

V ENECULT

QUINTO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura

27 a 29 de maio de 2009

Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

O TEATRO, A BESTEIRA E A CULTURA DA CRÍTICA

Cleise Furtado Mendes ¹

Resumo:

O chamado Teatro Besteiro é uma variedade de comédia ligeira, feita para um público urbano, recriando, ora com mais ora com menos eficácia inventiva, elementos antigos e mesmo arcaicos da tradição cômica – estrutura geral de farsa, um pouco de grotesco caricatural, outro tanto de *vaudeville*, uma pitada de sátira e farto tempero de *gags* – que se atualizam graças a referências jocosas à cultura de massa. Certos traços persistentes da polêmica desde então suscitada pelo gênero supostamente “nascido” nos anos 80, marcando sua viva aceitação ou rejeição, podem lançar luz quanto aos valores culturais em jogo no discurso da crítica.

Palavras-chave: Teatro, besteiro, recepção, cultura crítica.

Em abril de 2000 estreou no Teatro do Leblon, sob a direção de Aluísio Abreu, a peça *That's Besteiro*. O material de divulgação explicava ser o espetáculo uma homenagem a "o gênero teatral nascido no Rio na década de 80 e que completa 20 anos de existência" ; com duração de noventa minutos, a montagem reunia textos de Miguel Falabella (*Avenida Pôr-do-Sol* e *A Sauna*), Mauro Rasi (*A Vedete Que Não Era Leviana* e *Uirapuançy*) e Vicente Pereira (*Detetive Santos*), três dos principais autores que mantiveram o interesse do público por essa linha de teatro cômico.

Em torno desse "gênero" e à época do seu suposto "nascimento" desenvolveu-se uma discussão através da imprensa cujos melhores momentos são tanto ou mais divertidos que as próprias realizações do besteiro.

Alguns críticos, como Sábato Magaldi, foram taxativos em seu repúdio ao "gênero":

Acostumando-me, no decorrer dos anos, a aceitar minhas limitações, confesso que tenho pelo besteiro indifereçável horror. Por mais que ensaístas respeitáveis lhe atribuam uma categoria artística, acho-o apenas o produto de melancólica alienação, cuja responsabilidade deve caber, em grande parte, aos tristes tempos da ditadura. Não há nele o saudável *non-*

¹ Escritora e professora doutora da Escola de Teatro da UFBA. cleise.mendes@terra.com.br

sense do absurdo nem outro ingrediente apreciável, mas apenas a algaravia que beira a debilidade mental. É preciso reconhecer que se está mostrando cada vez mais escassa a lamentável perda de tempo do besteiro. (1997, p.322)

Na contra-corrente dessas opiniões, outra parte da crítica passou a referir-se, provocativamente, a um "rir sem culpa", usando a expressão em defesa do teatro besteiro. A propósito da *tournée* nacional de *A Bofetada*, em 1990 (comédia-farsa baiana cujo principal atrativo era um elenco de excelentes atores travestidos e que se manteria em cartaz por 16 anos) a historiadora Ana Maria Franco resumiu bem o clima dessa polêmica, e o lugar aí ocupado pela Companhia Baiana de Patifaria .

A Bofetada acabou lançando um novo gênero teatral no sul do país, o *besteiro sem culpa* (grifo da autora), em que, segundo os críticos paulistas, o elenco faz qualquer coisa para arrancar o riso da platéia. Marcando pontos na intriga provinciana entre o Rio de Janeiro - produtor do besteiro com culpa - e São Paulo - apreciador de ambos - os patifes conseguiram lotar os teatros que ocuparam nos dois estados, foram citados por novelas globais, participaram de programas nacionais conceituados, e receberam críticas entusiasmadas. (1994, p.354)

Confirmando a descrição, Néelson de Sá, crítico da Folha de São Paulo, mostra-se um dos entusiastas tanto da *particularidade* quanto da *inconsequência* dessa forma cômica.

A Bofetada não tem pretensão fora do riso. Não é o que se acostumou a ver em São Paulo, e não é o que se chamaria teatro de primeira linha. Mas a peça recupera e atualiza o besteiro, que já se pensava ser um gênero restrito ao período da censura pesada. Dá prazer de assistir e isso anda raro no teatro brasileiro. *A Bofetada* mostra que ainda é possível rir sem culpa. (Crítica citada em FRANCO, op.cit., p. 354)

Bem ao gosto dos anos 90, "gêneros" são inventados a cada novo espetáculo ou a cada nova *tournée*. Ao público pouco importa que essa forma de comédia seja ou não nova; ela diverte, e é tudo. Mas é estranho que os críticos se refiram ao besteiro como a um recém-nascido. Há exceções, é claro, sempre, e Macksen Luiz observa que os "patifes" travestidos são "engraçadíssimos e absolutamente fiéis à melhor tradição circense e dos blocos dos sujeitos dos carnavais". (FRANCO, op.cit, 355)

Para deixar claro meu objetivo na rememoração desses eventos, digo que o importante aqui não é a consideração do besteiro já tomado como forma de espetáculo,

e sim da *besteira* pura e simples, do seu papel na comédia e do que sua aceitação ou rejeição pode nos sugerir quanto ao que está em jogo nos valores da crítica.

No que diz respeito às discussões sobre o *valor artístico*, não compreendo bem porque se deva tomar o besteiro por algo mais nem menos do que aquilo que ele assume ser. Uma variedade de comédia ligeira, feita para um público urbano, retomando e recriando, ora com mais ora com menos eficácia inventiva, elementos antigos e mesmo arcaicos da tradição cômica : sobre uma estrutura geral de farsa, um pouco de grotesco caricatural, outro tanto de *vaudeville* , uma pitada de sátira e farto tempero de *gags* e *lazzi*, podendo tal mistura ser tanto genial quanto cansativa. Nos temas, a atualização vem sobretudo das referências jocosas à cultura de massa (mesmo o refinado *Ventriloquist*, de Gerald Thomas, zomba de Paulo Coelho).

Falei em referência jocosa, não necessariamente *crítica*. Assistindo a um debate com o público após o espetáculo *Recital da Novíssima Poesia Baiana* - também apelidado de "besteiro" e em cartaz por mais de 12 anos, com apresentações em Salvador e várias cidades brasileiras - observei a dificuldade dos espectadores aceitarem que o uso cômico das letras da *axé-music* ao longo da peça não constituía um repúdio do grupo a esse movimento musical. Os espectadores elogiavam a "crítica" ou "denúncia" das "besteiras" contidas nos textos, por mais que o diretor Paulo Dourado e os atores insistissem que pretendiam apenas *brincar* com as possibilidades teatrais e cênico-interpretativas que as letras ofereciam, dissociadas do ritmo musical contagiante.

Eis o que realmente parece incomodar a boa parte de críticos e espectadores. Ausência de crítica, ausência de absurdo. O que resta? A questão que interessa ao efeito cômico e seu processo catártico deve ser discutida nessa direção. Por que, de uma parte, o horror do crítico? Por que, de outra, a necessidade de defender um riso "sem culpa"? Note-se que Sábato Magaldi julgaria válido "o saudável *non-sense* do absurdo". À primeira vista, parece haver nessa expressão um pleonasma; mas não, é exatamente isso que o crítico aceitaria: o não-sentido "do absurdo", ou seja, do "teatro de absurdo", pois tratar-se-ia aí do uso de imagens desconexas e relações ilógicas para criar um sentido, mesmo que seja a denúncia do não-sentido do mundo. (Que esse "mundo" fosse apenas o perímetro de uma sociedade burguesa desencantada com suas próprias "vitórias", no balanço do pós-guerra, foi o que muitos críticos tiveram o cuidado de ressaltar, apoiados nos próprios textos aparentemente sem-sentido. A primeira réplica de

Esperando Godot, escrita por Beckett horas após a explosão da bomba em Hiroshima, é "Nada a fazer." BECKETT, 1976, p.35)

Várias interpretações conhecidas das peças de Ionesco, Beckett, Adamov, Genet, Arrabal, Pinter, Boris Vian, e tantos outros, incumbiram-se de mostrar como o uso de uma linguagem em estado de desintegração e de personagens destituídas de motivações compreensíveis segundo nossos parâmetros de normalidade são *ainda* (e nesse *ainda* está inscrita uma história que começa no naturalismo) uma expressão de revolta contra a perda de certezas absolutas, contra um mundo privado de um princípio coordenador universalmente partilhado, a partir do trágico evento da "morte de Deus".

Essa, pelo menos, é a opinião de Martin Esslin, que cunhou a expressão "teatro do absurdo" e se propôs a dar-lhe uma história, afirmando que essa forma artística à primeira vista sem precedentes era uma retomada de elementos muito antigos da tradição teatral, embora rearticulados de modo insólito aos olhos dos espectadores dos anos cinquenta. Numa minuciosa "história do nonsense", Esslin traça uma linha que vai do *mimus hallucinatur* da Antiguidade grega até o cinema dos Irmãos Marx e Chaplin, apontando a presença dessas "loucuras" nos dramaturgos do absurdo, embora com a importante ressalva de que em suas obras tais traços combinavam-se para "dar expressão a preocupações inteiramente contemporâneas". (1968, p.277-344).

Em suma: assim dotado de um passado e de um futuro, de uma história e de uma perspectiva, o teatro do absurdo *fazia sentido*, ele o produzia na exata medida em que expunha o automatismo, a mecanização dos gestos cotidianos, o esvaziamento de palavras e ações, em que parodiava as convenções burguesas e satirizava o pensamento cientificista. Nada de semelhante se pode dizer da besteira do "teatro besteiro!", e nisso o crítico casmurro tem toda razão.

Mas do ponto de vista catártico-receptivo, vale a questão : por que a besteira cômica (já que existem todas as que não o são, é claro) é um *sucesso* - no duplo sentido de *triunfo e acontecimento* ?

Quem possua uma explicação definitiva para a vitória da besteira, contra todas as exigências críticas de um "riso reflexivo", de um motivo "mais alto" para a hilaridade, pode se considerar dono de um achado precioso, e sair gritando *heureka* a plenos pulmões. Se existe algo que desafia nosso pensamento, não é a piada inteligente ou o chiste genial, é exatamente a *besteira cômica*. Mas não podemos recusar o efeito que tem sobre nós, espectadores, desde que não estejamos escudados pela exigência de uma função ou de um objetivo para o riso. Por que um certo revirar de olhos, um certo

andar, uma careta, uma torção da frase, um encontro jocoso de palavras têm tanto poder sobre nós, se sabemos que seu *valor*, fora dos limites momentâneos desse efeito, é *irrisório*?

A explicação mais conhecida é a que Freud apresenta em seu estudo sobre os chistes, ao dizer que o prazer no *nonsense* tem origem "na sensação de liberdade que experimentamos ao abandonar a camisa de força da lógica". E uma vez que um longo processo educacional restringe na criança e no jovem todo uso da linguagem que não esteja de acordo com o pensamento lógico e a distinção entre verdadeiro e falso, "a rebelião contra a compulsão da lógica e da realidade é profunda e duradoura". (1977, p. 148.)

Mas Freud também adverte enfaticamente que nem todo mero *nonsense* é um chiste, que algo é necessário para "converter" um comentário aparentemente sem sentido num dito de espírito; esse algo é o fingimento engenhoso de emitir um comentário supostamente vazio, absurdo, com o propósito de *denunciar* um sentido que até então permanecia velado, inacessível. Frases estúpidas e cheias de pomposo vazio, por vezes consagradas à veneração durante séculos, podem ser implodidas por um único *flash* de malícia espirituosa. Como na análise freudiana o alvo não é o mero *nonsense* e sim o chiste "por absurdo", a besteira pura e simples, portanto, continua sem pai.

Outra perspectiva, bem diversa, de aproximação desse fenômeno inquietante, pode vir da "religião ateológica" de Georges Bataille. Deixando claro seu tributo a Nietzsche, e ao valor do riso na filosofia do autor de *A Gaia Ciência*, Bataille aproxima a vertigem do riso de outras experiências extremas, em que o pensamento é *siderado* e dá uma espécie de salto sobre si mesmo – como o êxtase místico, a poesia, o erotismo, o sacrifício, a morte. Em sua filosofia, o delírio do riso é ao mesmo tempo naufrágio e ultrapassagem do pensamento, e inseparável de um sentimento trágico. O riso, para Bataille, ao mesmo tempo em que se revela a "questão-chave" da filosofia que, uma vez explicada, tudo mais explicaria, é justamente a experiência que conduz ao não-saber, ao não-conhecimento, ao *nada*. "Quando você ri, você se percebe cúmplice de uma destruição daquilo que você é, você se confunde com esse vento de vida destruidora que conduz tudo sem compaixão até seu fim." (1992, p.102.)

Pode parecer que pela via tragicômica de Bataille caminhamos para longe da besteira pura e simples, e nos aproximamos de algo "profundo" ou "misterioso". Mas eu gostaria de chamar atenção para o raro vislumbre que aí se oferece para a não-

identificação entre o efeito cômico e algum tipo de crítica ou denúncia, algum *projeto*, para a abertura a um prazer que não advém necessariamente da reflexão, e sim da percepção momentânea de uma espécie de "buraco negro", de um vazio, de um não-objeto.

Esse vislumbre é precioso quando sabemos que o espectador ri da besteira cômica sentindo-se culpado, pois permanece rodeado por um discurso de bom-gosto e bom-senso que exige que uma comédia seja séria, ou seja, que nos faça rir em função de algum objetivo nobre, seja de ordem moral, social, política, intelectual. Reafirmando o propósito do discurso analítico de aproximar-se da besteira, Lacan escreve: "Seguramente ele chega mais perto, pois, nos outros discursos, a besteira é aquilo de que a gente foge. Os discursos visam sempre à menor besteira, à besteira sublime, pois *sublime* quer dizer o ponto mais elevado do que está em baixo." (1985, p.23) E ainda mais: "O sujeito não é aquele que pensa. O sujeito é, propriamente, aquele que engajamos, não, como dizemos a ele para encantá-lo, a dizer tudo - não se pode dizer tudo - mas a dizer besteiras, e isso é tudo." (Idem, p.33.)

“Sublime quer dizer o ponto mais elevado do que está embaixo.” Mas... e se houvesse um sublime *da besteira*? Por que algumas nos fazem rir, e outras não? Em que ponto é que isso nos toca, e causando tanto incômodo que precisamos justificá-lo sempre, investindo-o de *fins superiores*, como diria Nietzsche? Em que é que a besteira nos ameaça, para que o pensamento crítico dela tenha *horror*? Pois existe um terror da besteira, como se o espectador bem-pensante bem-pensasse: "Então é *nisso* que vamos agora nos *afundar*?" O que dá à besteira uma dimensão ameaçadora, tenebrosa, abissal.

A primeira peça de Milan Kundera foi uma versão teatral do romance de Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, que por sua vez foi fortemente influenciado por *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Em prefácio a *Jacques e seu Amo*, sua própria "variação" (nome que o autor prefere a "adaptação") sobre o romance de Diderot, Kundera cita o "elogio" de um crítico norte-americano a Sterne: "*Tristram Shandy, although it is a comedy, is a serious work, and it is serious throughout.*"²

O comentário de Kundera a esse comovedor esforço do crítico é um síntese do que eu gostaria de dizer sobre a insistência de "salvar" a comédia, mesmo que a discussão aí esteja conduzida no terreno do romance, ou melhor, do romance-jogo, principal qualidade apontada pelo autor no *Tristram Shandy* :

² "*Tristram Shandy*, embora seja uma comédia, é uma obra séria, e inteiramente séria." KUNDERA, Milan, 1988. p. 10.

Meu Deus, expliquem-me o que é uma comédia séria e o que é a comédia que não o é? A frase citada é vazia de sentido, mas trai perfeitamente o pânico que se apossa da crítica literária diante de tudo que não parece sério. (...) Mas o que é "ser sério"? É sério aquele que acredita no que quer fazer os outros acreditarem. Justamente, não é esse o caso de *Tristram Shandy*; essa obra, para fazer mais uma alusão ao crítico norte-americano, é não-séria *throughout*, inteiramente; ela não nos faz acreditar em nada: nem na verdade dos seus personagens, nem na verdade do seu autor, nem na verdade do romance enquanto gênero literário: *tudo* é questionado, *tudo* é posto em dúvida, *tudo* é jogo, *tudo* é divertimento (sem ter vergonha de divertir) e com *todas as consequências* que isso implica para a forma do romance." (Op.cit, p. 11)

O aspecto lúdico aí valorizado como uma conquista de Sterne para o romance (o qual seria um "impulso perdido" na história posterior do gênero, para Kundera, que não deve ter lido *Memórias Póstumas de Brás Cubas*), é uma característica das mais comuns na dramaturgia cômica, desde sua origem.

A comédia nasce rindo de si mesma. "Devo ou não, meu amo, dizer uma daquelas minhas habituais graçolas, que sempre provocam o riso nos espectadores? " pergunta Xântias a Dioniso, na primeira fala de *As Rãs*. A frase não é apenas pretexto para Aristófanes ridicularizar os dramaturgos rivais ("os Frínicos, os Lícis, os Amípsias"), é o comediógrafo *instalando* seu espectador, dizendo-lhe: "Isto é um jogo. Podemos falar de qualquer coisa, entrar e sair da história, a única regra é o seu divertimento." Na parábase de *A Paz*, autor zomba de sua própria calvície, enquanto faz propaganda de sua obra e pede votos ao público.³

Todas as besteiras antigas estão devidamente consagradas pelo aval do tempo, e rios de tinta correram sobre elas, quase sempre para apontar um propósito moralizante, a crítica a comportamentos, idéias ou instituições, a pintura dos costumes ou a missão de resgate da linguagem popular, como meios de validação das obras cômicas. Poder-se-ia organizar uma verdadeira enciclopédia do besteirol, de Aristófanes até Miguel Falabella ou Almodóvar (do mesmo modo que se compilam as grandes frases de Shakespeare), composta não de chistes sagazes ou tiradas irônicas, mas de toda sorte de gracejos, tolices, xingamentos, trocadilhos, disfarces toscos, etc.

³ "Convido também os carecas a concorrer para a minha vitória. Se eu for o vencedor, cada um deles poderá dizer nos banquetes e nas bebedeiras: leve este prato para o careca!". ARISTÓFANES/MENANDRO. *A Paz/ O Misanthropo*. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Ediouro. P.53.

Em Shakespeare a besteira é quase sempre marginal, pois a comédia romanescas destaca a trama aventurosa e conduz a um acordo entre comicidade e lirismo; mas *Medida por Medida* ficaria bem mais pobre - pelo "metro" do efeito cômico - se dela retirássemos a estupidez de um Bernardino, que se declara sem condições de comparecer ao próprio enforcamento, por ter bebido toda a noite anterior. E Pompeu, que lhe retruca essa preciosa besteira: "Oh! Melhor ainda! Quem bebe a noite inteira e é enforcado de manhã cedo, dorme muito melhor todo o dia seguinte." Ato IV, cena 3.(SHAKESPEARE, 1988, p. 184.)

Quando falo da besteira pura e simples, enquadrada no plano desse "brinquedo adulto" que é a comédia, não esqueço que ela ultrapassa em muito as tagarelices de uma criança, e que não é fácil entregar-se ao jogo, driblando a censura interna e externa. Lembro também que o domínio do cômico é um campo de combate: um espaço para todo tipo de inversão de valores, de palavras e idéias arrancadas de seu contexto normal ou respeitável, de conceitos e crenças arrastados na lama da bufonaria. Não há "polícia" discursiva que possa impedir as "fugas" cômicas, os resvalamentos ou, pior, esvaziamentos de sentidos prévios. É claro que isso vale para toda linguagem não mumificada, e o que se pode lamentar no besteiro ou em qualquer outra forma de teatro, cômico ou não, é o cansaço e a insipidez das fórmulas desgastadas. Mas o inusitado pode vir, por vezes, não do rumo à sutileza e à sofisticação e sim do recurso inesperado ao grotesco e ao baixo cômico, à farsa, pois.

Quando o teatro cômico é radicalmente fiel à sua "besteira", pode às vezes criar abalos inimagináveis nos hábitos receptivos do público. Nada nos impede de ver *Ubu Rei* como um grande besteiro "patafísico". Essa aproximação nem é tentativa de dar dignidade estética ao besteiro (isso talvez o destruísse) nem de minimizar o saudável escândalo da peça de Alfred Jarry. No cenário do teatro europeu, em 1897, a figura grotesca de Père Ubu apresentava um forte potencial "regressivo" contrastado com o nível de elaboração do humor teatral já atingido por um Bernard Shaw. Jogava-se à face de uma platéia cujo gosto dramaturgico se refinara uma espécie de "cena primitiva", desenho tosco e grotesco, arremedo do que deveria ser uma "peça de teatro".

Cinquenta e três anos mais tarde, Ionesco falará em "técnicas de choque" referindo-se às trivialidades, ninharias, conversas de loucos, frases desconexas e fórmulas vazias dos seus diálogos, acreditando que " nada é tão surpreendente quanto o

banal." ⁴ (Hoje, em cartaz há meio século, *A Cantora Careca* já é uma respeitável senhora, um clássico moderno. Ou seja: tudo pode se tornar banal, até a banalidade "chocante".)

No Brasil, a crítica que se produziu sobre a linha marcante da comédia de costumes - segundo Décio de Almeida Prado, "a única tradição teatral brasileira" (PRADO, 1999, p.117.) - acostumou-nos a pensar no comediógrafo como uma mistura de moralista e historiador. A respeito dos méritos de Martins Pena, dizem-nos que ele "fixa os costumes brasileiros", que ele pinta "o painel histórico da vida do país, na primeira metade do século XIX", que ele "invectiva as profissões indignas e os tipos humanos inescrupulosos, denunciando inclusive o tráfico ilícito de negros, na sociedade escravocrata brasileira" e ainda que "excepcionalmente, investiga os vícios que seriam comuns à natureza humana." (MAGALDI, Op.Cit., p. 42-62.)

Raro, raríssimo, é que se diga qual o gosto das besteiras, dos saltos livres, das cambalhotas inventivas que seu público saboreava.

Em *O Juiz de Paz na Roça*, Inácio José faz uma petição contra um negro que "teve o atrevimento de dar uma umbigada em sua mulher, na encruzilhada do Pau-Grande, que quase a fez abortar, da qual umbigada fez cair a dita sua mulher de pernas para o ar". O juiz acalma os reclamantes: "Está bem senhora, sossegue. Sr. Inácio José, deixe-se dessas asneiras, dar embigadas não é crime classificado no código." Mas ameaça o negro: "Sr. Gregório, faça o favor de não dar mais embigadas na senhora; quando não, arrumo-lhe com a lei às costas e meto-o na cadeia." (MARTINS PENA, op.cit., p.27-28).

Iná Camargo Costa, atenta aos valores aí em jogo - o sentido da umbigada para um negro e para um branco - mas também, felizmente, às estratégias cômicas, ressalta que "o flagrante da contradição entre as declarações do juiz deve ser computado entre os méritos da elaboração artística, mais que à simples observação de costumes." (1998, p.141.) Já Bárbara Heliódora, atenta às normas da dramática rigorosa, afirma que "a cena da audiência do juiz de paz é tão gratuita dramaticamente como preciosa como documentário da época." (1966, p. 33) ⁵ Ora, a cena, conquanto possa ser uma coisa e outra, é sobretudo *uma deliciosa besteira*, e o último aspecto devia contar sobretudo

⁴ Citado por ESSLIN, Martin. Op.cit. p. 129.

⁵ HELIODORA, Bárbara. *A evolução de Martins Pena*. Dionysos no. 13. Rio de Janeiro: SNT, 1966, p. 33.

para o prazer do público do século XIX, que não estaria, talvez, como hoje estamos, tão interessado num documentário do seu cotidiano.

Pois assim como há em nossa produção dramaturgica a marca da descrição cômica de costumes, há em nossa crítica teatral o veio racionalista que se inquieta com o cômico sem finalidade, o rir "por nada", numa espécie de *horror vacui*. Mas não foi sem o recurso a muitas e muitas besteiras, gaiatices e molecagens que se compôs a linha, sempre elogiada como ético-descritiva, que vai de Martins Pena a Dias Gomes, passando por Macedo, França Júnior, Azevedo e Silveira Sampaio.

Para os que acreditam que "hoje" o teatro *resvalou* ou *descambou* para o besteiro, e que isso representa um dano irreversível para o "riso reflexivo", vale lembrar o desgosto de Machado de Assis, em 1873, ao perceber que o palco carioca não obedecia à seqüência européia "oficial" ou "séria"- realismo, depois naturalismo - e que ao invés de desenvolver o empenho de Alencar por uma comédia "realista-elegante", preferia multiplicar a herança de Martins Pena, misturando-a à linha francesa irreverente e maliciosa da opereta-bufa, da revista e da *féerie* :

Hoje, que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca, ou obscena, o cancan, a mágica aparatosa, tudo que fala aos sentimentos e instintos inferiores?⁶

É claro que, assim como saboreamos descansar dos rigores do pensamento lógico *na* besteira, podemos também querer descansar *da* besteira, no momento em que ela se torna obrigatória, hegemônica. Mas isso em nome ainda de um prazer mais efetivo que podemos obter como espectadores, e não pela culpa de estarmos "perdendo tempo" com uma distração inócua, ou seja, "sem finalidade". Do ponto de vista das atividades práticas ou sérias através das quais agimos sobre o mundo, qualquer ficção é um convite a nos entregarmos "de graça" à voragem de Cronos.

Giovanni Boccaccio faz esse alerta malicioso a seu próprio leitor, tanto mais irônico por se encontrar no exato final das cem novelas do *Decamerão*:

Acredito que surgirá alguém que afirme que, entre tais novelas, surgem algumas excessivamente longas. Respondo sempre, a isto, que a pessoa que tem outras coisas a fazer pratica uma loucura ao pôr-se a ler tais novelas, quer elas sejam breves ou não. Mesmo tendo já transcorrido

⁶ Apud PRADO, Décio de Almeida. Op. cit. p. 86.

muito tempo, desde que principiei a escrevê-las, até este instante em que atinjo o final do meu trabalho, jamais me deixou o espírito o fato de que eu oferecia o fruto do meu trabalho às pessoas ociosas, e não às outras; àquele que lê para gastar seu tempo, nada pode ser longo, sempre que essa coisa ajude-o a fazer aquilo que ele deseja. As coisas breves mais indicadas são para os estudantes, que se esforçam, não para gastar o tempo, e sim para o passar de maneira útil. (1971, p. 581).

REFERÊNCIAS:

ARISTÓFANES/ EURÍPEDES. *O Ciclope, As Rãs e As Vespas*. Trad. do grego por Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, s/d.

ARISTÓFANES/ MENANDRO. *A Paz/ O Misanthropo*. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Ediouro.

BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. São Paulo: Ática, 1992.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Trad. de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FRANCO, Aninha. *O teatro na Bahia através da imprensa - século XX*. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.

FREUD, Sigmund. *Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente*. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

HELIODORA, Bárbara. *A evolução de Martins Pena*. Dionysos no. 13. Rio de Janeiro: SNT, 1966.

KUNDERA, Milan. *Jacques e seu amo: homenagem a Denis Diderot em três atos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LACAN, Jacques. *O Seminário: Livro 20: mais, ainda*. Texto estabelecido por Jacques Allain-Miller; versão brasileira de M. D. Magno. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3 ed. São Paulo: Global, 1997.

MARTINS PENA, Luís Carlos. *O Juiz de Paz na Roça*. **In:** Comédias. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Medida por Medida*. **In:** Obra completa. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.