando em espetáculos que recorriam a trocadilhos grosseiros e temáticas obscenas para entreter o público. Essa tendência levou

ao desgaste do gênero comprometendo a sua vitalidade ao longo do tempo. A limitação imposta por personagens fixos e pelo uso reiterado das mesmas situações cômicas geravam piadas gastas e sem criatividade. Essa estagnação impedia a revitalização dessas formas teatrais, tornando-as reféns de fórmulas desgastadas que, em vez de evoluírem, apenas repetiam-se de maneira cada vez mais vulgar. (BERTHOLD, 2001, p. 365).

Goldoni surge, então, como aquele que pretende modernizar a comédia, criando um texto dramaturgicamente construído para ser decorado pelos atores. Ele reduz quantidade dos tipos da *Commedia* a quatro ou cinco e, a partir da observação da vida cotidiana de Veneza, ajusta-os de forma que as histórias se encaixem em ambientes estruturados e reflitam os costumes da sociedade da época.

Andrade (2018) analisou a obra “O teatro cômico” (1750), de Carlo Goldoni. Esta peça é apontada como um manifesto que anuncia a passagem da antiga *Commedia dell'Arte* para a comédia reformada, sem improvisações e premeditada. Por meio dela, o dramaturgo apresenta, então, as principais características da sua reforma teatral.

Obviamente, a principal de todas e que vai acabar por influenciar e modificar toda a encenação é a existência de um texto escrito. Isto levará à criação de uma comédia de caracteres, com personagens mais estruturados e de constituição verossímil, ao contrário do que acontecia com as personagens-tipo. Ao mesmo tempo, o texto em verso começa a desaparecer para dar lugar a uma linguagem em prosa, mais crível e próxima do público, criando maior identificação com este.

Há também a simplificação do enredo da nova comédia. Goldoni acreditava que o mais importante eram as personagens e as suas motivações, privilegiando o uso de uma linguagem simples e natural. Enredos mirabolantes e de difícil compreensão não se adequavam à nossa estrutura narrativa. Este ponto da reforma estava apoiado em dois princípios de Goldoni para a nova comédia. O primeiro era o da verdade. Goldoni acreditava que o teatro tinha de ser a cópia do que acontece no mundo. A comédia era o que acontecia ao nosso redor, com os nossos vizinhos, a nossa família. O outro princípio dizia respeito ao caráter moral da comédia. Para o dramaturgo, tinha de haver um aspeto moralizante na comédia. Esse pensamento fica claro na primeira cena do segundo ato de “O teatro cômico”, na fala da personagem Anselmo.

[...] a comédia foi inventada para castigar os vícios e pôr em ridículo os maus costumes; e quando as peças obedeciam a essa finalidade, o público refletia e julgava, porque, vendo em cena a cópia de um tipo, cada um reconhecia em si mesmo, ou em algum outro, o original. Mas quando as comédias perderam o seu sentido de crítica para se tornarem um mero pretexto de diversão, onde, para fazer rir, eram admitidos os

mais altos e sonoros absurdos, ninguém mais lhes deu importância. Agora, porém, que se volta a pescar as comédias no “Mare Magnum” da natureza, os homens sentem-se tocados, e investindo-se da paixão e do personagem que se representa, sabem discernir se essa paixão tem sustento, e se o personagem é bem delineado e observado. (GOLDONI apud ANDRADE, 2018, p. 6).

A transição da *Commedia dell'Arte* para a comédia reformada de Goldoni representa um marco significativo na história do teatro, evidenciando o embate entre a improvisação e a estrutura dramática consolidada. A estrutura rígida do teatro escrito contrastava com a liberdade criativa dos atores que viam na improvisação a essência de sua arte. Ainda assim, a reforma teatral promovida por Goldoni consolidou-se e influenciou significativamente o desenvolvimento da comédia moderna, estabelecendo um novo paradigma dramático.

### **3 A CENA COMO METAMORFOSE DO TEXTO**

#### **3.1 O texto dramático**

A discussão sobre a primazia do texto teatral permeia a história do teatro e não é recente. Segundo Roubine, é no século XVII que se intensifica um movimento intelectual e ideológico que buscava atribuir maior prestígio às formas teatrais baseadas na palavra escrita, como a tragédia e a alta comédia. Já a comédia-balé, a farsa e a ópera com máquinas, formas que estavam mais associadas à encenação, ao espetáculo, ficaram relegadas a um segundo patamar em termos de importância. Texto e espetáculo passariam a formar uma dicotomia que permearia a história do teatro.

Pode-se, portanto, situar já nessa época o início de uma tradição de sacralização do texto, que marcaria de modo duradouro o espetáculo ocidental, e especialmente o francês. Tradição essa que teve repercussões sobre a teoria e a prática da cenografia [...] e sobre o trabalho do ator, cuja arte e aprendizagem terão como enfoque central a problemática da encarnação de um personagem e da dicção, supostamente justa, de um texto. (ROUBINE, 1998, p. 45).

Entretanto, é importante salientar que o texto dramático nem sempre existiu como o conhecemos atualmente. Os textos teatrais não eram concebidos como obras teatrais fechadas, mas como ferramenta que servia como uma experimentação no palco. Ou seja, o texto não existia previamente à sua encenação como um livro destinado à leitura.

Durante muito tempo não havia, aliás, textos dramáticos como Hegel os imaginava: como uma entidade sozinha, por si. O que havia era textos escritos diretamente para uma cena, para serem representados, e depois se via se funcionavam ou não. Se funcionassem, eram guardados. Os textos antigos que nós temos, seja de Sófocles, seja de Shakespeare, até de Racine, são aqueles textos que funcionaram tão bem que sobreviveram - passaram o teste da cena. (MONTEIRO, 2010, p. 377)

O texto seria mais um componente da encenação, assim como entendemos serem o desenho de luz, os figurinos, a música, o cenário, etc. Quando Monteiro afirma que os textos que chegaram até nós são aqueles que "passaram o teste da cena", ele está apontando para um critério de legitimação baseado na performance: apenas os textos que funcionaram diante do público, que demonstraram vitalidade em cena e foram incorporados à tradição teatral, conseguiram atravessar o tempo. Isso desmistifica a ideia de que a permanência de certos textos se deva exclusivamente ao seu mérito literário. Pelo contrário, a sua sobrevivência depende, em larga medida, da sua capacidade de gerar sentido, emoção e impacto quando encenados.

A esta concepção, que confere ao texto dramático um estatuto absoluto e quase sagrado em detrimento da encenação, é o que Monteiro (2010, p. 374) chama de “mito do texto”. À época, o texto teatral era visto como uma entidade fechada em si mesma, cujo sentido e valor estético antecedem qualquer realização cênica. Ele estaria, então, relacionado a uma ideia de verdade e perfeição. Por outro lado, a encenação seria apenas uma cópia ou uma espécie de tradução, quiçá imperfeita, “de algo que estaria completo em si”, ou seja, o texto, e sem possibilidade de novas interpretações. Neste raciocínio, a encenação “não afetaria o sentido da obra textual”, sendo vista como uma operação acessória, exterior e secundária.

Subsequentemente, formas teatrais como a *commédia dell’arte*, entre os séculos XVII e XVIII, ou a pantomina, no XIX, práticas que não se inclinavam ao predomínio do texto ficavam, ao mesmo tempo, marginalizadas e admiradas. Isso porque, segundo Roubine, essa desvalorização da cena enquanto espetáculo fazia parte de um fenômeno ideológico, mas sempre recebeu o apoio por parte do público. Ele acrescenta que essas práticas teatrais “nunca deixaram de conhecer um sucesso” que eram por muitos autores invejados.

Ryngaert (1995) conta que, no contexto das feiras de Saint-Germain e Saint-Laurent, em Paris, existia uma tradição consolidada desde o reinado de Henrique IV que permitia a realização de diversas performances artísticas, como acrobacias, pantomimas e truques de mágica. No entanto, os artistas que atuavam nesses espaços eram restringidos por uma série de normas impostas por instituições teatrais oficiais. A Academia de Música, por exemplo, detinha um privilégio que impedia esses artistas de feira de cantar ou dançar livremente, a menos que o fizessem equilibrando-se sobre uma corda, uma limitação que reforçava a distinção entre o teatro popular e o teatro erudito da época.

Além dessas restrições, a Comédie Française (1680), proibiu os comediantes das feiras de utilizarem o diálogo em suas apresentações. Esse impedimento levou os artistas a buscar formas alternativas de comunicação com o público, resultando no uso de jargões específicos, na exploração da linguagem corporal por meio da pantomima e até mesmo na exibição de letreiros com textos escritos. Essas estratégias não apenas demonstram a criatividade dos artistas para driblar a censura, mas também evidenciam a disputa por espaço dentro do universo teatral francês, onde as elites buscavam resguardar a primazia da palavra e da dramaturgia escrita como elementos centrais do teatro legítimo.

Essa tensão entre as expressões populares e o teatro institucionalizado culminou, em 1719, na proibição definitiva dos teatros de feira, extinguindo uma forma de arte que,

apesar das limitações impostas, demonstrava uma enorme capacidade de inovação e adaptação. Essa medida evidencia um processo maior de regulamentação e controle das práticas artísticas na França do século XVIII, no qual a hierarquização dos gêneros e a centralização do teatro oficial buscavam restringir manifestações que fugissem aos padrões estabelecidos pela nobreza e pelos intelectuais. No entanto, a resistência desses artistas e suas soluções criativas revelam como o teatro, mesmo diante de imposições rígidas, encontra caminhos para se reinventar e continuar comunicando-se com seu público.

A partir desses exemplos, compreende-se melhor como o teatro sem texto às vezes foi considerado reduto do teatro vivo e, em consequência, da suspeita que continua pesando sobre o texto. (RYNGAERT, 1995, p. 30).

No início do século XX ainda havia a necessidade do apoio de um bom texto. Isso porque, no seu decorrer, os embates entre a tradição textual contra o vanguardismo, levou a uma multiplicação de buscas tanto num sentido como no outro. No primeiro caso, encontram-se Copeau, Dullin e Jouvet. No segundo, Craig, Artaud e Baty.

A desvalorização das palavras é um tema antigo mas que cresce tanto no início do século XX, depois da crise do gênero dramático que Szondi analisou, que dá origem ao mito contrário: não o mito do texto puro e auto-suficiente mas, por reação, o mito da cena pura. A ideia de que não interessa senão a cena. No princípio do século XX houve quem defendesse essa ideia, que Bernard Dort considera fazer um "corte epistemológico". Vimos como Appia e Gordon Craig começaram, por reação a um teatro todo baseado no texto, a defender uma poética cênica em que a orientação genérica já não seria dada pelo texto [...], mas sim pelo encenador [...]: o corte corresponde ao aparecimento da encenação teatral no sentido moderno do termo e ao crescimento do papel do encenador como autor do espetáculo. (MONTEIRO, 2010, p. 383).

Nos dias atuais, novas formas de se criar um texto que se ponha a serviço da encenação de um espetáculo parecem ter trazido um equilíbrio à essa questão. Há, ainda, montagens de autores clássicos, mas, também, surgiram novas formas de criação textual, como as adaptações, as colagens, as improvisações, as criações coletivas, os musicais, os híbridos entre teatro e dança, o teatro físico, o teatro de objetos, etc.

O espetáculo não aparece mais, em relação ao texto, como uma espécie de extensão, sem dúvida sedutora, mas em última análise pouco essencial. Com efeito, o texto de autor apresenta-se sempre como um objeto de leitura independente de qualquer realização cênica, e que se basta a si mesmo. [...] É incontestável que hoje em dia o encenador conseguiu libertar-se da tutela do autor. (ROUBINE, 1998, p. 76-77)

### 3.2 Trabalho de mesa – Primeiras leituras

O primeiro dia dos ensaios da atual produção de *Os Rústicos* começou, como de costume, pelas apresentações de toda a equipa – encenador, atores, produtores, figurinista, cenógrafo, músico, desenhador de luz, entre outros – e pela primeira leitura de *Os Rústicos*. Claro está que alguns atores já podiam ter tido contato com a peça e tê-la lido em outro momento das suas carreiras artísticas, ou, até mesmo, participado de outras produções. Contudo, existe sempre a primeira vez com um novo elenco, um novo encenador e, também, uma nova tradução.

Assim, nas primeiras leituras, algumas palavras começam por parecer estranhas quando lidas pelo elenco. No caso da encenação em questão, foi detetada, por exemplo, a necessidade de compreensão de determinados termos usados pelo autor, além de um entendimento pormenorizado de algumas falas, fosse no seu sentido léxico/gramatical, fosse no sentido inerente à ação dramática, lembrando que um sempre acaba por interferir no outro, pois a ação dramática só ocorre com a compreensão do texto.

Ryngaert aponta para um aspeto essencial da dramaturgia teatral: a indeterminação do texto escrito e o papel fundamental do ator na definição do seu significado final, pois se abre a diferentes possibilidades de interpretação que serão moldadas pela respiração, ritmo e entonação do ator. Ao contrário da literatura, na qual o rigor das pontuações (ou a sua ausência) e do estilo narrativo, próprio de cada autor, é uma forma quase que dada e fechada para o leitor, no teatro, o ator pode reconfigurar constantemente o significado do texto. Aqui, a ausência de pontuação, as lacunas, a existência ou não de didascálias, tudo num texto dramático pode ser entendido como um espaço para que o ator possa fazer as suas escolhas interpretativas.

O texto teatral seria uma espécie de guião cujo sentido só se completaria com a sua encenação, pois ele pode ser constantemente transformado a depender de escolhas feitas pelo ator ou pelo encenador. A propósito, mesmo quando a peça está em cena, diante do público, as reações deste pode sugerir pequenas alterações na interpretação.

O texto escrito apresenta-se assim ao ator numa relativa indiferenciação, sem que a sintaxe decida o sentido de maneira definitiva. É a voz do ator, seus ritmos pessoais que orientam o texto escrito e decidem uma “pontuação oral” calcada na respiração. O texto pontuado pelo autor fecharia portas demais quanto à maneira de dizer, o que explica essa delegação ao ator. (RYNGAERT, 1995, p. 49).

A leitura em voz alta feita durante os trabalhos de mesa em uma produção teatral serve para que os atores percebam a materialidade do texto e se deparem com as primeiras

dificuldades se sobreponha a elas. Ryngaert aconselha que esse momento seja de experimentação e descontração. Os atores devem ser sérios sem se levar a sério.

Ao acompanhar a série de leituras feitas pelo elenco de *Os Rústicos* pôde ser observado que os atores – fosse intuitivamente, fosse pela própria experiência de palco – seguiam as indicações de Ryngaert, principalmente no que diz respeito a eles serem sérios, mas sem se levar a sério. Isso quer dizer que todos estavam fazendo um trabalho com seriedade e profissionalismo e, por isso mesmo, deixavam-se levar nas experimentações de “colocar o texto na boca”. Liam mais depressa ou mais devagar, tentavam entonações diferentes, saboreavam as sílabas das palavras, utilizavam emoções ou intenções diferentes. Enfim, agiam sobre as diversas possibilidades que o texto apresentava.

As proposições de descoberta do texto constituem em seu conjunto, uma relação com a “superfície” do texto. A identidade do texto tal como ele se apresenta à leitura na sua materialidade é privilegiada. Levemos em conta nossa “inocência” de leitores, dispostos a tudo a observar porque dispostos a se espantar com tudo. Tratemos cada obra como um território estrangeiro, que se apresenta de forma original, com sua geografia, seus costumes, sua língua. Seja como for, não escaparemos aos problemas de sentido, nem talvez à profundidade: ela já está na superfície. (RYNGAERT, 1995, p. 51).

Dessa forma, Ryngaert enfatiza a materialidade do texto e a importância da experiência do leitor diante de uma obra. O texto teatral deve ser explorado como um objeto em si, antes que sejam feitas inferências sobre seu significado mais profundo. Essa abordagem coloca o leitor como um observador atento e curioso, que encara cada obra como um território desconhecido, passível de descoberta e análise.

Um trabalho de mesa poderia começar por uma observação atenta da estrutura do texto e dos seus elementos visíveis, sem uma busca imediata por interpretações subjetivas ou simbólicas. Isso significa que aspetos como a disposição das falas, a segmentação em cenas e atos, as indicações cênicas e o uso da linguagem podem ser considerados em sua materialidade antes de se aventurar em leituras mais profundas.

Ryngaert sugere que o leitor tenha uma atitude de “inocência” perante o texto, o que significa chamar a atenção para uma abordagem que valorize a surpresa para o que o texto pode apresentar, sem imediatas tentativas de encaixá-lo em moldes pré-estabelecidos, pois o leitor já traz consigo experiências e conhecimentos que inevitavelmente influenciam a sua percepção do texto.

Apesar de não ser um tópico a ser tratado neste trabalho, não se pode deixar de mencionar que nenhuma leitura é neutra, pois esta será sempre influenciada pela bagagem

cultural e pela subjetividade de quem lê. Além disso, o teatro existe para além do texto. Influenciam-no também a encenação, a receção do público e as múltiplas camadas de interpretação que surgem em cada montagem.

Entretanto, a ideia de Ryngaert é que o ator, ao longo da leitura, mantenha a curiosidade sobre o texto e que o explore como se fosse um “território estrangeiro”, com sua geografia, costume e língua próprios. Cada obra deve ser encarada como um universo autônomo, que possui suas regras internas e exige do leitor uma adaptação cuidadosa para ser compreendido. O teatro, como forma de arte que mescla literatura e performance, frequentemente se apresenta como um espaço com convenções próprias, que variam conforme a tradição, a época e o estilo do autor. Assim, esse “território estrangeiro” deve ser explorado considerando as suas especificidades e atento ao seu sentido que já se apresenta na sua superfície.

David Ball adverte que a boa compreensão de um texto dramático é fundamental para uma representação. Assim, ele recomenda que se entenda uma peça a partir da sua mecânica e dos seus valores, pois

Se não estiverem bem claros para você, todos os seus esforços se perderão, pois, não há como torná-los claros a um público. Teatro é um acordo, uma combinação de artistas e de técnicos, e de um texto. Você não pode entrar em combinação com aquilo que não entende. (BALL, 2005, p. 18).

Há, entretanto, quem renuncie ao “trabalho de mesa” e reflexões dramaturgias por acreditarem que a interpretação imediata do texto pode contribuir para a criação de imaginários e liberação de energias que irão, posteriormente, aparecer na representação. Ryngaert ressalta como exemplos os trabalhos de Antoine Vitez e Peter Brook. O primeiro propunha a passagem imediata do texto ao palco, “ignorando as barreiras dos saberes e das aprendizagens”. Não significa, entretanto, o abandono do texto ou a sua rejeição. Mas nesta conceção, o texto é imediatamente ligado ao trabalho do ator, no que tange à construção da personagem, sem os trabalhos prévios de investigação e entendimento racional. Brook, na sua primeira encenação, buscou, no trabalho coletivo, uma forma diversa de se debruçar sobre o texto, fosse por meio de “sessões de estudo e decifração, tentativas e experimentações”.

Para Ortega y Gasset, a dramaturgia “é apenas secundária”. O autor chega a essa afirmação ao refletir sobre a definição de teatro. Partindo da ideia inicial de que teatro é, “antes de tudo, nem mais nem menos, um edifício – um edifício de estrutura determinada”

(2014, p. 28), ele desenvolve a sua linha de raciocínio para poder explicar qual a importância da dramaturgia num espetáculo teatral.

O teatro, na sua estrutura física, é um espaço delimitado, um edifício, no qual há uma separação entre quem está do lado de fora e quem está dentro dele. Na parte de dentro há ainda dois espaços: a sala onde o público vai se reunir para assistir à peça, e a cena, onde estarão reunidos os atores, que o autor definirá como a primeira dualidade do teatro, a espacial. O espaço teatral é ainda composto de uma segunda dualidade, a humana, formada entre espectadores e atores. Os primeiros assistem o que os segundos mostram. Acrescenta-se, então, a dualidade funcional: o público está na sala para ver. Já os atores estão no palco para serem vistos. Tudo o que os atores fazem, “o fazem *para* que o público o veja”. (2014, p. 32. Grifo do autor).

Teatro é um edifício que tem uma forma interior orgânica constituída por dois órgãos – sala e cenário – dispostos para servir a duas funções opostas, mas conexas: o ver e o fazer ver. (ORTEGA Y GASSET, 2014, p. 34).

Essa definição de teatro, na qual o autor parte da construção física do espaço, do edifício, para chegar ao que ele chama de dualidade funcional, leva-nos à origem da palavra teatro, ou seja, lugar de onde se vê. Ao apresentar esta terceira dualidade – o ver e o fazer ver -, o filósofo revela um entendimento da arte cênica na qual a representação é definida por uma relação entre espectador e a cena. Além disso, a reflexão de Ortega y Gasset sobre o teatro oferece uma visão deste, baseada na relação essencial entre espaço, percepção e representação. Seu pensamento destaca a importância da dualidade entre plateia e palco, reforçando que o teatro não pode existir sem essa interação fundamental.

A partir dessa reflexão, Ortega y Gasset propõe uma distinção entre teatro e outras formas de expressão verbal, como a literatura, o discurso ou a poesia recitada. Por considerar que o teatro não se reduz apenas ao texto, ele afirma que a sua essência não está no que é dito, mas no que é visto. Se a essência do teatro estivesse exclusivamente na linguagem verbal, obras dramáticas poderiam ser consideradas teatro independentemente de serem encenadas ou não. Dessa forma, ele desloca o foco do texto para a concepção visual da cena.

A palavra tem no teatro uma função constituinte, mas muito determinada, quero dizer que é secundária à “representação” ou ao espetáculo. Teatro é por essência presença ou potência de *visão* – espetáculo –, e enquanto público, somos antes de tudo espectadores, e a palavra grega θεάτρον, teatro, não significa senão isso: *miradouro*, mirador. [...] O teatro, por conseguinte, mais que um gênero literário, é um gênero visionário ou espetacular. [...] O teatro não acontece dentro de nós, como sucede com outros gêneros literários – poema, romance,

ensaio –, mas sucede fora de nós, temos que *sair de nós* e de nossa casa e *ir vê-lo*. (ORTEGA Y GASSET, 2014, p. 35-36. Grifos do autor).

Antonin Artaud também defende um teatro que não tenha o texto como o seu suporte principal, propondo um teatro que vá além da palavra, onde a encenação adquire uma linguagem própria e envolve o espectador de forma visceral e sensorial. Para desenvolver essa ideia, o autor parte da oposição entre teatro e literatura, revendo a importância do texto no teatro, com o objetivo de desenvolver uma linguagem que dê ao público não apenas uma compreensão racional, mas, sim, uma experiência viva de teatro. Ele acredita que o teatro ocidental, não se vê sob nenhum outro prisma que não seja o de um teatro do diálogo.

O diálogo – algo que é falado e escrito – não pertence especificamente ao palco, pertence aos livros, o que se prova pelo facto de, em todos os manuais de história literária, se reservar um lugar para o teatro como um ramo acessório da história da linguagem falada.

Afirmo que o palco é um lugar físico concreto que deve ser preenchido e a que se tem de dar uma linguagem própria concreta. (ARTAUD, 2018, p. 46).

Artaud afirma, então, que o teatro não pode ser tratado apenas como um ramo da literatura e nem deve se limitar à palavra falada, pois há uma linguagem física e sensorial que pode transmitir pensamentos e emoções de forma mais intensa do que o discurso verbal. Portanto, o teatro como um lugar físico e concreto deve abrigar uma arte cuja linguagem seja desenvolvida nos mesmos moldes, ou seja, uma linguagem concreta.

Essa linguagem é independente do texto e opera diretamente sobre os sentidos do espectador, atingindo um nível de comunicação que transcende o racional e o discursivo. Artaud põe em evidência um teatro cuja força não está apenas na transmissão de ideias ou na construção de personagens psicológicas, mas na capacidade de provocar sensações e experiências profundas no espectador. É o que ele chama de “poesia dos sentidos”. Para ele, essa linguagem

consiste em tudo o que ocupa o palco, tudo o que pode ser manifestado ou expresso materialmente num palco e que se dirige, antes de mais nada, aos sentidos, em vez de se dirigir essencialmente ao espírito como a linguagem das palavras. (ARTAUD, 2018, p. 47).

É, para ele, uma linguagem “intensamente difícil e complexa”, pois compõe-se de muitos aspetos, assim definidos por ele como “todos os meios de expressão viáveis no palco, como por exemplo, a música, a dança, a arte plástica, a pantomima, a mímica, a gesticulação, a entoação, a arquitetura, a iluminação, o cenário”.

Para além desses exemplos, ele salienta que uma das formas desta “poesia no espaço” acontecer reside na utilização da linguagem de signos, gestos e atitudes a qual,

segundo o autor, por ser puramente teatral, dispensa as palavras. Posicionando-se contra o que ele chama de “ditadura exclusiva da fala”, Artaud acredita que, na medida em que a poesia dos sentidos é uma linguagem que provém do palco,

extrai toda a sua eficácia de uma criação espontânea no palco, sem passar através das palavras (e porque não admitir uma peça composta directamente no palco, concebida no palco), é a encenação, muito mais do que a peça escrita e falada, que é autêntico teatro. (ARTAUD, 2018, p. 50).

É necessário ter em consideração que o Teatro dos Aloés escolheu trabalhar com um texto de uma comédia clássica, optando por um caminho que privilegia a fidelidade textual, trazendo coerência à obra original. A opção mais adequada encontrada pela companhia foi partir da compreensão e contextualização da peça para dar prosseguimento ao trabalho de representação. Isso não quer dizer que outras opções e dinâmicas para se trabalhar o texto – ou de desconsiderá-lo – não poderiam ter sido utilizadas. É apenas uma escolha de abordagem.

Os ensaios iniciais da companhia revelaram a opção do estudo racional do texto, a partir das leituras coletivas, nas quais participava todo o elenco, ocasião em que cada dúvida era dirimida, quando possível, de imediato. Mas, como salientado por Ryngaert, os “problemas de sentido” surgiam tanto na superfície, ou nas leituras iniciais, e iam se complexificando à medida que o entendimento do texto avançava, e, principalmente, durante as marcações das cenas.

O trabalho analítico e sistemático pode revelar outras redes de sentido do texto que poderão ou não ser utilizadas pela representação seja por um motivo de escolha ou por falta de percepção. Ryngaert diz que

Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendida que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento de apreende o texto “a caminho” do palco. (1995, p. 25).

Um dos pontos prontamente identificado pelo elenco foi o fato de que a peça apresenta uma vantajosa e inteligente atuação das personagens femininas em diversos momentos da peça e, principalmente, na resolução do casamento arranjado fazendo um contraponto à rusticidade masculina.

Para Elsa Valentim, assistente de encenação e intérprete da personagem Marina, a valorização da mulher no texto de Goldoni é evidente. Quando perguntada qual era a

mensagem principal que a encenação queria passar ao público, numa época em que a igualdade de gênero e a violência doméstica são assuntos muito debatidos, ela afirma que

A igualdade de gênero e a violência doméstica estão no top dos temas mais falados, não porque sejam novos, mas porque finalmente estão a deixar de ser tabu. A velha fórmula de que “entre marido e mulher ninguém mete a colher” vigorou pacificamente por milênios e só agora em pleno sec. XXI começa a ser desmoronada, pelo menos no Ocidente. Não nos esqueçamos que numa boa parte do mundo as mulheres continuam a não ter acesso a direitos básicos de liberdade e de dignidade. (GASPAR, 2024).

Carla Chambel, atriz que interpretou a personagem Felice remete a Goldoni para falar de como a peça pode refletir uma sociedade e ter um impacto sobre ela.

No dia 25 de novembro em que se assinalou o Dia Internacional para a Eliminação da Violência Doméstica, estávamos em cena. E no 3º ato vemos os homens a discutir entre si como irão castigar as mulheres depois de terem agido nas suas costas. As ideias avançadas vão desde a reclusão à aniquilação, passando pelo cacete e outras repressões. Mas rapidamente se demovem e percebem que nenhuma dessas será a solução. O Goldoni através do exagero expõe as mentalidades e o público ri deste extremo, mas também tem a oportunidade de ver de fora, de analisar, refletir, o quão ridículas são cada uma das opções. A verdade é que algumas delas são reais nos dias que correm, por isso o teatro pode também ter este papel transformador, de análise dos comportamentos, para que construamos uma sociedade mais justa, com mais respeito entre os pares. (GASPAR, 2024).

A encenação dará conta, então, da transformação do texto em todas esses entendimento e interpretações feitas sobre ele. É o que será tratado no próximo item.

### **3.3 A encenação**

Após o trabalho de mesa e do primeiro contato com o texto, que resulta no seu entendimento inicial, parte-se para o segundo movimento, já enunciado neste relatório, que é momento em que a peça é “levantada”. Ou seja, aquele momento em que os atores começam a experimentar o texto em conjunto com as ações físicas e expressões que acabarão por resultar na criação da personagem e na encenação do espetáculo, propriamente dito.

Monteiro lembra que o encenador será o responsável por passar para a cena as ideias que são sugeridas pelo texto e aquelas que irão extrapolar o seu sentido, renovando-o. Longe de ser um simples executor ou ilustrador do texto, o encenador atua como um agente interpretativo que, em articulação com os atores e demais colaboradores (cenógrafos, figurinistas, iluminadores, etc.), transforma o texto numa experiência sensível, viva e de significados múltiplos. Essa passagem do texto à cena não é mecânica

nem literal, mas envolve uma recriação que respeita a presença do texto enquanto elemento central, sem, contudo, se limitar a ele.

Cabe depois ao encenador apoiar essa passagem do texto à cena: o que ele faz, em conjunto com os actores e toda a restante equipa, não é apenas sublinhar o texto que lá está, nem é apenas fazer dizer um texto, nem é traduzi-lo ou ilustrá-lo. Porque, na representação, o texto está presente. (MONTEIRO, 2010, p. 380).

Na encenação, o texto não desaparece. Ele permanece presente, mas agora inserido num contexto expandido. A leitura do texto pelo encenador pressupõe uma conceção estética e a sua contextualização num tempo histórico. Ele procura promover uma síntese entre palavra, gesto, som, luz, ritmo e espaço. Isso implica escolhas, cortes, ênfases e leituras que revelam tanto a interpretação do encenador quanto as potencialidades contidas no próprio texto. A encenação é a reescrita do texto em linguagem cênica.

Bonfitto (2011) pensa o entrelaçamento dos elementos cénicos com o conceito de “dramaturgia como textura”. Essa abordagem da dramaturgia contemporânea acredita que a construção do espetáculo teatral “*envolve camadas que são produzidas pelos elementos que compõem o fenómeno teatral e suas inter-relações*” (p. 58), produzindo um texto a partir da cena.

Segundo Barba,

Numa representação, as ações (isto é, tudo que tem a ver com a dramaturgia) não são somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças no espaço. Num nível mais elevado de organização, as ações são os episódios da história ou as diferentes facetas de uma situação, os espaços de tempo entre dois clímax do espetáculo, entre duas mudanças no espaço – ou mesmo a evolução na contagem musical, a mudança da luz e as variações de ritmo e intensidade que um fator desenvolve seguindo certos temas físicos precisos. [...] Todas as relações, todas as interações entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação. (1995, p. 68).

Barba vê, então, no entrelaçamento destes “episódios da história” a constituição de uma textura, ou seja, um texto, partindo do significado original da palavra: “tecendo junto”. Assim, a maneira pela qual as ações trabalham é a trama ou, como diz o autor, dramaturgia.

Barba apresenta dois polos que determinam a representação. O polo de concatenação, estritamente ligado ao texto físico – “texto composto *a priori*” – e que possui uma relação de causa e efeito das ações, limitando-se à abordagem literal. E o polo da simultaneidade – “texto de representação” –, que extrapola o texto escrito previamente,

criando um outro texto de ações simultâneas a partir das relações intrínsecas à encenação (atores, luzes, figurinos, etc.) e extrínsecas, quando se abre a possibilidade de relacionar o texto com significados exteriores maiores, através da encenação, fazendo com que, o que era um romance, por exemplo, passe a representar as relações internacionais entre dois países.

Monteiro ressalta o fato de estarmos lidando com um politexto composto por muitos textos:

a peça escrita, mas também o espaço, as linguagens da cenografia, dos figurinos, da luz, do som, dos corpos. Posso até recorrer a mais do que uma peça, ou tomar um romance e adaptá-lo, ou contos, ou uma epopeia, ou um filme, ou a lista telefônica. Porquê? Talvez porque o teatro da teatralidade de que Craig e Meyerhold falavam é suficientemente forte para viver por si e alimentar-se de vários elementos, sem excluir o texto nem ser excluído por ele. (MONTEIRO, 2010, p. 394).

Partindo desta ideia, quando não se interpreta o texto escrito como uma mera concatenação de ações, resultando em episódios de causa e efeito, ele pode se tornar um guia de elementos e detalhes numa trama simultânea.

Podemos extrair de *Hamlet*, por exemplo, certas informações: traços da envelhecida contenda entre Noruega e Dinamarca são encontrados no conflito entre o pai de Hamlet e o pai de Fortinbrás; a Inglaterra precisa pagar impostos à Dinamarca, que relembra os dias dos Vikings; a vida da corte recorda a Renascença; as alusões a Wittenberg refletem as decisões da Reforma. Todas essas várias facetas históricas (que podemos realmente *usar* como *diferentes* facetas históricas) podem ter várias opções por meio das quais a peça pode ser interpretada: neste caso, uma faceta escolhida eliminará as outras. (BARBA, 1995, p. 70, grifos do autor).

Barba defende a complementaridade e o equilíbrio entre os polos de concatenação e o de simultaneidade, pois quando o peso ocorre para o lado da concatenação, “desliza o espetáculo para a sonolência de uma legibilidade confortável”. Quando pende para o lado da simultaneidade, “pode resultar em arbitrariedade, caos”. E vaticina: “É fácil ver que esses riscos são maiores para quem trabalham (sic) sem o guia de um texto previamente composto.” (p. 70).

Neste processo de transformação do texto para a cena, Pavis (2003, p. 185) também propõe uma equidade entre os dois e acrescenta que, na encenação, o texto é transformado: é materializado por corpos, ritmos, pausas, silêncios, intenções, espacialidades e gestualidades. O texto impresso não desaparece, mas é reinterpretado e ampliado, ganhando vida nova através dos elementos específicos da linguagem teatral. Assim, o texto lido e o texto encenado tornam-se manifestações distintas de uma mesma

estrutura, sendo a segunda capaz de revelar camadas sensoriais e afetivas que não se fazem plenamente acessíveis na leitura tradicional.

Talvez seja a hora de restabelecer um pouco mais de equidade e, se possível, de sutilezas: não voltar à visão puramente literária do teatro, mas reconsiderar o lugar do texto na representação; não mais discutir infinitamente se o teatro é literatura ou espetáculo, mas distinguir o texto tal como o lemos em livro e o texto tal como o percebemos na encenação. (PAVIS, 2003, p. 185).

Bernard Dort (1977, p. 128) pergunta-se “por que Goldoni hoje?”. A pertinência da pergunta não se limita apenas a Goldoni, mas a qualquer outra obra teatral que não seja contemporânea ao momento da sua encenação. Ele ainda se pergunta se a “representação de suas peças possui um sentido para o teatro contemporâneo?”. E que sentido seria esse? Haveria nisso algum intento arqueológico ao se investigar tempos pretéritos a partir de um texto secular ou o autor traria algo de novo para o teatro da atualidade?

Quando o Teatro dos Aloés, ao decidir produzir *Os Rústicos*, se perguntou “como é que as pessoas, na atualidade, viveriam o século XVIII?”; ou, então, como elas reagiriam às dificuldades da época; ou, ainda, como seria o comportamento das mulheres quando sozinhas, está seguindo o mesmo caminho de Dort. Essas perguntas nada mais são do que a busca por uma linha de encenação que tem por objetivo atualizar a história e torná-la mais interessante para o público contemporâneo. Estão também, os Aloés, buscando significados outros, o que os aproxima do que Barba chama de polo de simultaneidade. Desta forma, a companhia resinifica o texto, utilizando-o como um guia para extrapolar o seu sentido literal.

É o que acontece, por exemplo, quando, logo na primeira cena do primeiro ato, estão Margarita e sua enteada, Lucietta. A cena é basicamente uma conversa entre as duas na qual Lucietta toma conhecimento do seu possível casamento, até então um segredo. A didascália diz apenas: “Quarto em casa de Lunardo. Margarita que fia, Lucietta que faz meia, ambas sentadas”. Se a encenação levasse em conta apenas o que diz o texto, provavelmente, haveria uma cena com duas atrizes a fiar e a reproduzir as suas respectivas falas. Entretanto, considerando a linha de encenação proposta, o que poderiam fazer as duas quando Lunardo, marido de Margarita, não estivesse em casa? Disfrutariam da liberdade da ausência do marido e pai? Ou reproduziriam os hábitos costumeiros?

Em cena, o que se vê são as personagens fingindo que estão a fiar: Margarita lança cartas de tarô e Lucietta constrói uma máscara. Enquanto conversam, há movimentações cênicas – contrariando o que diz o autor na didascália; Lucietta enrola a mãe e enrola-se com o novelo de lã, e, ao notarem a aproximação de Lunardo,

reorganizam o quarto, disfarçadamente, sem que ele note. Quando a encenação propõe uma dinâmica entre as duas personagens, evidenciando as suas personalidades, intensões e tensões, a cena deixar de ser somente a reprodução do texto para se transformar na ideia sobre aquelas personagens e sobre as relações entre elas e entre tantas outras. Pode-se dizer que a encenação desta cena é uma representação do próprio texto. A mãe que finge coser para a filha esconde também um segredo sobre o seu futuro. A filha que se enrola no fio de lã junto com a mãe parece enunciar a trama na qual elas estarão envolvidas nas próximas cenas.

Monteiro lembra que o espetáculo teatral combina, simultaneamente, diversos códigos semióticos — verbais, visuais, sonoros, gestuais e espaciais. Essa multiplicidade faz com que o teatro seja um campo privilegiado para a investigação semiótica, pois exige uma leitura atenta à forma como diferentes sistemas de significação se entrelaçam para produzir sentidos. O teatro, nesse sentido, não é apenas o texto escrito, mas um tecido de signos em ação.

A proposta deste relatório não é fazer uma análise semiótica profunda, mas somente mostrar de que forma a encenação é composta de múltiplos elementos que, interligados, dão margem a muitas interpretações. Um deles é o texto escrito.

Justamente por ser um politexto que junta distintos sistemas de signos, o espetáculo tem sido terreno muito fértil para a semiologia. [...] Fazer a semiologia de um texto escrito é uma coisa: mas em cima de um palco está um conjunto não infinito mas variado de signos, de linguagens: o que é dito através do texto, do cenário, dos figurinos, das luzes, dos movimentos, etc. (MONTEIRO, 2010, p. 395).

No palco, o texto falado é apenas um entre vários recursos comunicativos. O cenário estabelece atmosferas e geografias simbólicas, os figurinos carregam códigos sociais e históricos, a luz modela o tempo e a emoção, os corpos em movimento desenham trajetórias de significação. Cada um desses elementos contribui para a construção da narrativa e da experiência teatral, muitas vezes em complementaridade ou tensão com o texto verbal.

Outro exemplo é quando vemos, na primeira cena do segundo ato, a personagem Lucietta olhando-se em um pequeno espelho que cabe em suas mãos. O gesto feito pela atriz remete-nos ao de tirar uma *selfie* com o telemóvel. Seria mesmo assim a forma como as adolescentes se viam no espelho no século XVIII? Talvez não. Mas, por outro lado, porquê não? Neste caso, o que está em jogo não é a veracidade do gesto, mas a sua criatividade. É acrescentar à cena uma forma diferente de praticar aquela ação. Não de

forma aleatória, mas, sim, de forma que o sentido produzido por ele traga uma releitura da peça e instigue o espectador, gerando uma identificação.

A propósito desta primeira cena do segundo ato, não é feita nenhuma menção ao espelho. As didascálias de Goldoni dizem apenas: “Sala em casa de Lunardo. Margarita vestida a rigor, e Lucietta”. O objeto só é mencionado quase no fim da segunda cena quando Lucietta o retira do seu bolso e a didascália indica: “Tira do bolso um espelhinho”. Não é somente o fato de fazer referência às *selfies* que faz da encenação uma atualização texto. Quando, na primeira cena, Lucietta se olha ao espelho e esconde-o assim que a sua mãe aparece, cria uma cumplicidade com o espectador que passa a ter consciência da existência do objeto e de que a jovem está fazendo algo de errado estando de posse dele. Essa relação criada com o espectador completa-se quando Margarita se surpreende ao ver o espelhinho com a filha. Além disso, a ação intensifica não só o espelho como objeto cênico, mas, ao fazê-lo, realça a chegada de Lunardo e o jogo entre ele e as duas mulheres. Ou como diz Barba:

Concatenação e simultaneidade são as duas dimensões da trama. Elas não são duas alternativas estéticas ou duas dimensões da trama. Elas são os dois pólos cuja tensão e dialética determinam a representação e sua vida: ações em trabalho – dramaturgia. (BARBA, 1995, p. 69).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente, quando vamos a uma livraria, temos a possibilidade de comprar livros com textos teatrais. Obviamente, nem sempre foi assim. Como foi visto ao longo deste trabalho a primazia do texto acontece por volta do século XVII. Antes, eles eram escritos a partir da criação de uma cena específica. Guardadas as devidas proporções, seria como quando o desenhador de luz cria o seu mapa de iluminação da peça a partir do que está sendo pensado cenicamente. É só lembrarmos de quando foi pedida uma luz específica para o momento em que a personagem Marina olhava pela janela espreitar a rua. A cena, a ação da personagem, já havia sido criada pela atriz. A iluminação foi utilizada para servir à cena, dar contexto e entendimento a ela. Assim era o texto dramático.

Ao longo do estágio e do desenvolvimento deste relatório foi possível perceber o quanto é importante pensar no texto como um dispositivo de articulação da cena, sobretudo quando se pretende analisá-lo na totalidade teatral. Dessa forma, na discussão que debate se o texto teatral é ou não literatura, deve-se muito mais entendê-lo como um instrumento de comunicação que só se realiza plenamente no encontro com a encenação. Essa percepção desloca a interpretação da obra teatral de uma análise puramente textual para uma visão mais integrada e cênica do teatro, o que faz valorizar a dimensão efêmera da cena.

Assim, o espetáculo teatral não pode ser reduzido apenas à sua dimensão literária, pois sua força comunicativa reside precisamente na coexistência e interdependência do texto com a cena. É assim que o sentido na arte teatral é contruído, ou seja, na compreensão do sincretismo e do resultado da colaboração entre a linguagem verbal e a não verbal. É quando se desloca a interpretação teatral exclusivamente do texto para a sua relação com a cena e todos os elementos que a constituem, ou seja, figurinos, cenários, música, iluminação, entre outros.

Diante do que foi discutido, conclui-se que o texto teatral, longe de ser uma entidade autônoma e autossuficiente, deve ser compreendido como parte de um sistema mais amplo de significação, cuja completude só se realiza na encenação. A valorização do espetáculo impõe uma revisão da centralidade do texto escrito como forma exclusiva de leitura e análise da obra teatral. O texto deve ser entendido como um ponto de partida, um elemento de construção da cena, que se concretiza em conjunto com todo o resto.

Este entendimento faz do teatro uma arte da presença, da relação e do efêmero. Nele, a palavra escrita ganha potência através da sua metamorfose em performance.

Assim, a criação teatral fica mais plural e reafirma-se a importância de se pensar o teatro não como uma literatura dramatizada, mas como um acontecimento cênico em constante transformação.

## **FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA**

Texto: Carlo Goldoni

Tradução e Encenação: José Peixoto

Assistência à Encenação: Elsa Valentim

Interpretação: André Nunes, Carla Chambel, Elsa Valentim, Jorge Silva, Marco Trindade, Mariana Lobo Vaz, Marques D'Arede, Patrícia André, Rodrigo Machado e Vítor Santos

Espaço Cénico e Design Gráfico: João Rodrigues

Figurinos: Dino Alves

Música: Miguel

Desenho de Luz: Tasso Adamopoulos

Vídeo: José Ricardo Lopes

Fotografia: José Frade

Pesquisa e Apoio Dramatúrgico: Artur Malheiro

Direção de Produção: Daniela Sampaio

Produção Executiva e Divulgação: Marco Trindade

Agradecimentos Assessoria SP, Jean-Paul Bucchieri

Produção: Teatro dos Aloés 2024

### **Estreia**

20 de novembro de 2024, nos Recreios da Amadora

## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, E. de. (2018). Carlo Goldoni e a Commedia Dell'Arte – Modos de produção de comicidade. In: **Anais do Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias**. Disponível em: [https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1529244130\\_ARQUIVO\\_TextoCarloGoldoni\\_Elza.pdf](https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1529244130_ARQUIVO_TextoCarloGoldoni_Elza.pdf). Acesso em 17 de Janeiro de 2025.

ARTAUD, A. (2018) **O teatro e o seu duplo**. Lisboa: Maldoror.

BALL, D. (2005) **Para trás e para frente** – Um guia para leitura de peças teatrais. São Paulo, Ed. Perspectiva.

BARBA, E.; SAVARESE, N. (1995). **A arte secreta do ator**: Dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucitec.

BARNI, Roberta. (2010). **O Teatro Cômico de Carlo Goldoni ou a “Reforma” de um Iluminista**. Revista de Italianística. 221. 10.11606/issn.2238-8281.v0i19-20p221-235. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/307744791\\_O\\_Teatro\\_Comico\\_de\\_Carlo\\_Goldoni\\_ou\\_a\\_Reforma\\_de\\_um\\_Iluminista](https://www.researchgate.net/publication/307744791_O_Teatro_Comico_de_Carlo_Goldoni_ou_a_Reforma_de_um_Iluminista)>. Acesso em: 27 de setembro de 2024.

BENTLEY, Eric. (1981) **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

BERTHOLD. M. (2001). **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva.

BONFITTO, M. (2011). **Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura**. *Pitágoras* 500, 1(1), 56-61.

CHARTIER, R., DUBY, G. (1986). **A história da vida privada 3** – Da Renascença ao século das luzes. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso.

DORT, B. (1977). **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Ed. Perspectiva.

ELIAS, Norbert. (2001) **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

GASPAR, P. (2024) **Teatro dos Aloés. “Os Rústicos” nos Recreios da Amadora até 3 de dezembro**. Estado com arte magazine, publicado em 29 de novembro de 2024. Disponível em: [https://estadocomarte.pt/site/2024/11/29/teatro-dos-aloes-os-rusticos-nos-recreios-da-amadora-ate-3-de-dezembro/?fbclid=IwY2xjawG30pZleHRuA2FlbQIxMAABHYEDQ7TPflisqOh3GJFCBADU0XLHPcCVs9-ZoGmtYXBC-Qor0DFuYvbspw\\_aem\\_FuiACnKrMaPIKKdO0COyBQ](https://estadocomarte.pt/site/2024/11/29/teatro-dos-aloes-os-rusticos-nos-recreios-da-amadora-ate-3-de-dezembro/?fbclid=IwY2xjawG30pZleHRuA2FlbQIxMAABHYEDQ7TPflisqOh3GJFCBADU0XLHPcCVs9-ZoGmtYXBC-Qor0DFuYvbspw_aem_FuiACnKrMaPIKKdO0COyBQ). Acesso em: 17/01/2025.

GASSNER, J. (1991). **Mestres do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva.

GOLDONI, Carlo. **Os Rústicos**. (Peça de teatro). Trad. Luiz Peixoto.

JONARD, Nobert. (s/d). **A vida quotidiana em Veneza no século XVIII**. Lisboa: Edição Livros do Brasil.

MADEIRA, Claudia. (2007). **O hibridismo nas artes performativas em Portugal**. Tese de doutoramento em Ciências Sociais (Sociologia Geral), apresentada à Universidade de Lisboa, através do Instituto de Ciências Sociais.

MARTINEZ, Maria Lara. **A moda das férias no século XVIII**. National Geographic, publicado em 03 de junho de 2022. Disponível em: <[https://www.nationalgeographic.pt/historia/a-moda-das-ferias-no-seculo-xviii\\_3098](https://www.nationalgeographic.pt/historia/a-moda-das-ferias-no-seculo-xviii_3098)>. Acesso em: 25 de setembro de 2024.

MOLINARI, C. (2010). **História do teatro**. Lisboa: Edições 70.

MONTEIRO, P. F. (2010). **Drama e comunicação**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

ORTEGA Y GASSET, J. (2014). **A ideia do teatro**. São Paulo: Perspectiva.

PAVIS, P. (2003). **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_. (2008). **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_. (2010). **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva.

RODRIGUEZ-GÓMEZ, Inés. (2001). La comicidad en el teatro de Carlo Goldoni. In: GREGORI, C. Et all. (Coord.) **Humor i Literatura**. Quaderns de Filologia – Estudis Literaris VI. P. 201-214. Facultat de Filologia, Universitat de València, Valência. Disponível em: [https://www.academia.edu/77989233/La\\_comicidad\\_en\\_el\\_teatro\\_de\\_Carlo\\_Goldoni?auto=download](https://www.academia.edu/77989233/La_comicidad_en_el_teatro_de_Carlo_Goldoni?auto=download). Acesso em: 17/01/2025.

ROUBINE, J. (1998). **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

RUFFINI, F. A cultura do texto e a cultura do palco. In: BARBA, E; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator: Dicionário de antropologia teatral**. (1995). Campinas: Ed. Hucitec/Unicamp.

RYNGAERT, Jean-Pierre. (1995) **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes.

TEATRO DA RAINHA (Org.) **Os Rústicos** (Programa teatral). Disponível em: <<https://teatrodarainha.pt/eventos/os-rusticos-de-carlo-goldoni/>>. Acesso em: 27 de setembro de 2024.

TEATRO DOS ALOÉS. **Razão de um nome**. Disponível em: <<https://teatrodosaloes.pt/quem-somos/historia/>>. Acesso em: 10 de out de 2024.

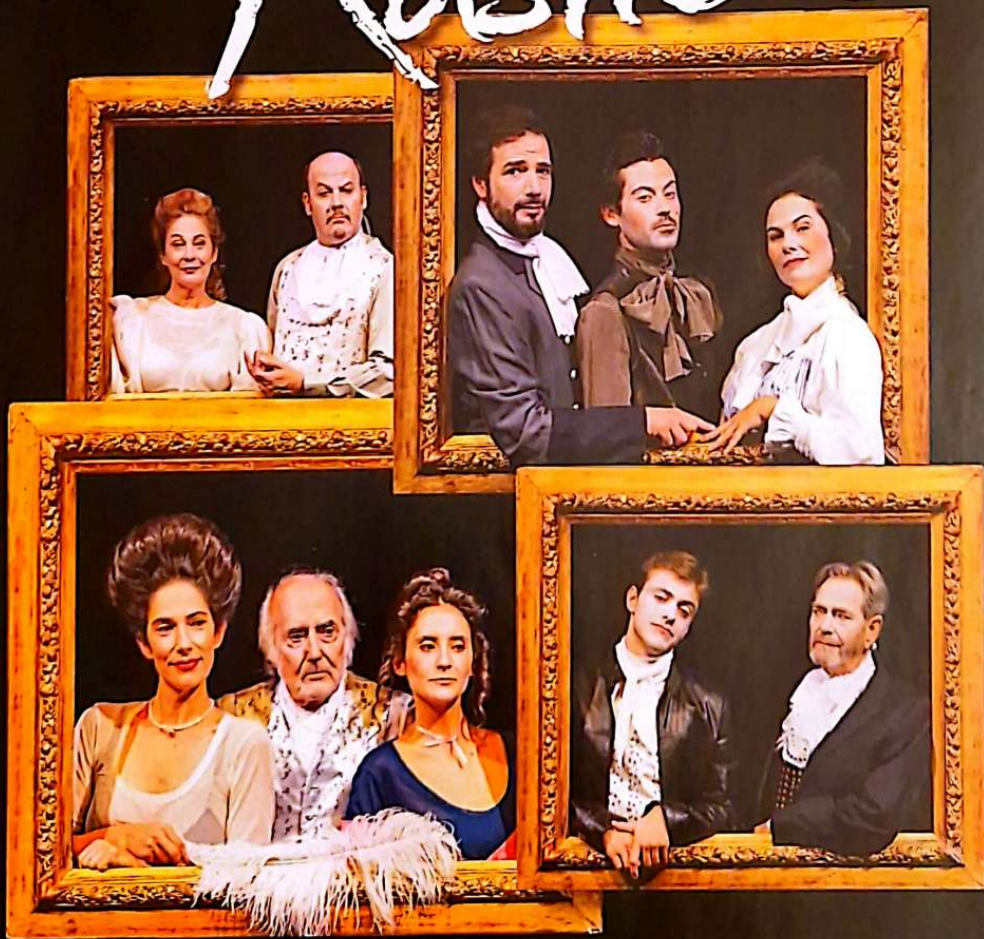
VENDRAMINI, J. E. (2001). **A commedia dell'arte e sua reoperacionalização.** *Trans/form/ação*, 24(1), 57–83. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-31732001000100004>; Acesso em: 25 de set de 2024.

## APÊNDICE A

### Folha de sala

TEATRO  
ALOÉS

# Os Rusticos



M/12



### Carlo Goldoni

Carlo Goldoni (1707 – 1793) dramaturgo italiano nascido em Veneza, é considerado um dos mais importantes escritores do teatro europeu. Inspirado pela cultura popular e pelo quotidiano das pessoas comuns. Goldoni escreveu 228 peças, destacando-se pelas suas comédias que retratam a vida com realismo e humor. É conhecido por ter reformulado o teatro italiano ao substituir as máscaras e os estereótipos tradicionais da *Commedia dell'Arte* por personagens autênticas e reconhecíveis. Entre as suas obras mais conhecidas estão *Arlequim Servidor de Dois Amos*, *A Estalajadeira* e *Os Rústicos*. Com uma visão crítica e bem-humorada retrata com sensibilidade e ironia, as relações entre classes sociais e os conflitos familiares, que opõem tradição e modernidade, sendo a emancipação das mulheres um tema recorrente. Goldoni viveu os seus últimos anos em Paris, e as suas inovações influenciaram profundamente o teatro, estabelecendo as bases para a comédia moderna.

### Retorno aos Rústicos

No meu percurso fui encontrando dramaturgos fabulosos, cuja profundidade e lucidez na denúncia dos males da sociedade continuam atuais - a fazer pensar. Fazer pensar é a função principal do Teatro. Entre eles encontrei Carlo Goldoni, de quem me tornei admirador e que afirma que os livros que mais leu e onde mais aprendeu foram *O Mundo e o Teatro*. Esta magnífica comédia estreada em Veneza no Carnaval de 1760 exerceu em mim um fascínio que me levou a traduzi-la e encená-la em 1987 no Teatro da Rainha e que teve a sorte de ser publicada, pela editora Cotovia, em 2009. A minha ligação a Goldoni foi-se tornando cada vez mais forte e fui ganhando a coragem de abordar outros textos que muito aprecio e que geraram uma aproximação sempre crescente a este autor.

Para a temporada de 2024 propus ao Teatro dos Aloés retomar *Os Rústicos* que creio ter a capacidade crescente de denunciar as impróprias relações conjugais que continuamos a vislumbrar no nosso dia a dia. As histórias contadas por Goldoni não são as do nosso tempo, mas no nosso tempo continuamos a cruzar-nos com estas relações amorosas. Para contar esta história resolvemos não recriar Veneza, mas citar Veneza, gentes e costumes, da forma que nos servisse mais claramente. Todos os participantes dedicaram a sua qualidade artística, a sua sensibilidade para recriar uma história do século XVIII a pensar no século XXI. Fui vendo como Veneza estava ao serviço do nosso tempo sem deixar de ser Veneza. A todos digo que as vossas criações ficarão no meu coração. Bom espetáculo!  
José Peixoto





### Bem-vindo à Veneza do século XVIII

Imagine-se a caminhar entre ruelas e canais, onde as gôndolas deslizam silenciosas. Estamos em Veneza, precisamente no Carnaval de 1760. O ar vibra com o som dos mascarados e dos sussurros de conversas que ocultam. Ao redor, nobres em trajes luxuosos, mercadores e marinheiros de terras distantes, todos envolvidos na complexa teia de uma cidade que respira mistério e pompa. Durante o Carnaval, podemos avistar figuras que desfilam fantasiadas com a *bauta*: uma máscara branca, com um chapéu de três pontas e um manto negro que esconde rostos e identidades. Sob o manto, nobres e plebeus misturam-se, indistinguíveis, protegidos pela magia do disfarce. Se achamos que a nobreza é formada somente por pessoas abastadas, prestemos atenção ao nosso desafortunado *Conde Riccardo de Arcolai*. Sempre atrás de *Felice Tartuffola* e do seu marido, *Canciano Tartuffola*, não perde a oportunidade de ser convidado para um almoço ou uma noite na ópera. Essa espécie de plebe aristocrática, vive o dia a dia à procura de fortuna nos jogos ou a tentar aproximar-se de comerciantes bem-sucedidos. Continuando a nossa caminhada, chegamos

à *Piazzetta*, a porta de entrada de Veneza e um dos acessos ao esplendor da *Praça de São Marcos*, com vista para o *Grande Canal*. Ali, a multidão mistura-se num murmúrio que combina vozes, passos e o balançar das gôndolas. Toda a agitação das ruas é um excelente cenário para que *Marina Maroele*, uma nada subtil observadora da vida alheia, ponha em prática o seu hobby preferido: tecer comentários sobre as ações humanas. Pena que converse mais consigo mesma do que com terceiros. O seu marido, *Simon Maroele*, detesta receber visitas em casa, mesmo que sejam parentes próximos. Mas não nos esqueçamos: é Carnaval! Enquanto a folia toma conta da cidade, a temporada teatral, que começou em outubro, chega ao seu auge. Que tal, darmos então uma voltinha pelo *Liston*, o principal local de passeios elegantes? Damas e cavalheiros trocam olhares e cumprimentam-se num *ballet* de reverências. O corpo é um espaço a ser preservado; por isso, os toques são discretos e furtivos. Se encontrar algum conhecido, cumprimente-o com uma vénia, apenas. Se tiver um pouco de intimidade, um leve beijo na mão é permitido. Infelizmente, nem todos podem usufruir desse passeio. *Lunardo Crozzola*, por exemplo, proíbe a sua

esposa, *Margarita Salicola*, e a sua filha, *Lucietta*, de saírem de casa. À primeira, coitada, restam apenas as memórias de quando passeava animadamente com a mãe. À segunda, o desejo de encontrar um noivo. A propósito de namoros, estes são cuidadosamente planeados. Os casamentos são negociados entre as famílias, e o amor é apenas uma esperança. Na nossa Veneza, casamentos não são para os corações livres, mas para quem deseja manter ou crescer em *status* e riqueza. A família da noiva deve pagar um dote à do noivo, que pode ser em dinheiro, mas também em roupas ou outros itens de valor. E é assim que o rústico *Maurizio da le Strope* negoceia o casamento de seu filho *Filippetto* com a jovem *Lucietta*. É uma negociação da vida dos jovens, que anseiam secretamente pela oportunidade de desafiar o destino. Um aperto de mão diante de algumas testemunhas já é o suficiente para selar o casamento. E, por falar em dinheiro, se a sua sorte estiver em alta, porque não arriscar uma pequena aposta no *Ridotto*, o primeiro casino público de Veneza? O luxo do local, os jogos e as bebidas estimulam os sentidos e fazem pulsar os corações. Não é à toa que o *Ridotto* atrai pessoas de todas as classes, unidas no desejo de desafiar a sorte. E, para frequentá-lo, nem precisa vestir-se como a *Boneca de França*. Aquele manequim exposto entre a *Praça de São Marcos* e *Ponte do Rialto*, com a última moda da corte francesa. E se, em algum momento, desejar um pouco de paz, siga até a *Gludecca*, a ilha tranquila que parece um refúgio, com as suas casas, conventos e jardins que respiram o sossego de quem precisa escapar, ao menos por um instante, do fervor veneziano. Assim é a Veneza de Carlo Goldoni: um local onde mascarados transitam com seus segredos, mas também desvelam artimanhas e traçam alianças. Deixe que as personagens de *Os Rústicos* lhe revelem um pouco desse mundo, onde até os corações mais duros podem aprender a rir e a libertar-se. Bom espetáculo!  
**Artur Malheiro**





## Os Rústicos

Texto **Carlo Goldoni**

Tradução e Encenação **José Peixoto**

Assistência à Encenação **Elsa Valentim**

Interpretação **André Nunes, Carla**

**Chambel, Elsa Valentim, Jorge Silva, Marco**

**Trindade, Mariana Lobo Vaz, Marques**

**D'Arede, Patrícia André, Rodrigo**

**Machado e Vítor Santos**

Espaço Cénico e Design Gráfico **João Rodrigues**

Figurinos **Dino Alves**

Música **Miguel Tapadas**

Desenho de Luz **Tasso Adamopoulos**

Video **José Ricardo Lopes**

Fotografia **José Frade**

Pesquisa e Apoio Dramatúrgico **Artur Malheiro**

Direção de Produção **Daniela Sampalo**

Produção Executiva e Divulgação **Marco**

**Trindade** Produção **Teatro dos Aloés 2024**

O Teatro dos Aloés implementa uma política de sustentabilidade na gestão dos seus recursos cénicos. Na montagem de *Os Rústicos*, a companhia reutilizou elementos cenográficos\*, figurinos e adereços de produções anteriores, contribuindo para a redução do impacto ambiental.

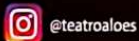
\* nomeadamente estruturas da cenografia criada por Rui Francisco para o espetáculo "*O Teatro Ambulante Chopalovitch*"

## Agradecimentos

Assessoria SP, Carlos Campanela, Jean-Paul Bucchieri, Margarida Ramos e Paula Valentim

Estreou a 20 de novembro de 2024,  
nos Recreios da Amadora

[www.teatrodosalo.es.pt](http://www.teatrodosalo.es.pt)



Ingressos à venda em [www.ticketline.sapo.pt](http://www.ticketline.sapo.pt),  
nos postos habituais e no local, duas horas  
antes do início do espetáculo.

Estrutura Financada por



Com o apoio do Município da Amadora



Apoio à Divulgação



Reservas e informações 933471330  
[divulgacaoteatrodosaloes@gmail.com](mailto:divulgacaoteatrodosaloes@gmail.com)

APÊNDICE B  
Guião das cenas

## OS RÚSTICOS

### PRIMEIRO ATO

#### CENA 1

MARGARITA – Patrícia André

LUCIETTA – Mariana Lobo Vaz

Lucietta toma conhecimento do seu possível casamento.

#### ADEREÇOS

- Mesa de tear da Margaritta
- Cesto baixo da Margarita
- Mesinha da Lucietta
- Cesto alto da Lucietta (novelo de lã)
- Meia
- Moeda

#### CENA 2

LUNARDO – Victor Santos

MARGARITA – Patrícia André

LUCIETTA – Mariana Lobo Vaz

Lunardo anuncia que haverá um almoço em sua casa.

#### ADEREÇOS

- Pacote de arenques do Lunardo

#### CENA 3

LUNARDO – Victor Santos

MARGARITA – Patrícia André

Lunardo revela que Filippetto é futuro noivo de Lucietta.

<b>CAMPAINHA</b>
------------------

<b>LUNARDO</b> – <i>O que é que queria? Que andassem antes a namoriscar?</i> <b>[CAMPAINHA]</b>
--

#### ADEREÇOS

- Pantufas

#### **CENA 4**

LUNARDO – Victor Santos  
MARGARITA – Patrícia André

Lunardo diz à Margartia que é o Maurizio quem chega e manda-a sair.

#### **CENA 5**

LUNARDO – Victor Santos  
MAURIZIO – Marques D’Arede

Lunardo e Maurizio acertam detalhes do dote.

<b>MUTAÇÃO!!!</b>
<b>MUTAÇÃO PARA A CASA DE MARINA</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Mesinha com chávena e bule de café.</li><li>• Cadeiras duplas.</li></ul>

#### **CENA 6**

MARINA – Elsa Valentim  
FILIPPETTO – Rodrigo Machado

Filippetto visita a tia na tentativa de ter alguma informação sobre o casamento.

<b>CAMPAINHA</b>
Quando Marina levanta a chávena do café <b>[CAMPAINHA]</b>

#### **ADEREÇOS**

- Mesinha com chávena, bule de café e pote com gomas.
- Recipiente com bagaceira da Marina
- Sineta para chamar criada.

#### **CENA 7**

SIMON – Jorge Silva  
MARINA – Elsa Valentim  
FILIPPETTO – Rodrigo Machado

Simon e Marina discutem sobre a presença de outras pessoas em sua casa.

## **CENA 8**

SIMON – Jorge Silva

MARINA – Elsa Valentim

Simon informa à Marina que ambos irão a um almoço no qual Maurizio também estará presente.

### **ADEREÇOS**

- Cédulas do Simon

## **CENA 9**

MARINA – Elsa Valentim

FELICE – Carla Chambel

CANCIANO – André Nunes

CONDE RICCARDO – Marco Trindade

Felice e Marina conversam sobre os planos para que os noivos se vejam antes do casamento.

### **CAMPAINHAS**

**MARINA** - *Mas que querido! Que o céu te abençoe! [CAMPAINHA] Mas que gentileza que ele tem! [CAMPAINHA] Estão a bater à porta (Para os bastidores). Vão ver quem é. (À parte). Aqui está uma coisa de morrer a rir. Tenho de ir almoçar fora sem saber onde? Tinha vontade de me divertir um pouco, mas sem saber onde, não vou. Se soubesse como descobrir. [CAMPAINHA].*

### **ADEREÇOS**

- Chave do camarote

## **CENA 10**

MARINA – Elsa Valentim

FELICE – Carla Chambel

CANCIANO – André Nunes

CONDE RICCARDO – Marco Trindade

SIMON – Jorge Silva

Simon irrita-se com a presença do Conde Riccardo. Felice defende o marido perante o Conde Riccardo.

### **MUTAÇÃO!!!**

MUTAÇÃO PARA A CASA DE MARGARITA.

## SEGUNDO ATO

### CENA 1

MARGARITA – Patrícia André  
LUCIETTA – Mariana Lobo Vaz

Margarita e Lucietta discutem a respeito dos vestidos. Margarita sai para buscar as mangas.

### CENA 2

MARGARITA – Patrícia André  
LUCIETTA – Mariana Lobo Vaz

Lucietta faz chantagem emocional com Margarita e mostra a sua verdadeira face.

### ADEREÇOS

- Mangas
- Pérolas

### CENA 3

MARGARITA – Patrícia André  
LUCIETTA – Mariana Lobo Vaz  
LUNARDO – Victor Santos

Lunardo irrita-se com a forma como a mulher e a filha estão vestidas para o almoço.

### **BURBURINHO**

**MARGARITA** *Sou capaz de rasgar este vestido em cem bocados.*

**[BURBURINHO]**

**LUNARDO** *Força, comece, que lhe dou uma ajuda.*

**LUCIETTA** *Senhor meu pai, vem aí gente.*

### CENA 4

MARGARITA – Patrícia André  
LUCIETTA – Mariana Lobo Vaz  
LUNARDO – Victor Santos  
SIMON – Jorge Silva  
MARINA – Elsa Valentim

Marina e Simon chegam à casa de Margarita e Lunardo.

### ADEREÇOS

- Boá de Marina

## CENA 5

LUNARDO – Victor Santos

SIMON – Jorge Silva

Simon diz a Lunardo que Filippetto contou à Marina sobre o casamento. Falam mal das mulheres.

### ADEREÇOS

- Saco de moedas do Simon.

## CENA 6

MARGARITA – Patrícia André

MARINA – Elsa Valentim

Conversam sobre contar à Lucietta sobre quem é o seu noivo.

### ADEREÇOS

- Caixinha de rapé

## CENA 7

MARGARITA – Patrícia André

LUCIETTA – Mariana Lobo Vaz

MARINA – Elsa Valentim

Marina conta à Lucietta sobre o casamento e sobre o plano de Felice para que os noivos se vejam antes do casamento.

### **BURBURINHO**

**MARINA** *Ouvi, falo francamente. Não posso deixar de dar razão à senhora Margarita. Ouçamos o que diz a senhora Felice. Se for perigoso, eu também não me quero meter nisso. **[BURBURINHO]***

**LUCIETTA** *Olhem para isto. Metem-nos a guloseima à frente e depois tiram-na.*

**MARGARITA** *Pouco barulho, parece-me ouvir ...*

## **CENA 8**

MARGARITA – Patrícia André  
LUCIETTA – Mariana Lobo Vaz  
MARINA – Elsa Valentim  
FELICE – Carla Chambel

Felice detalha o plano para o encontro dos noivos.

### **CAMPAINHA**

**FELICE** *Ouvi, minha filha, entre o meu e o vosso não há diferença. Foram todos feitos da mesma massa. [CAMPAINHA] Mas eu, está a ver, não deixo que me metam assim tanto medo.*

**MARGARITA** *Parabéns, sois mais espirituosa que eu.*

**LUCIETTA** *Estão a bater.*

**MARGARITA** *Não, não batem nada.*

**MARINA** *Pobrezinha, tem o bater no coração.*

**FELICE** *Vede, cara senhora Margarita, que neste negócio não tenho nada a ganhar nem a perder. O que faço é pela senhora Marina e também por esta menina a quem quero bem. Mas se vê nisso algum mal ...*

**LUCIETTA** *Nada disso! Que está a dizer?*

**MARINA** *(para Margarita) Ora, vamos, já que chegámos até aqui.*

**MARGARITA** *Está bem, está bem. (para Lucietta:) [CAMPAINHA] Se acontecer alguma coisa, será pior para si.*

## **CENA 9**

LUCIETTA – Mariana Lobo Vaz  
MARINA – Elsa Valentim  
FELICE – Carla Chambel

Fofocam sobre Margarita

## **CENA 10**

MARGARITA – Patrícia André  
LUCIETTA – Mariana Lobo Vaz  
MARINA – Elsa Valentim  
FELICE – Carla Chambel

Margarita anuncia a chegada de mascarados que procuram por Felice.

## CENA 11

MARGARITA – Patrícia André  
LUCIETTA – Mariana Lobo Vaz  
MARINA – Elsa Valentim  
FELICE – Carla Chambel  
CONDE RICCARDO – Marco Trindade  
FILIPPETTO – Rodrigo Machado

Filippetto é revelado para Lucietta.

### **BURBURINHO (DEFINIR)**

**LUCIETTA** (rindo alto) *Pobrezinho! Não sabe pôr a bauta.*  
**FILIPPETTO** (para Lucietta) *Está a troçar de mim?*  
**LUCIETTA** (rindo) *Eu não.*  
**FILIPPETTO** *Espertalhona!*  
**LUCIETTA** (à parte) *Oh, muito gentil.*  
**MARGARITA** *Oh, pobre de mim! Oh, pobre de mim!*  
**FELICE** *O que é que aconteceu?*  
**MARGARITA** *O meu marido vem aí.*

### ADEREÇOS

- Caixinha de rapé

## CENA XII

MARGARITA – Patrícia André  
LUCIETTA – Mariana Lobo Vaz  
MARINA – Elsa Valentim  
FELICE – Carla Chambel  
LUNARDO – Victor Santos  
SIMON – Jorge Silva  
CANCIANO – André Nunes

Lunardo revela à Lucieta que está noiva de Filippetto.

### **CENA 13**

MARGARITA – Patrícia André  
LUCIETTA – Mariana Lobo Vaz  
MARINA – Elsa Valentim  
FELICE – Carla Chambel  
LUNARDO – Victor Santos  
SIMON – Jorge Silva  
CANCIANO – André Nunes  
MAURIZIO – Marques D’Arede

Maurizio revela que o filho saiu junto com o Conde Riccardo.

### **CENA 14**

MARGARITA – Patrícia André  
LUCIETTA – Mariana Lobo Vaz  
MARINA – Elsa Valentim  
FELICE – Carla Chambel  
LUNARDO – Victor Santos  
SIMON – Jorge Silva  
CANCIANO – André Nunes  
MAURIZIO – Marques D’Arede  
CONDE RICCARDO – Marco Trindade  
FILIPPETTO – Rodrigo Machado

Riccardo e Filippetto são descobertos dentro da casa de Lunardo.

## **TERCEIRO ATO**

### **CENA 1**

LUNARDO – Victor Santos  
SIMON – Jorge Silva  
CANCIANO – André Nunes

Discutem o que fazer com as mulheres, culpadas de toda confusão armada.

### **CENA 2**

LUNARDO – Victor Santos  
SIMON – Jorge Silva  
CANCIANO – André Nunes  
FELICE – Carla Chambel

Felice defende-se e explica os motivos de toda a confusão.

### CENA 3

LUNARDO – Victor Santos  
SIMON – Jorge Silva  
CANCIANO – André Nunes

Concluem que as mulheres são persuasivas.

### CENA 4

LUNARDO – Victor Santos  
SIMON – Jorge Silva  
CANCIANO – André Nunes  
MARGARITA – Patrícia André  
LUCIETTA – Mariana Lobo Vaz  
MARINA – Elsa Valentim  
FELICE – Carla Chambel

Lunardo é convencido a seguir com o casamento.

#### **BURBURINHO (A DEFINIR)**

**SIMON** (para Marina, com ironia) *Pois, sabemos que é uma senhora de espírito.*

**MARINA** *Mais do que o senhor, certamente.*

**FELICE** (olhando para os bastidores) *Quem é?*

**MARGARITA** (para Felice) *Oh, são eles.*

### ÚLTIMA CENA

LUNARDO – Victor Santos  
SIMON – Jorge Silva  
CANCIANO – André Nunes  
MARGARITA – Patrícia André  
LUCIETTA – Mariana Lobo Vaz  
MARINA – Elsa Valentim  
FELICE – Carla Chambel  
FILIPPETTO – Rodrigo Machado  
MAURIZIO – Marques D'Arede

O casamento.

#### ADEREÇOS

- Contrato de casamento.

**PARABÉNS!!**