

traduções

---

## «O retorno da vilegiatura», III, 2 no triângulo Strehler-Missiroli-Castri

Roberto Alonge\*

---

Gosto de trabalhar sobre a passagem do texto à sua encenação. Há algum tempo, sinto-me particularmente atraído (quase como uma obsessão), pelo triângulo maldito Strehler-Missiroli-Castri no que concerne às suas produções da *Trilogia da Vilegiatura* de Goldoni.

*Goldoni, Strehler-Missiroli-Castri; Trilogia da vilegiatura*

Strehler, conhecemo-lo muito bem; não vale a pena falar dele. Mario Missiroli foi diretor do Teatro Atabile, de Turim, em torno dos anos setenta/oitenta (para ele, o período mais criativo e mais rico). Massimo Castri é, atualmente, o mais genial produtor que existe na Itália, depois de Luca Ronconi. Limitar-me-ei a um único exemplo, a segunda cena do terceiro ato do *Retorno da vilegiatura*. Começamos pelo espetáculo de Strehler, montado na França, contratado pelos comediantes do *Français*, em 1978.

Estamos na casa do Senhor Filippo, que prometeu sua filha, Giacinta, a Leonardo. Chegou a hora de casá-la, mas Filippo não possui os 8000 escudos do dote. É um velho *bon vivant*, que gosta de comer bem e de ter sempre convidados à sua mesa, sobretudo durante a mítica estação da vilegiatura. A sua fortuna, *se l'è mangiata* (como se diz em italiano), ele a devorou, no sentido próprio da palavra, como no figurado. Desde o início Fulgenzio mantém-se em cena; ele quer ajudar Leonardo a obter a mão de Giacinta, e é um bom amigo de Filippo, já que, normalmente, lhe empresta dinheiro para as suas despesas extraordinárias durante a vilegiatura. Ele chega à casa de Filippo, à hora da refeição, acompanhado de Leonardo (que, entretanto, se detém na antessala). Na realidade, Filippo já terminou de almoçar e vem acolher o seu amigo.

---

\*Roberto Alonge é professor de História do teatro na Universidade de Turim e Presidente da Associação de Professores de teatro italiano. Entre seus mais recentes Publicações: Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese (Milano 2004); Asini calzati e vestiti. Lo sfascio della scuola e dell'università dal '68 a oggi (Torino 2005); Nuovo manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio (Torino 2008).

Por delicadeza, Fulgenzio pergunta-lhe se a vilegiatura se passou bem, e Filippo conta, de bom grado, piadas, rindo o tempo todo. Ele retornou à cidade, mas a sua cabeça encontra-se ainda no campo, de férias. Fulgenzio esforça-se para conseguir falar-lhe com seriedade sobre o casamento. Ele bem sabe que Filippo não tem os 8000 escudos, que ele deverá tomá-los emprestados a 4% de juros ao ano. Mas Fulgenzio propõe-lhe uma solução que não custará absolutamente nada a Filippo. Ele dará a Leonardo, em dote, uma propriedade que possui em Gênova, e que nenhum benefício lhe traz, porque o administrador lhe rouba tudo. Leonardo e Giacinta irão viver em Gênova e cuidarão da propriedade; eles deverão trabalhar para ganhar o próprio sustento. Fulgenzio não é apenas um conselheiro econômico, uma espécie de administrador delegado. É também um sutil conselheiro psicológico. Giacinta e Leonardo são dois jovens perdidos, dois representantes de uma juventude dourada, ociosa, dissoluta. Gênova é, para eles, algo como uma terra de exílio; uma espécie de punição: ambos serão, desta forma, arrancados ao seu meio corrompido, à frivolidade de suas amizades. Gênova é a Sibéria. Filippo, é claro, fica muito feliz com esta solução pois, assim, ele nada terá a pagar. O grande problema, para ele, é o de conseguir que sua filha, que normalmente se impõe ao seu pai, que, por sua vez, tem medo dela, aceite esta dura proposta. Mas ele tem a intenção de aproveitar a presença de Fulgenzio. Será Fulgenzio que irá falar com a sua filha. Lamentavelmente, Giacinta não está em casa, foi visitar a Senhora Costanza. Filippo propõe, então, que se vá buscá-la imediatamente, todos juntos: Filippo, Fulgenzio e Leonardo. Fulgenzio hesita, considera que não seria educado fazê-lo, mas Filippo insiste, mostrando uma extrema e inesperada determinação. Filippo revela-se tão enérgico pela simples razão de querer aproveitar a presença e a cumplicidade de Fulgenzio.

Strehler constrói a cena de maneira bipolar: de um lado Filippo, personagem ridículo, que ri o tempo todo, que conta as suas divertidas lembranças da vilegiatura, que gosta de falar das excelentes refeições que fez no campo. Ele entra em cena com o guardanapo em volta do pescoço, para mostrar que acaba de se levantar da mesa. Do outro lado está Fulgenzio, muito sério, até mesmo um pouco sombrio. Strehler escolhe um jogo de claro-escuro. Entretanto, é preciso convir que o resultado artístico não é inesquecível. O realizador pratica aqui a *ilustração* do texto. Goldoni quer fazer rir, e Strehler faz rir. O protagonista da peça é Filippo: o seu riso é estrondoso, caricatural. Strehler modifica ligeiramente o texto para melhor conseguir a sua estratégia burlesca:

FULGENZIO *Ditemi, in confidenza, fra voi e me : questi ottomila scudi li avete voi preparati ?*  
FILIPPO *Per dirvi sincerissimamente la verità, presentemente non le potrei dare nemmeno ottomila soldi.*

FULGENZIO Cá entre nós, diga-me: esses oito mil escudos, você os tem?

FILIPPO Na verdade, com toda a sinceridade, neste momento sequer poderia dar-lhe oito mil centavos.

A adaptação de Strehler torna-se:

FULGENZIO Diga-me, cá entre nós, e sem mesuras: esses oito mil escudos, você os tem?

FILIPPO Cá entre nós, e sem mesuras: não tenho sequer oitocentos escudos.<sup>1</sup>

Strehler, dramaturgo, inventa uma perfeita correspondência (« cá entre nós, e sem mesuras »), repetida, idêntica, pelos dois personagens, que não está no texto de Goldoni, mas que, efetivamente, torna mais hilariante a troca de réplicas. Strehler age da mesma forma ao final do diálogo, quando Filippo dá o seu acordo à solução apresentada. Leiamos, primeiro, Goldoni:

FILIPPO [...] *La cosa è fatta.*

FULGENZIO *E' fatta dunque.*

FILIPPO *E' fattissima.*

FILIPPO [...] O assunto está resolvido.

FULGENZIO Resolvido, pois.

FILIPPO Perfeitamente resolvido.

Inversamente, o cenário de Strehler:

FILIPPO [...] O assunto está resolvido.

FULGENZIO Resolvido, decidido.

FIIPPO Resolvido, decidido.

A repetição idêntica, sabemo-lo bem, é uma chave clássica para o riso.

Algumas vezes, o objetivo é atingido por meio de verdadeiras intercalações do texto. Ao final da cena, Filippo anuncia que vai discutir com sua filha sobre a proposta aventada por Fulgenzio. A didascália de Goldoni o coloca "in atto di partire", "prestes a sair", mas, no entanto, sem sair de cena. Nesse momento, ele pára e pergunta: "*Non sarebbe meglio ch'io la facessi venir qui, e che le diceste qualche cosa voi?*"; "Não seria melhor que eu a trouxesse aqui e que você mesmo lhe diga alguma coisa?". Strehler desenvolve a situação de uma maneira mais farsesca: o ator sai, mas volta logo em seguida, e faz a sua pergunta a Fulgenzio. É evidente

que o movimento de desaparecer/reaparecer é sobremaneira ridículo. Não satisfeito com esta pequena invenção gestual, Strehler acrescenta uma réplica que não existe no texto goldoniano: “Você tem medo!” diz Fulgenzio ao seu amigo.

A dinâmica proxêmica da récita é eficaz, mas não genial. Pode-se notar uma escansão em três tempos: primeiro, os dois personagens no centro da peça, de frente para o público, as costas voltadas para a parede do fundo, sentados em cadeiras em torno da mesinha sobre a qual Brígida acaba de pousar duas xícaras de café. Podemos destacar que, por duas vezes, Filippo chama Brígida para que ela traga o café, mas, depois, nem ele nem Fulgenzio tomam o café, que permanece na mesa. No momento em que o discurso se aproxima da questão do dote que Filippo não possui, vemos Filippo que se levanta e vai sentar-se à esquerda dos espectadores, no pequeno canapé encostado à parede esquerda do cenário. Ele se levanta porque quer esquivar-se de uma conversa que o incomoda. Foge do interlocutor que, por sua vez, o segue e vai sentar-se no mesmo lugar. Se numa primeira imagem eles estavam relativamente distantes, estão agora lado a lado, muito próximos no espaço apertado do pequeno canapé. Pode-se dizer que Fulgenzio *espreme* o amigo: ele o prensa fisicamente porque quer prensá-lo do ponto de vista do discurso econômico-matrimonial. Mas, uma vez feita a sua proposta (que é favorável à economia doméstica de Filippo), vê-se Filippo que se levanta: ele está feliz com a interessante solução sugerida pelo amigo, e sente-se assim livre, podendo sair da *gaiola do pequeno canapé* e deslocar-se à vontade no espaço da peça.

Três imagens, claras, mas – foi dito – somente *ilustrativas* do texto goldoniano. Mais notável é a produção de Missiroli, que data de 1981. Missiroli, que foi discípulo de Strehler, é um artista menos tradicional que Strehler; ele se mostra indiferente às preocupações naturalistas de seu mestre; ele recusa o cenário previsto pela tradição cênica, ou seja, um interior da casa de Filippo. Não existe, em toda a *Trilogia* de Missiroli, espaço interno nem espaço externo. O cenário é abstrato, geométrico, simbólico. Missiroli constrói uma espécie de quarta parede, de frente para os espectadores, mas cria um buraco nessa parede. O que significa que os espectadores olham a comédia através de uma espécie de lupa que corresponde à visão de um telescópio (mas um telescópio em posição invertida). Finalmente, o que está próximo aparece distante. A mensagem de Missiroli é clara: o universo goldoniano deve ser olhado

como um universo pequeno e mesquinho, até mesmo vulgar. O *plot* (enredo) da *Trilogia* é apenas uma história de sexo e dinheiro. Missiroli encurta o diálogo. A duração da cena de Strehler é de nove minutos; para Missiroli seis minutos (para Castri, 12 minutos). O que significa que Missiroli corta muitas réplicas. Os personagens entram em cena e Fulgenzio senta-se diretamente e rapidamente numa cadeira, atrás de uma mesinha, de frente para os espectadores. Ele traz consigo livros contábeis. É um autêntico contador, *che fa i conti in tasca al suo amico*, que cuida das contas do seu amigo. A conversa inicial em torno da vilegiatura foi inteiramente suprimida. Entra-se *in medias res*; ouvem-se somente alguns fragmentos dos discursos frívolos de Filippo, aos quais Fulgenzio contrapõe a sua determinação: “Ho necessità di parlarvi” (“Preciso realmente falar-lhe”). Podem notar o tom austero, quase rude, com que se dirige a Filippo e o manda sentar-se a seu lado. Trata-se de um superior hierárquico que ordena a um subalterno que lhe preste contas, que responda às suas perguntas. Notem a maneira como tamborila sobre a mesa com os dedos, enquanto o interroga (“Agora que você voltou, quer ou não concluir este casamento? [...] Voltou a ver o Senhor Leonardo?”). Toda a cena é representada em uma só imagem (em vez das três imagens que vimos na montagem de Strehler): o contador-juiz, no centro, em posição frontal; o aluno-subalterno de perfil, à esquerda do espectador. Durante toda a cena Fulgenzio escreve com uma pluma que ele molha continuamente num tinteiro pendurado em seu pescoço. Ele preenche folhas de papel que entrega a Filippo que as lê e aprova com um aceno da cabeça. Fulgenzio escreve algo como um preceituário, e Filippo obedece a essas prescrições que Fulgenzio preenche ininterruptamente. Missiroli impõe uma atuação entrecortada, monocromática: o protagonista não é mais Filippo, como o era em Strehler, mas sim Fulgenzio. Para Strehler era importante realçar a dimensão ridícula, caricatural, do personagem de Filippo; já para Missiroli, é importante realçar a dimensão grotesca, derrisória da atenção ao dinheiro. Fulgenzio interpreta a razão econômica do sistema burguês: 4% de juros (e, nesta réplica, ele entrega a Filippo, pela primeira vez, uma folha preenchida com o seu cálculo); para um capital de 8000 escudos, isso corresponde a 320 escudos de juros anuais (segunda folha entregue a Filippo).

Doravante, “o contrato de casamento foi assinado” – acrescenta Fulgenzio abrindo, ao mesmo tempo, o seu livro e dali extraindo a cópia do contrato, que provavelmente recebeu de Leonardo, colocando-a diante dos olhos de Filippo. “O dote, você o prometeu”, diz ainda Fulgenzio, e um outro documento deslizou sob o nariz de Filippo. Fulgenzio foi a Gênova ver o

que havia e o que não havia naquela propriedade, e outros documentos saem das mãos do todo-poderoso Fulgenzio. Quando ele dita as condições da solução que entreviu, ele, literalmente, comanda. Ele escande as réplicas com pausas que correspondem ao tempo da escrita: ele dita e escreve ao mesmo tempo, entregando, em seguida, a folha a Filippo: “maneggerà / uxorio / nomine [...] saranno / ipotecati / alla do- / te”. Ao final, ele fecha os seus livros contábeis e levanta-se: “Aí está. O que acha??”. Filippo nada tem a dizer. Tudo foi perfeito.

Missiroli escolheu apenas um fio do texto goldoniano e o desenvolveu à sua maneira, cáustica. Missiroli sempre fez um julgamento duro, cruel, sobre a burguesia italiana, da Renascença à nossa época contemporânea: uma classe social ávida, hipócrita, interesseira “em seu próprio benefício”, como o dizia Guicciardini. Missiroli montou a peça *La Mandragola* (A Mandrágora), de Maquiavel, com figurino do século XX pois, para ele, não há solução de continuidade entre a burguesia florentina de Maquiavel e a nossa burguesia. Na *Trilogia*, a referência subentendida da récita de Missiroli é o rito anual do burguês abastado que vai visitar o conselheiro fiscal, o especialista que inventa as escamoteações para pagar menos impostos, para fraudar o fisco. Filippo espolia a sua filha e o seu genro: ele prometeu o dote, mas vai encontrar uma forma de não pagá-lo.

Chega-se a Massimo Castri. Diferentemente de Strehler e Missiroli, Castri monta uma peça de cada vez, entre 1995 e 1996. A *Trilogia* não é representada em uma só sessão, o que não obriga a excessivos cortes no texto. Não é por acaso que a mesma cena, que dura seis minutos com Missiroli e nove minutos com Strehler, dura, ao contrário, 12 minutos com Castri. No que se refere ao cenário, Castri situa-se no meio, entre a perspectiva naturalista de Strehler e a perspectiva abstrata de Missiroli. Com Castri encontramos-nos no interior de uma vivenda real, mas não exatamente em um salão, como se esperaria (e como se vê com Strehler). Existe, antes, uma escada que domina a geografia do espaço cênico. Em *O Retorno*, há três interiores (a casa de Filippo, a de Leonardo e a da Senhora Costanza), e todas três são focalizadas na imagem de uma escada. Por que uma escada? Que estranha ideia, uma escada! Uma escada é, antes de qualquer coisa, um local de passagem. Normalmente, não se fica tranquilamente a conversar numa escada. Logo, uma escada significa uma condição precária dos personagens, que vivenciam a crise, o desânimo do final da vilegiatura. Mas, além disso,

fica claro que a escada evoca a queda (sobe-se e desce-se por uma escada). No nosso caso, é a queda no desastre econômico: a de Leonardo, antes de qualquer outro, cheio de dívidas, perseguido pelos credores, pela polícia, que sequestrou a sua propriedade no campo, que colocou na prisão o pobre do Paolino, seu empregado; mas também de Filippo, que não tem como honrar a sua promessa de dar um dote à sua filha. Costanza, igualmente, encontra-se em condição econômica pouco favorável; ela se sente frustrada por causa da sua casa desprovida de classe e beleza.

Mas a análise de um espetáculo é duplamente interessante: por tudo o que é novo, em relação à tradição cênica; mas também por tudo o que representa a repetição da tradição cênica. Porque, com efeito, a repetição nunca é absolutamente idêntica. Existem sempre nuances que marcam a diferença. E, algumas vezes, não apenas as nuances. Confrontemos Castri e Strehler. Nos dois casos, Filippo entra em cena com o guardanapo em volta do pescoço: trata-se de um elemento previsível para realçar o fato de que ele acaba de se levantar da mesa e que ele gosta de comer. Mas com Strehler é apenas um momento de hilariedade: logo a criada (“*serva padrona*”, como se diz em italiano, “*criada patroa*”) arranca o guardanapo do pescoço do seu patrão. O Filippo de Castri, ao contrário, mantém o seu guardanapo durante toda a cena, e consegue vestir-se, colocando o casaco e o chapéu, para ir procurar Giacinta em casa da Senhora Costanza, mas ele sai ainda com o guardanapo. O guardanapo é como *uma espécie de bandeira*, um detalhe de um uniforme que o personagem mantém sobre si com orgulho. O guardanapo é justamente o uniforme de um grande glútilo.

Abordamos aqui – a partir deste elemento do guardanapo – uma problemática importantíssima, a da relação de Filippo com a comida. É manifesto que Filippo gosta muito de comer, que é um *bon vivant*, mas, enquanto o texto goldoniano se limita a *falar*, Massimo Castri *mostranos* tudo isso. Strehler inventa a particularidade do guardanapo, mas – como se viu – ele abandona rapidamente esta intenção. A criada traz dois cafés, mas nem Filippo nem Fulgenzio tomam o café. Strehler abandona uma segunda possibilidade de insistir na relação vital entre Filippo e a gulodice. O personagem é privado da alegria de saborear um bom café, depois de uma boa refeição (e talvez um cálice, depois do café...). Inversamente, o Filippo de Castri desce a escada, uma garrafa de licor na mão direita, um copo na mão esquerda. Ele está,

visivelmente, um pouco embriagado quando desce. Castri também – como o fazia Strehler – inventa a repetição de uma réplica que não existe no texto de Goldoni (“Alle corte” diz bruscamente Fulgenzio, e o Filippo de Castri repete, num tom irônico, “Alle corte”). A repetição, diferentemente de Strehler, não tem o objetivo simplista de fazer rir: é mais uma forma de chamar a atenção do público para o fato de que Filippo está embriagado. Ele já tomou muito licor. Segura a garrafa durante a cena toda, mas espera demais antes de beber. Quando irá ele beber? Veremos isto mais adiante.

Agora, prefiro insistir na relação entre Filippo e a sua garrafa. Ele tem apenas um copo, mas não chama a criada para ela traga um segundo copo para o seu amigo. Ele enfatiza que Fulgenzio é seu grande amigo, que pode vir procurá-lo, para conversar, mesmo no meio da noite (“Il mio caro amico Fulgenzio, v’ascolterei se veniste di mezzanotte”), mas ele não se dá ao trabalho de oferecer-lhe um cálice do seu licor. O Filippo de Strehler pede o café por duas vezes, para ambos (mesmo que, finalmente, ninguém tome café). O que dizer Castri com isso? Ele quer fazer-nos descobrir a índole profunda de Filippo, que aparenta cordialidade, generosidade, mas que, na realidade, é egoísta, egotista. E é também ávido, avaro. Ele ri desde o início da cena, mas, quando a conversa toca o assunto relativo ao dinheiro, o seu semblante muda, torna-se sério, sombrio, desconfiado. Ele parecia embriagado, mas, inesperadamente, demonstra uma cruel lucidez. Por fim, quando Fulgenzio termina de expor o seu projeto que irá permitir-lhe não gastar um centavo, ele sorri novamente, o seu semblante desanuvia-se, ilumina-se.

Eu disse que a cena é muito mais longa com Castri (12 minutos, contra nove minutos de Strehler e seis minutos de Missiroli). A motivação não deve ser procurada apenas no fato de que Castri apresenta uma peça por noite, e não as três peças em uma só sessão. Existe também uma escolha artística de Castri, que quer dispor de todo o tempo necessário para melhor nos mostrar o diagrama do percurso psicológico do personagem. Na versão de Strehler, Filippo atua continuamente sobre a nota cômica; com Missiroli, Filippo praticamente não existe; com Castri, ele passa do cômico ao dramático, para voltar ao cômico, no momento em que descobre a possibilidade de não pagar o dote. É neste momento que ele decide verter o álcool no copo e beber. Mas, mesmo neste momento, ele não pensa em oferecer a beber ao amigo que acaba de salvá-lo, que elaborou um genial estratagema de substituição do dote em

dinheiro líquido pelo dote em imóveis. Filippo bebe para brindar ao êxito do casamento que nada lhe custará, mas ele levanta o seu copo sozinho, assim como vive e se diverte sozinho, tal e qual um perfeito egoísta.

O prazer do brinde dura, não obstante, muito pouco, ele não consegue engolir; é obrigado a cuspir o licor. Ele queria beber, mas ele tem que cuspir. Se para Filippo a alegria consiste em comer, beber, incorporar a comida, o fato de vomitar assinala a dor, o sofrimento. « E vostra figlia sarà poi contenta? », pergunta Fulgenzio, e esta observação *gli va di traverso*, como se diz em italiano, ele engoliu o licor de través.

Pode-se ver toda a diferença que existe entre Castri e Strehler. Strehler tinha a exata intuição do guardanapo, do café, mas abandonou estes indícios; Castri trabalha com coerência, ele constrói um verdadeiro sistema: o guardanapo, a garrafa de licor, o brinde que é engolido de través... E ainda há mais. Castri acrescenta um personagem que não existe na cena de Goldoni: o velho empregado que volta do mercado, e que sobe a escada a passos lentos, com esforço, agarrando-se ao corrimão da escada. No espetáculo de Castri encontra-se frequentemente detalhes desse tipo, relacionados aos empregados. As convicções marxistas de Castri o levam a interessar-se pelos empregados domésticos: de um lado existe o universo ocioso e corrompido dos burgueses que querem imitar os aristocratas; e, do outro lado, existe o pequeno mundo dos empregados domésticos, esmagados pelo peso insuportável dos fardos, dos trabalhos. O diretor não tem necessidade de intercalar réplicas; a imagem lastimosa do velho e fiel criado que se esforça na penosa subida é suficiente. Mas aqui está a última notação de Castri: Filippo retém o criado, lança um olhar para o cesto que ele carrega, de onde transbordam legumes. Filippo é o déspota de uma casa que vive para ele, para a sua gulodice. Os criados não pensam senão em buscar comida para o seu amo. Filippo acaba de comer, mas já está obcecado pela próxima refeição: e vai, então, espiar o que o criado comprou no mercado, para ter uma ideia do que lhe será preparado à noite.

A inserção do surgimento do velho criado é utilizada por Castri em um duplo registro: para realçar a condição sociológica dos domésticos, mas também, ao mesmo tempo, para amplificar a relação de Filippo com a comida. Em duas ocasiões vê-se Filippo beijar a nuca careca

do criado: a primeira vez quando Fulgenzio fala das laranjas de Gênova (por causa da semelhança entre o formato da laranja e o do crânio do criado); e a segunda vez quando ele sai para buscar a sua filha: “Felice me, se succede! Se resto solo, se non isminuisco l’entrata, me la voglio godere da paladino” (“Que felicidade se isto acontece! Se ficar sozinho e a minha renda não diminuir, poderei, finalmente, divertir-me até não mais poder”). Trata-se de uma réplica *em surdina*. Não para Castri; é uma reflexão que Filippo emite diante do criado por conta da estreita intimidade que tem com este. É aqui que se pode constatar claramente o egoísmo de Filippo: um pai que está muito contente por se desembaraçar da filha, por entregá-la em troca de nada a um jovem financeiramente arruinado (o único que poderia aceitar casar-se com uma mulher sem dote, como se ela fosse uma pobre proletária), para guardar para si toda “l’entrata”, todos os rendimentos, que lhe permitirão “godere da paladino”, divertir-se até não mais poder. Afinal, Filippo prefere viver inteiramente só, sem a sua filha, rodeado pela afeição de seus criados, que continuam a servi-lo, mesmo se estão velhos e sobem as escadas com dificuldade. A imagem final da cena é selada pela visão do criado que lembra, em vão, ao seu mestre que ele se esqueceu do seu guarda-chuva (réplica interposta, evidentemente).

É fácil tirar conclusões. A montagem, quando genial, é invenção de um sistema de imagens. Não de imagens diferentes, heterogêneas, mas um sistema coerente, estruturalmente orgânico. Mas este sistema de imagens tem a capacidade de fazer falar a dimensão profunda do texto. Se Strehler, neste exemplo, se limita a ilustrar a dimensão superficial do texto goldoniano, se Missiroli trabalha uma escolha cortante, isolando uma sequência marginal do texto, Castri, por sua vez, aprofunda o texto, penetra até ao âmago, retira dele qualquer coisa que procura esconder, *o segredo do texto*. E o segredo do texto é que Filippo não é, em absoluto, o velho e cordial *bon-vivant* que sempre se imaginou. Existe nele uma crueldade que o leva a sacrificar a sua filha para manter a plena rentabilidade dos seus rendimentos. Ele prefere casar a sua filha sem um dote, como uma pobre mulher, para guardar apenas para si mesmo as suas riquezas. Ele está velho, poderia morrer amanhã, mas não quer aborrecer-se com o fato de ter que pagar 4% de juros a cada ano. Quando sai de cena para procurar a filha, ele diz a sua verdade mais íntima: se ele conseguir livrar-se de Giacinta, ele quer “godere da paladino”; ele terá a bela vida. Notem que Strehler quebra esta réplica. Em coerência, justamente, com

a escolha de exaltar a dimensão inocente – ridícula mas inocente – de Filippo. Ao contrário, Castri quebra o movimento caricatural de Filippo que para, muda de ideia, queria que Fulgenzio falasse com Giacinta. Com Castri, vê-se Filippo que sobe a escada, seguro e enérgico, para ir falar com a sua filha. Não há hesitação da sua parte, ele não quer esconder-se atrás de Fulgenzio. Castri intercala um “Avanti !”, “Vamos!”, que ele repete várias vezes, no momento da partida, em busca de Giacinta na casa da Senhora Costanza. É um tique, uma interjeição de um chefe militar que comanda o pelotão. E ele é o primeiro a pôr-se a caminho, com o seu chapéu, o casaco, e o guardanapo. *Ele defende o seu naco*, e se prepara, assim, para a batalha com um detalhe do seu uniforme de bon-vivant, de grande glutão. Para Castri, a fenomenologia da comida é fundamental para caracterizar o personagem de Filippo, mas tudo isso não se restringe a esta cena. O final da peça é terrível, em razão, justamente, desta oposição: de um lado, Giacinta que, em pé também na escada da Senhora Costanza, fala e chora, desmaia, mas agarra-se à rampa da escada e, finalmente, aceita casar-se com Leonardo e com ele partir para Gênova; do outro lado Filippo que, plantado aos pés da escada, escuta e olha a sua filha que fala, que chora e desmaia, continuando tranquilamente a devorar bolinhos que tira de um saco de papel que segura na mão. Quando chegou ao fim a cena, e que Giacinta se foi com o seu esposo mal amado, Filippo terminou de comer: ele amassa o saco de papel, agora vazio, e o joga brutalmente ao chão. Ele joga o papel como ele jogou (rejeitou) a sua filha, refugada em Gênova, sem um centavo, com um marido que ela não ama, que jamais amará.

Tradução: Deolinda Vilhena, jornalista e produtora cultural.

## Notas

1 Cito transcrevendo o vídeo do espetáculo gravado pela Televisão francesa. O texto publicado pela Comédie-Française (Paris, 1978) é, de fato, ligeiramente diferente.