

108

cadernos de teatro

- REFLEXÕES DO ATOR — Lois Jouvét

- DO FIM DA COMÉDIA — Paulo Vieira

- NOTAS SOBRE O MÉDICO A FORÇA — Maria Clara Machado e Anna Letycia

- O MÉDICO A FORÇA — Molière

CADERNOS DE TEATRO N. 108
Janeiro, Fevereiro e Março 1986

PATROCÍNIO INACEN

ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DO
SERVIÇO BRASILEIRO DE TEATRO
INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS
MINISTÉRIO DA CULTURA

As matérias publicadas nesta revista são
de inteira responsabilidade dos editores.

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Redatores — BERNARDO JABLONSKI, CARMINHA LYRA
e RICARDO KOSOVSKI

Revisor — ANA CRISTINA MANFRONI

Secretárias — SILVIA FUCS e VANIA V. BORGES

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795

Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil

*Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO
só poderão ser representados mediante autorização
da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)
Av. Almirante Barroso, 97, Rio de Janeiro.*

REFLEXÕES DO ATOR

Louis Jouvet

No teatro não existem problemas, a não ser um: o problema do sucesso. Não há teatro sem sucesso. Se quisermos refletir sobre isso, essa afirmação me parece de tanta importância que podemos passar para o segundo plano todas as outras considerações. O sucesso é a única lei da nossa profissão. A aprovação do público, seus aplausos, são, definitivamente, o único objetivo dessa arte que Molière chamava a "grande arte" e que é a arte de agradar. A arte de agradar, no teatro, é a arte de escrever peças; a seguir está, e bem abaixo desse nível, a arte de montá-las e representá-las. Eis em poucas palavras sob que aspecto apresenta-se a questão do teatro para mim.

Não gosto dessa palavra problema, tão empregada, tão constantemente publicada: problema da adolescência, problemas da sexualidade, problema de famílias numerosas, problema eleitoral, problema do vinho ou do trigo, e haverá sempre, apesar da palavra "problema", crianças adolescentes, famílias numerosas, trigo, vinho. Graças à Deus, tudo o que é vida é problema. O "problema" implica a idéia de vida. Pode-se dizer que enquanto há problema há vida, e enquanto há vida, há problemas.

Os problemas, no teatro, são eternos, como na vida; eles não são de hoje, nem de ontem, nem de amanhã. Os problemas do teatro de hoje, isso não se discute, são os de hoje e o de amanhã, é o de sempre: "o sucesso". Cada vez que a serpente do mar desaparece dos mares do Sul, ou que os escândalos ou os crimes diminuem, os jornais começam a questionar os problemas do teatro e tentam nos comover ou inquietar com um determinado aspecto da atividade teatral. Convenhamos que as ques-

tões são em geral mal colocadas, que os pontos de vista são sempre circunstanciais.

Com o coração apertado constatamos o desemprego dos atores e sua penúria, o desuso do Conservatório, ou a caducidade dos teatros subvencionados; que se procure desatar os supostos laços que unem o teatro e o cinema; que se estude as medidas de segurança contra incêndio dos teatros; que se discuta a decadência das "mise en scène", o horário dos espetáculos, o pagamento dos atores, o preço dos ingressos, a supressão das entradas com abatimento, todos esses problemas que, tal qual a esfinge, renascem periodicamente das cinzas, e que não progrediram nem um pouco desde nossos antepassados — ia dizer desde sempre — e parece que os deixaremos como tal a nossos sucessores. — Todos esses pretensos problemas, na verdade não o são; todos esses males sempre pertenceram à nossa profissão. O fato de darmos importância a eles comprova uma certa miopia; seus equívocos se inflamam, aumentam e agravam-se com a ação dos jornais e com a ociosidade das conversas. Por outro lado, do momento em que eles preocupam o público, podemos garantir que há mal maior, e que o paciente apresenta problemas orgânicos importantes.

Citarei por exemplo, para minha satisfação e a de vocês, um desses falsos problemas, afinal resolvido após dois séculos de esforços: o da presença dos espectadores em cena. Nos espaços improvisados onde se organizavam na idade média as representações teatrais, os espectadores privilegiados costumavam assistir à peça ou ao espetáculo sentados ou em pé no lugar onde os atores representavam. Shakespeare, Corneille, Molière e Racine foram como eles mesmo disseram, representados nessas condições. Durante duzentos anos, esse falso problema ocupou os espíritos, era assunto das crônicas e das conversas, muito se debateu e se discutiu em torno dessa dificuldade e a arte dramática se viu ameaçada. Indigência ou indignidade dessa arte, para alguns; sinal de decadência para outros. Em todo caso, aos olhos de todos, essa enfermidade de nossas cenas impedia todo progresso verdadeiro do teatro. Até que, quando o século dezoito chegou, um bravo cavaleiro partiu em cruzada: o conde de Lauraguais. Louis-Felicité de Blancas, conde de Lauraguais, conseguiu, após várias investidas, deslocar os espectadores, resgatando por uma alta soma esse privilégio, pois este foi apenas um deles, cujo uso foi pouco a pouco estabelecido. Os espectadores deixaram então a cena, ao menos a parte das coxias de onde apreciavam ao mesmo tempo a representação dos atores

e a vista da platéia, numa íntima participação do espetáculo. Eles se refugiaram nesses cubículos da frente — chamados depois de “avant-scènes” que se vê ainda em certos teatros, cortados de cada lado da cena, no chão do proscênio, ou reunidos no centro mesmo do palco. Esta situação, muito familiar, permaneceu o apanágio dos protetores da arte dramática e ainda em nossos dias, ela é reservada aos íntimos da profissão, nesse espaço geométrico onde se instalou depois também o ponto.

Convenhamos que esses espectadores em pé ou sentados nos bastidores, esses personagens ilustres que tossiam ou se movimentavam ruidosamente, de acordo com seus graus de nobreza, conversando livremente no momento em que a peça transcorria, desfigurando o espetáculo ou às vezes mesmo interpellando a assistência, entrando e saindo livremente misturados à ação numa intimidade pirandelliana, não facilitavam o jogo dos atores nem a ilusão do lugar que representava o cenário. Mas, refletindo melhor, e a despeito da confusão que essa idéa possa trazer a nossos hábitos atuais, não vejo em que a supressão deste incômodo facilite a arte dramática e os progressos que ela alcançou depois dessa revolução.

Admito de bom grado que assim os maquinistas ganharam seu lugar, que o cenógrafo ficou à vontade, que facilitou a disciplina dos bastidores e que o ator, saindo das laterais possa entrar no combate sem ficar parecendo um senhor cheio de embrulhos que tenta pegar o último lugar livre dentro de um ônibus.

Estas são evidentemente as vantagens, mas a arte dramática, propriamente dita, não ganhou rigorosamente nada com isso. Não é a presença ou ausência dos espectadores em cena que importa, é a obra escrita; é a imaginação e o texto do poeta dramático. O que se impõe, é o relacionamento estreito, direto, do homem que fala, isto é, o Autor, e dos que escutam, isto é, a assistência, o público. E não existe outro problema a não ser este se quisermos definir o que eu chamava ainda agora de sucesso sob seu aspecto verdadeiro e sua verdadeira finalidade.

Pensando nisso, considerando o aspecto e disposição de nossos teatros modernos, e as freqüentes tentativas feitas para maiores modernizações, pergunto-me se esse inconveniente que as pessoas do teatro antigamente sofriam não era preferível às pretensas liberdades ganhas por esta reforma, e se os excessos e invasões de invenções técnicas a que assistimos depois dessa libera-

ção da cena foram tão satisfatórias quanto poderíamos pensar.

Nessa intimidade e familiaridade com o espectador, a convenção teatral me parece mais pura e o sentido de cerimônia mais imperioso. A aproximação do espectador e dos atores, esta proximidade com os artificios do espetáculo obrigam o espírito a examiná-los e a encontrar sua significação.

As regras desse nobre jogo que é o teatro, me parecem mais estritas na cena que ainda usa o palco e onde a verdadeira ilusão, a que criam o autor e os espectadores, ri da falsa ilusão da verossimilhança.

A obra e o gênio do autor deviam fazer mais ainda apelo ao espírito, num exercício onde o talento do ator só possuísse como recurso o texto.

De minha parte, se tivesse que escolher, preferiria essas condições de trabalho as que nos oferecem hoje muitas de nossas cenas modernas, majestosamente maquiadas e cheias de truques onde se perpetuam, nos exageros de cenários, espetáculos duvidosos. Além disso podemos constatar que hoje finalmente estamos livres para esta amizade com o espectador, que pareça tão incômoda quanto nos era cara, pelos esforços que fazemos para recobrá-la e como este contato nos faz falta e como ele é sempre nossa preocupação.

A cena livre protegida de todos os lados e mesmo por ordens do Estado que declara ao espectador perdido nos corredores das coxias que é “proibida a entrada de pessoas estranhas”, esta cena livre procura por todos os meios voltar ao público e reintegrar sua peça e atores no seio da humanidade, onde suas presenças encontram um brilho mais eficaz. Quer sejam as tentativas de representação de comédias ou tragédias nos espetáculos circenses, a ligação da cena com a platéia por uma ponte suspensa em cima da assistência, o acesso dos atores pelas laterais da sala, as inovações denominadas “cenas na platéia” onde se vê de repente pseudo-espectadores levantarem-se e participar da encenação dos atores, sejam os dispositivos cênicos inventados, na Rússia ou na América, nas quais o público cerca curiosas e estranhas superfícies destinadas à representação, quer sejam as tentativas de cenário na sala que participa da ação, e onde o cenógrafo saindo do palco, amplia seu papel, constata-se todos os dias, em nossa época, sob uma forma ou outra, o desejo do homem de teatro de dirigir-se ao público, de reconquistar por todos os meios esta intimidade de antigamente,

cuja necessidade é uma das leis da arte dramática. Intimidade feita da penetração de dois elementos, o público e a representação, cujo poder de atração está, como na física em relação inversa da distância.

Os primeiros recursos, os primeiros traços deixados pelas platéias na Grécia, nos mostram o público cercando um espaço no qual um carro ou estrada serve de local de ação; é a forma circense e a do teatro antigo. Este recurso natural toma aspectos diferentes de acordo com a época e evolui como o centro de um protoplasma da célula, mas o problema está no contato com o público, na sua maneira de atraí-lo nesta espécie de o-mose da seqüência dramática.

A despeito do que toda esta afirmação possa ter de revoltante ou de aflitiva só há, no teatro, um problema, se assim podemos designar o que será sempre um enigma: o sucesso.

Pode-se evidentemente falar do problema teatral partindo de um ponto de vista mais nobre ou mais abstrato. Mas esta procura do sucesso, esta obrigação, este constrangimento na arte de agradar é o que há de mais evidente e de mais necessário para aqueles que praticam nossa profissão.

O sucesso — fazer sucesso — ter um sucesso, vocês não sabem como nós sabemos, o que é. Vocês sabem, é verdade, da curiosidade naturalmente despertada, ou forçada pela opinião geral que os leva a contemplar a bilheteria do teatro assediada, obrigados a ir comprar em outro local, e muito mais caro, e sem proveito para nós, nos cambistas ou nos chamados agentes teatrais, os lugares desejados pela poltrona mal colocada de onde não se vê a cena, onde você estará mal sentado, separado da pessoa que está com você, a quem você ofereceu esse prazer — ou mesmo pela poltrona muito incômoda de um teatro vetusto onde a peça é representada (na profissão dizemos: não existe teatro ruim, o que existe são peças ruins — o que demonstra que o sucesso faz com que a platéia não se preocupe com seu conforto).

Mas vocês não sabem a forte emoção, a alegria interior, que experimentamos, ator ou diretor, ao ouvir o barulho característico de um saco de pipoca, do tumulto que faz o público, impaciente e falante, do outro lado da cortina, do momento em que o diretor, o assistente, os maquinistas e os atores vêm admirar com um sorriso de beatitude, pelo buraco da cortina essas centenas de rostos, irradiados pela impaciência e interesse.

Vocês não sabem o arrepio voluptuoso que dá o funil de uma platéia de teatro plena de humanidade, esta amplificação da sensibilidade, esta emoção que não se sabe mais se é feita de carinho ou horror — assim que a cortina finalmente se levanta no silêncio... e que aparece subitamente esta massa humana, "esse monstro", dizia Shakespeare, que possui milhares de olhos e ouvidos e que nos espera, no escuro."

Nesse momento em que se polariza sobre o ator que está em cena este brusco afluxo de sentimentos humanos aguçados ao extremo, acessíveis a todas as nuances, transbordantes de confiança e beleza interior, nesse momento, o seu prazer (da platéia) talvez nos seja mais sensível, do que a vocês mesmos.

Não é preciso ter muita vivência do outro lado da platéia, dessa célula do antigo templo grego que é o palco, para ter experimentado essa atmosfera perigosa que é um ensaio geral — essa atmosfera feita de uma singular alegria, toda carregada ao mesmo tempo de grandes sortilegios e boas radiações — e para inteirar-se logo, à falta de outras revelações, de todas as superstições de bastidores: sinal da cruz que o ator ao entrar em cena, gesto convulsivo e rápido da mão que bate na madeira para espantar os maus fluidos que atraem a palavra "fracasso" ou "sucesso" temerariamente empregados; atores ou atrizes que nunca são chamados para trabalhar porque têm a reputação terrível de dar azar. A lista seria extensa se não parecesse muito pueril, mas nunca um maquinista de boa tradição empregará a palavra "corda"; a coxia se encherá de sussurros assustados e reprovativos para o diretor se ele pede para seu cenário um vaso de inofensivos ciprestes ou uma gaiola com um passarinho, e nunca um ator abriu em cena um guarda-chuva numa peça de sucesso... (1)

Há algo de ridículo em tudo isso mas de qualquer forma é tocante e curioso se ver até hoje isso persistir; confesso que pessoalmente respeito essas superstições e participo delas sem nenhum pudor.

Permitir-me-ei somente, para explicar o obscurantismo retrógrado (e sem querer insistir) propor a vocês algumas dessas questões cuja insolubilidade poderia, dessa vez com justa causa, reivindicar o nome de problema.

(1) (Hoje, pelo menos aqui no Rio de Janeiro, essas superstições são bem pouco valorizadas N. T.)

Por que um teatro de 700 lugares que obtém certa noite um sucesso fulminante, vê-se nele, regularmente, durante um certo número de noites, média de 700 espectadores dirigirem-se a essas 700 poltronas, e por que aparecem 1.400 pessoas num dia, e ninguém no dia seguinte?

Não acredito que os matemáticos, a física ou a estatística sejam suficientes para explicar esse fenômeno. Na hora triste do crepúsculo da cidade, no momento que sentimos com uma ligeira angústia a aproximação da representação, quando se está um pouco cansado e os transeuntes parecem enfadados ou desdenhosos, muitas vezes voltei ao teatro depressa tomado por uma espécie de pânico temeroso com a idéia de um teatro vazio, naquela noite, e só tranquilizado e ao mesmo tempo maravilhado de ver, cerca de oito e meia, o público se sentando nas poltronas.

Por que numa população de milhares de habitantes, já todas as noites 700 pessoas e só 700 pessoas (matematicamente há um ou dois por cento de diferença isto é, de 693 à 707 pessoas) durante muitas semanas, que aparecem sem convocação, sem causa especial, sem combinação entre elas, juntar-se no mesmo lugar?

Este apelo do público não é apenas um simples fenômeno de capacidade, semelhante a um tubo de arejamento cuja necessidade de ar e o consumo estão em relação com a seção do tubo. O cano do fogareiro não d'spara todos os dias da mesma maneira, e não é só o sol ou o vento que modificam seu funcionamento. O conhecimento perfeito desse humilde problema provocou como muitos outros o despeito de vários entendidos no assunto.

As estações de trem, as praias, os hotéis de estações balneárias, os estacionamentos e mesmo os hipódromos não apresentam essas características e essas constantes, eles não possuem a mesma vida unânime. diria Jules Romains, nem a mesma alma que os teatros. Pois o teatro tem uma alma! Uma alma que se forma pouco a pouco pelas reuniões sucessivas das peças que apresenta. Há no teatro, uma espécie de sujeira, um mofo ou um perfume que daí se desprende. Há no teatro, por exemplo, uma acústica que, a despeito de todos os especialistas, não se corrige nunca, que tem uma espécie de vida e de existência de acordo com a hora, o cenário, a peça, os atores e o público e pode-se dizer de uma sala, que tem a acústica que merece). Um teatro tem uma sonoridade dramática pessoal, uma natureza

dramática própria, e cada teatro tem sua saúde, boa ou má segundo também seus atores, seu diretor, seu autor e seu público, o sucesso ou insucesso de seu repertório.

Eis um fato bem conhecido do pessoal de teatro; porque a presença de certo espectador numa platéia, cria uma resistência irreduzível à representação da peça?

O que está acontecendo esta noite com eles? E de repente, um entre nós diz: "O fulano está na platéia". Tudo se explica: é ele que está estragando os efeitos!

Esse gênero de espectador, poderia até citar nomes, é não condutor e impede o fenômeno de fusão ou de cristalização.

Por que, em cena, adivinha-se sempre dois segundos antes que se produza, esse silêncio sonoro que vai criar de repente um lapso de memória de sua companheira ou um erro que vai se cometer?

Por que, no teatro, certos personagens em geral personagens históricos ou legendários, têm a reputação de serem tabus? E por que os atores tendo interpretado esses personagens ficaram enfeitados por essas encarnações?

Por que Renoir que estava no jardim (à direita da cena) no mesmo momento que eu estava no pátio (à esquerda da cena), sentiu como eu ao mesmo tempo, desde as primeiras réplicas de "Margrave" de Alfred Savoir, que a partida estava perdida e que a peça não iria dar certo? Eu estava, nesse momento, na coxia, esperando a minha entrada, e lembro-me o pavor que senti ao escutar meus colegas e ao ouvir, também, como uma corrente de ar frio, o desafeto de toda a platéia. Procurava encontrar razões para isso, atribuindo as causas ao fato de que talvez eu tivesse me enganado na "mise en scène", que talvez, tivesse dado uma má colocação à peça, que talvez o público não tivesse ainda "entrado" na peça, que talvez o começo da peça não estivesse bom ou que a peça só devia engrenar mais tarde; mas por que, quando reunindo toda minha coragem na minha "deixa" ao entrar no palco com a energia do desespero, compreendi definitivamente nesta surda hostilidade, nesse frio glacial, que a peça não teria nenhuma resposta do público?

Como e por que compreendemos, no teatro, sem erro possível, o sentido do silêncio que faz o público? E por que não se confunde nunca sua indiferença com sua emoção? O silêncio deste "extase dramático" que faz uma massa humana, hipnotizada pelo terror ou pie-

dade, é diferente ao ouvido do silêncio secretado pela chateação ou pela reprovação dos espectadores.

O riso, também não engana. E, por que, se ele vem do ridículo pessoal do ator cuja peruca acabou de cair ou que se obstina em abrir uma porta ao contrário, por que esse riso é tão rápido e naturalmente identificável que mesmo os que estão na cóxia, advinham logo que alguma coisa de anormal acaba de acontecer?

Um dia em que falava com Antoine do meu gosto e minha admiração por "Assomption d'Hannele Matern", de Gerhardt Hauptmann, e de minha intenção de montar esta peça, ouvi-o dizer peremptoriamente: "Meu caro, você não ganhará nem um centavo; eu adorei esta peça, tentei montá-la dez vezes no teatro Antoine, na minha 1ª direção no Odéon, e também na minha 2ª direção, ela nunca deu certo. Não faça isso, ela dá azar."

E quando montei "Tripes d'or", de Fernand Crommelynck, quando os empregados do teatro eram tão numerosos quanto os espectadores na platéia, Antoine, que me acolhia na casa dele paternalmente, inquietando-se com minhas dificuldades, depois de me haver felicitado e ter-se alegrado por eu montar uma obra de Crommelynck, depois que lhe contei sobre o assunto da peça, seu rosto mudou de expressão. A esperança que li em seus olhos apagou-se, vi seu rosto alongar-se, e com um ar de decepção disse simplesmente: "Que pena! É uma peça sobre dinheiro, nunca no teatro ganhou-se dinheiro fazendo peças sobre o assunto."

E por outro lado, a que se deve o sucesso das obras de Pirandello? Porque Pirandello toca direta e unicamente no que eu chamaria de magia teatral, porque ele ousou com uma habilidade talvez sacrílega, remagnetizar velhas fórmulas e transmutar valores dramáticos colocados de lado há muito tempo. Esta remagnetização, esta transmutação auxilia nos mistérios da arte dramática.

E os seis personagens que entram em cena à procura do autor, por exemplo só são vivos porque dissociaram ou divulgaram o segredo da intriga no teatro — diria que eles profanaram — pois há em toda obra de Pirandello uma espécie de violação dos segredos e de fórmulas dramáticas; o personagem desvendado por uma mão cruel, passeia em cena arrastando suas forças e suas engrenagens atrás de si e procura despertar no espectador uma curiosidade anormal.

E atualmente, ao contrário, a que se deve, o sucesso das peças de Jean Giraudoux que, se bem que de

uma outra natureza, celebra também a magia dramática? Mas uma magia dramática de bom quilate e de grande tradição, a única que seja: a da palavra.

Ao invés de um bruxo que opera por esternomancia ou libanomancia como fazem as sibilas como diz Rabelais, temos pela frente um verdadeiro mágico do teatro naquele que possui essa eloqüência particular, esse dom sagrado da palavra que, diferenciando os escritores do teatro, traz à tona e isola, para além dos dramaturgos, o homem eleito e predestinado.

Para todos nós que representamos suas obras, isso foi uma revelação e uma surpresa ver e sentir pela primeira vez o público num estado de grande atenção, constante e emocionada, e de provar por nossa cinta o silêncio encantado de uma platéia arrebatada pela magia do encantamento que só o poeta consegue.

Podemos dizer que só os grandes escritores provocam este extase dramático, essa emoção profunda onde o auditório fica encantado e ao mesmo tempo fascinado por uma palavra como de predileção. Toda a assistência, em "Amphitryon", fica profundamente tomada por esta familiaridade lírica, onde na madrugada dos combates "o odor do resto do patê de lèbre regado a vinho branco introduz-se entre a esposa em lágrimas e as crianças que saem da cama uma por uma, assim que soam as trombertas da guerra."

Ouçó muito as pessoas perguntarem: "Você acha que Giraudoux permanecerá? O que posso responder é que ele está aí, e isso é tudo que é necessário saber hoje. E se vocês tiverem a idéia de em unísono levantarem-se contra minha admiração, e me declararem que não gostam, de Giraudoux digo-lhes, por tudo aquilo que sei e que experimentei, que vocês não tem razão, que existem trezentas platéias que ficaram encantadas pelo tema de "Amphitryon", já 37 vezes celebrado, e que o sucesso é a prova da arte de Giraudoux. Digo "sua arte" pois na análise viva que fizemos interpretando-o trezentas vezes, é impossível encontrar no metal puro que são suas peças, outro elemento de sucesso além de seu tema dramático e da linguagem dramática "a imaginação e a palavra", os dois únicos elementos simples da arte teatral.

A que se deve o sucesso de Giraudoux? A magia encantatória da linguagem dramática. Não há outra razão.

Ficaria muito espantado se numa nova vida, onde fosse maquinista ou cenógrafo, não encontrasse no tea-

tro futuro, familiares e respeitadas as obras que ele produziu, quando serão esquecidos muitos outros sucessos de cujas peças só restarão os cenários poeirentos. Se a linguagem de Racine for sempre falada na França, em duzentos anos ainda representar-se-á o teatro de Jean Giraudoux. É no seu sucesso que é preciso pensar para compreender a definição do mistério teatral. Ésquilo, Sófocles, Eurípidés, Shakespeare, Racine, Schiller, Goethe, maiores ou menores, são os poetas dramáticos; entre esses, Giraudoux é um deles, e acho que vocês não se espantarão com essa opinião: somos nós que o temos representado.

Mesmo que não tivesse outro motivo de glória, no exercício de minha profissão e de minha carreira só o fato de ter representado essas obras, seria suficiente para mim.

Provavelmente tudo isso não é inexplicável, um espírito mais sábio que o meu colocaria facilmente esses exemplos em compartimentos bem rotulados para o uso daqueles que querem compreender tudo e decidiram não deixar a magia entrar na sua vida. O marinheiro em seu barco, o cultivador ou o vinicultor diante de sua colheita, o soldado na trincheira, o jogador diante do feltro verde, eles também possuem uma alma singular; os fenômenos premonitórios, de detecção e de telepatia lhes são habituais como acontece conosco, as pessoas de teatro, porque são profissões onde paira o risco e onde o espírito vibra nessa benéfica inquietação, onde a sensibilidade, ao mesmo tempo vacilante e exasperada, dá sentido e valor à vida.

Tudo o que vive verdadeiramente, tudo o que diz respeito às ações onde estão misturados o coração e a alma humana, está impregnado de um mistério que é ao mesmo tempo causa e fim e que é indispensável ao ato de viver. É evidentemente, há no exercício de nossa profissão, na cerimônia teatral, noções menos sumárias do que parece.

Em cena, esses fenômenos ficam evidentes numa exaltação excepcional, e se o homem destinado à oficina, ao escritório, ao comércio, ou à sua loja, vai ainda ao teatro, é que ele aí encontra a atmosfera necessária à respiração de seu coração e de seu espírito.

Se parece ser tão necessário procurar um problema no teatro, ele está no ocultismo perigoso em que ele se exerce todas as noites e que é preciso considerar; na sua magia atuante sobre o público e sobre o autor, que até os menos iniciados dentre nós conhecem os fenô-

menos; nesse encantamento, nesta bruxaria que provoca a representação e cuja prática natural e familiar é, no entanto, um mistério mais grave que o do cinema.

Durante muito tempo e em todas as civilizações o palco foi um lugar sagrado. A semelhança de um teatro e de uma igreja se justifica pela confusão mesmo das construções em certas épocas e por outras considerações. Mas no dia em que os homens separaram daí a religião e se instalaram em espaços especializados, o ator, esse antigo padre de Eleusis que deixou o hábito, foi excomungado e o palco tornou-se um lugar de Sabbath.

Creio que é impossível escrever uma filosofia do teatro, mas sonho que talvez um dia alguém escreverá uma física ou metafísica teatrais, que esclarecerão a natureza dessas cerimônias, tirarão daí as leis e as constantes inexplicáveis, ciência comparável as que estudam ou descrevem o regime dos ventos, as correntes marinhas ou a gravitação dos astros, ou as que regravam os templos gregos ou as pirâmides do Egito, as cerimônias religiosas antigas e os costumes das antigas civilizações, espécie de conhecimento onde entretanto o fenômeno minuciosamente conhecido e piedosamente registrado permanece na nuvem dourada da mística necessária.

Mas voltando ao problema do teatro, voltamos ao sucesso: gostaria de poder descrever o sucesso no teatro; esse paraxismo da representação, esta efusão de onde nasce a balbúrdia dos aplausos, esse momento teatral onde uma alma toma conta e cristaliza de repente a sala inteira por um único magnífico e milagroso contágio — esta unanimidade que faz comungar os seres menos escolhidos e os mais resistentes a esta fusão — uma mesma idéia, ou um mesmo sentimento com uma autenticidade cujo calor nos exalta e nos preenche.

O sucesso no teatro, é também uma frase de Jules Renard que vai nos trazer uma nova e necessária definição... e dá um outro tom que o patético. Essa frase de Jules Renard diz respeito à bilheteira, esta senhora que, sentada atrás de um guichet de 11 horas da manhã às 8 horas da noite, reserva com antecedência os lugares para o espetáculo! Se esta dama, responde ao diretor que se informa como anda a lotação para a noite: "Senhor, é bem simples, hoje não tive tempo de ir ao banheiro", tem-se a definição do sucesso.

Eis o que é o sucesso, sob seus dois aspectos bem diferentes, bem opostos e muito humanos, mas ambos rigorosamente indispensáveis na profissão.

O comércio teatral, apesar de seu caráter utilitário é, na origem dos tempos, um sacerdócio que tira sua fonte nas forças mais nobres e nas menos interessadas do coração humano, mas há no seio de todo sacerdócio, não importa quanto glorioso seja, uma abominável ferida que obriga o padre a viver do altar, o soldado de sua espada e o advogado como o médico, de seus clientes.

Não creio que seja bem a propósito, em nossa época, insistir sobre essa sagrada necessidade de dinheiro, que Jules Renard rega com sua ironia — vocês todos estão fartos de ouvir falar de nossas dificuldades financeiras... sem contar as suas.

Digamos entretanto que o teatro é um pequeno comércio de todo o dia, ou de cada semana. Uma peça que não dá lucro não pode permanecer em cartaz. Aqui o gênio não tem crédito. O gênio não tem crédito como nas outras artes, onde o pintor, o gravador, o músico, o romancista, têm de qualquer forma direito de acumular, com paciência e na miséria, os frutos de seus trabalhos e de seus talentos.

Nem o autor, nem o ator, nem o diretor podem viver sem o sucesso, sem esta aquiescência material e moral: sem o lucro da bilheteria e sem os aplausos do público. Além disso raramente há um sem o outro.

E eis então o problema e a lei do teatro; antes de qualquer outra consideração, o teatro deve ser primeiro um negócio, uma empresa comercial florescente, só aí então lhe é permitido se impôr no domínio da arte. Não existe arte dramática sem sucesso. Não existe obra dramática valiosa se não encontra público para escutá-la e para fazê-la viver. A necessidade de esposar os dois termos de uma vez é uma alternativa amedrontadora e que coloca o teatro dependente de todas as solicitações e de todos os compromissos, mesmo os da moda. Meditada, praticada, esta lei esclarece todas as atividades teatrais e explica todas as tendências e todos os procedimentos dramáticos. Tal é essa necessidade onde o temporal e o espiritual casam-se e opõem-se e que poderia explicar, de uma vez, as amargas voluptuosidades de nossa profissão, sua miserável grandeza, seu mistério e também suas virtudes de perfeição.

A colaboração necessária e cega de um público que é, ao mesmo tempo, a meta e a confirmação da obra dramática, sujeita o teatro à necessidade de agradar.

Não é tanto o apetite do ganho, nem a vaidade que reclama seu alimento, que na procura de agradar. Com o autor, assim como com o ator, isto está mais

perto dos anseios do coração e que as honras e as riquezas não satisfazem. Todos temos necessidade de ver faces e corações voltados para nós, fiquemos bem certos. O padeiro que vende seu pão, a florista que vende flores, não o fazem tanto para viver quanto para sentir-se menos sós e não quero falar aqui da necessidade mais grave e profunda que faz falar o poeta, ou daquele, mais modesto, mas também imperioso do intérprete que procura fazer viver uma ficção. Todos aqueles que trabalham de perto ou de longe com a obra dramática o fazem por essa necessidade de agradar que só o sucesso controla, confirma ou recompensa.

Nos tormentos inventados por Dante, em seu "Inferno" ele esqueceu o do autor ou do ator obrigado a ser representado ou a representar diante de uma platéia vazia, onde as vozes ficariam mudas e onde as más vocações teatrais pereceriam lentamente por asfixia. Para que ele tome consciência de si, para que progrida, para que viva de sua profissão material e espiritualmente, é necessário para o autor assim como para o ator, um público que o aprove.

Concluindo, existe ainda uma nova definição que é preciso dar para exprimir de maneira mais completa o sentido do sucesso, no teatro.

Molière, também constringido com a lei do sucesso, após haver constatado que "é uma estranha função essa de fazer rir as pessoas honestas", a fórmula, sem dúvida com um pouco de melancolia: "A grande arte é agradar". Tal é o novo aspecto do sucesso, o êxito na arte de agradar.

Ésquilo ou Sófocles escreviam uma peça para agradar, escreviam, para obter o prêmio do concurso teatral que era concedido pelo povo de Atenas. Quando Shakespeare transformava a história ou a lenda em obras primas, era para agradar ao público do teatro Globo, e Corneille, Racine e Molière procuraram agradar, como Sacha Guitry procura agradar.

É sob esse ponto de vista que podemos descobrir todo o panorama teatral, que podemos tudo julgar e tudo compreender, na nossa profissão. É sob esse ponto de vista que podemos, discriminando os meios empregados na arte de agradar, classificar as obras, apreciar os homens que as escreveram e julgar também o público a quem elas eram destinadas. A história da arte dramática, escrita como tratado prático e teórico da arte de agradar, ou como diferentes maneiras de agradar, oferecerá uma abundância de comentários fecundos onde

nosso conhecimento do teatro encontraria, ao mesmo tempo que o sentido da tradição, os exemplos mais demonstrativos das leis da arte dramática.

Uma peça, esse jogo de uma noite, é uma conversa entre o autor e o público, uma espécie de proposição espiritual oferecida e recebida ou recusada. É sobre esta convenção compartilhada ou rejeitada que primeiro importa entender e fazer uma escolha, para o autor que escreve a peça, para atores que a representam e para o público que vai escutá-los.

Mas, nessa arte, é o autor que é o ponto de partida e o primeiro responsável, é ele que está no topo desta trindade, é o criador. Só ele tem o direito a esse título, pois tudo deriva dele e o problema do sucesso, a arte teatral, termina em ascensões definitivas e situa-se enfim no plano da produção, isso é das obras, dos escritores. Se algum dia escrever um tratado sobre a arte dramática limito-me a fazer falar todos aqueles que num teatro concorrem na pesquisa e na execução dos jogos que aí se desenrolam. Estou certo que seus propósitos virão de encontro à minhas afirmações.

O ator, mandatário e testemunha viva do autor, que traduz os sentimentos do poeta dramático, sabe mais ao viver uma cena, que muitos que meditam, ou que falam sobre teatro.

Renoir, a quem propunha, um dia, a leitura de um longo e sábio estudo crítico sobre um papel clássico importante que ele devia interpretar — após examinar um momento os elogios que eu fazia sobre este estudo — me respondeu, com sua simplicidade habitual: “Não, isto não me interessa.” E como eu insistisse, espantado por sua recusa, ele me disse de repente, após um novo silêncio: “— Não, eu lhe asseguro meu velho, isso não me interessa. Essas pessoas não estão na partida, estão na chegada.

É esta a diferença dos pontos de vista, é que é preciso estar na partida e participar da corrida, e entrar no jogo para saber o que é a nossa profissão! Os outros, o público, como a crítica, só estão na chegada.

Haveria só que recolher opiniões ouvidas durante as semanas em que se prepara uma peça para compreender o ponto de vista que eu considerarei aqui o ponto de vista profissional e que permanece estranho a toda estética gratuita.

Lembro-me da resposta de um aderecista a quem eu citarei aqui, como exemplo. O aderecista é o encar-

regado de recolher, de fabricar ou mesmo inventar os objetos de decoração ou de figurinos empregados em cena e cujo repertório não tem limite, do útil ao supérfluo, através de todas as épocas e todos os países. Nós montávamos uma peça húngara que não direi o nome e comunicava a este bravo homem a lista completa e numerosa de todos os objetos que ele tinha a fornecer. Ele lia lentamente, sem entusiasmo, mesmo com um pouco de espanto, e levantando os olhos para mim, por detrás dos óculos e me olhando com piedade me disse: “Mas, senhor Jouvet, isso não é uma peça! É o “Monte das Oliveiras.”

Visto sob o ângulo deste modesto colaborador, o julgamento guardava todo seu poder e todos seus direitos, e além disso as provas lhe dão razão: a peça fracassou.

E para concluir e ampliar esta anedota lhes farei uma série de adivinhações à moda dos amadores do que chamo “representar a metafísica do adereço”.

O que se representa numa mercearia do interior onde é necessário: Um balão, um véuzinho, uma bolsa de trabalhos manuais com algo para tricotar, um folhetim, um diploma de professora emoldurado, um cachimbo, fumo, uma cesta com uma dúzia de ovos, pilhas de livros e uma fatura, um lampião envolto numa rede, uma cesta de costura com uma meia furada, uma bola para remendar roupas íntimas, um pão pela metade, um prato de queijo, óculos dentro de sua caixa, um pequeno pente de mulher, uma garrafa de aguardente e um copinho, um esfregão e... chega. O que podemos fazer com essa quinilharia? Você adivinhou. É “Blanchette” de Eugène Brieux, uma das obras primas do Teatro-Livre. Por outro lado, o que é necessário para Marivaux? Com duas bengalas, uma margarida para desfolhar, um avental, três entradas, um retrato, uma bolsa, uma miniatura com seu cofre, seis guirlandas de flores. “A Surpresa do amor”.

E no grande século do teatro? Uma parede de mármore e de cada lado, dois ou três degraus para se subir. De um lado do teatro, uma amoreira, um túmulo ladeado de pirâmides, flores, uma esponja, sangue, um punhal, um véu, uma caverna de onde sai um leão do lado da fonte, e um outro covil, do outro lado do teatro onde ele entra. É “Pirame e Thistbée”, de Théophile de Viau.

E se o teatro é um quarto de quatro portas com um trono para o rei? É o “Cid”.

O teatro é um palácio abobadado; é preciso uma cadeira para começar. É a "Fedra" de Racine.

Qual é a peça onde só é necessário um galgo que morre em cena, para tornar toda a ação verossímil? É a "Rainha Margot" de Alexandre Dumas.

Mas num quarto com seis cadeiras, três cartas e botas, representa-se o "Misantropo".

Não estamos mais nessa — talvez seja pena. Seria em todo caso instrutivo refletir sobre isso e procurar aí as razões.

É sem dúvida partindo dessas considerações que é necessário procurar os verdadeiros problemas do teatro.

Paulo Vieira

Na peça A vida dos escrivães, Marinus pôz na boca do Arlequim a seguinte frase: "Nosso sucesso será para ficarmos maiores êticos a seguir e depois mortos de fome (...)", (1)

Arlequim é uma personagem da comédia italiana. Comédia dell'arte e como tal costuma aparecer sempre no papel de lumbito, do intriguante, do grosseiro, quando não fazedor hedonista ou simplesmente bêbado.

Talvez mais do que qualquer outra das dezenas de personagens da Comédia dell'arte, seja Arlequim a personagem mais famosa. Mas antes de se perguntar o porque da fama da personagem Arlequim, talvez fosse necessário se perguntar o porque do sucesso da comédia italiana.

Talvez pelo seu caráter eminentemente popular (se é que nos dias de hoje não seja falso em linguagem popular na arte); talvez pela destreza (leia-se dos seus trocos, sua habilidade prestidigitadora, sua intensa capacidade de improvisar muitas vezes sobre situações inesperadas) o fato é que os atores da Comédia dell'arte tinham uma série de habilidades aprendidas com o estudo da profissão, que os tornava sedutores aos olhos de sua plateia e dignos de ser seguidos. Mas, nas feiras das províncias italianas num primeiro momento e posteriormente, nos palácios da corte francesa. Mas, em pouco acredita-se que o sucesso da Comédia dell'arte deveu-se sobretudo ao aperfeiçoamento da velha comédia latina tão comum na Itália, antes que o mundo pagão fosse dominado pelo montanhismo cristão.

2. Apesar disso, comete erro quem pensar que Arlequim é um herói. Quem é o herói? ou por outra: (Extraído de *Réflexions du Comédien*, ed. Americ, Paris, 1941. Tradução de Carminha Lyra).

(1) Marinus A vida dos escrivães, Lisboa, Editorial Nova — Seara Nova 1973 p. 23

DO FIM DA COMÉDIA

Paulo Vieira

1. Na peça *A ilha dos escravos*, Marivaux põe na boca do Arlequim a seguinte frase: "Nosso sucesso será aqui ficarmos magros, éticos a seguir, e depois mortos de fome (...)" (1)

Arlequim é uma personagem da comédia italiana, a *Commedia dell'arte* e, como tal, costuma aparecer sempre no papel do faminto, do intrigante, do grosseiro, quando não lascivo, hedonista ou simplesmente hipócrita.

Talvez mais do que qualquer outra das dezenas de personagens da *Commedia dell'arte*, seja Arlequim a personagem mais famosa. Mas, antes de se perguntar o porquê da fama da personagem Arlequim, talvez fosse necessário se perguntar o porquê do sucesso da comédia italiana.

Talvez pelo seu caráter eminentemente popular (se é que nos dias de hoje não soa falso falar em linguagem popular na arte); talvez pela destreza física dos seus atores, sua habilidade prestidigitadora, sua imensa capacidade de improvisar muitas vezes sobre situações insólitas; o fato é que os atores da *Commedia dell'arte* somavam uma série de habilidades aprendidas com o ofício da profissão, que os tornava sedutores aos olhos de sua platéia, e, diga-se, platéia que se aglomerava nas ruas, nas feiras das províncias italianas, num primeiro momento e, posteriormente, nos palácios da corte francesa. Mas, eu quero acreditar que o sucesso da *Commedia dell'arte* deveu-se sobretudo ao aperfeiçoamento da velha comédia latina, tão comum na Itália, antes que o mundo pagão fosse dominado pelo moralismo cristão.

Esta comédia era a Atelana, nome que vem de sua cidade de origem, Atela, em Campania. As Atelanas, criadas no século II A. C. apresentavam personagens estereotipadas e grotescas; tais como: *Maccus*, o idiota; *Bucco*, jactancioso, fanfarrão, bazofeador; *Pappus*, o velho avaro e ridículo, quando não libidinoso; *Dossenus*, filósofo pretensamente sábio e astuto, etc. Estas personagens foram tomadas pelos comediantes romanos, Plauto e Terêncio, que, com o quiproquó de suas peças, ofereceram aos comediantes italianos os tipos e as situações cômicas de que eles precisavam para criar a grande comédia do Renascimento. Mas, o fato é que estes tipos fixos, estas personagens estereotipadas da velha comédia romana, conseguiram sobreviver, digamos que "subversivamente", aos cânones e à condenação secular do Cristianismo. Portanto, quando o mundo ocidental vai se livrando das trevas do Cristianismo ortodoxo, a *Commedia dell'arte* vai também, aos poucos, estabelecendo as suas personagens de tipos fixos, vai recuperando o grotesco da comédia, a fruição do riso, as delícias da carne e os desejos do amor.

As suas personagens, então, criadas a partir da observação direta do homem do seu tempo, somada à velha tradição da comédia latina, refletem paradigmaticamente (ou se quiserem, diga-se também "realisticamente") o homem e as suas paixões, o homem e o seu instinto, o homem e o seu cômico, o homem e o seu grotesco.

A fama do Arlequim em nossos dias possivelmente se insira nesse quadro: personagem de tipo fixo de uma comédia que se perde nos registros da história; criado que, por sua condição socialmente inferior, se identifica com a maioria dita "povo", plebe ou ralé; malandro que, com suas artimanhas, induz as demais personagens ao erro, aos desencontros, quando não aos desencantos, seja do amor, seja da carne; Arlequim é portanto, diriam os psicólogos de consumo de massa, a personagem que, com sua carência, esperteza e sacanagem, melhor reflete a carência de esperteza e sacanagem do povo, o eterno perdedor das lutas sociais, aquele que elegeu o Arlequim para, em seu nome, e mesmo que de convenção, ser o vencedor ou pelo menos o organizador e desorganizador da ação, dos desejos e do riso em cena, ou em seu imaginário.

2. Apesar disso, comete erro quem pensar que Arlequim é um herói. Quem é o herói? ou por outra: o que é um herói na convenção dramaturgica? Simplificadamente: aquele que carrega a ação e a defesa da dig-

(1) Marivaux. *A ilha dos escravos*, Lisboa, Editorial Estampa — Seara Nova, 1973. p. 23.

nidade humana até as últimas conseqüências. Não é o caso do Arlequim, personagem covarde, que não só não defende a dignidade humana, como ele próprio não tem dignidade. Apesar disso, ou talvez por isso, Arlequim seja o responsável muitas vezes não pela ação, mas pelo quiproquó armado em cena.

Outro dia me dizia um homem de muitas letras, a propósito do filme *Parahyba mulher macho*, da Tizuka Yamazaki, que um herói não pode ser visto de cueca, que um herói não resiste à latrina, ou à cama. Estas exterioridades são típicas do homem comum, não do herói. Encontro em Bergson esta conclusão que vem confirmar o pensamento do meu ilustrado conversador: "Por isso o poeta trágico tem o cuidado de evitar tudo o que possa chamar nossa atenção para a materialidade dos seus heróis. Desde que ocorra uma preocupação com o corpo, é de temer uma infiltração cômica. Daí os heróis de tragédia não beberem, não comerem, não se agasalharem. Inclusive, na medida do possível, nunca se sentam. Sentar-se no meio de uma fala seria lembrar que se tem corpo". (2)

Bergson mata a charada: os desejos do corpo são insuficiências da condição humana, nunca da condição do herói. Os valores do herói são de ordem superior, subjetiva.

Aqui eu retomo a fala do Arlequim transcrita no primeiro parágrafo deste trabalho. Arlequim reclama que, na ilha onde eles se abrigaram do naufrágio, estarão destinados a ficar magros, mortos de fome e a seguir (o que parece o pior), éticos.

Arlequim, então, enquanto personagem, apresenta características que o aproximam de uma pessoa humana, nunca de um herói. Jamais Arlequim será capaz de um ato heróico, se bem que n' *A ilha dos escravos*, ele acabe adotando atitudes que se poderiam dizer nobres. E, porque ele não é um herói, ele é risível. Do herói ninguém ri, ninguém o flagra em atitudes pouco dignas. Por isso, o herói é personagem que se enquadra muito bem no universo de grandes proposições, de grandes causas da tragédia. Ao passo que o universo da comédia não defende grandes causas, não se angustia com o destino do ser humano. Até pelo contrário, desse destino ela faz blague. (3)

(2) BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro, editora Zahar, 1983. p. 33.

(3) Veremos na conclusão deste trabalho que esta assertiva inverte-se.

Em suma: Arlequim, enquanto personagem, é uma máscara ou um reflexo do ser humano. Em suma, ainda: ao rir dele, estamos rindo de nós mesmos, do que é humano, do que parece humano, segundo a observação eficiente de Bergson.

3. Aristóteles quando escreveu a *Poética* analisando a tragédia, escreveu também a segunda parte, onde ele fazia a análise da comédia. Infelizmente, este segundo livro se perdeu. Perdemos nós, que ficamos sem conhecer o pensamento do filósofo sobre as artimanhas da comédia e a natureza do riso. Mas, deste segundo livro, em que o velho filósofo tratava da comédia, ficaram alguns poucos fragmentos. No romance semiótico de Umberto Eco, *O nome da rosa*, o autor transcreve um desses fragmentos do segundo livro da *Poética*. Está dito: "tratamos agora da comédia (ainda mais da sátira e do mimo) e de como suscitando o prazer do ridículo ela chegue à purificação de tal paixão". (4)

Se, no livro em que trata da tragédia, Aristóteles advoga a *catarsis* como o elemento purgador das paixões, essencialmente através dos mecanismos de piedade e terror, na comédia o elemento de purificação é o ridículo, apresentado de forma prazerosa, condiciona o espectador a purificar-se do seu próprio ridículo. Infelizmente, o pensamento de Aristóteles pára por aí, perdido que ficou na poeira dos tempos. Assim mesmo não deixa de ser curiosa essa idéia do riso, do cômico, como elemento de purificação das paixões inferiores do homem.

4. A comédia nasceu dos rituais gregos em louvor do deus Dioniso. O *Komos* (origem da palavra grega *comedia*) era o desfile e a canção ritual em honra de Dioniso. Estas procissões eram tumultuosas, inclusive nelas se faziam representações com máscaras. Ao corteio de Dioniso estavam também integrados os sátiros (demônios da natureza na mitologia grega), de temperamento malicioso e lúbrico, metade homem, metade bode, com uma longa cauda e um membro viril deliciosamente grande.

Para se ter uma idéia do que eram esses rituais dionisiacos, lanço mão de uma imagem que me foi dada outro dia por um mestre no assunto: imagine-se uma procissão de Sexta-Feira Santa em louvor a Nossa Senhora de Aparecida. Na primeira parte desta procissão, cantavam-se todos os hinos litúrgicos, com o respeito e

(4) ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1983. p. 526.

a gravidade que lhe são peculiares. A segunda parte, entretanto, seria um grande carnaval, onde se bebesse até o limite do impossível e onde se troteassem até o limite do suportável. Pois eram assim os rituais de Dioniso, o deus da alegria desvairada, do prazer da carne, da deseducação dos cinco sentidos, da fertilidade, da embriaguez e até mesmo do delírio místico.

Com uma origem literalmente visceral como esta, não poderia ser diferente o tratamento que a comédia daria às vicissitudes humanas. Daí porque os seus enredos estão cheios de velhos libidinosos e avaros, de doutores pretensamente sabidos, de mocinhos que, como sátiros, seduzem mulheres mal casadas; de maridos fanfarrões que cuidam de manter as aparências, de exigir os deveres conjugais das esposas, mas não cuidam ou não podem satisfazer os seus desejos de alcova, e por isso mesmo são descaradamente corneados pelas esposas que, entre o dever e o desejo, entregam-se voluptuosamente aos seus sátiros sedutores.

Enfim, os temas da comédia são quase sempre os dos costumes sociais. Por isso mesmo, a sua ação ambienta-se geralmente na rua, na sala ou no quarto. As suas personagens são geralmente as mesmas, com outros nomes e outras características levemente modificadas. As suas *gags* são geralmente as mesmas. Mas, aí, se poderia perguntar uma coisa: o que provoca o riso na comédia, se tudo nela se repete? Bergson diria: o riso é algo mecânico que se processa por automatismo, e a repetição, dentro do mecanismo do riso, é a mola-mestra que detona o automatismo, que por sua vez faz detonar o riso. Veja-se, por exemplo, programa de humor de televisão: a cada programa, sabe-se exatamente o que cada personagem vai dizer e como vai agir em cada situação. Nem por isso a *gag* da semana fica menos engraçada. O melhor exemplo no passado foi o da *Commedia dell'arte*.

5. "O riso é uma emoção de prazer. As hipérboles, assim como aumentam, também diminuem, pois o exagero serve aos dois propósitos e a chacota é de certo modo uma amplificação da pequenez". (5) Assim falou Longino em sua *Poética*.

"O riso é incentivo à dúvida" (6), diz o cego Jorge, guardador da biblioteca no romance de Umberto Eco.

(5) Longino. *Do sublime*. São Paulo, Editora Cultrix, 1981. p. 107.

(6) ECO Umberto. Op. cit. p. 159.

E diz mais: "O riso sacode o corpo, deforma as linhas do rosto, torna o homem semelhante ao macaco" (7).

Sobre o mesmo assunto, teria dito Aristóteles anteriormente: "A comicidade é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor" (8).

Ponho outra vez o Jorge, guardião da biblioteca e dos valores ortodoxos do Cristianismo, na linha do debate: "O riso libera o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos tolos também o diabo aparece pobre e tolo, portanto controlável. Mas este livro (9) poderia ensinar que libertar-se do medo do diabo é sabedoria. Quando ri, enquanto o vinho borbulha em sua garganta, o aldeão sente-se patrão, porque inverteu as relações de senhoria: mas este livro poderia ensinar aos doutos os artifícios argutos, e desde então ilustres, com que legitimar a inversão. Então seria transformado em operação do intelecto aquilo que no gesto irrefletido do aldeão é ainda e afortunadamente operação do ventre. Que o riso é próprio do homem é sinal do nosso limite de pecadores. Mas deste livro quantas mentes corrompidas como a tua tirariam o silogismo extremo, pelo qual o riso é a finalidade do homem" (10).

Chamarei outro peso pesado para o debate, Anatol Rosenfeld: "O bobo costuma gozar de ampla liberdade e foi através da história do teatro, mesmo em épocas de opressão, um recurso excelente para criticar a realidade, com a característica de se dirigir mais à inteligência do que à emoção. Mesmo supondo que a risada seja um desabafo catártico, uma libertação inócua e por isso em certa medida um meio de encampar e conformar o público através da descarga festiva, a comicidade, enquanto manipulada com lucidez, pode ser uma demolidora". (11)

Elimine-se o exagero de Anatol, "desabafo catártico" (a catarse é característica da tragédia), e veja-se que estes textos em diálogo conduzem o nosso raciocí-

(7) Op. cit. p. 158.

(8) Aristóteles. *Art Poética*. São Paulo, Editora Cultrix, 1981. p. 24.

(9) Jorge se refere a segunda parte da *Poética*, a que fala da comédia.

(10) Op. cit. p. 533.

(11) ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1982. p. 42.

nio para o interior do fenômeno cômico, o seu núcleo mesmo, a sua razão social de ser.

O que se pode extrair do texto de Longino é que o riso é uma expressão de prazer que amplifica (para usar uma expressão contida na tradução do Aristóteles) o vitupério, ou, como diz o Longino, a pequenez.

No texto seguinte, Umberto Eco, pela boca da personagem Jorge, cria para o riso, ou para o homem que rir, a idéia de uma máscara, ao dizer que o riso "deforma as linhas do rosto". Ao que Aristóteles complementa: "é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição". Esta idéia de máscara ganha concretude no texto de Rosenfeld, quando ele argumenta que o bobo é "um recurso excelente para criticar a realidade". Ou seja: o bobo, ou a máscara do bobo, ou o riso provocado pelo bobo, ao exercer a crítica da realidade social, goza do privilégio de não sofrer repressão por simplesmente parecer bobo. (12)

Mas, é no texto do Umberto Eco, imediatamente anterior ao de Anatol Rosenfeld, brilhantemente posto na boca da personagem ultra-conservadora, Jorge, que se descobre a razão do riso incrustado no espírito do homem: a transgressão dos valores sociais.

O riso, então, libera o prazer com um apelo direto à inteligência. Com o prazer liberado das ideologias castradoras (como diria um psicólogo reichiano), o homem que ri transgredir os seus medos, o seu imaginário reprimido e, em tese, posta-se com maior razão diante de sua realidade social.

No primeiro parágrafo do tópico 3 deste trabalho, viu-se que Aristóteles considerava que a comédia, provocando o prazer do ridículo, liberava o homem do que ele chamou "tal paixão". Aristóteles descobria a finalidade social do riso. Mas é em Bergson que se encontra o texto que dá o arremate final desta idéia, quando ele fala da comicidade: "Exprime uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção. O riso é essa própria correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos". (13)

(12) Os conceitos com que eu trabalho (riso, cômico, bobo) estão misturados como se significassem a mesma coisa. De uma certa forma esta mistura é proposital, uma vez que uma coisa não pode existir sem a outra.

(13) BERGSON, Henri. Op. cit. p. 50.

6. Mas, se por um lado o riso se manifesta como um gesto de correção social, por outro ele é também a expressão de nossa própria insensibilidade com as fraquezas ou os vexames de outros. Sem essa insensibilidade, não é possível haver riso. Ninguém ri daquilo que o entenece ou o comove. Ninguém ri do que lhe pode provocar pena ou dor. Ri-se da dor que o outro sofre, se o outro não lhe é uma pessoa próxima ou querida; ri-se da dor do outro, se o outro lhe é uma pessoa anti-pática.

Na *Commedia dell'arte* a máscara do doutor, com a sua pretensão de saber, com a sua prepotência e anti-patia *a priori*, devia provocar gargalhadas às suas menores gafes, ou com os vexames a que era submetido pelos quiproquós da cena. A mesma coisa com o Pantaleão e com as diversas personagens, que não gozavam de uma simpatia pré-estabelecida com o público; personagens, diga-se assim, que compunham uma espécie de galeria de mal-amados (pelo seu caráter), mas muito engraçados (pelos seus vexames).

Isso não significa que personagens que estabelecessem uma comunicação imediata com o público, personagens que recebessem os favores da simpatia do público, não fossem risíveis, não fossem submetidos a vexames, como as anteriores. As abundantes surras que o Arlequim toma dos seus patrões são um indício claro de que estas surras eram extremamente engraçadas para o público; se não fosse por isso, elas não se repetiriam com tanta frequência. Em Goldoni, por exemplo, em *Arlequim servidor de dois amos*, Arlequim consegue um jeito de trabalhar simultaneamente para dois patrões. Com isso, ele poderia comer em dobro, mas as surras que levaria também seriam em dobro. O sucesso do Arlequim ao longo dos anos é uma prova de sua grande empatia junto ao público; no entanto, o público tanto ria de sua trapalhada quanto ria das punições que ele sofria por fazê-las.

Na *Commedia dell'arte* existiam os *lazzo*, que eram pequenas cenas ensaiadas e decoradas que poderiam ser postos em cena em qualquer momento do espetáculo. Alguns desses *lazzi* eram de extrema maldade, o que deveria torná-los bem mais engraçados. Veja-se dois exemplos:

A. *Lazzi do logro*: Coviello, oferecendo a Pulcinella os segredos da fala amorosa, ensina-lhe mil frases ridículas. Então, com Coviello instigando-o, Pulcinella as repete para a sua amada.

B. *Lazzi da água*: a patroa desmaiou e a criada grita pedindo água. Pulcinella traz-lhe todos os tipos de água: água de rosas, água de jasmim, água de laranja, água de menta, água de lírios. Finalmente, ele urina numa xícara e joga-a sobre sua patroa. Isto a reanima e ele canta em louvor da "água destilada pela nossa varinha".

7. *O calvário dos carecas*, de Glauco Mattoso, é um livro que estuda a história e a função do trote estudantil. Não há nada mais gratuito do que o trote. Apesar disso, ele é tido como tradição e aplicado sistematicamente a cada início de período letivo nas faculdades, lugares onde a princípio se deveria respeitar o neófito.

Analisando-se o mecanismo do trote estudantil, vê-se que ele, em sua estrutura, assemelha-se a uma comédia bufonesca, violenta e às vezes até perigosa. Alguns dos trotes descritos no último capítulo do livro de Glauco Mattoso (14), poderiam tranquilamente constar nos *lazzi* das companhias de *Commedia dell'arte*. E, de uma certa forma, é possível se dizer que os *lazzi* eram pequenos trotes encaixados no enredo.

Parece evidente que, por trás da tradição do trote, existe como que um desejo sádico de fazer ridículo ao outro. Inclusive, alguns dos trotes analisados por Glauco Mattoso evidenciam claramente a dominação e o desejo sexual de quem o aplica, e a aceitação do domínio e do desejo a quem é aplicado. Por outro lado, além da evidente conotação sádica, o trote pode ser visto como um ritual de passagem, tão comum nos povos tribais, quando o adolescente se faz adulto.

Em *A ilha dos escravos*, Marivaux apresenta uma evidente situação de trote que, além da conotação sádica intrínseca ao trote, e dos ritos de passagem como argumentação antropológica, conduz à utopia como estado de recuperação do caráter humano e da justiça social. Ali, o trote é realmente um ritual de passagem previsto no enredo da peça, e o sadismo é a sua componente inseparável. Mas o que se alcança no final da peça é o tal gesto de correção social, que já foi visto no tópico 5 deste trabalho: os padrões se corrigem de sua soberba, os criados de sua canastrice, e, enfim, se instala uma relação social harmoniosa.

(14) MATTOSO, Glauco. *O calvário dos carecas*. São Paulo, EMW Editores, 1985, p. 121 e ss.

Mas, se parece absurdo que o trote (e o sadismo e o ritual de passagem que lhe são intrínsecos) é uma componente do cômico, recorro mais uma vez, e como sempre, ao Bergson, para que ele enumere outra das leis do riso: "O riso é verdadeiramente uma espécie de trote social, sempre um tanto humilhante para quem é objeto dele". (15)

8. As situações criadas para provocarem o riso são de uma matéria tão inverossímil que se aproximam do absurdo. Pensando na flagrante inverossimilhança das situações cômicas postas em cena, foi que Bergson concluiu que o absurdo cômico é da mesma natureza que o dos sonhos (16). Para ele, os sonhos são um estado normal do espírito, mas que imitam a loucura, o absurdo das idéias fixas encontráveis na alienação. É interessante notar que este teorema do Bergson foi proposto mais ou menos no mesmo tempo da grande descoberta dos mecanismos do sonho, empreendida por Freud (17).

Não deixa de ser interessante seguir a pista apontada por Bergson. Para isso, é preciso buscar em Freud a intenção do sonho em nossa *psique* e compará-la a intenção da comédia, ou do riso, em nosso espírito, em nosso imaginário.

Buscando a explicação do porquê o ego adormecido se dá ao trabalho da elaboração onírica, Freud chega à seguinte conclusão: "a satisfação de um instinto, se o sonho se origina no *id*; a solução de um conflito, a remoção de uma dúvida ou a formação de uma intenção, se o sonho se origina de um resíduo da atividade pré-consciente na vida de vigília" (18). O sonho teria, para Freud, a estrutura de um enigma, o mistério de uma frase ideogramática, que em Lacan se associaria a mecanismos lingüísticos (19):

Mas não é de sonhos que cuida este trabalho, e sim de comédia, e de comédia segundo a formulação de Bergson. E, segundo a formulação de Bergson, já vimos que o riso tem uma função social corretiva. Ao associar o absurdo do cômico ao absurdo do sonho,

(15) BERGSON, Henri. Op. cit., p. 72.

(16) Op. cit. p. 95.

(17) *O riso* (Bergson) e a *Interpretação dos sonhos* (Freud) foram publicados no ano de 1900.

(18) FREUD, Sigmund. *Esboço de Psicanálise*. São Paulo, editora Abril Cultural, 1978, p. 216.

(19) PALMIER, Jean Michel. *Lacan*. São Paulo, Editora Melhoramentos, 1977, p. 62.

Bergson conclui, como Freud, de que o sonho também teria uma função corretiva. Mas, se no texto de Freud acima transcrito, não ficar clara esta função do sonho (mesmo porque o livro de onde foi extraído o texto não é o que melhor trata deste assunto), recorro então a Roland Barthes em socorro do meu próprio texto, já que aqui se estuda a linguagem do riso, a linguagem do prazer: "O sonho permite, sustenta, mantém, coloca em plena luz uma extrema sutileza de sentimentos morais, por vezes mesmo metafísicos, o sentido mais sutil das relações humanas, das diferenças refinadas, um saber da mais alta civilização, em suma, uma lógica consciente, articulada, com uma delicadeza inaudita, que só um trabalho de vigília intensa deveria estar capacitado a obter. Em suma, o sonho faz falar tudo o que em mim não é estranho, estrangeiro: é uma anedota indelicada feita com sentimentos muito civilizados (o sonho seria civilizador)" (20).

9. As comédias de Marivaux, Molière, Shakespear, as comédias antigas, as comédias clássicas, as modernas, no fundo são estas anedotas indelicadas (segundo a delicadeza francesa) ditas por Barthes dos seus sonhos. No fundo, as comédias têm um sentido civilizador, mesmo que este sentido não esteja tão declaradamente proposto no texto como em *A ilha dos escravos*.

Na *Commedia dell'arte* certamente que não houve jamais esta proposição civilizadora formulada como finalidade do riso, a destinação social do cômico, mesmo porque os seus comediantes eram saltimbancos vindos da massa, do povo oprimido, cuja transcendência consistia em algo concreto: a luta pela sobrevivência numa sociedade economicamente estreita. Daí porque a fome do Arlequim, a libido, a grosseria dos comportamentos, tão presentes nos roteiros de *Commedia dell'arte*. Mas, se a imediatez dos instintos era o problema concreto da *Commedia dell'arte*, o fim de sua comédia ingênua conduzia, como toda a comédia, a um fim civilizador.

10. A continuação da fala do Arlequim na peça *A ilha dos escravos*, do Marivaux, diz "(...) O meu sentimento é este e está a nossa história" (21).

(20) Barthes, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977, p. 77.

(21) V. nota 1.

Arlequim, aqui tomado como paradigma do cômico, prevê a sua mudança de comportamento no final da peça. No fundo, Marivaux propõe, através da sua comédia, uma sociedade mais justa. No fundo, o riso propõe a mesma coisa.

BIBLIOGRAFIA

- BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro, editora Zahar, 1983.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo, editora Perspectiva, coleção Debates, 1982.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro, editora Nova Fronteira, 1983.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo, editora Cultrix, 1981.
- LONGINO. *Do Sublime*. São Paulo, editora Cultrix, 1981.
- FREUD, Sigmund. *Esboço de Psicanálise*. São Paulo, editora Abril Cultural, 1978.
- PALMIER, Jean. *Lacan*. São Paulo, editora Melhoramentos, 1977.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo, editora Perspectiva, coleção Elos, 1977.
- MATTOSO, Glauco. *O calvário dos carecas*. São Paulo, EMW Editores, 1985.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo, editora Perspectiva, coleção Elos, sem data.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário del teatro*. Barcelona, ediciones Paidós, 1980.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo, editora Cultrix, 1983.
- MARIVAUX. *A ilha dos escravos*. Lisboa, editorial Estampa — Seara Nova, 1973.
- ARAGÃO, Maria Lúcia de. *A comédia dell arte*. Artigo publicado na revista Tempo Brasileiro, nº 72. Rio de Janeiro, editora Tempo Brasileiro, janeiro/março de 1983.
- ARAÚJO, Nelson de. *História do teatro*. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- BERRETINI, Célia. *Dois farsas, o embrião do teatro de Molière*. São Paulo, editora Perspectiva, coleção Elos, 1979.

TEATRO, HUMOR & AMOR

José Octávio Naves

Algumas considerações tecidas sobre estes fascinantes e importantes temas (não necessariamente nessa ordem), escritas a partir de um debate realizado após uma apresentação da peça *Do Amor*, de Domingos Oliveira, Teatro Planetário da Gávea, 1985.

O autor, José Octávio Naves é psicanalista, professor da PUC-RJ e fez seus estudos de pós-graduação na Universidade Católica de Louvain, Bélgica. Atualmente prepara uma tese de doutorado sobre o narcisismo e a arte, sobretudo o teatro parece ser uma de suas próximas metas de pesquisa. Publicamos essa palestra (trechos) por acreditarmos que ela traz um bom material de reflexão sobre esses temas tão caros a nós — as verdadeiras matérias-primas do estofado de que são feitos os nossos sonhos. Se é verdade que o teatro tem dado muito à psicanálise, é hora de começar a haver algum tipo de retribuição.

Debater o amor ou debater-se no amor, é um jogo de palavras que um amigo meu me propunha ontem e que serviu de semente ao que eu lhes digo agora.

De qualquer maneira, é do prazer que se fala. Do prazer, do amor e do cômico, da relação da dor e do prazer, procura e perda. O teatro, arte total, corpo e fala, é o mundo privilegiado para aquilo que é espiritual. Tanto o corpo como a palavra se apresentam na multidão de suas ambigüidades. O que se passa no palco é uma condensação de propósitos e sentidos, o deslocamento e o deslize constante de uma verdade à outra verdade, de um não sentido inicial a um aprofundamento de sentido, de um lúdico amoroso a um instante apaixonado e intensamente pleno de espírito.

O Cômico é profundamente estudado pela psicanálise. Ela busca encontrar nele a razão do seu prazer, sua fonte e sua formação, junto à dinâmica do seu poder de descarga. Freud escreve uma das suas obras mais interessantes tendo como tema o cômico, obra infelizmente pouco lida e comentada no Brasil.

É essencial dizer que Freud redigiu o seu livro sobre o chiste e suas relações com o inconsciente, ao mesmo tempo que trabalha os "Três ensaios sobre a sexualidade".

Nós poderíamos dizer que, assim fazendo, ele aproxima intensamente as duas obras, ou seja, a progressão no desenvolvimento da sexualidade e a produção do riso.

Assim, nós poderíamos dizer que se trata de unificar, de sintetizar o aspecto teórico e as tendências destas duas produções de prazer.

A criança retira um grande gozo jogando ou brincando com as palavras. Como ela brinca com as coisas e com o corpo ela joga, mesmo nos exercícios pré-verbais, com os sons.

Neste momento o material é sem significado, o prazer é do significanté. O adulto, porém, volta sempre a esta criança que ele era nesta inusitada produção do cômico e do gozo que dela resulta.

Mas para o homem tirar satisfação do jogo é preciso que ele lhe dê significado. O jogo do palavras que nós chamaríamos espirituoso, quase insensato, absurdo somatório que ri das críticas da razão e que goza diante delas, impõe silêncio a esta mesma razão, silêncio sem o qual o prazer se sufocaria.

Mas é somente numa última etapa que o prazer do riso atinge o seu mais extremado ápice e seus mais deliciosos abismos. Apesar das inibições, o cômico, que anteriormente vence e mata a razão, assassina e derrota agora a censura interna e através de uma fachada de aparente simplicidade permite a passagem da verdade e do desejo.

É através desse caminho que Freud relaciona o cômico ao sonho e ao inconsciente, afirmando que eles são regidos pelos mesmos processos. Também no cômico, como no sonho, algo de sutil e de involuntário acontece.

Nós poderíamos dizer que o cômico e o sonho se fazem dentro de nós e ultrapassam o nosso próprio poder de fazê-lo surgir.

Mas no domínio do riso aparece ainda uma outra situação, situada na ordem do afeto e do sentimento, situação esta que chamaríamos o "humor". Ele parece ser uma conquista do homem diante da dor, aspecto insensatamente poderoso dentro do aparelho psíquico. O humor parece permitir que quase tudo se diga, quase

tudo se sinta, quase tudo se faça ou se desnude. Parece que com ele, a vida e a morte se conjugam para tornar possível a palavra mais próxima da verdade e do desejo.

Permitir-se sentir não importa o quê, com humor, é uma característica dos sábios. O humor ama enquanto o julgamento rivaliza. Na medida que o humor ri do que diz, uma ordem simbólica se apresenta, uma terceira coisa toma lugar, e algo da ordem da vida se torna possível. O sonho então é irmão do humor, na medida que eles propiciam a expressão deste material escondido. (...)

Pensemos então na estranha riqueza do texto denominado Noite Feliz (O, Henry).

O jogo é um jogo de presentes, de oferta, de significado. A intenção é a passagem da confissão de amor, ou dele mesmo e, aparentemente, o que nos traz o texto é um extremo fracasso desta doação. A esposa vende os cabelos onde cabiam as travessas e o marido, o relógio, onde se encaixaria a corrente. Ambos doam exatamente naquilo onde o outro não tem mais.

E o que é na aparência um fracasso, uma comédia de erros, se transmuta num momento de encontro. Assim o tema "Da Ternura" fala mais propriamente do amor e da falta. O que ambos se dão apesar de uma aparente inutilidade é exatamente aquilo, e unicamente aquilo, que eles poderiam se doar.

E é só neste campo e desta dialética que o amor se faz. A mulher só poderia receber as travessas se houvesse cortado os cabelos e o homem só se predenria à corrente se houvesse se desfeito do relógio. É neste jogo impossível onde o amor cria uma utilidade específica, maravilhosa e exaltante, é neste jogo de perder no ganho que o gozo se faz e não só o presente, no seu sentido de doação pode se fazer no seu inteiro significado, mas também o presente, no seu sentido de tempo, se torna gozo, chama e quase eterno.

De agora em diante o que se passa em cena joga entre o amor, a paixão e o ciúme.

O amor, psicanaliticamente, é obra da criação. É sem a criação, o homem adoce, diz Freud. O jogo da paixão e do amor se tornam então um difícil vocabulário.

O amor seria obra da diferença, da falta; neste jogo de vida e morte ele permite ao homem recriar-se, fornecendo-lhe a possibilidade de ser "na posse" o que "pensou ser" restituindo no "possuindo", o "não mais sendo".

Assim, amando, o homem esvai-se e se esvazia, este depositário sequioso e em estio, só se preencherá na medida que receber o amor do outro. Assim pensando, o amor é o extremo da troca. Amar é esvaziar-se para dar lugar ao amor do outro. Como diz o texto, ele é filho da pobreza com o recurso.

O amor não é o contrário do ódio, também neste terreno movediço ele floresce e caminha, só a indiferença, palavra perigosa e sentimento quase impossível, parece que lhe faz antônimo.

A paixão parece ser a obra do espelho. O apaixonado pensa se complicar na projeção de si no outro e o momento em que o olhar se faz e se espelha, parece ser o momento da miragem que se esgota no buscar a fonte.

Eu te amo, disse-me uma mulher, uma noite, porque és o arquivo onde eu guardei a lembrança da paixão que tive por ti. Não sei se te amo ou se amo a paixão a que me acendeste e que totemizas.

Eu te amo, diria o poeta, mas eu não sei o que você tem a ver com isto.

O ciúme, porém, é obra da história. É o homem histórico que produz e possui o ciúme. É o luto e a perda, a experiência cruel e partida que, armazenadas no Ego, temem a repetição, império do ciúme. A condição de vida do desligar-se e perder-se o inspiram e alimentam. São diferentes as relações do amor e do ciúme com a morte. O amor revitaliza a morte, transformando-a na pequena morte do orgasmo. O ciúme, porém, reforça as colorações da morte, se aproxima dela e se intoxica daquilo que ela emana.

O amor é sempre histórico e resgata a história.

O ato sexual começa na boca do seio e termina no genital da falta. O homem, como já dissemos, nunca abandonou um prazer que já teve. No amor, ele resgata a criança e é só aí que eu posso compreender por que Eros não pode crescer pois ele simboliza a criança a ser resgatada.

Este espetáculo nos trouxe outra vez o caminho desta criança gososa e sofredora, dona de perdas e ganhos — Cupido. Tornou possível este resgate através da sabedoria do humor e da verdade.

Muito obrigado

FESTIVAL DE TEATRO DE AVIGNON DE 1985: IDÉIAS E REPETIÇÕES

Ângela Leite Lopes e Fátima Saadi

O Festival de Avignon funciona como amostra das principais tendências do teatro europeu contemporâneo. Uma boa ocasião para um balanço dos rumos que o teatro vem tomando ao longo do nosso século. Três presenças vêm se destacar, até pelo fato de terem traçado, cada um em sua trajetória, alguns desses caminhos: Merce Cunningham, Peter Brook e Tadeusz Kantor.

O trabalho de Merce Cunningham — uma coreografia a partir de *Roaratorio*, música de John Cage inspirada no *Finnegans Wake* de James Joyce — traz à tona uma questão que nos parece crucial na discussão do teatro hoje: a relação com o texto.

Os diversos elementos do espetáculo — a coreografia, a música e, dentro desta, o texto de Joyce — evoluem de forma autônoma. Só a evocação da Irlanda funciona como uma espécie de motivo central (Joyce e Cunningham são de origem irlandesa). O que o espectador vivencia são relações; relações que se estabelecem na não ilustração da música pela coreografia, e vice-versa. A música em si já não é um elemento homogêneo. Cage está em cena lendo ininterruptamente palavras tiradas de *Finnegans Wake* e que, trabalhadas pelo compositor, evocam a todo instante o nome de James Joyce. Também em cena, músicos executam por momentos temas irlandeses, que se sobrepõem à trilha gravada — choro de criança, barulho de fogo, murmúrios, vozes e... temas irlandeses. O espectador é mergulhado numa estranha viagem. A coreografia também não é concebida de forma homogênea. Cada bailarino tem seu próprio tempo, que a música não vem pontuar. Os movimentos não convergem para uma perspectiva globalizante: há sempre uma espécie de descompasso que obriga o espectador a operar uma escolha com o

olhar. As referências aos diversos estilos de balé — jazz, clássico, danças irlandesas, etc. — vem se juntar a própria idéia da dança, personalizada pelo bailarino Merce Cunningham. Aos 70 anos, seus movimentos se inscrevem como esboços, idéias — cada gesto remetendo ao efêmero e à perenidade da criação. Outro bailarino poderia retomar o seu gesto. Mas o gesto de Cunningham é um certo olhar do bailarino sobre a dança. Assim como o do Cage sobre a música e o de Joyce sobre a literatura.

O espaço em que se enquadra o espectador seria então o da convergência de questões. Uma leitura daquilo que não se deixa ler. Num espetáculo em que *Finnegans Wake* funcionou como ponto de partida, o texto de Joyce mantém-se inaudível. Mas tudo ali são as palavras de Joyce — o som, o ruído, o gesto o movimento.

"Perguntam-se muito mais sobre teatro que sobre a vida", exclamou Peter Brook num encontro, aqui em Avignon, a respeito de seu espetáculo, *Mahabharata*. Foi sem dúvida o desejo de falar sobre a vida que o levou a mergulhar, junto com Jean-Claude Carrière, durante dez anos, no trabalho de adaptação da lenda indiana, o livro mais longo da história da humanidade (15 vezes a Bíblia). Um gesto que por si só nos chega carregado de questões: a da esfera peculiar ao poema indiano, sua transposição para um código essencialmente ocidental e, conseqüentemente a dimensão da palavra e do jogo nesse confronto oriente/ocidente que o texto "adaptado" tem que considerar.

A intenção de Brook tem um caráter eminentemente universal — entendendo-se aqui por universal também o seu papel catalizador à frente de um centro internacional de teatro, um grupo que reúne atores de uns 20 países, com culturas e formações as mais diversas. Os atores foram levados a abandonar sua bagagem anterior. Uma tentativa de homogeneização que culmina numa certa naturalidade — considerada por Brook o estilo de nossa época, desenvolvido pelo cinema. Exercícios de integração, improvisações ligadas ao tema do *Mahabharata* foram o caminho para se chegar à noção do ator como contador. "Sentado diante das pessoas, olhando-as nos olhos, a confiança de base existindo a partir do momento em que se reconhece que há uma ligação de base entre os indivíduos, o ator é percebido como um ser humano como nós," e assim desaparece, vira um ator que desaparece enquanto conta

uma história." (Brook no encontro sobre *Mahabharata*).

A história contada por Brook e seus atores em nove horas de espetáculo (três noites ou uma longa incursão do pôr do sol até o amanhecer) se divide em três episódios: "o jogo de dados", "o exílio na floresta" e "a guerra", e nos coloca diante de primos rivais que combatem pelo trono, com a cumplicidade dos deuses, até o aniquilamento quase total, chegando, ao cabo de 18 dias de guerra, a uma paz provisória de 36 anos.

Maha significa em sânscrito grande e *Bharata* é um nome de família que também pode designar Hindu ou homem de uma forma geral. O poema lida com as noções do acaso, do destino, da fatalidade, da responsabilidade do homem frente a si mesmo, ao grupo e ao cosmos. "O *Mahabharata* é aparentemente uma história sobre homens que viveram há milênios, mas na realidade queremos poder pensar em nossa própria vida." (Brook) A intenção não foi montar um espetáculo indiano. Mas várias viagens à Índia foram necessárias durante o processo de elaboração do espetáculo. A Índia está, obviamente, presente na caracterização geral — na música, nos adereços, na indumentária, na iluminação.

O trabalho de Brook foi então mais de rastrear as semelhanças entre dois mundos, duas civilizações, do que levar em conta suas diferenças essenciais. Da mesma forma como estabelece a ponte direta entre teatro e vida. No grandioso espaço da pedreira onde se dá o espetáculo, um lugar que comporta referências ao espaço ritual, ao anfiteatro grego, ao teatro elisabetano, ao palco italiano e às recentes tentativas de se tirar o teatro do teatro, os personagens indianos evoluem apresentados por atores de etnias as mais diversas. E Brook parece contar com esse cosmopolitismo para chegar ao "universal".

Os atores contam, realmente, uma história. Mas o que se pode apreender dessa palavra milenar? "É difícil aceitar que o nosso uso das palavras é uma grande aproximação", diz Brook, "e que entre a palavra, a imagem e o significado há um grande espaço. O conceito de teatro é poder ir além das palavras e frases."

Resta saber se o *Mahabharata* de Brook nos leva além das palavras ou se nos atemos, mais do que outros espetáculos, a uma opacidade que se mantém para além das intenções do diretor, na medida em que ele próprio não trabalhou nem a especificidade oriental dessa fábula

nem se distanciou o suficiente desse oriente na busca de uma naturalidade.

A estrutura narrativa do espetáculo é a do poema. Nesse sentido, tudo o que entra em cena está a serviço dessa narrativa pré-determinada e acaba se tornando uma espécie de recurso retórico. E aí parece estar o nó da operação de Brook. A busca do Oriente sempre trouxe a instância do gesto — basta lembrar Artaud, Brecht e muitos outros. Brook traz a fábula na forma da palavra. Como ele mesmo diz, a palavra, tal como é entendida no Oriente, difere totalmente da nossa linguagem povoada de conceitos. Seu trabalho, no entanto, é o de proferir essa palavra de uma forma "natural". Uma naturalidade que comporta o fato de o ator passar, numa mesma ação, de personagem a narrador. Aquilo que durante anos foi considerado um recurso do misterioso distanciamento brechtiano é utilizado por Brook de forma "fluida"; o espectador não se "afasta" visto que está unido ao palco pelo pressuposto que é o teatro. Um vínculo bastante forte para que se atravessem as nove horas do espetáculo. Mas não tão forte para fazer com que as particularidades dos mundos que estão ali em jogo — o teatro, o Ocidente, o Oriente — se unam numa pretensa totalidade.

Essa opacidade da palavra — da fábula como predominância cênica — faz do mito indiano uma palavra a mais no rol das tantas palavras proferidas sobre a humanidade. O que Brook parece esquecer é que o teatro, tal como o entendemos no Ocidente, é a chance dada à palavra de não ser só palavra.

Se o teatro de Brook aparece como a crença na perpetuidade de uma linguagem em si universal, dada, exigindo, para acontecer, apenas a disponibilidade de quem queira se aproximar. Tadeusz Kantor coloca como ponto de partida de seus espetáculos a criação constante da relação original entre ator e espectador — logo do teatro.

Não é à toa que *Qu'ils crèvent les artistes!* (Que morram os artistas!), a revista apresentada por seu grupo, o *Cricot 2*, continua causando polêmicas. Esse artista polonês tem um trajeto marcado por rupturas constantes em relação à idéia de teatro que cada um de seus espetáculos vem colocar em jogo. Se o percurso traçado a partir de *A classe morta* (1975) traz à tona a esfera da morte como espaço do teatro, é preciso ter em mente as operações que determinaram as principais correntes artísticas da primeira metade desse século para podermos compreender a dimensão daquilo que

essa noção, em si, vem questionar. Desdobramento da questão hegeliana da "morte da arte", que determinou os rumos da vanguarda, é uma certa postura em relação à arte que vem aí se delinear.

Com a contestação da noção idealista da arte, o acaso e a construção vão se tornar alguns dos procedimentos criativos básicos. Kantor considera o acaso um dos maiores motores da criação. A criação se configuraria como uma disponibilidade ou, como diz Kantor, "buracos" que são preenchidos pelos elementos que a obra traz. Isso remete aos "objetos achados", cuja filiação direta com os *ready-made* vai permear a estrutura de sua obra como um todo, nas mais diversas dimensões. Uma obra que só pode ser entendida como relação que os diversos elementos estabelecem entre si. E aí chegamos ao cerne da questão proposta por Kantor: "Não houve ainda uma peça de teatro que devesse sua existência à representação. / A peça de teatro nasce de por si mesma." (Kantor no livro que acompanha o espetáculo)

O texto dramático é, para Kantor, um *ready-made*, ao lado do jogo do ator, da música e dos diversos elementos cênicos. Sendo ele-mesmo pintor e tendo trabalhado, durante os dez primeiros anos de sua carreira como cenógrafo, seu gesto é, desde essa época, o de criar novas dimensões a partir de objetos reais, ao invés do procedimento tradicional de ambientar, de fabricar objetos cênicos que representam objetos reais. Os objetos que encontramos em seus espetáculos — e é preciso incluir o espaço no rol desses objetos — são tão determinantes quanto os demais elementos.

No espaço montado no ginásio do Lycée Aubanel em Avignon, o público se depara com "o depósito do cemitério", "o quarto comum" — uma cama de ferro, cadeiras, bancos e algumas cruces de madeira. Por uma porta, no centro, ao fundo, vão entrar os "locatários" desse espaço: agonizantes, soldados de chumbo e mamembes — cada qual ligado irremediavelmente a um objeto específico. A falta de uma unidade de ação foi um motivo a mais para que *Qu'ils crèvent les artistes!* fosse denominada uma revista. Referência a uma forma teatral lembrada por Kantor como instigante no começo do século — pelo estilhaçamento do texto e pelo humor. Não encontraremos, no entanto, nenhuma referência direta à revista como ainda hoje a imaginamos. Deparamo-nos sim, como na maioria das obras de Kantor, com personagens e objetos oriundos da "realidade do nível mais baixo" — o trapaceador, sua mesa e seu ba-

ralho; o enforcado e sua forca; a lavadeira e seu tanque; o sujo e sua bacia; a beata, seu terço e seu genuflexório, e a prostituta com suas ligas pretas.

O espetáculo parece repetir o processo de criação descrito por Kantor: um buraco que vai sendo preenchido. Como ele ironicamente declarou num debate sobre o espetáculo, os personagens é que foram chegando. E eles simplesmente chegam naquele lugar, para executar, algumas vezes, "uma certa marcha e nada mais".

Como descrever a ação dessa peça? Podemos apenas por em evidência algumas de suas operações. A repetição, por exemplo, age em diversas dimensões. A repetição de gestos e situações engendrando o cômico a partir de quiprocós (Kantor tira o maior proveito possível do fato de haver dois atores gêmeos em seu grupo). A repetição na música, na movimentação, formando quase que uma rede inexorável, que vai remeter à idéia, predominante nesse espetáculo, de prisão. "... Num acesso e no momento / — ousou dizê-lo — / de uma imaginação audaciosa / e de uma certa loucura / esse fenômeno / surgiu diante de meus olhos / (como) o início / de meu novo TEATRO. / (...) A prisão... noção cortada da vida por uma barreira inacessível, / não-humana, / impossível e tão ESTRANHA / que / (...) pode ser aproximada, / em algum lugar (...) / com / uma OBRA DE ARTE... / ... Utilizar essa noção impiedosa / como signo da criação de uma obra de arte / pode parecer desmoralizador ou imoral. / Tanto melhor! / Isso prova apenas que escolhemos o bom caminho!" (Kantor no livro que acompanha o espetáculo)

A prisão, tal como é aqui vista por Kantor, e uma situação limite — a situação da obra de arte, entre o espaço da realidade e da ficção; a situação de seus personagens, entre a vida e a morte; o estatuto do ator, definido por Kantor como seres semi-vivos, semi-mortos; o espaço do espetáculo, no limite da ilusão e de sua quebra constante.

O principal elemento dentro desse processo de quebra da ilusão é a presença constante de Kantor em cena. Uma presença provocadora, de certa forma — mas na medida em que nos faz refletir sobre as relações que se estabelecem no espaço do espetáculo. A direção — já que não há outro termo para denominar a função por ele exercida — está presente, em cena, enquanto um elemento a mais dentro do espetáculo. O espetáculo "pronto" é ainda um campo para seu desenrolar: Kantor espia, acompanha, provoca, gesticula para a música — seu papel, no entanto, não se deixa definir

pela analogia com um maestro. Seu papel não é o de garantir a precisão da *performance*. É antes de dialogar, criar tensões — e sua presença, em si, já é um campo de tensão, já é uma relação. O diretor não é aquele que possui o discurso final do espetáculo. É, sim, uma figura polarizadora dos discursos diversos que o espetáculo põe em jogo.

Como encaixar aí o processo do trabalho do ator, por exemplo? Numa conversa com Kantor, pedimos que ele esclarecesse a sua noção do trabalho com o ator — o que, acreditamos, pode ajudar na compreensão do processo que permeia seu trabalho como um todo. De uma maneira geral, o ator não é levado a criar situações em função de um texto. Quando texto há, suas falas não são ditas por personagens oriundos de sua trama. Personagens criados a partir de situações ligadas ao tema do espetáculo — idéias, “é preciso ter idéias!”, exclama Kantor, como a de viagem, que determinou um ciclo de seu trabalho com peças de Witkiewicz de 1955 a 1970 — eventualmente travam diálogos do texto. Criam-se assim duas dimensões — a da pré-existência do texto, que não será ilustrado pela encenação, e a da existência cênica e seus diversos elementos: um deles o jogo do ator. O ator é então levado a criar, a partir de seu temperamento e comportamento próprios, situações ligadas à idéia do espetáculo. E aqui talvez se possa ressaltar uma nuance em relação aos processos mais habituais de elaboração de um espetáculo, em que os atores são muitas vezes levados a *enriquecer os personagens* propostos pelo texto na criação de situações outras. Trabalho que tem por objetivo criar uma familiaridade entre ator e personagem. Nos espetáculos do *Cricot 2*, esta é a especificidade do trabalho do ator — sua criação íntima e inalienável que vem compor a partitura cênica e se relacionar com os outros diversos elementos, inclusive e eventualmente o personagem do texto.

O texto vai aparecer no trabalho de Kantor mais uma vez como pedra de toque de todo seu questionamento do estado das coisas do teatro atual. É a partir da relação com a literatura dramática, principalmente, que a proposta de Kantor vai se desviar das principais correntes teatrais. Não que ele negue a importância dessa instância. Pelo contrário. Dando-lhe autonomia, a idéia que o texto é (e não a que ele *traz*) se coloca em toda sua especificidade. O mesmo vai ocorrer com o jogo do ator, com a instância dos objetos, da música e, claro, da direção.

Na relação com o texto podemos também traçar

uma certa evolução dentro de sua obra. Se durante muitos anos Kantor montava com certos autores (Witkiewicz principalmente), a partir de *Wielopole, Wielopole*, e antes deste *Où sont les neiges d'antan*, já não há a presença de um texto dramático na composição do espetáculo. O que levou, sem dúvida, ao fato de seu nome figurar na lista dos personagens de *Qu'ils crèvent les artistes!* (o que não ocorria nas montagens anteriores) como “autor principal”. Personagem que se desdobra na figura dos dois atores gêmeos — “eu agonizante” e o “autor do eu agonizante”, aos quais virá se juntar o menino “eu com 6 anos”. Há, no entanto, referências à literatura, dramática ou não — assim como sua obra é povoada de referências a artistas de uma maneira geral.

Um deles veio até esse espetáculo, segundo a descrição de Kantor: Veit Stoss, um escultor alemão do fim do século XV que se refugiou em Cracóvia e lá construiu o altar da igreja de Santa Maria. A imagem deste artista que foi queimado pela Inquisição em Nuremberg em 1533 se juntou à frase de uma vizinha da Galerie de France em Paris (onde Kantor expôs suas pinturas em 1982): *Qu'ils crèvent les artistes!*, e deu a idéia-chave do presente espetáculo.

Veit Stoss vai estabelecer a ligação entre o “teatro de feira” dos mambembes e o “teatro da morte” das recordações (a infância, os soldados de chumbo, a glória). Ele esculpe, com esses personagens, suplícios — que remetem à relação das figuras do altar com seus suportes, escondidos, de madeira. Os instrumentos de tortura são os determinantes de imagens — posturas tomadas pelo ator — e do mecanismo de construção da imagem.

Essa última seqüência, que fecha o espetáculo, não vem entretanto apenas desvelar um processo. Não se pode dizer, também, que o espetáculo se compõe de seqüências de construções de imagens. O espetáculo como um todo remete aos suplícios, às relações que estabelecem objetos e personagens — na repetição de gestos e palavras, que remetem à idéia de prisão.

O que Kantor propõe na verdade é, mais uma vez, uma reflexão sobre o teatro, a arte, a linguagem. A morte, a prisão. O teatro como repetição de gestos e palavras. Uma máquina de construção e destruição. Destruindo sentidos estanques e desgastados, Kantor constrói, pelo gesto da repetição, um sentido que remete à permanência da idéia de teatro. Da idéia de teatro — e não de sua repetição.

TEXTO PARA ESTUDO:

SUICÍDIO

(Nava)

Luis Fernando Veríssimo

O suicídio é a única questão filosófica, disse Camus. O homem é o único animal que resolve se matar. Que resolve se resolver. O suicídio é ao mesmo tempo um gesto de desistência e de rebeldia. O homem sabotava os desígnios que seus tecidos tinham para ele.

Se adianta, denuncia a trama na metade, conta o fim da história antes que ela acabe, corta essa. O suicídio é antinatural. Não estava previsto na criação. É um desafio ao sistema. O suicida não está sob nenhuma jurisdição salvo a da sua vontade. É como a masturbação: só cortando as mãos. O suicídio é o supremo paradoxo humano, porque é o último. Não é, como na piada, a autocritica levada longe demais. O homem se mata para se preservar. Para se desagrarar. Para dar uma lição nos outros cujo efeito nos outros ele não vai ver. O suicídio é uma usurpação. O suicida improvisa o próprio cadáver antes que o tempo o faça. É uma extrapolação. Nossa função não é esta.

Estamos aqui para ser, sem perguntas. O corpo não é nosso, só temos o usufruto. A vida é a despeito de nós. Este coração pulsando, esta fome, pertencem a outra ordem, que não é da nossa conta. O suicídio é uma intromissão indébita nesse processo lento e obscuro das células e dos astros. Já que não o desvendamos, o explodimos. A gente não vive, a gente é vivida. Não somos as nossas células se decompondo, somos o que contempla a própria degeneração, perplexo. Não somos o cérebro nem a mão que leva a arma ao cérebro, mas somos, finalmente, definitivamente, o que puxa o gatilho. Mas por que um homem de 80 anos se suicida? Num homem de 80 anos o suicídio é quase tão escandaloso quanto uma aventura amorosa. Não se faz.

Ao 80 anos um homem já devia ter sua perplexidade ajustada, num lado, como uma hérnia inoperável. Já devia ter passado por todas as rupturas perigosas — do desespero, da auto-indulgência — que fazem os moços se matarem. Pode se suicidar de impaciente, mas a impaciência também é coisa de moço. Pensei que houvesse uma glândula, algum dispositivo, que na velhice nos reconciasse com esta coisa que acontece em nós, e da qual não sabemos a metade, que é uma vida finita. Não há. Merda, não há.

(Extraído de *A Mãe do Freud*, LPM, 1985).

NOTAS SOBRE A DIREÇÃO DE O MÉDICO À FORÇA, DE MOLIÈRE N'O TABLADO, EM 1962

Maria Clara Machado

Acho muito mais fácil atingir os grandes sentimentos, desafiar a sorte em versos, acusar o destino e aos deuses dizer desaforos, que penetrar no ridículo dos homens e representar, no palco, de um modo que agrade, os defeitos de todo mundo. Estranho ofício este de fazer rir as pessoas de bem.

MOLIÈRE

Para o diretor brasileiro, afastado das tradições do teatro francês, a primeira dificuldade que se lhe depara ao tentar dirigir uma peça de MOLIÈRE é justamente o peso dessa tradição. A tentação é grande de procurar imitar, numa busca de fidelidade, as representações do teatro francês, através das concepções da *Comédie Française*, de grupos que vimos no estrangeiro ou que nos visitaram. Para aqueles diretores que nunca viram a representação de um clássico, a tentativa de montar MOLIÈRE torna-se uma espécie de audácia. Os *entendidos* dirão talvez que é preferível deixar os clássicos como literatura apenas, a cometer o erro de encená-los de uma maneira não tradicional. A obrigação de fazer como eles fizeram ou fazem desafia a nossa boa vontade de conceber um espetáculo clássico. Felizmente, para os diretores inexperientes que nunca viram MOLIÈRE em cena, e felizmente para o teatro, esse tabu de finalidade à *mise-en-scène* clássica é um tabu como qualquer outro, ou MOLIÈRE não seria um autor universal. E é JOUVET quem diz:

“Todo francês carrega consigo uma hereditariedade clássica, porém, pervertida pelos colégios e pelos preconceitos. Ora, a *entidade dramática*,

a peça de teatro possui uma vida orgânica. A peça clássica, mais do que as outras, é capaz de uma vida mais sólida. As peças de MOLIÈRE permanecem inalteravelmente jovens, apesar de estragadas pelos sábios e entendidos, pelos pesquisadores infatigáveis que, por preocupações pedagógicas idiotas, sujaram livremente todas as edições que foram feitas de MOLIÈRE, principalmente durante o século XIX. É preciso, pois, voltar a MOLIÈRE — ao artista, ao diretor-comediante. Todavia, voltar ao clássico representado, isto é, em ação, vem a ser abandonar o MOLIÈRE moralista, filósofo para reencontrar o MOLIÈRE dramaturgo e justamente o que impressiona em todas as suas comédias é a espécie de irrealidade ou supra-realidade do assunto. Nada de *naturalismo* aqui, nem de sátira social.

A inserção de MOLIÈRE no mundo de seu tempo deve ser procurada em outra parte. Amêmo-lo, pois, como ele teria desejado ser amado, isto é, naquele plano extra-temporal em que ele próprio colocou suas peças”.

Ser universal é conhecer o homem em qualquer situação, é conhecer suas fraquezas, misérias e alegrias, características estas que, por serem universais, não representam nem uma época definida, nem um estado d'alma próprio deste ou daquele povo. O amor, o ciúme, a esperteza, a avareza, a cobiça pertencem ao homem e é disso que MOLIÈRE trata em sua obra, e é isso que incumbe ao diretor transmitir ao público quando dirige suas peças.

Vencida a primeira etapa, — o medo de desagradar aos entendidos, que pediriam cópia fiel da maneira de representar MOLIÈRE como o teatro francês o faz, resta-nos encontrar o estilo que serviria MOLIÈRE.

Estilo, diz o dicionário, é o conjunto de qualidades de expressão, características de um autor ou de uma época. O único caminho para se descobrir o estilo de um autor morto há séculos seria a fidelidade ao texto. E, na interpretação desse texto, que é a sua transposição a cena, não procurar, à maneira de nossa época, verdades psicológicas, nem implicações sociais. Há uma tendência generalizada nos diretores de teatro de querer dizer mais do que os autores pretenderam. Se, com autores de peças psicológicas, isto pode funcionar, em relação a MOLIÈRE, seria uma catástrofe. O método de procurar interpretar além do que diz o texto, análi-

sando a causa e as conseqüências de cada ação, usado em MOLIÈRE, levaria a desvirtuá-lo.

N' *O Médico a força*, por exemplo, SGANARELO é apenas um espertalhão inteligente, inulto mas sabido. Querer criar para esse personagem problemas ligados à sua situação social ou complexos com relação à mulher, seria torcer o texto. Talvez que a representação saísse *enriquecida* de nuances psicológicas, de pausas cheias, de sentido oculto, mas perderia em movimento, em ritmo e em comicidade. É preciso que o diretor não veja além do autor, mas com o autor. O método usado para representar um autor moderno, quer seja Ibsen, Fry, T. Williams ou Anouilh, seria desastroso em MOLIÈRE. O que este autor quer transmitir — quando não é apenas fazer rir, como é o caso d' *O médico à força* — já está no texto e não precisa ser redescoberto por ninguém. Sua maneira de comunicar é direta, é visual, é movimento. Sua obra é teatro — teatro, sem *literatura* que dê margem a interpretações. Esclarecido este ponto, resta-nos o mais difícil: fazer passar a AÇÃO para a público, isto é, REPRESENTAR.

Um ator de comédia, se quer fazer rir somente através de sua mímica, de seus movimentos, de sua maneira de dizer, tem que ser forçosamente um ator completo. Deve usar a sua intuição, seu instinto de tempo e ritmo, seu domínio do corpo, sua presença de espírito, rapidez na resposta aos estímulos, quer seja da ação pedida, quer contracenando com outro ator.

Ao diretor, cabe ter um conhecimento de todos os mistérios do palco, da comunicação dos atores com o público e do desejo do autor de fazer rir uma platéia. O texto, dito com correção, fará o resto, sustentado por cenários, figurinos e iluminação, concebidos com espírito de *liberdade criadora*, dentro do estilo da época de MOLIÈRE. Anna Letycia explicará a seguir os problemas que enfrentou e as soluções encontradas para a nossa montagem d' *O Médico à força*.

Finalizando, é o medo de uma tradição acadêmica e romântica que nos faz vacilar ao enfrentar MOLIÈRE. É o que poderia ser grave para o diretor brasileiro — falta de conhecimento da tradição teatral clássica — torna-se sua melhor arma ao aproximar-se do autor. Pondo de lado o respeito ao homem de Luis XIV, orgulho da literatura francesa, podemos enfrentá-lo como homem de teatro, ator e diretor. Tudo que nos resta é fazer chegar a peça ao público (público este que, como o do século XVII, quer rir de suas próprias fraquezas),

fazer que a peça atinja a platéia pela própria ação da palavra e do jogo de cena, sem segundas intenções, sem nuances psicológicas, sem *literatura social*. Talvez, assim, possamos, nós — brasileiros sem escola, sem tradição e sem mestres — tentar redescobrir o estilo de MOLIÈRE.

NOTAS SOBRE CENÁRIOS E FIGURINOS D'O MÉDICO À FORÇA N'O TABLADO

Anna Letycia

De seguidas conversas com o diretor a respeito da linha a ser adotada para montagem de "O MÉDICO À FORÇA" e uma vez decidido que seria guardado o estilo da época, sem, no entanto, ser feito um trabalho de restauração, punham-se muitos problemas, principalmente por se tratar de um palco como o d'O TABLADO, de pequenas dimensões (8 m. de boca por 3,50 de fundo, sem altura).

Os cenários pedidos pelo autor: uma floresta; casa de Geronte; jardim da casa de Geronte.

Tratando-se de uma peça de curta duração, não caberia gastar-se muito tempo com a troca de cenários. Logo deveriam ser os mesmos simplificados, quando não fosse pela exigência do palco. Efeito desejado: o mais teatral possível, fugindo, tanto por gosto do diretor, como do cenógrafo de qualquer efeito realista.

Figurinos de época entrariam muito bem num palco liso e austero, mas essa austeridade entraria em choque com a farsa que se iria encenar. Haveria pois um cenário simplificado.

A floresta seria representada por três árvores. Uma delas permaneceria durante a cena da casa de Geronte, onde, no momento necessário, por efeito de iluminação, se transformaria em jardim.

Para o desenho das árvores foram abandonadas as sugestões oferecidas por pintores e gravadores da época, por entender que a farsa exigia gênero mais ingênuo, mais alegre.

Havia a considerar agora a casa de Geronte e o número de personagens que entrariam em cena nesse ato (dez).

Por tudo isso, um palco pequeno onde entrariam três cenários e onze figuras, fazia-se necessário um ambiente de certa neutralidade, ambiente que, no entanto, envolvesse os distintos cenários e deles não se distanciasse, como seria o caso do preto que recortaria tanto figuras como cenários. A cor escolhida para harmonizar todos os tons foi o marrom quente.

Isso foi feito tanto nas paredes fronteiras do palco, como no telão do fundo, rompimentos e bambolinas. (Contornando a boca de cena foi pintado o traço de uma cortina em vermelho — tom que se repetiria no palco).

As árvores, baseadas nas de Rousseau, foram depois detalhadas (folhas) por tratar-se de um teatro pequeno.

As figuras que entravam nessa cena seriam bem coloridas, a fim de não entristecer a cena.

No segundo ato sairiam as duas árvores da direita e um estrado seria colocado nesse lugar. O estrado seria a casa de Geronte. Teria três paredes (um biombo facilmente removível). Tudo seria colocado com uma certa distância dos rompimentos. As paredes da casa e o estrado seriam vermelhos, com detalhes de decoração arquitetônica, trabalhados em um tom mais pálido do que as paredes.

Não haveria móveis. Apenas uma cadeira entraria quando necessária (amarela ouro e marrom). Atrás da casa uma miniatura de sobrado da época, com perspectiva forçada, com pintura acentuando volumes, mas sem detalhes — usando apenas branco, bege, marrom escuro; faria a ligação de fundo e casa.

Na cena da casa de Geronte quase todas as figuras teriam nas roupas detalhes vermelhos para responder ao tom das paredes e amenizar a força das mesmas.

NOTAS PARA UM TRABALHO DE PESQUISA

SÉCULO XVII

COSTUMES

As regras da corte daquela época permitem que nos divirtamos e não pouco com os costumes das classes altas: um arquiduque austriaco adverte, em 1624, a seus convidados que devem apresentar-se limpamente vestidos e não devem estar bêbados, que não devem chupar os dedos, assoar-se com a toalha de mesa ou cuspir nos pratos. Os duques de Pomerânia e de Mecklenburgo proibiam, na mesma época, que se gritasse na mesa, que os comensais se atirassem ossos roídos e copos ou que "por distração" metessem os guardanapos nos bolsos. A principal diversão da "jeunesse dorée" de Londres consistia em, à noite, nas ruas, assaltar coches e liteiras, espancando os criados e assustando senhoras. As lutas e brincadeiras pesadas eram o pão nosso de cada dia nas universidades alemãs.

ETIQUETA

Para sair daquele estado de selvageria e licenciosidade, necessitava a humanidade de uma lei moral que fosse capaz de conter o desenfreamento e opor um dique à indisciplina social. Diante do fato de cada um só pensar em si e nunca no vizinho, querendo reconhecer somente direitos e não deveres, tentou a etiqueta fazer valer regras severas e limitar as pretensões de cada um. Essa louvável tentativa deu lugar a tantas lutas e polémicas que as questões de etiqueta, pouco a pouco, foram relegando a último plano todas as outras e fizeram esquecer os assuntos teológicos, antes acaloradamente discutidos. Hoje nos parece sumamente ridículo que a etiqueta preocupasse tanto aos homens do século XVII

e ainda do XVIII, mas a sociedade necessitava desse penoso período como estado de transição.

Pelas memórias da senhora de Montville tomamos conhecimento de que a questão mais importante da corte era a de quem poderia ou não sentar-se na presença da rainha, quem tinha direito a cadeira de braços e quem a tamborete, quem podia entrar no Louvre de coche, etc. No ano de 1662, ao chegarem juntos à capela imperial o embaixador espanhol, conde de Oñate, e o delegado veneziano Gritti, estes se esbofetaram, porque nenhum dos dois queria que o outro lhe passasse à frente. Numa procissão celebrada em Viena em 1651, se encontraram também juntos os embaixadores de Mântua e Gênova, que se bateram com as velas que traziam. Para evitar qualquer tipo de discussão, redigiu-se na Saxônia uma ordem de hierarquias que dividia os cortesões em 51 classes, reduzidas mais tarde a 32. Os títulos e tratamentos tinham grande importância e estavam regulamentados por leis cujo conhecimento exigia um estudo especial.

Até 1600, denominavam-se as moças de "donzelas"; mais tarde tiveram o tratamento de "senhoritas", que imediatamente se generalizou. As damas importantes são chamadas, até o século XVII, de "gloriosas e virtuosas"; mas daí em diante quiseram ser "monsenhoras e ilustres". Com as formas sociais, modificaram-se também os costumes, aparecendo, então, por exemplo, o costume de saudar tirando-se o chapéu. Até meados do século XVII, o cavalheiro conservava sempre o chapéu, inclusive em seu quarto e na presença das damas; o direito de não tirá-lo mesmo diante do rei era um dos que mais zelosamente procuravam conservar os embaixadores. O conde Cristobal Dahna exigiu, em 1615, como embaixador dos Estados da União, para apresentar-se diante de Maria de Médicis com a cabeça coberta; não tendo sido reconhecida essa sua pretensão, preferiu não desempenhar sua missão a ter de ceder naquilo que acreditava seu direito. Para saudar não se fazia mais que deslocar o chapéu um pouco mais para trás, sem tirá-lo; mas desde então foi costume tirar-se o chapéu e agitá-lo, e a isso convidava o adorno de plumas que sempre este trazia. "Olá! — exclama Moscherosch — que modos são esses de andar? Que costumes, que gestos são esses? Por que andar como se quisesse dançar e saltar e agitar as mãos como um titêriteiro? Que reverências são essas e que estranhos movimentos de cabeça, de mãos de pés, do corpo todo? Dobraste até que a cabeça toque os pés, como um canivete?" A noya

cortesia escandalizou a muitos: assim espanhois e franceses se admiravam em Paris da cortesia extraordinária de Luís XIII e o príncipe Frederico do Palatinado adquireu em Praga, por causa disso, "má reputação".

SOCIABILIDADE

A maior amabilidade nas formas sociais e o trato mais agradável entre os sexos, deve a sociedade à influência que conquistou a mulher no curso do século XVII. As francesas foram as primeiras que exigiram engenho e graça dos homens que as galanteavam. Foi nos salões onde pela primeira vez reclamou a mulher igualdade de direitos com o sexo forte. Em meados do século, o palácio de Rambouillet era centro de uma sociedade de uma cultura refinada. A marquesa de Rambouillet e sua filha congregavam os mais brilhantes talentos da sociedade francesa em seu salão, e aí a conversação chegou a ser uma arte. Desde então espalhou-se o gosto por sociabilidade esteticamente refinada. Nas novelas *Ciço* e *Clélia*, da senhorita Scudery, pode-se apreciar também o desvirtuamento que sofreu aquele costume, quando começou a ser imitado pelos círculos da burguesia rica, nos quais a finura e a linguagem florida se converteram em ridículas afetações. Do pedantismo burguês zombavam Chapelle, Bachaumont, Saint-Evremont e outros autores, mas nenhum o ridicularizou tão definitivamente como MOLIERE nas "Preciosas Ridículas".

As classes mais altas jogavam prendas e àquele que devia pagar uma impunham penas que, às vezes, requeriam engenho e presença de espírito. Essas diversões contêm boa dose de pedantismo, mas é preciso reconhecer que foi louvável seu propósito de substituir por outras mais delicadas as únicas distrações de então: comer e beber.

BEBIDA

Harsdorffer chama a bebida de "vício louvável", com o que dá a conhecer o modo de pensar de seus contemporâneos, que consideravam o beber como um vício necessário e inevitável. "Todos nós, alemães — escreve o professor Wagenseel em 1686 — sem exceção alguma, estamos submetidos ao vício infame da embriaguez" e tem razão, porquanto o embebedar-se era considerado higiênico e devia ocorrer pelo menos duas vezes por mês. Poder beber muito era sempre motivo de or-

gulho. Alemães, franceses e ingleses eram excessivamente amantes da bebida. Data daquela época o costume de as senhoras se levantarem da mesa antes dos homens, deixando-os em companhia das bebidas. Esse costume trouxe consigo o de oferecer copos como recórdação, presente altamente honroso.

COMIDA

Não somente se bebia em demasia, como se comia na mesma proporção. Felipe de Hainhofer, no ano de 1617, foi convidado por um amigo a comer em Stettin e nos assegura que, tendo sentado à mesa às 10 da manhã, não se levantou antes das 6 da tarde. Em 1610 nas casas burguesas alemãs, serviam-se seis séries de pratos, cada um composto de nove manjares diferentes; os nobres não ofereciam a seus convidados mais do que três séries, porém de cem manjares cada uma. A decoração da mesa consistia em manjares figurados. Em uma festa que o conde de Koenigsmarck deu em Hanover, havia em cima da mesa uma galinha pondo ovos em um grande cesto de palha, dos ovos saíram passarinhos assados e da cesta crianças que executaram uma dança. Em seguida serviram um pastel do qual saíram voando muitos pássaros.

A maneira de comer era simples; as comidas líquidas se tomavam com uma concha comum e as demais pegavam-se com a mão. Montaigne se lamenta, em certas ocasiões, de comer com tanta pressa que se mordiam os dedos. Ana da Áustria e Luís XIV comiam sempre com as mãos.

O viajante Jorge Calviac, em 1660 observou que na Alemanha e na Itália cada comensal tinha uma colher e que, na França, havia duas ou três para todos. Os garfos serviam naquela época somente de adorno. O viajante inglês Thomas Coryart viu, em 1608, na Itália, com grande espanto, "uma coisa com a qual muito se admirou: as pessoas, para comer, sustinham a carne no prato com um garfo e cortavam-na com uma faca e eram extremamente mal vistos os que colhiam a comida com as mãos. Quando tentou introduzir tal costume na Inglaterra todos se riram dele. Nos meados do século generalizou-se o uso de garfos. No palácio de Rambouillet foi onde pela primeira vez se tiveram pratos em cada serviço. Ao duque de Montausier se atribue a introdução de colheres individuais. A única mostra de limpeza era lavar as mãos antes e depois das refeições.

Uma das habilidades que devia ter um cavalheiro era saber trincar a carne e a literatura do trichado era bastante extensa. Também devia saber dobrar artisticamente os guardanapos, dando-lhes formas várias; e saber recortar maçãs e peras em forma de coração, de gorro de arlequim, de cruz, etc. Entre os prazeres da mesa, houve, no século XVII, os sorvetes de frutas, inventado na Itália.

No século XVII, três bebidas se generalizaram: o chocolate, o chá e o café. O chocolate, vindo da Espanha e procedente do México; o chá vindo da China, importado pelos jesuítas e a partir de 1638 entrou no comércio o café vindo da Turquia.

O FUMO

A Inglaterra e a Holanda se disputam a glória de haver implantado na Europa o tabaco como prazer. O uso do mesmo era punido em Berlim em 1675, com pena de prisão e pelourinho. O fumar era considerado coisa fina e, em compensação, o tomar rapé constituía uma paixão, inclusive na corte francesa, apesar de Luís XIV detestar esse costume. "Desgosta-me muito — escrevia Liselotte — ver aqui todas as mulheres com os narizes sujos."

DIVERSÕES

O número de diversões de que se dispunha no século XVII não era grande. Festas familiares, como casamentos e batizados e os enterros que se verificavam com grande dispêndio de tempo e dinheiro. As maiores diversões eram as feiras e os mercados anuais. Assim como nas casas burguesas havia, por ocasião das grandes festividades, o personagem que tecia elogios aos membros da família e cuidava de dar conversação a todos, na corte era indispensável o bufão.

A caça reduzia-se, geralmente, a uma matança de animais encurralados nos pátios dos castelos e parques. Era uma diversão cruel e brutal!

OS BAILES

Os bailes do século XVII eram muito diferentes dos de nossos dias. Os cavalheiros não convidavam as damas e sim o mestre de cerimônia é que determinava o par que devia dançar e só dançavam uma vez. Diferentes as danças e de ritmo diverso. A sarabanda se

caracterizava pela majestade, a museta por seu agradável encanto pastoril, a giga por seus saltos alegres, a siciliana por seus exagerados balanceios o minueto, a gavota, etc.

Todos os olhares estavam voltados para os pares que dançavam de modo que esses não podiam descuidar e deviam dançar o melhor possível. Luís XIV, durante vinte anos, tomou aulas diariamente.

Em 1663, ficou em moda o minueto, cuja primeira música foi composta por Lully, e foi considerado o mais perfeito. Para se aprender o minueto era necessário pelo menos três meses de prática. Entre os bailarinos mais apaixonados, figuravam Sully, que mesmo velho dançava todas as noites, e o cardeal de Richelieu.

O JOGO

As mais lindas composições de Beauchamps, Lully e outros não impediram que a sociedade se afastasse dessa inocente diversão para dedicar-se a outra mais emocionante: o jogo pode mais que a dança. Em 1695, escrevia a princesa Liselotte, de Paris: "A dança passou inteiramente de moda, quando umas tantas pessoas se reúnem não fazem outra coisa senão jogar. O Jogo é horrível os homens parecem loucos quando jogam..." Jogava-se muito e com trapaças, pois era permitido a damas e cavalheiros aumentar seus recursos jogando com vantagens.

AS VIAGENS

Viajar não constituía nenhum prazer no século XVII, pois não eram nada agradáveis as viagens em virtude da insegurança, do mau estado dos caminhos e dos meios de locomoção. Viajava-se a cavalo, pois o mau estado dos caminhos não permitia o trânsito de carruagem. Nas primeiras décadas do século, considerava-se indispensável à educação uma viagem à Itália. A primeira carruagem rápida para viagem saiu em 1660 de Berlim. Era de construção leve e de apenas dois lugares. A diligência que fazia periodicamente a viagem de Londres a Oxford gastava três dias. Foi um triunfo notável quando o coche voador gastou somente três horas para fazer o percurso que hoje se faz em uma hora. Os caminhos eram não só maus mas inseguros. Era a época dos grandes salteadores. Os que logravam escapar dos perigos, corriam o risco de serem devorados por lobos. No mar, piratas holandeses, barcos cor-

O QUE VAMOS REPRESENTAR?

O MÉDICO À FORÇA — comédia em três atos.

MOLIÈRE

RESUMO — Irritado com as reclamações de sua mulher, Martinha, o lenhador Sganarelo acaba por aplicar-lhe algumas boas pauladas. Para vingar-se e embora tomasse o partido de Sganarelo quando um vizinho, o Sr. Roberto, quis intervir em sua defesa, Martinha convence Valério e Lucas, empregados pouco inteligentes do velho Geronte, de que Sganarelo é um famoso médico que, por mania, se veste e exprime como um lenhador mas que, depois de convencido por algumas tantas pauladas, será capaz de curar a mudez de que está atacada Lucinda, filha de Geronte. Valério e Lucas saem, pois, à procura de Sganarelo; este, depois de apanhar e principalmente, de se ver tentado com a possibilidade de ganhar um bom dinheiro, concorda em dizer que é médico e acompanha os dois até a casa de Geronte. Lá chegando, Sganarelo, vestido de médico, engana Geronte com a maior facilidade, fala "latim", diagnostica que Lucinda está muda "porque perdeu a fala", passa receita, dirige galandeiros à ama, Jacqueline, mulher de Lucas, para desespero deste e recebe um dinheiro de Geronte, como "adiantamento". Surge então na peça Leandro, namorado de Lucinda e de quem Sganarelo vem a saber que a moça fingiu ter ficado muda para livrar-se do casamento que seu pai planejava para ela com um rico pretendente de sua escolha. Mediante nova gratificação Sganarelo concorda em introduzir Leandro, vestido de boticário, em casa de Geronte; confessa-lhe também que, na realidade, não é médico e ironiza a profissão dizendo que é a mais rendosa e a mais fácil de todas, o que demonstra a seguir pela facilidade com a qual consegue extorquir dinheiro de dois camponeses ignorantes que vem consultá-lo. Quando

depara com Leandro dentro de sua casa, Lucinda "recobra a fala", o que faz Geronte deslumbrar-se com a arte de Sganarelo para enfurecer-se logo em seguida quando Lucinda reafirma que só se casará com Leandro. Sganarelo favorece então a fuga dos dois namorados, a qual é descoberta por Lucas, que o desmascara aos olhos de Geronte. Quando este se prepara para entregar Sganarelo à polícia, apesar dos protestos de Martinha que veio em busca do marido, os namorados voltam anunciando que Leandro acaba de se tornar herdeiro de uma grande fortuna, graças à morte de um tio. Geronte, então, concorda prontamente com o enlace e, instado por Leandro, perdoa Sganarelo que volta para casa com sua mulher, afirmando que "a medicina escapou de boa".

ESTILO — Farsa. A peça deve ser levada num ritmo sempre acelerado, procurando-se tirar o máximo de efeito dos jogos de cena sugeridos pelos diálogos, principalmente no primeiro ato, nas cenas de brigas e pauladas. Embora a peça seja dividida em três atos, aconselha-se, para não quebrar o ritmo, fazer um só intervalo, no fim do primeiro ato, tanto mais que se trata de uma peça curta.

PERSONAGENS

Sganarelo — 30 a 40 anos de idade, gordo, falador, preguiçoso e beberrão. Todavia sua vivacidade de espírito e sua graça, que lhe permitem zombar de todos com a maior facilidade e representar o papel de médico com toda a desenvoltura necessária, fazem dele um personagem irresistivelmente simpático.

Martinha — Mulher do povo, ainda jovem embora maltratada e gasta pela dura vida que leva. Suas reações em relação ao marido são primárias: briga com ele, apanha, se vinga, mas o defende na hora dos apertos. Sua coragem e lealdade a tornam simpática.

Sr. Roberto — Homem bem pensante e tímido. Está na peça apenas para melhor compreensão do personagem de Martinha.

Valério — Empregado de certa categoria. Veste-se com relativa elegância. Pouco inteligente. Interesseiro e bajulador.

Lucas — Camponês. Simplório. Dominado pelo patrão, de quem tem grande medo.

Jacqueline — Ama de leite, ainda jovem e vistosa. Confiada com o patrão, a quem diz algumas verdades,

representa na peça o bom senso popular. Aprecia os galanteios.

Leandro — Galã.

Lucinda — Ingênua.

Geronte — Burguês velho, rico e avarento. Totalmente ignorante, a sua admiração diante dos discursos de Sganarelo tornam o seu personagem deliciosamente ridículo.

Thibaut e Perrin — Pai e filho. Camponeses analfabetos.

CENARIOS — 1º ato: um lugar no campo. 2º ato: uma sala em casa de Geronte. 3º ato: local perto da casa de Geronte e depois, novamente a sala do 2º ato.

A peça pode perfeitamente ser representada com uma rotunda no fundo do palco e elementos sugerindo os diversos locais (Ver neste Caderno, por exemplo, as soluções de Anna Letycia para a produção de **O TABLADO**).

FIGURINOS — De época.

QUEM PODE LEVAR — Grupos amadores em geral.

PÚBLICO — Todos.

(Faint, illegible text from the reverse side of the page, likely bleed-through from the original document.)

Martinha

PRIMEIRO ATO

Martinha — Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer.

Martinha — Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer.

Martinha — Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer.

Martinha — Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer.

Martinha — Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer.

Martinha — Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer.

Martinha — Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer.

Martinha — Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer.

Martinha — Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer.

Martinha — Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer.

Martinha — Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer. Não tem mais nada para dizer.

O MÉDICO À FORÇA

Molière

PRIMEIRO ATO

Trecho de uma floresta. Ao fundo, à direita, uma cabana. Sganarelo e Martinha (discutindo)

SGANARELO — Basta, basta mulher. Já disse que quem manda aqui sou eu e está acabado.

MARTINHA — Pois eu digo que hás de viver direito, porque não casei contigo para aturar-te a pouca vergonha.

SGANARELO — Oh, como é duro um sujeito ser casado. Razão tinha Aristóteles quando dizia que a mulher é pior que Satanás.

MARTINHA — Lá vem ele com seu Aristóteles. És muito sabido mesmo.

SGANARELO — Sabido sim. Vê lá se encontras um outro rachador de lenha feito eu que entende um pouco de tudo. Precisas não esquecer que fui durante seis anos, criado de um grande médico e aprendi muita coisa boa.

MARTINHA — Peste Bubônica.

SGANARELO — Peste de cascavel.

MARTINHA — Maldita hora em que caí na asneira de casar contigo.

SGANARELO — Maldito o escrivão que me fez assinar a minha desgraça.

MARTINHA — Não tens motivo nenhum para falar assim. Não tens razão de queixa. Poucas mulheres no mundo se sujeitam ao que eu me sujeito. Devias é ter orgulho da mulher que tens.

SGANARELO — Orgulho? A minha desgraça começou logo na primeira noite do nosso casamento. É bom parar por aqui. Não me faças falar sobre a nossa primeira noite, porque senão teria de dizer certas coisinhas. . .

MARTINHA — Diria o que?

SGANARELO — Olha: põe ponto final neste capítulo que ele não é lá muito agradável para mim. . . Basta-nos saber o que sabemos, e que foste muito feliz em me encontrar e eu tolo em ficar calado.

MARTINHA — Ah. Fui muito feliz em te encontrar. . . Um homem que me põe doente, um debochado, um explorador, que come tudo quanto tenho.

SGANARELO — Como coisa nenhuma. Bebo.

MARTINHA — Um esbanjador, que vende peça por peça, tudo quanto possuímos.

SGANARELO — Isto é o que se chama viver do que temos. . .

MARTINHA — Até a cama que eu tinha ele vendeu.

SGANARELO — Só assim te levantas mais cedo.

MARTINHA — Mas, desse jeito, não sobrá nem uma cadeira em casa.

SGANARELO — Aí é que está a grande vantagem; quando tivermos de trocar de pouso, a mudança já estará feita.

MARTINHA — Desde a manhã até a noite, já sabe: jogar e beber.

SGANARELO — É para não me aborrecer.

MARTINHA — E o que eu faço com as crianças?

SGANARELO — O que der na telha.

MARTINHA — O que é que eu faço com um monte de filhos pequenos nos braços?

SGANARELO — Ora, bote-os no chão.

MARTINHA — Que farei com quatro inocentes, que vivem a me pedir pão?

SGANARELO — É muito inocente para pouco pão.

MARTINHA — E tu achas, bêbado inveterado, que isso vai continuar assim?

SGANARELO — Calma mulher, calma.

MARTINHA — Pensas que eu vou sofrer eternamente as tuas insolências e os teus deboches?

SGANARELO — Pois não sofras.

MARTINHA — Fica sabendo que hei de atazanar-te até que entres nos eixos.

SGANARELO — Minha cara esposa, a senhora sabe que não sou lá muito paciente e que meu braço é braço mesmo.

MARTINHA — Tuas ameaças só me fazem rir.

SGANARELO — Mulherzinha querida, a senhora não me faça desperdiçar as forças, pois ainda tenho de rachar lenha.

MARTINHA — Pensa que me mete medo?

SGANARELO — Minha cara metade, a senhora está é com vontade de apanhar.

MARTINHA — Tuas palavras não me assustam.

SGANARELO — Doce objeto dos meus amores, quer uma fricçãozinha?

MARTINHA — Bêbado à toa.

SGANARELO — Olha que eu perco a paciência.

MARTINHA — Barril de vinho.

SGANARELO — Olha que eu te amasso.

MARTINHA — Infame.

SGANARELO — Olha que eu te arrebento.

MARTINHA — Tratante, bandido, covarde, relaxado, vadio, miserável sem vergonha, sujo, ladrão.

SGANARELO — Ah. Estás querendo mesmo, não é? Lá vai lenha (*pega a vara e bate-lhe*).

MARTINHA — Ai, ai, ai.

SGANARELO — Só assim, ficará sossegada.

Entra Roberto

ROBERTO — Mas o que é isto? Que escândalo. Que brutalidade. O senhor, então, não se vexa de bater numa pobrezinha mulher?

MARTINHA — E, o que é que o senhor tem com isso, sr. Roberto? E se eu quizer que ele me bata, hem? Bate no que é dele e acabou-se...

ROBERTO — Nesse caso, não está aqui quem falou. Bata-lhe à vontade, Sr. Sga.

MARTINHA — Era no senhor que ele estava batendo? Não era, pois não? Então meta-se com a sua vida e deixe a dos outros.

ROBERTO — Está bem.

MARTINHA — Vejam lá o intrumetido? Querer impedir a um homem de bater na sua mulher, no que é dele. Onde é que já se viu isso?

ROBERTO — Dou o dito por não dito.

MARTINHA — Que tem com a vida alheia?

ROBERTO — Nada.

MARTINHA — Quem autorizou a meter o nariz onde não é chamado?

ROBERTO — Ninguém.

MARTINHA — Então, trate da sua vida, que já não fará pouco.

ROBERTO — Não voltarei a socorrê-la.

MARTINHA — Não preciso do socorro de ninguém. Gosto que meu maridinho me bata e... acabou-se.

ROBERTO — Está certo.

MARTINHA — Não o chamamos aqui.

ROBERTO — É verdade.

MARTINHA — Não lhe devemos nada.

ROBERTO — Também é verdade.

MARTINHA — Mas será possível que o senhor concorde com tudo o que digo?

ROBERTO — Concordo...

MARTINHA — Pois eu não gosto que concordem comigo, ouviu? E, por isso, tome lá. (*dá-lhe uma bofetada*)

SGANARELO — Tiraste a forra, hein, Martinha?

ROBERTO — A surra foi pequena, compadre. Dê-lhe mais um bocado. Meta-lhe a lenha de verdade. Vamos. Eu o ajudarei, se quiser.

SGANARELO — Agora... Não tenho vontade.

ROBERTO — Mas ela merece...

SGANARELO — Quem sabe se ela merece ou não, sou eu, entendeu?

ROBERTO — Perfeitamente.

SGANARELO — Ela é minha mulher ao que eu saiba...

ROBERTO — É

SGANARELO — Que? É sua também?

ROBERTO — Não. Eu quero dizer que é sua...

SGANARELO — E fique sabendo que não tem nada que mandar em mim.

ROBERTO — De acordo.

SGANARELO — E, de outra vez, não se meta nas atrapalhadas dos outros. Cícero, o grande Cícero, já dizia: "Entre irmãos não metas as mãos". Por isso, tome (*Bate em Roberto e empurra-o para fora*). (*Os dois riem*). Agora, minha santa, vamos fazer as pazes. Vem cá.

MARTINHA — Pois sim, depois de me haver batido como um brutamontes.

SGANARELO — Não foi nada. Anda, vem cá.

MARTINHA — Não quero.

SGANARELO — Vem abraçar-me.

MARTINHA — Não.

SGANARELO — Não faças piegas.

MARTINHA — Já disse que não.

SGANARELO — Não fiques assim, não. Tu sabes que, no final de contas, gosto de ti... Vem...

MARTINHA — Não, não e não.

SGANARELO — Não tens razão de estar zangada. O que passou, passou... Vida nova...

MARTINHA — És um estúpido.

SGANARELO — Aquilo não foi nada, umas pancadinhas sem importância, um abraço de pazes vamos.

MARTINHA — Deixa-me.

SGANARELO — (*com violência segurando-a*) Abraça-me, já falei.

MARTINHA — Ah. Estúpido. Machucaste-me.

SGANARELO — Machuquei-te? (*noutro tom*). Perdão, sim? Perdão...

MARTINHA — Vá lá, por esta vez, perdão-te. (*à parte*). Hás de me pagar...

SGANARELO — És uma tola em ligares ao que aconteceu. Então, não sabes que nada como uns trompaços entre duas pessoas que se querem para aumentar o amor?... E, agora, deixa-me ir rachar lenha; verás como hoje, ficam mais de cem feixes prontos. (*Sai*).

MARTINHA — Fingi que perdoava mas não estou disposta a esquecer, e não descansarei enquanto não encontrar um jeito de te fazer pagar as pauladas que me deste. Sei muito bem que, para uma mulher, nada mais fácil vingar-se do marido, mas seria um castigo muito delicado para aquele tirano do meu marido, quero uma vingança um pouco mais forte, e ainda hã-de ser pouco para pagar a desfeita que sofri.

Entram Valério e Lucas

LUCAS — É o diabo. Meteram-nos numa camisa de onze varas. Já andamos umas duas léguas bem contadas e nada. Verás como voltaremos para casa sem dar conta do recado.

VALÉRIO — Que queres, meu pobre Lucas? Temos que fazer o que o patrão mandou e, se não fosse por isso, seria pelo interesse que temos pela saúde da filha, que é também nossa patroa. Verás como o casamento dela, adiado agora por causa da doença, sempre há de nos valer alguma coisa. Olha que o Horácio é generoso e é ele quem acabará casando com a D. Lucinda.

LUCAS — Se o Leandro não atrapalhar tudo...

VALÉRIO — É verdade que ela gosta do Leandro, mas o pai não o

quer para genro de maneira alguma.

MARTINHA — Preciso encontrá-lo um jeito de me vingar.

LUCAS — Mas afinal de contas, que raio de doença terá a patroazinha? Não há um médico que lhe dê volta. Será possível?

VALÉRIO — Há de aparecer um que cure D. Lucinda. Eu não me canso de procurá-lo. Nem tudo se obtém à primeira investida. É preciso persistência. E, muitas vezes, de onde menos se espera...

MARTINHA — (*reaparecendo*) Ah. Não posso passar sem vingar-me. Aquelas cacetadas, tenho-as atravessadas na garganta. (*dando com os dois*). Desculpem, senhores, não os tinha visto estava aqui matutando, à procura de uma solução para os meus aborrecimentos.

VALÉRIO — Todos nós temos as nossas preocupações. Nós mesmos andamos por aqui à procura de que não encontramos...

MARTINHA — Se é alguma coisa em que lhes possa ser útil...

VALÉRIO — Quem sabe? Andamos à procura de algum homem entendido, algum médico particular, que possa dar alívio à filha do nosso patrão. A pobrezinha está atacada duma doença: perdeu a fala de repente. Já teve à sua cabeceira muitos médicos, mas de nada serviram. Mas, como às vezes sucede que há pessoas que têm segredos especiais, remédios particulares, que fazem o que os outros não souberam fazer... Atrás de uma pessoa assim é que nós andamos.

MARTINHA — (*à parte*) Ah. Que o céu me inspire um modo de vingar-me daquele meu tratante. (*alto*) Senhores, por muito que procuras-

sem, não poderiam nunca bater à melhor porta para achar o que procuram. Temos aqui mesmo o maior homem do mundo para doenças incuráveis.

VALÉRIO — Graças. E onde poderemos encontrá-lo?

MARTINHA — Agora mesmo poderão encontrá-lo naquêle matagal fechado, divertindo-se a rachar lenha.

LUCAS — Um doutor a rachar lenha?

VALÉRIO — A senhora quer dizer que ele se entretém à procura de ervas medicinais não é assim?

MARTINHA — Não senhor. A rachar lenha, mesmo. É um homem muito esquisito. Os senhores nunca o tomariam pelo que de fato é. Anda vestido de maneira extravagante; às vezes finge ser ignorante mas, na verdade, guarda a sua ciência inclusa. Evita o quanto pode exercer os maravilhosos dons, que herdou do Céu, para a Medicina.

VALÉRIO — Todos os grandes homens são assim mesmo. Têm manias, caprichos...

MARTINHA — Mas nenhum tem a mania que ele tem, às vezes, é preciso dar-lhe uma surra para convencê-lo de que é médico. Desde já os aviso: se ele hoje estiver de lua, os senhores precisam pegar num pau e dar-lhe pancada até que confesse o seu saber: assim é que nós fazemos quando precisamos dele.

VALÉRIO — Mas que mania mais esquisita.

MARTINHA — Se é esquisita. Mas, depois, verão como ele faz milagres.

VALÉRIO — Como se chama ele?

MARTINHA — Chama-se Sganarello. É fácil conhecê-lo. É um homem

com cara de tolo, e veste jaqueta amarela e verde.

LUCAS — Jaqueta amarela e verde? Então, é médico de papagaios?

VALÉRIO — Mas será verdade que ele seja tão entendido como diz a senhora?

MARTINHA — Se é entendido? Faz milagres. Há seis meses, uma mulher ficou desenganada pelos médicos. Já havia seis horas que a supunham morta e estavam para enterrá-la, quando lhe levaram à força o homem de quem lhes falei. Pois bem: quando a viu, despejou-lhe pela boca abaixo uma gota de não sei o quê e a mulherzinha, no mesmo instante, levantou-se da cama e começou a andar pelo quarto como se nada tivesse acontecido.

LUCAS — Ah!

VALÉRIO — Então, deve ter sido alguma gota de ouro potável.

MARTINHA — É bem possível. Não faz três semanas, um menino de doze anos caiu do alto da torre da igreja e esmigalhou os braços, as pernas e a cabeça. Sganarelo não se impressionou. Bezuntou o garoto todo com uma graça que só ele sabe fazer e o garoto saiu da cama pulando como um diabinho.

LUCAS — Ah!

VALÉRIO — Esse médico possui a medicina universal.

MARTINHA — Ninguém duvida.

LUCAS — Esse é o homem que nós procuramos.

VALÉRIO — Nós lhe ficamos muito agradecidos.

MARTINHA — Não há de que. O que lhes recomendo é que não se esqueçam do aviso que lhes dei. Mugiu, não tugi, pau nele. (Sai, entrando na casa).

LUCAS — Quanto a isso, a senhora deixe por nossa conta. Ele vai medicar nossa patroazinha nem que seja rachado.

VALÉRIO — Que sorte a de encontrar essa mulher, hein Lucas? Ela me deu uma grande esperança.

SGANARELO — (cantando, fora de cena) La... la... la...

LUCAS — Estou ouvindo alguém cantar.

SGANARELO — (entrando com uma garrafa na mão, sem ver Valério e Lucas) La... la... la... Ah! Já trabalhei bastante para tomar um traquinho. Respiremos um pouco. (Depois de beber) Ah! Isto dá vida.

(canta). Garrafa, minha querida.

Garrafa, minha querida

Como teu vinho é gostoso

Com teu glu glu que dá vida

Eu me sinto vaporoso.

Se sempre cheia, entretanto,

Mais contente me porias...

Garrafa do meu encanto.

Por que cedo te esvazias?

Diabos levem a tristeza.

LUCAS — (baixo a Valério) Deve ser esse o tal sujeito.

VALÉRIO — É ele mesmo. Não devemos perdê-lo de vista.

LUCAS — Vamos ver mais de perto.

SGANARELO — (abraçando a garrafa) Ah! marota, marota. Como te quero minha garrafinha. (canta). Vendo Valério e Lucas que olham para ele, vai amortecendo a voz. Ao ver que o examinam mais de perto) Porque diabo estão esses dois aí a olhar para mim?

LUCAS — Deve ser ele.

VALÉRIO — É, deve ser. (Sganarelo põe a garrafa no chão, mas muda-a de lugar quando vê Valério

inclinarse para cumprimentá-lo, julgando que este vai apanhá-la. Lucas faz o mesmo que Valério fez, mas já do lado em que está a garrafa. Então Sganarelo põe a garrafa de encontro ao peito com diversos gestos que podem constituir um jogô cênico engraçadíssimo).

SGANARELO — Eles estão me olhando e cochichando... Que é que os senhores querem, afinal de contas?

VALÉRIO — O senhor é que se chama Sganarelo, não é verdade?

SGANARELO — Como é?

VALÉRIO — Pergunto se o senhor é que se chama Sganarelo?

SGANARELO — Sim e não, dependendo do que os senhores querem com ele.

VALÉRIO — Queremos apenas dizer-lhe o quanto estimamos vê-lo.

SGANARELO — Neste caso, eu me chamo Sganarelo.

VALÉRIO — Senhor, estamos contentes por encontrá-lo. Mandaramos à sua procura para o que precisamos e vimos suplicar-lhe que nos auxilie...

SGANARELO — Se é coisa que dependa do meu negociozinho, estou pronto a servi-los.

VALÉRIO — É grande obséquio que nos fará (outro tom). Mas faça favor, ponha o seu chapéu! O sol pode fazer-lhe mal.

LUCAS — É isso mesmo. O sol está de rachar, ponha o seu chapéu.

SGANARELO — (à parte) Que gente de cerimônias (põe o chapéu).

VALÉRIO — Senhor, não estranhe vimos à sua presença; as pessoas famosas são sempre procuradas e conhecemos a sua capacidade.

SGANARELO — Ah! para fazer um bom feixe de lenha, não encontrarão outro como eu.

VALÉRIO — Senhor.

SGANARELO — A mercadoria é boa.

VALÉRIO — Senhor, não se trata disso.

SGANARELO — Ah. Não posso vendê-los por menos um vintém cada um. Não é possível.

VALÉRIO — Não falemos disso, faça favor.

SGANARELO — Não abaixo o meu preço.

VALÉRIO — Senhor, nós sabemos de tudo.

SGANARELO — Se sabem de tudo, sabem que não vendo meus feixes por menos.

VALÉRIO — O senhor está caçoando.

SGANARELO — Não estou, não.

VALÉRIO — Falemos de outra coisa, por favor...

SGANARELO — O senhor pode achá-los mais baratos em outra parte. Há feixes e feixes, e os que eu faço...

VALÉRIO — Não interessa nada disto.

SGANARELO — Como não interessa?

VALÉRIO — Será possível que um homem como o senhor se divirta com tão grosseiras brincadeiras, rebaixando-se a falar assim? Por que será que um homem inteligente, culto, um médico famoso como o senhor procura ocultar aos olhos do mundo o seu grande talento?

SGANARELO — (à parte) É maluco.

VALÉRIO — Por favor, não dis-simule...

SGANARELO — Como?

LUCAS — Nós não somos tolos. Sabemos quem é o senhor.

SGANARELO — Por quem me tomas os senhores?

VALÉRIO — Pelo que é: Dr. Sganarelo, um grande médico.

SGANARELO — Médico (rindo). Uma balela. Não sou e nunca fui.

VALÉRIO — (a Lucas) Lá vem a mania. (alto) Nós lhe pedimos encarecidamente que não negue por mais tempo a sua verdadeira identidade. Se não, seremos forçados a chegar a extremos desagradáveis.

SGANARELO — Chegar a que?

VALÉRIO — Chegar a certas coisas que teríamos muito a lamentar.

SGANARELO — Cheguem lá ao que quiserem. Não sou médico, nem sei o que querem dizer.

VALÉRIO — (a Lucas) Só mesmo com aquele processo. (alto) Pela última vez, peço-lhe, senhor: confesse o que de fato é.

LUCAS — Sabem do que mais? Isto está muito demorado. Vamos. Diga logo que é doutor.

SGANARELO — (à parte) Burros!

VALÉRIO — De que lhe serve negar o que toda gente sabe?

LUCAS — Para que tanto fingimento? De que lhe serve?

SGANARELO — Senhores: uma palavra. Não sou médico.

VALÉRIO — Então, não é médico?

SGANARELO — Não.

LUCAS — Não cura?

SGANARELO — Mas, que diabo, já disse que não.

VALÉRIO — Pois o será, já que assim o quer (pega no pau e bate-lhe).

LUCAS — (faz o mesmo gesto que Valério) Pau nele.

SGANARELO — Mas o que é isto? Os senhores estão malucos? Ai, ai, ai. Está bom. Sou tudo o que quizerem.

VALÉRIO — Para que obrigar-nos a uma violência assim?

LUCAS — Poderia ter evitado tudo isso.

VALÉRIO — Afirmo-lhe que sinto muito o que acaba de acontecer.

LUCAS — Eu também estou com muita pena.

SGANARELO — Mas, afinal de contas, que vem a ser isto, senhores? É para rir ou estão doidos varridos e querem que eu seja médico à força?

VALÉRIO — Então o senhor continua a negar que é médico?

SGANARELO — Diabos me carreguem se sou.

LUCAS — Ainda embirra que não é doutor?

SGANARELO — Não. Raios que me partam (tornam a bater-lhe) Ai, ai, ai. Basta senhores. Basta. Não batam mais. Sou médico sim. Sou médico. Até boticário se quiserem. Prefiro ser médico a deixa que me amassem.

VALÉRIO — Até que enfim. Parece que desta vez o senhor recuperou a razão.

LUCAS — Agora sim, estou contente.

VALÉRIO — Desculpe-me. peço-lhe encarecidamente.

LUCAS — Também peço-lhe desculpas.

SGANARELO — (à parte) Será que sou médico mesmo e não tinha percebido?

VALÉRIO — Olhe que não há de se arrepender de nos ter dito o que é, e verá como vai ficar satisfeito.

SGANARELO — Ora senhores. Vamos falar seriamente: os senhores não estão enganados? Eu sou médico mesmo?

VALÉRIO — Perfeitamente.

SGANARELO — Pois está aí uma coisa que eu ignorava.

VALÉRIO — É o médico mais sábio do mundo!

SGANARELO — Ah!

LUCAS — Um médico que curou um horror de doenças.

SGANARELO — Ah!

VALÉRIO — Uma mulher tida por morta seis horas, que ia direitinho para a cova... Com uma gota de não sei que droga ressuscitou e começou a andar...

SGANARELO — Sacripanta!

LUCAS — Um menino de doze anos cai da torre, fica com a cabeça, os braços e as pernas quebradas. O senhor, então, gruda tudo com uma pomada e ele fica bom.

SGANARELO — Ah. Sim?

VALÉRIO — O senhor vai ficar satisfeito conosco. Ganhará o que quiser se nos deixar levá-lo onde pretendemos.

SGANARELO — Ganharei o que quiser?

VALÉRIO — O que quiser.

SGANARELO — Ah. É verdade. Sou médico mesmo. Tinha-me esquecido mas, agora, estou lembrado. Vamos ao caso. De que se trata? Aonde querem que eu vá?

VALÉRIO — Vamos levá-lo para ver uma moça que perdeu a fala.

SGANARELO — Não sou eu que vou achá-la.

VALÉRIO — (baixo a Lucas) Ele gosta de brincar. (alto) Vamos Doutor.

SGANARELO — Assim mesmo, sem roupa de médico?

VALÉRIO — Nós lhe arranjaríamos uma.

SGANARELO — (dando sua garrafa a Valério) Segure. É nisso aí que guardo as minhas milagrosas poções medicinais. (Virando-se para Lucas, cospe no chão). Você aí, pise em cima. Ordem do médico.

LUCAS — Está aí um médico que me agrada. Acho que vai acertar.

Fim do primeiro ato

SEGUNDO ATO

*Geronte, Valério, Lucas e
Jacqueline*

VALÉRIO — Sim, o senhor vai ficar satisfeito: trazemos-lhe o maior médico do mundo.

LUCAS — Nenhum outro lhe chega aos pés.

VALÉRIO — É um homem que tem feito curas maravilhosas.

LUCAS — Já curou até defuntos que já estavam mortos.

VALÉRIO — Ele é um pouco teimoso, como já lhe disse. Quando empaca, é difícil fazê-lo voltar atrás, e não parece o que na realidade é...

LUCAS — Lá isso é. É teimoso e gosta de bancar o bufão. Às vezes, parece até maluco.

VALÉRIO — Mas é um poço de sabedoria e, freqüentemente, diz coisas muito profundas.

LUCAS — Quando dá para falar, fala tão bem que parece estar lendo um livro.

VALÉRIO — A fama dele já correu por aí; toda gente vem procurá-lo...

GERONTE — Estou impaciente por vê-lo. Mandem-no buscar depressa.

VALÉRIO — Vou chamá-lo (sai).

JACQUELINE — Para mim, senhor, este há de ser como os outros. Todos são da mesma laia. A melhor receita para sua filha seria um bom e bonito rapagão, por quem tivesse amizade.

GERONTE — Sossega, ama. Não metas o nariz onde não és chamada.

LUCAS — Cala a boca, Jacqueline. Não amofines o patrão.

JACQUELINE — Digo e repito que todos esses médicos de nada adiantarão. A sua filha não precisa nem de ruibardo nem de sena, mas sim de um marido que é o emplastro que cura todas as moças na idade de casar...

GERONTE — Quem ia agora casar com ela doente desse jeito? Além disso, quando eu quiz casá-la, não se opôs ela à minha vontade?

JACQUELINE — Vejam só. Pois o senhor queria casá-la com um homem de quem ela não gosta. Por que não deixa que ela case com o Sr. Leandro, de quem ela gosta de verdade? Chame-o agora aqui e verá como ela será obediente e o senhor Leandro casará já, doente mesmo como ela está.

GERONTE — Esse Leandro não é o homem que convenha a Lucinda. Não tem a fortuna do outro.

JACQUELINE — Mas tem um tio que é podre de rico e do qual ele é o herdeiro.

GERONTE — Esse negócio de herança é uma coisa muito duvidosa. O mais seguro é o que se tem. Quando se conta com o que os outros nos reservam, fica-se muitas vezes a ver navios. Nem sempre a

morte faz a vontade aos herdeiros e se arrisca a morrer de fome o sujeito que, para viver, espera que algum parente venha a falecer.

JACQUELINE — Seja como for, sempre ouvi dizer que, no casamento, o coração contente dispensa bolsa recheada. Os pais e as mães é que tem o maldito costume de indagar: ele é rico? Ela é rica? Olhem o compadre Pedro, que casou a filha com o paquiderme do Tomaz, só porque ele tinha alguns alqueires de terra a mais do que o rapaz de quem ela de fato gostava. Resultou daí que ela amarelou que nem marmelo e perdeu o gosto de tudo o que existe neste mundo. Está aí um belo exemplo para o senhor. Deste mundo, só se leva o que se goza. Eu, por mim, antes queria dar à minha filha um homem de quem ela gostasse do que todos os tesouros da terra.

GERONTE — Chega, ama, chega, já disse. É melhor que te cales. Tomas essas coisas muito a peito e acabas por estragar o leite.

LUCAS — (Batendo no ombro de Geronte a cada frase) Calá-te criatura. Não sejas impertinente. O patrão não precisa dos teus conselhos. Ele sabe muito bem o que tem que fazer. Vai dar de mamar a quem tens que dar e deixa de bancar a "resolver tudo". O Senhor Geronte é pai da sua filha e é bastante bom e ajuizado para saber o que faz.

GERONTE — Calma, calma.

LUCAS — (Continua batendo no ombro de Geronte) É preciso ensinar-lhe a ter mais respeito, patrão.

GERONTE — (Tirando a mão de Lucas de seu ombro) Sim, Sim. É preciso ter mais respeito.

Entram Valério e Sganarelo

VALÉRIO — Senhor, prepare-se. Aqui está o homem.

GERONTE — (A Sganarelo) Meu caro senhor, muito folgo em vê-lo aqui em minha casa e agradeço desde já os bons serviços que o senhor me prestará.

SGANARELO — (Vestido num camisolão negro, comprido até os pés de mangas largas e com um chapéu pontudo, em forma de funil) Hipócrates diz que ponhamos o chapéu.

GERONTE — Hipócrates diz isso?

SGANARELO — Diz, sim senhor.

GERONTE — Em que capítulo, por favor?

SGANARELO — No capítulo... dos chapéus.

GERONTE — Já que Hipócrates manda, devemos obedecê-lo... (Todos apanham os seus chapéus e cobrem-se).

SGANARELO — Senhor doutor: como vim a saber das curas maravilhosas...

GERONTE — A quem está o senhor falando, por obséquio?

SGANARELO — Ao senhor.

GERONTE — Mas eu não sou médico.

SGANARELO — Não é médico?

GERONTE — Não, senhor.

SGANARELO — Está falando sério?

GERONTE — De certo que estou. (Sganarelo pega um pau e dá-lhe umas pauladas. Interveem Lucas e Valério) Ai, ai, ai!

SGANARELO — Agora o senhor já é médico. Foi assim que eu me diplomei.

GERONTE — (A Valério) Que diabo de homem é esse que trouxeste à minha casa?

VALÉRIO — Eu bem lhe disse que era um médico original.

GERONTE — Sim, mas não estou disposto a aturar suas originalidades.

LUCAS — Não faça caso senhor. É brincadeira dele.

GERONTE — Brincadeira muito sem gosto.

SGANARELO — Peço-lhe desculpas, senhor, da liberdade que tomei.

GERONTE — Está desculpado.

SGANARELO — Sinto muito...

GERONTE — Não foi nada.

SGANARELO — Aquelas pauladas...

GERONTE — Esqueça.

SGANARELO — Que tive a honra de dar-lhe...

GERONTE — Não falemos mais nisso. Imagine o senhor que tenho uma filha que foi acometida de uma estranha doença.

SGANARELO — Folgo imenso que sua filha esteja doente e necessitada de mim. Eu desejaria até que o senhor e toda a sua família também precisassem de mim para dar-lhes provas do desejo que tenho de servi-los.

GERONTE — Muito agradeço seus sentimentos.

SGANARELO — Afiânço que lhe falo de todo o coração.

GERONTE — É muita honra que me faz.

SGANARELO — Como se chama sua filha?

GERONTE — Lucinda.

SGANARELO — Lucinda. Ah. Que belo nome para medicar. Lucinda!

GERONTE — Permita que vá ver o que ela está fazendo.

SGANARELO — Quem é aquele pedaço de mulher?

GERONTE — É a ama de leite de uma criança que tenho.

Geronte sai — Valério sai com Geronte.

SGANARELO — *(À parte)* Oh! La, la., que mulherão *(alto)* Oh! encantadora ama de leite. A minha medicina é a humilde escrava de vossa leiteria. Ah. Quem me dera ainda ser um nenem. Toda a minha ciência, toda a minha capacidade, todos os meus remédios estão a seu dispor e...

LUCAS — *(Interpondo-o)* Com sua licença, senhor doutor, largue a minha mulher, por favor.

SGANARELO — Como? Ela é sua mulher?

LUCAS — É.

SGANARELO — Ah. É verdade? Não sabia. Folgo bastante em saber que estão unidos um ao outro. *(Finge que vai beijar Lucas e beija a ama).*

LUCAS — *(Puxando Sganarelo, fica entre os dois)* Devagar, devagar.

SGANARELO — Felicito-a por ter um marido como o senhor e ao senhor por ter uma mulher tão bonita, tão honesta, tão pudica e tão bem feita *(Finge outra vez que vai beijar Lucas — Este tenta apará-lo com os braços — Sganarelo passa então por baixo e beija a ama outra vez).*

LUCAS — *(Puxando Sganarelo outra vez e ficando outra vez entre os dois)* Muito obrigado. Mas basta de cerimônias.

SGANARELO — Então, não gosta que o felicite por uma união tão feliz?

LUCAS — A mim, o senhor pode felicitar quanto quizer, mas com a minha mulher...

SGANARELO — É que tomo parte igual na felicidade de ambos. A felicidade de cada um de vós é a minha felicidade: e se beijo o senhor para lhe testemunhar o meu prazer, devo beijá-la também para o meu prazer testemunhar *(tenta beijá-la outra vez, repetindo a mesma marcação que as duas vezes anteriores).*

LUCAS — *(puxando-o pela terceira vez)* Deixe lá os beijos, senhor doutor, faça favor. *(Entra Geronte).*

GERONTE — Senhor, a minha filha já vem aí.

SGANARELO — Eu a espero com toda a minha medicina.

GERONTE — Onde está ela?

SGANARELO — Aqui dentro *(aponta a testa).*

GERONTE — Muito bem.

SGANARELO — *(chegando-se perto da ama)* Mas como me interessa por toda a família, é preciso que eu examine o leite de sua ama...

LUCAS — *(puxando-o e fazendo-o girar)* Não, não, não, doutor. Não é preciso.

SGANARELO — Cumpre aos médicos examinar o leite das amas.

LUCAS — Não cumpre nada.

SGANARELO — O senhor tem a ousadia de opor-se às prescrições de um médico? Saia daí.

LUCAS — Não saio, não.

SGANARELO — *(olhando-o de revés)* Ainda te adoço.

JACQUELINE — *(agarrando Lucas pelo braço e fazendo-o dar uma reviravolta)* Sai daí, Lucas. Então pensas que sou tão boba que não saiba defender-me se ele abusar de mim?

LUCAS — Não quero que ele te apalpe. Pronto!

SGANARELO — Que vergonha. Com ciúmes da mulher.

GERONTE — Aí está a minha filha. *(Entra Lucinda com Valério)*

SGANARELO — Então, esta é que é a doente? *(examinando-a).*

GERONTE — É ela mesma, doutor. Não tenho outra filha e muito sentiria se viesse a perdê-la.

SGANARELO — O senhor tem razão. Ela está proibida de morrer sem ordem do médico.

GERONTE — Uma cadeira *(Sganarelo senta-se entre Geronte e Lucinda).*

SGANARELO — Aqui está uma doente melhor do que muita mulher sã e que agradaria a qualquer homem *(Lucinda ri).*

GERONTE — Já a fez sorrir.

SGANARELO — Isso é bom: quando um médico faz rir o doente, não há melhor sinal. *(a Lucinda)* Então: de que é que se trata? Que tem? Que sente?

LUCINDA — *(Levando a mão à boca, à cabeça e por baixo do queixo, em trejeitos cômicos)* Han... hi... hon... han...

SGANARELO — Hein? Como é isso?

LUCINDA — *(continua com os gestos)* An, in, an an, i, on...

SGANARELO — Como?

LUCINDA — Han, hi, hon.

SGANARELO — *(imitando a voz de Lucinda)* Han, hi, hon, hi, han,

Não estou entendendo nada. Que diabo de língua é essa?

GERONTE — Doutor, é esta a doença. Ficou muda sem que se saiba a causa e foi isso que atrasou o casamento. Aquele que deverá esposá-la está esperando sua cura para realizar a cerimônia.

SGANARELO — E quem é esse que não quer casar com uma mulher muda? Quem me dera que a minha o fosse. Não seria eu que a curaria.

GERONTE — O que quero, doutor, é apenas que o senhor dê um jeito na doença da minha filha.

SGANARELO — Ah. Lá por isso, esteja sem cuidado. Diga-me uma coisa: essa doença oprime-a muito?

GERONTE — Sim, senhor.

SGANARELO — Tanto melhor. Ela sofre muito?

GERONTE — Enormemente.

SGANARELO — Muito bem. Ela vai... muitas vezes?

GERONTE — Vai.

SGANARELO — Copiosamente?

GERONTE — Disso não entendo.

SGANARELO — (a Lucinda) Dê-me o seu braço. (a Geronte) Aqui está um pulso que indica que sua filha está muda.

GERONTE — Isso mesmo doutor. É esse o seu mal. O senhor descobriu logo.

SGANARELO — Ah. Ah.

JACQUELINE — Vejam só como ele descobriu logo a doença.

SGANARELO — Nós, médicos famosos, não temos meios termos: logo damos com o mal. Um charlatão ficaria atrapalhado e diria: É isto... é aquilo. Eu não. Vou logo direto ao caso e digo-lhe que sua filha está muda.

GERONTE — Bem sei... Mas o que eu queria saber é de que provém essa mudez.

SGANARELO — Nada mais fácil. Provém de ter ela perdido o uso da fala.

GERONTE — Os nossos melhores autores lhe dirão que isso provém do impedimento da ação da língua.

GERONTE — Mas, que opina o senhor sobre esse impedimento da ação da língua?

SGANARELO — Mas, que opina o senhor sobre esse impedimento da ação da língua?

GERONTE — Mas, que opina o senhor sobre esse impedimento da ação da língua?

SGANARELO — Oh! Aristóteles, nesse ponto diz... coisas admiráveis.

GERONTE — Acredito.

SGANARELO — Ah! Que grande homem.

GERONTE — Sem dúvida.

SGANARELO — Grande homem, de fato... (levantando o braço desde o cotovelo) Maior do que eu, assim. Mas, voltando ao nosso raciocínio, opino que o impedimento da língua é causado por certos humores, que nós outros, sábios chamamos humores pecantes, isto é... humores pecantes, tanto mais que os vapores formados pelas exaltações das influências que se elevam na região das doenças vindo... por assim dizer... a... sabe latim?

GERONTE — Absolutamente.

SGANARELO — (tomando diversas atitudes engraçadas) Cabricias arcithuram, catalamus singulariter, nominativo, hace la se, bonus, bona, bonum. Deus sanctus, este ne oratis latinas? Etiam, sim. Quare et por

que? Quia substantivum, et adjectivum, concordat in generi, numerum et casus.

GERONTE — Ah. Que pena eu não ter estudado.

JACQUELINE — Isto é que é um homem sabido.

LUCAS — Tão sabido que eu não entendo nada.

SGANARELO — Ora, esses vapores de que falo, vindo a passar do lado esquerdo, onde está o fígado, para o lado direito, onde está o coração, resulta que o pulmão, que em latim chamamos "armyan", tendo comunicações com o cérebro que, em grego, chamamos "nasmus", por meio da veia cava, que em hebreu, chamamos "cubile" encontra no caminho com os ditos vapores que enchem os ventríloquos do omonlata... Compreenda bem este raciocínio, faça favor.

GERONTE — Sim.

SGANARELO — E como os sobre-ditos vapores têm certa malignidade... Ouça bem isso.

GERONTE — Estou seguindo.

SGANARELO — Têm uma certa malignidade, que é causada... Atenção, faça favor, atenção.

GERONTE — Estou atento.

SGANARELO — Têm uma malignidade que é causada... que é causada... pela acidez dos humores engendrados na concavidade do diafragma, sucedendo que esses vapores... Casabundus, nequeis, nequer, potarinum, quipsa milus... É essa e não outra a razão pela qual sua filha está muda.

JACQUELINE — Ah! Como fala bem.

LUCAS — Ah! Quem me dera falar tão bem assim.

GERONTE — Não é possível raciocinar-se melhor, isso não. Uma coisa porém, me deixou confuso: a situação respectiva do fígado e do coração. O senhor meteu-os em lugares trocados, porque o coração está do lado esquerdo e o fígado do lado direito.

SGANARELO — Ah! Isto era antigamente. Agora não. Nós mudamos tudo. A medicina de hoje é muito diferente da antiga.

GERONTE — Isso, eu não sabia e peço-lhe que desculpe a minha ignorância.

SGANARELO — O senhor não tem obrigação de saber tanto quanto nós.

GERONTE — É verdade... Mas, diga-me, o que lhe parece que se pode fazer à doente?

SGANARELO — O que se pode fazer?

GERONTE — Sim.

SGANARELO — Sou de opinião que a levem já para a cama e que, para remédio, lhe deem uma papa de vinho e pão.

GERONTE — Por que, senhor?

SGANARELO — Porque no vinho e no pão, quando bem misturados, existe uma virtude simpática, que faz falar. Não sabe então o senhor que é isso que se dá aos papagaios para ensiná-los a falar?

GERONTE — É mesmo. Ah! Que grande homem. Depressa. Papa de pão e vinho.

SGANARELO — Voltarei à noite para verificar seu estado. (à ama) Espere aí. (a Geronte) Senhor, é preciso que a ama fique. Devo recitar-lhe alguns remédios.

JACQUELINE — Para mim? Mas eu estou me sentindo muito bem.

SGANARELO — Tanto pior, ama, tanto pior. Muita saúde dá para desconfiar. Uma sangriazinha não lhe faria mal. Ou talvez um clisterzinho?

GERONTE — Está aí um tratamento que não entendo. Por que fazer uma sangria se não há doença?

SGANARELO — Não faz mal. O remédio é salutar. Assim como se bebe por uma sede que ainda vem, sangra-se por uma doença que não se tem.

JACQUELINE — Céus. Não estou aqui para isso. Não quero virar casa de boticário. (Vai saindo, levando Lucinda. Sai Lucas, também e Valério).

SGANARELO — Ela resiste nos remédios. Mas saberemos submetê-la à razão. Senhor, passe bem.

GERONTE — Espere um pouco, faça o favor.

SGANARELO — Que quer ainda o senhor?

GERONTE — Pagar-lhe... Dar o dinheiro que o senhor merece...

SGANARELO — (Com a mão estendida de trás das costas, enquanto Geronte está abrindo a bolsa) Não, não posso receber.

GERONTE — Senhor...

SGANARELO — Não. Não.

GERONTE — Um momento.

SGANARELO — De maneira alguma.

GERONTE — Ah! Desculpe-me, mas...

SGANARELO — De modo nenhum.

GERONTE — (Dando-lhe o dinheiro) Por favor...

SGANARELO — Está brincando...

GERONTE — Só essas moedas. Depois lhe darei mais.

SGANARELO — Não.

GERONTE — Aceite.

SGANARELO — Não é o interesse que me move.

GERONTE — Sei disso. Mas tome... tome...

SGANARELO — Enfim, para o senhor não pensar que estou fazendo uma desfeita, vá lá (recebe o dinheiro).

GERONTE — Isto. É assim que se procede.

SGANARELO — Eu não sou um médico mercenário.

GERONTE — Sei disso.

SGANARELO — O interesse não orienta os meus atos.

GERONTE — Longe de meu pensamento (ao fundo aparece Leandro, que aguarda a saída de Geronte, para falar com Sganarello) (Sai Geronte).

SGANARELO — A coisa não é de todo mal. Afinal de contas... Entram Leandro e Sganarello.

LEANDRO — Meu senhor, há muito tempo que estou à sua espreita. Venho implorar-lhe o seu auxílio.

SGANARELO — (Tomando-lhe o pulso) Pulso mau, muito mau.

LEANDRO — Não estou doente, senhor, e não é por isso que o incomodo.

SGANARELO — Se o senhor não está doente, para que me quer então?

LEANDRO — Em duas palavras, lhe direi o que desejo. Sou Leandro o namorado de Lucinda, que o senhor acaba de ver. Por causa do gênio mau do pai, não posso, por mais força que faça chegar a falar com ela.

SGANARELO — Que adianta o senhor falar com ela? Ela não fala...

LEANDRO — Espere, meu senhor. Deixe-me explicar. Eu queria que o senhor me auxiliasse, proporcionando-me a ocasião de executar um estratagem a pelo qual poderei dizer a ela duas palavras. Disto dependem a minha felicidade e a minha vida.

SGANARELO — Por quem é que o senhor me está tomando? Que atrevimento. Ousa dirigir-se a mim para auxiliá-lo no seu amor. Ora essa. Rebaixar minha dignidade de médico a funções de tal natureza? Era só o que faltava...

LEANDRO — Cale-se, senhor. Não faça barulho.

SGANARELO — Faça, se quiser. O senhor é um atrevido.

LEANDRO — Mais devagar, senhor.

SGANARELO — Que audácia.

LEANDRO — Tenha paciência.

SGANARELO — Eu lhe ensinarei que não sou homem que se deixe rebaixar e que é uma extrema insolência...

LEANDRO — Senhor... (*puxa uma bolsa*).

SGANARELO — Quer me corromper? (*recebendo a bolsa*) Eu não digo tudo isso pelo senhor. Afinal de contas... o senhor me parece um bom rapaz. Mas é que neste mundo há muitos impertinentes que tomam a gente pelo que não é. E eu não gosto disso.

LEANDRO — Peço-lhe desculpa da liberdade que tomei.

SGANARELO — Já não está mais aqui quem falou. E então, o que deseja?

LEANDRO — O senhor está enganado em tudo que se passa aqui.

SGANARELO — Enganado?

LEANDRO — Sim senhor. A doença de Lucinda é uma doença fingi-

da. Todos os médicos que aqui vieram discutiram a valer por causa dela. Uns diziam que a doença procedia do cérebro. Outros, do fígado; outros do baço, das entranhas. O certo é que o amor é a causa única de tudo e que Lucinda fingiu a enfermidade para livrar-se de um casamento que a importunava (*espiando para ver se se aproxima alguém*) Tenho receio que chegue alguém. Vamos sair daqui. Pelo caminho lhe direi o que desejo.

SGANARELO — Vamos senhor. Simpatizo com o seu caso. Hei-de empregar toda a minha medicina em seu favor, e a doente será sua ou ficará muda de verdade.

Fim do segundo ato.

TERCEIRO ATO

(Um lugar qualquer vizinho à casa de Geronte)

LEANDRO E SGANARELO

LEANDRO — Que diz o senhor? Acho que, para boticário, não estou nada mal. O pai dela não me conhece muito bem e parece-me que estas roupas e esta cabeleira bastam para me disfarçar.

SGANARELO — De acordo.

LEANDRO — Eu precisava conhecer o palavrório da medicina para meter na conversa e dar-lhe ares importantes.

SGANARELO — Para que? Não é preciso. Basta essa indumentária. Isso já convence. Olhe que o senhor não sabe menos do que eu, nem eu mais que o senhor...

LEANDRO — Deixe de modéstia. O senhor é um grande médico.

Quem me dera saber o que o senhor sabe...

SGANARELO — É o que pensam. De medicina não entendo patavina.

LEANDRO — Como? O senhor não é médico?

SGANARELO — Qual! Fizeram-me médico à força.

LEANDRO — À força?

SGANARELO — Nunca, na minha vida, pretendi ser médico, e nos estudos, nunca fui além das primeiras letras. Mas quando vi que eles queriam mesmo que eu fosse médico de qualquer maneira, então não conversei (*fanfarrão*) resolvi ser doutor... Formado a pancadaria. Ora, o senhor sabe que esse negócio de medicina é uma questão de mais sorte ou menos sorte... eu tive sorte. Acertei de banburrão com um ou dois casos considerados perdidos e a fama correu por tudo isso aí... E, se a coisa continua assim, agarro-me de uma vez a medicina e encho-me... (*gesto de dinheiro*)... Porque a medicina é o melhor de todos os ofícios: quer se mate ou se cure o dinheiro vem sempre. A obra mal feita nunca é censurada. Faz o que se entende e ninguém se atreve a dizer nada. Um sapateiro se talhar mal os sapatos tem que pagar o couro. Nós damos cabo da vida de qualquer mortal, sem que nos digam palavras, e ainda nos pagam por cima. Se matamos a asneira nunca é nossa, é sempre de quem morre. E o senhor já observou a delicadeza, a discreção e o cavalheirismo dos defuntos? Não há um só que se queixe dos médicos que o mataram.

LEANDRO — A verdade é que os mortos são gente muito calada.

SGANARELO — Aí vem uns sujeitos que têm cara de clientes... Vá

esperar-lhes à porta de casa. (Sai Leandro).

THIBAUT, PERRIM E
SGANARELO

THIBAUT — Meu senhor, eu e meu filho Perrim, estamos à sua procura há uma hora.

SGANARELO — À minha procura, para que?

THIBAUT — É a mãe dele, a minha mulher, parece, que há seis meses está deitada em cima de um enchergão...

SGANARELO — E que quer o senhor que eu faça?

THIBAUT — Ele está toda inchada, Doutor. Dizem que ela tem cerosidades no corpo, que o fígado, o ventre e o baço, em vez de fazer sangue, fazem água. Dia sim, dia não tem febre com canceiras e dores nas barrigas das pernas... Às vezes a gente houve na garganta dela umas ânsias que quase a asfixiam e, outras vezes, tem umas síncopes e convulsões que parece que ela vai desta para melhor... Já consultamos um mundo de médicos e nenhum deu volta na minha pobre Janete. Procuramos por fim o farmacêutico da nossa aldeia que aconselhou-nos procurar o senhor.

SGANARELO — (desconfiado?) Ah...

THIBAUT — Disse-nos que o senhor é o melhor médico das redondezas.

SGANARELO — (refeito) Ah. Ainda bem. E, depois?

THIBAUT — Depois, viemos logo procurar o senhor.

SGANARELO — Não fizeram mal.

THIBAUT — Já fizemos parrete, engoli toda a sucia de remédios. Mas ela não arreda o pé da cama.

SGANARELO — Sei, sei, sei, mas...? Vamos ao fato.

THIBAUT — O fato é, que nós viemos saber o que o senhor acha que agente deve fazer.

SGANARELO — Não estou compreendendo bem.

PERRIM — Doutor, minha mãe está muito doente e nós lhe trazemos algum dinheiro para que o senhor nos dê um bom remédio. Está aqui o dinheiro, Doutor.

SGANARELO — (embolsando o dinheiro) Ah. Agora, compreendo. Eis um rapaz que fala claro e que se explica como deve. (A Thibaut) Diz, então, o sr. que sua mulher tem o corpo todo inchado, que febre, dores nas pernas e que às vezes, tem síncopes e convulsões, isto é faniquitos...

PERRIM — Isto mesmo, senhor doutor. Tal e qual.

SGANARELO — A você, eu entendo. O sr. seu pai não sabe o que diz. O que querem é um remédio.

PERRIM — Sim, senhor.

SGANARELO — Um remédio para curá-la?

PERRIM — Isso mesmo.

SGANARELO — Pois aqui está um pedaço de queijo que ela deve comer.

PERRIM — Queijo, sr. doutor?

SGANARELO — Claro. Trata-se de um queijo especial em cuja composição entram: ouro, coral e pérolas e muitas outras preciosidades.

PERRIM — Muito gratos, sr. doutor. Vamos fazê-la engulir isso bem depressa.

SGANARELO — Isso. E se ela morrer, não deixem de lhe dar um bom enterro.

MESMA CENA DO 2º ATO:

Segundo Quadro

Jacqueline e Sganarelo: Lucas, escondido no fundo da cena.

SGANARELO — Ando de sorte. Aí vem a ama. (A Jacqueline que entra) Oh. Ama do meu coração. Ditosos os meus olhos que a vêem. Vê-la é para mim uma dose de ruibarbo e de sena que purga toda a melancolia de minha alma. (abrindo os braços) Venha a mim, querida ama...

JACQUELINE — Upa, doutor, que o sr. é apressado. E diz umas coisas que a gente não entende...

SGANARELO — Que pena me faz, ama de minha alma, vê-la ligada a um homem ciumento e rabugento, como seu marido.

JACQUELINE — Que quer, doutor? A cabra é obrigada a pastar onde a prendem. É para castigo dos meus pecados.

SGANARELO — Um bruto, o seu marido. Um homem que lhe está sempre vigiando, que não deixa que ninguém lhe fale...

JACQUELINE — O sr. ainda não viu nada, aquilo é só uma amostra do seu mau gênio.

SGANARELO — Será possível que um homem tenha tão baixo caráter? Maltratar uma criatura como você... Ah. Ama. Quantos não seriam ditosos em poder beijar ao menos a pontinha dos seus pezinhos. Uma criatura tão mimosa cair nas mãos dum bruto assim. Um bruto, um palerma, um estúpido... Desculpe, ama, se falo assim do seu marido...

JACQUELINE — Sei que ele bem merece todos esses nomes.

SGANARELO — Claro que ele merece. Merecia também que lhe pusesse qualquer coisa na testa, para castigo de suas suspeitas.

JACQUELINE — A verdade, doutor, é que se eu não fosse quem eu sou, já teriam cometido uma asneira...

SGANARELO — Acredite, Jacqueline. Deve vingar-se dele com alguém. É um sujeito que bem merece. Vingue-se dele com alguém. Jacqueline, e que esse alguém seja eu. (*Vai abraçá-la, Lucas entra e passa a cabeça por debaixo, interrompendo-se entre os dois. Sganarelo e Jacqueline, num misto de surpresa e desapontamento, olham para ele e saem, cada qual por seu lado, mas o médico, de maneira muito engraçada. Entra Geronte.*)

GERONTE — Olá, Lucas! Não viu por aí o nosso médico?

LUCAS — Com todos os diabos. Eu o vi, sim. E minha mulher também...

GERONTE — E onde está ele?

LUCAS — Não sei. E pouco se me dá.

GERONTE — Vá ver onde está minha filha e o que está fazendo. *Entram Sganarelo e Leandro.*

GERONTE — Ah. Doutor, eu estava à sua procura. (*Olhando para Leandro*) Quem é esse homem?

SGANARELO — Como vai a doença?

GERONTE — Um pouco pior, depois que tomou o seu remédio.

SGANARELO — Ótimo. É sinal de que está fazendo efeito.

GERONTE — Sim mas receio que, o remédio ao fazer efeito, ela...

SGANARELO — Não se preocupe; tenho remédios que zombam de tudo e mesmo quando ela estiver agonizante...

GERONTE — Mas quem é esse homem?

SGANARELO — É... (*atrapalhado*).

GERONTE — Quem?

SGANARELO — Aquele...

GERONTE — Heim?

SGANARELO — Que...

GERONTE — Continue.

SGANARELO — A sua filha há de precisar dele. (*Entram Lucinda e Jacqueline.*)

JACQUELINE — A menina quer andar um bocadinho, patrão.

SGANARELO — Isso lhe fará bem. Vá tomar-lhe o pulso, sr. farmacêutico, para ver se concordamos com o tratamento. (*Levando Geronte para um canto e passando-lhe por cima dos ombros para não lhe deixar voltar a cara para o lado em que estão Leandro e Lucinda*) Pois é isto, sr. Geronte. Entre os doutores, há muito tempo se debate o caso de saber se as mulheres são ou não mais fáceis de curar que os homens. Uns dizem que não, outros dizem que sim; e eu digo que sim e que não... E digo que sim e que não, porque a incongruidade dos humores opacos, que se encontram no temperamento natural das mulheres sendo causa da parte brutal querer sempre tomar império sobre a sensitiva, vê-se a desigualdade das suas e opiniões depende do movimento oblíquo da lua, e, como o sol, que dardeja os seus raios na concavidade da terra, acha...

LUCINDA — (*A Leandro*) Não, eu seria incapaz de mudar de sentimentos.

GERONTE — Minha filha falando. Oh. Grande virtude do remédio. Oh. Médico admirável. Que quer por esta cura milagrosa?

SGANARELO — (*Abanando-se com o chapéu e passeando pela cena*) Ai está uma doença que me deu trabalho.

LUCINDA — Sim, meu pai, recuperarei a fala; mas, recuperarei-a para dizer-lhe que nunca hei de ter outro marido que não seja Leandro e que é inútil pretender dar-me a Horácio.

GERONTE — Mas...

LUCINDA — Nada pode demover-me da resolução que tomei.

GERONTE — Como?

LUCINDA — Tudo quanto me diga será inútil...

GERONTE — Mas, minha filha...

LUCINDA — É coisa decidida.

GERONTE — Espere...

LUCINDA — Não há poder paterno que me possa obrigar a casar contra a vontade.

GERONTE — Eu posso...

LUCINDA — Por mais que eu faça, o sr. nada conseguirá.

GERONTE — Mas o Horácio...

LUCINDA — Meu coração nunca se submeteria a tal tirania.

GERONTE — Minha...

LUCINDA — Mais depressa me meterei num convento do que casar com um homem de quem não gosto.

GERONTE — Escute...

LUCINDA — Não escuto nada, de modo nenhum. Nunca. Perde o tempo. Nunca e nunca. Está decidido.

GERONTE — Que torrente de palavras. Não há quem lhe possa re-

sistir. (A Sganarelo) Faça o favor de pô-la muda outra vez.

SGANARELO — Isso é impossível. O que posso, para lhe fazer favor, é torná-lo surdo, se quiser.

GERONTE — Muito obrigado.

LUCINDA — Deixe-se de razões, sr. meu pai. Não ganhará nada com isso.

GERONTE — Pois há de desposar Horácio, e há de ser esta noite mesmo.

LUCINDA — Antes casarei com a morte.

SGANARELO — (A Geronte) Alto lá. Faça o favor. Deixe-me falar. É preciso medicamentar esta questão... É uma doença que faz falar assim e eu conheço o remédio...

GERONTE — Será que o sr. pode curar até as doenças de espírito?

SGANARELO — Deixe-me agir. Eu tenho remédio para tudo. O nosso boticário vai ajudar-nos na cura (a Leandro), ouça aqui uma palavra. Como vê, a paixão que ela tem pelo tal Leandro é inteiramente contrária à vontade do pai. E também vê que não há tempo a perder. Os humores estão muito azedos e é preciso dar pronto remédio ao mal, porque qualquer demora pode ser fatal. Eu, para mim, só vejo um remédio, que é uma dose de "fuga-purgativa" misturada com seis gramas de "matrimonium" em pilulas... O sr. é hábil no seu ofício. Faça-lhe engulir a porção de qualquer maneira. Antes, porém, dê umas voltas com ela no jardim. Isto aqui está muito abafado e é preciso que lhe prepare os humores antes dela tomar o remédio específico. Vá, eu ficarei a conversar com o sr. Geronte (saem Leandro e Lucinda).

GERONTE — Que drogas são essas que acaba de mencionar? Parece-me que nunca ouvi falar delas.

SGANARELO — São drogas que só servem nos casos graves e urgentes.

GERONTE — O sr. já viu uma insolência igual à de minha filha?

SGANARELO — É próprio da idade. As moças, nessa idade, são sempre, muito teimosas.

GERONTE — O senhor não pode imaginar como anda agitada por causa do tal Leandro.

SGANARELO — É natural. É o calor do sangue.

GERONTE — Desde o dia em que descobrira a violência desse amor, tomei todas as precauções para que não se pudessem comunicar.

SGANARELO — Agiu com sabedoria, sr. Geronte.

GERONTE — Se deixasse, os dois um instante juntos, acabariam por fazer uma asneira... E ela era moça de fugir com ele...

SGANARELO — Raciocínio prudente.

GERONTE — Mas está perdendo seu tempo.

SGANARELO — Hum...

GERONTE — E hei de impedir que a veja.

SGANARELO — Ele não está tratando com nenhum tolo. O sr. tem muito mais manda do que ele. Para ser mais fino do que o sr. é preciso não ser nenhum burro.

ENTRA LUCAS

LUCAS — Senhor... Senhor... D. Lucinda fugiu com o seu Leandro. O boticário... era ele. E foi tudo obra desse doutor de meia tijela.

GERONTE — O que? Enganar-me assim? Depressa, chamem o juiz. Não o deixe sair, Lucas. Ah, traidor! A justiça vai te castigar.

LUCAS — Ah, seu doutor. Desta, o sr. não se salva. Será enforcado (Sganarelo faz um movimento). Não se mexa daí.

ENTRA MARTINHA

MARTINHA — Ah, meu Deus. Que dificuldade para encontrar esta casa. Que notícias me dá o médico que lhe receitei?

LUCAS — Ali está ele, e vai ser enforcado.

MARTINHA — O quê? Meu marido, enforcado. Ah. Mas o que fez ele?

LUCAS — Ajudou a roubar a filha do nosso patrão.

MARTINHA — Oh. Meu maridinho. Será verdade que vão enforcá-lo?

SGANARELO — Pois é, ah.

MARTINHA — E você vai se deixar morrer assim, no meio na presença, na frente, de tanta gente?

SGANARELO — O que é que você quer que eu faça?

MARTINHA — Se, pelo menos, você tivesse acabado de rachar a nossa lenha, já seria um consolo.

SGANARELO — Sai daí, você me faz chorar.

MARTINHA — Não. Ficarei aqui para te dar coragem na hora da morte e não arredarei pé enquanto não te ver enforcado.

SGANARELO — Ah!

GERONTE — O juiz não demora, e você será posto em lugar seguro.

SGANARELO — (de joelhos, o chapéu na mão) Ah. Não se pode trocar isso por algumas pauladas?

GERONTE — Não e não. O caso irá para a justiça. Mas o que é isso?

LEANDRO — Senhor Geronte, venho apresentar-me e trazer Lucinda ao seu poder. Tínhamos a intenção de fugir juntos e casar-mos em outra parte. Essa intenção cedeu lugar, porém, a um procedimento mais honroso. Não lhe pretendo roubar sua filha. É da sua mão que desejo recebê-la. Acabam de chegar as minhas mãos cartas que me dão conta da morte de meu tio, que me deixa herdeiro de todos os seus bens.

GERONTE — Senhor, suas qualidades me parecem consideráveis e por isso, concedo-lhe a mão de minha filha com muito gosto.

SGANARELO — E a medicina escapou de boa. (À parte)

MARTINHA — Já que não vais mais ser enforcado, faz o favor de me agradecer por ser médico. Fui eu que te proporcionei essa honra.

SGANARELO — Sim. Por tua causa levei algumas boas pauladas.

LEANDRO — Atendendo aos bons resultados, ponha de lado todos os ressentimentos, sr. Sganarelo.

SGANARELO — Está bem. Considerando a dignidade a que me elevaste, perdô-te as pauladas; mas, de agora em diante, prepara-te para viver com muito respeito por um homem como eu e saiba que a cólera de um médico é mais para receitar do que se possa imaginar.

Fim

GERONTE — Que drogas são essas que acaba de mencionar? Parece-me que nunca ouvi falar delas.

SGANARELO — São drogas que são reservadas para os grandes e importantes.

GERONTE — O sr. Leandro não pode receber como minha agitada por causa de tal lealdade.

SGANARELO — É natural. É o calor do sangue.

GERONTE — Desde o dia em que descebeu a violência desse amor, tenho todas as precauções para que não se produzam consequências.

SGANARELO — Aqui com seus dentes.

GERONTE — Mas está perdendo seu tempo.

SGANARELO — Hum.

GERONTE — E hei de impedir que a veja.

SGANARELO — Ele não está falando com nenhum tolo. O sr. Leandro mais manda do que ele. Para ser mais fino do que o sr. é preciso não ser nenhum burro.

ENTRA LUCAS

Lucas — (À Sganarelo) Faça o favor de pô-la muda outra vez.

SGANARELO — Isso é impossível. O que posso para lhe fazer favor e mandá-la curada se quiser?

Lucas — Antes eu não me desposar. Pois há de desposar. Hei de ir de ser esta noite mesmo.

Lucas — Antes eu não me desposar. Pois há de desposar. Hei de ir de ser esta noite mesmo.

SGANARELO — Deixe-me aqui. Eu tenho remédio para tudo. O nosso boticário vai mudar-nos na cura da febre. Ouça aqui uma palavra.

Como se a palavra que ela tem pelo tal Leandro é inteiramente contrária à vontade do pai. E também vê que não há tempo a perder. Os meus mores estão muito azedados e preciso de dar pronto remédio ao mal, porque qualquer demora pode ser fatal.

Eu para mim, só vejo um remédio, que é uma dose de "luga-purgante" misturada com seis grammas de "antimonium" em pilulas. O sr. é sábio no seu ofício. Faça-lhe em três dias a dose de "luga-purgante".

Antes de fazer a dose de "luga-purgante" é preciso que lhe prepare as banhas antes de fazer o remédio específico. Vá eu ficarei a conversar com o sr. Geronte (xam).

Lucas — (À Lucinda) Antes de fazer a dose de "luga-purgante" é preciso que lhe prepare as banhas antes de fazer o remédio específico. Vá eu ficarei a conversar com o sr. Geronte (xam).



ATIVIDADES D'O TABLADO

CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

edelvira fernandes
aracy m. mourthé
vera motta

DANÇA MODERNA:

andréa fernandes

IMPROVISAÇÃO:

aracy m. mourthé
bernardo jablonski
carlos wilson silveira
dina moscovici
fernando berditchevsky
guida vianna
louise cardoso
maria clara machado
maria clara mourthé
maria vorhees
milton dobbin
ricardo kosovski
sura berditchevsky
thais balloni
toninho lopes

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

CADERNOS DE TEATRO

assinatura (4 n.ºs) Cz\$ 35,00

INDICE

— Reflexões do Ator — <i>Louis Jouvet</i>	1
— Do Fim da Comédia — <i>Paulo Vieira</i>	10
— Teatro, Humor & Amor — <i>José Otávio Naves</i>	16
— Festival de Teatro de Avignon de 1985 — <i>Angela Leite Lopes e Fátima Saadi</i>	18
— Texto para Estudo: Suicídio (Nava) — <i>Luis Fernando Veríssimo</i>	22
— Notas sobre a montagem de O Médico à Força — <i>Maria Clara Machado e Anna Letycia</i> ...	23
— Notas para um Trabalho de Pesquisa (século XVII) — <i>Arquivo C.T.</i>	26
— O Médico à Força — <i>Molière</i>	30

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes — O TABLADO, pagável no Rio de Janeiro. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à agência dos correios do Jardim Botânico - RJ, sempre em nome de Eddy Cintra de Rezende Nunes. Números atrasados podem ser adquiridos da mesma forma, pelo preço atual.

Impresso pela Gráfica Editora do Livro Ltda.