

Razões inversas: Molière e Jorge Andrade

Elizabeth R. Azevedo
Universidade de São Paulo
bethazevedo@usp.br

Muito haveria a ser dito sobre uma das mais conhecidas peças de Molière (1622-1673), *O burguês fidalgo*. No entanto, irei ater-me a apenas alguns aspectos estruturais e temáticos mais significativos para a confrontação com a peça brasileira, *Os ossos do Barão*, de Jorge Andrade (1922-1984).

Tendo retornado a Paris em 1765, depois de mais de uma década viajando pelo interior da França, Molière encontrou o sucesso tanto como autor quanto como ator, embora sua atuação nas duas áreas tenha sido marcada por seguidas polêmicas. Problemas com a censura ou com as práticas consagradas da cena (sobretudo quanto à atuação) agitaram a crítica parisiense e as instituições governamentais. Mesmo assim, o sucesso o acompanhou em todos os gêneros de comédia que escreveu: farsas, sátiras sociais, comédias-balé e as *comédias de caráter*, gênero atribuído à criação do autor francês e sua mais prestigiosa produção. É seu o modelo da “grande comédie” que inúmeros dramaturgos anos e terras afora tentaram reproduzir com mais ou menos autonomia, com mais ou menos talento.

De todo modo, as *comédias de caráter* molierescas ainda se ajustavam ao formato tradicional do neoclássico francês do século XVII, com seus 5 atos de praxe, diálogos em versos, observação da *bienséance*.

Sob o ponto de vista dos aspectos formais, *O burguês fidalgo* é especial dentro da obra de Molière na medida em que consegue combinar em cena mais de um gênero teatral (intriga básica da comédia latina, elementos da farsa francesa, referências à Commedia Dell’Arte, realismo da comédia à moda de Corneille¹). Na verdade, essa obra faz parte das comédias-balés que o autor escreveu em parceria com Lully². Apesar de as montagens modernas e contemporâneas pouco incluírem as partes musicais e de bailada da obra, originalmente estas

¹Corneille () foi também autor de comédias, como por exemplo, *L’illusion comique*. Lembremos ainda que a obra seguinte de Molière, *Psyché*, uma tragédia-balé, foi escrita em parceria com esse autor.

²*Le mariage forcé*, *La princesse d’Élide* e *L’amour médecin*. Lully italiano, nascido na Toscana, cujo nome de batismo era Giovanni Battista Lulli (1632-1687). Além de músico foi também bailarino. Na montagem original de *O burguês fidalgo* fez o papel do *Muft*.

A obra também contou com a colaboração do Cavaleiro Arvieux, que por ter passados muitos anos no Oriente Próximo, forneceu informações sobre usos e costumes turcos.

eram elementos mais do que vitais para a construção do espetáculo. As comédias-balés foram vistas, inclusive, como um primeiro tipo de *forma de teatro total*.

Lembremo-nos que a peça foi uma encomenda direta do rei Luís XIV aos autores, incluindo a especificação explícita de que queria ver em cena elementos ligados aos costumes e figurinos turcos (ou otomanos³, para ser historicamente correta). Essa curiosa demanda se explica em principalmente pelo fato de ser o Império Otomano desse período uma ameaça constante no horizonte político internacional, pelo menos do ponto de vista dos europeus. Por isso mesmo, esforços diplomáticos eram postos em marcha para evitar um conflito armado generalizado. Com esse objetivo, a presença e atuação de embaixadores franceses e otomanos em ambos os lados era acompanhada com grande interesse pelo público. Pouco tempo antes da estreia da peça, ficara famosa a passagem de um dignitário turco por Paris, Suleiman Aga, marcada pela polêmica em torno de seus modos “rudes” e “superiores”. A missão não surtiu os efeitos pacificadores desejados e depois da partida do representante otomano, a encomenda da obra foi feita pelo rei a seus dois maiores artistas da cena.

A peça estreou na Grande Galeria do castelo de Chambord em 14 de outubro de 1670 e depois, em 23 de novembro, numa versão menos suntuosa, no teatro do Palais-Royal em Paris, onde tornou-se um grande sucesso de público. Embora na ocasião o público ainda se apresentasse fortemente cindido em estratos sociais (corte|cidade, platéia|camarotes), Molière, assim como Shakespeare, conseguia atingir toda a escala social e intelectual da audiência, modulando seu texto entre o popular e o erudito sem nunca perder a qualidade. Como avaliou a crítica brasileira Bárbara Heliodora,

É um caso único, no qual chega a ser atingido um estilo obediente, sob quase todos os aspectos, às exigências da corte, sem jamais deixar de ser um teatro que buscava e alcançava um público muito mais amplo que o dela. (...) que só obedecia às regras em seus termos, recorrendo a pequenas brechas que descobria, aqui e ali, para poder escapular - ao menos momentaneamente - de sua ditadura, opta pela comédia, que não deveria ser tão rígida e, felizmente, tendo o apoio quase infalível do rei, ousou ao máximo, sendo repreendido e proibido ocasionalmente.⁴

Tal habilidade, aliás, era um presente do autor ao ator que ele era, e que lhe permitia exibir diversas facetas de seu talento histriônico com todos os recursos de comicidade (de gesto, verbal, de situação etc.).

³ O Império Otomano existiu entre 1299 e 1922. No século XVII, enfrentava graves crises internas e externas, tendo entrado em um processo de desmanche lento e inevitável.

⁴ HELIODORA, Bárbara. Caminhos do teatro ocidental. São Paulo: Perspectiva, p. 216.

Molière, no entanto, não se limitou a preencher os desejos do rei e escreveu um texto que foi muito além da crítica aos costumes estrangeiros. Aproveitou também para fazer um apanhado da vida e das tensões da sociedade francesa, ou de pelo menos de parte dela. Para dar conta da tarefa, estruturalmente, Molière dividiu a peça em três partes⁵, sendo a primeira fragmentada em uma sequência de “sketchs” (a passagem do mestre de música, mestre de esgrima, mestre de filosofia, o alfaiate) costurados pela presença dos personagens da esposa de M. Jourdain, e a criada, Nicole, que vêm fazer o contraponto racional e de bom senso às maluquices do dono da casa. Uma espécie de *raisonneur avant la lettre*.

Já no segundo segmento, onde o elemento exótico do *turquismo* em voga entra em cena, a realidade, por mais frágil que se apresentasse até então, ganha contornos ainda mais débeis e acaba por desaguar na última parte, uma espécie de epílogo, completamente anti-naturalista, teatralista e metalinguístico.

Do ponto de vista da construção dos personagens, *O burguês fidalgo*, além de retratar um tipo humano marcado pela obsessão por status, cerca-o de outros pequenos tipos, mais sociais do que psicológicos, muito embora a dimensão dos valores sociais esteja intrinsecamente ligada ao desejo de reconhecimento e de prestígio que M. Jourdain busca tão desesperadamente e o deixa cego para a racionalidade e o normal do convívio humano.

Os personagens dividem-se em relação ao protagonista. Alguns buscam explorá-lo, outros dissuadi-lo de sua loucura, todos, no entanto, o enganam para obter seus objetivos. Afinal, M. Jourdain nunca supera sua *mania*.

Ele não tornará a descer de seu sonho magnífico. (...) Graças ao bailado, não tem a comédia precisão alguma, em seu desfecho de volver à terra, e termina em plena convenção teatral (...) muito longe do verossímil. ⁶

Parece que se trata de uma lição moral sem uma “efetiva” punição ao desajustado. É o que alguns comentadores chamaram de “comédia agradável”⁷ ou de peça de conciliação. Conciliação entre as ambições burguesas e os valores nobres, conciliação entre realidade e loucura. *A função do teatro escorrega então para rir do mundo como ele é, o que faz a aceitá-lo ainda que o julgando: o divertimento é o mais importante, mais que a reforma moral*⁸.

⁵ Aliás, a peça só passou a ter uma versão em cinco atos em 1682.

⁶ JOUANNY, R. Nota. In: MOLLIÈRE. Teatro escolhido, vol. 2. São Paulo: Difel, 1965, p. 101-102.

⁷ GASSNER, John. Mestres do teatro. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.346.

⁸ VIALA, Alain. (dir.). Le théâtre en France. Paris: PUF, 1997, 211. Tradução da autora.

Nesse momento da história francesa, não seria possível a Molière criticar os poderes constituídos e controlados pelos primeiro e segundo estados. *O Tartufo* já tinha mostrado que a crítica aberta traria-lhe inúmeros aborrecimentos. *O burguês fidalgo* era uma obra para deleitar uma plateia aristocrática, ainda que permeada de burgueses já afidalgados, ou em vias de. Especula-se que a peça é uma sátira à figura de Colbert, poderoso ministro do rei. Nos espetáculos em Paris, em um teatro público e para uma plateia pagante, o exagero do retrato burguês atingia o limite do possível antes do ofensivo. De fato, como aponta John Gassner, a presença da tragédia de Corneille e Racine jogava uma relação dialética com a comédia de Molière, em uma sociedade que necessitava de autocrítica, justamente quando se consolidava sua posição de liderança como o centro civilizatório ocidental.

Como bem se sabe, a obra de Molière cruzou os séculos como referência de qualidade artística e comprometimento social. Desde o século XVIII existem relatos de montagens, totais ou parciais, nas terras da colônia portuguesa na América. Com a alvorada do século XIX e a independência do Brasil, com o empenho pela construção da nacionalidade e da identidade brasileiras, Molière foi eleito como um modelo para a comédia do cotidiano, dos costumes, da “sociedade nacional”. O primeiro e mais exuberante comediógrafo do Brasil independente, Martins Pena (1815-1848), teve desde sempre sua obra comparada à de Molière, com maior ou menor perspicácia da crítica sobre os possíveis ecos e “influências” advindos da obra do clássico autor francês. De todo modo, os estudiosos em geral reconhecem que tal “influência” se dava a partir das peças mais antigas de Molière, as farsas mais simples, os recursos mais histriônicos e populares. Lamentava-se, aliás, que o autor não tivesse tentado a “alta comédia”.

Assim como ele, outros dramaturgos foram “acusados” da mesma falha, ainda que tivessem ensaiado voos mais ambiciosos⁹. Parece-me, no entanto, que foi Jorge Andrade quem chegou pela primeira vez próximo de realizar a ansiada “alta comédia” no teatro brasileiro, com sua peça *Os ossos do barão*. Para tanto, foi necessário esperar por um autor que além desta, não produziu nenhuma outra obra voltada para o riso e que ficou conhecido por seu teatro histórico, de excelente qualidade literária, de investigação psicológica e experimentação cênica.

Um intervalo de 293 anos e 9.413 quilômetros separam a estreia de *O burguês fidalgo* da de *Os ossos do Barão*. A peça brasileira estreou em São Paulo em 8 de março de 1963, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), quando o grupo voltava-se cada vez mais para a nacionalização de seu repertório. Jorge Andrade foi um elemento chave nessa mudança. Desde 1958 (no espetáculo que comemorara 10 anos de existência da companhia), já tinha visto subir

⁹ Como França Junior ou Machado de Assis, por exemplo.

ao palco daquele histórico teatro duas de suas obras, *Pedreira das almas* e *A escada* (1962). Esta seria a terceira. Haveria ainda mais uma, *Vereda da salvação*, cercada de polêmica, valorizada pela crítica, atacada pelo público em um momento chave da história nacional, o do golpe militar de 1964.

Para os que não conhecem bem seu pensamento e sua obra, Jorge Andrade é tido como um autor saudosista, a voz de uma oligarquia poderosa que entrou em decadência com a crise do café em 1929¹⁰. Efetivamente, oriundo desse grupo¹¹, retratara sua origem e a de toda a sociedade a partir do distante século XVII. Na verdade, a obra de Jorge Andrade procurou, como o próprio autor afirmou em diversas ocasiões, mostrar as contradições e os caminhos percorridos pela sociedade brasileira ao longo dos séculos, buscando dar voz a todos os grupos envolvidos. Não é por outra razão que dentre as obras escritas encontramos diversos “espelamentos” entre abastados e desfavorecidos, entre cidade e campo, entre decaídos e ascendentes, num ciclo dialético sem fim.

Os ossos do barão se enquadra nesse contexto maior da obra andradiana, formando um díptico com a peça anterior, *A escada*¹², na qual se retrata a decadência da oligarquia de origem rural diante da urbanização e da industrialização da sociedade paulista dos anos 50 e 60 do século XX.

Os ossos do barão focaliza, ao contrário, a figura de um imigrante italiano, Egisto Ghirotto, que depois de árduos 40 anos de trabalho, tornara-se um importante industrial do setor têxtil. Egisto começara sua ascensão como colono na fazenda do Barão de Jaraguá. Com muito esforço e perspicácia conseguira reerguer a plantação de café em decadência, comprar terras, investir em fábricas e, finalmente, tornar-se um industrial importante, inserindo-se no novo ciclo econômico que conseguiu preservar a liderança do estado de São Paulo na economia nacional e transformar a sociedade brasileira.

Para esclarecer melhor, eu diria que escrevi “Os ossos do barão” porque havia escrito “A escada”. Uma conta a história da aristocracia que caiu e a outra a

¹⁰ Crise que já vinha se anunciando havia alguns anos, mas que diante da crise internacional, que afetou as exportações do mais importante produto brasileiro, jogou, irremediavelmente, esse grupo numa decadência jamais revertida.

¹¹ Jorge Andrade nasceu em Barretos, interior do Estado de São Paulo, em uma família de ricos cafeicultores que viriam a perder sua fortuna, como tantos outros, na crise de 1929.

¹² O drama, *A escada*, tem como ponto central um acontecimento talvez tão estranho quanto o dos *Os ossos do barão*. Fala de uma antiga demanda judicial mantida por um velho oligarca, Antenor, por seus supostos direitos sobre um populoso bairro operário em São Paulo, o Brás, cujas terras lhe pertenceriam por direito de herança. Evidentemente, depois de muitos anos e milhares de pessoas vivendo nesse local, a demanda era prova da insanidade do personagem. Mas era também um último sonho de retomar a fortuna e a importância social perdidas. O mais curioso é que essa era uma história real.

do emigrante que sobe - partes de uma mesma realidade social. Se na “A escada” o personagem principal acusa o emigrante como um dos causadores de seus males (...) em “Os ossos do barão” mostro quem é o emigrante, reconhecendo seu valor e seus direitos. Assim, os dois lados têm suas razões e uma explicação histórica e sociológica, se Antenor (A escada) tem uma justificativa para ser o que é, Egisto Ghirotto (Os ossos do barão) também tem.¹³

Assim como em *A escada*, o enredo parte de um fato real. Fora noticiada nos jornais paulistanos da época a venda, pelo novo proprietário de um dos casarões existente no ex-aristocrático bairro de Campos Elísios, em São Paulo, de uma capela contendo um ossário. A partir dessa notícia, Jorge Andrade elaborou uma intriga que, tendo como fundo a mesma obsessão de enobrecimento de M. Jourdain, apresenta o rico imigrante Ghirotto na busca de um artifício para unir seu nome à tradição “quatrocentona” paulista, última conquista que lhe falta. Para atrair a família do falecido barão, de quem comprara a mansão com todo o mobiliário, quadros e, inclusive, a capela mortuária contendo seus ossos, anuncia nos jornais a venda de todos esses bens. Tratava-se, portanto, de um estratagema para atrair a família do finado e conseguir aproximar-se deles. Portanto, a mesma relação entre prestígio e dinheiro que vemos em *O burguês fidalgo* repete-se na peça brasileira, ainda que com pressupostos e desenlace diversos.

Em termos de estrutura, a peça nacional assemelha-se ao formato original de 3 atos escolhido por Molière. Evidentemente, não se trata mais de uma comédia-balé. A música está ausente, bem como todo e qualquer recurso épico ou lírico antinaturalista. Não fosse pelo último ato, que se passa dois anos após o tempo dos dois primeiros, teríamos diante de nós uma obra absolutamente enquadrada nas unidades clássicas de tempo e espaço.

Além disso, muito embora a comédia de Jorge Andrade não se deixe contaminar por um linguajar vulgar, não chega ao requinte do verso. Por outro lado, também não lança mão dos recursos farsescos, histriônicos e populares como na peça francesa. Portanto, no espectro estilístico, a peça brasileira limita-se a um “centro” naturalista bem-comportado.

Podemos, no entanto, aproximar os dois trabalhos pelo cômico da linguagem no uso do recurso da distorção do idioma nacional pela sobreposição de uma língua estrangeira. Em Molière, a cena da sacração de M. Jourdain como *mamamouchi* se faz com versos que misturam o francês com aquilo que soava como turco para os franceses¹⁴. Em *Os ossos do barão*, o casal

¹³ ANDRADE, Jorge. *Os ossos do barão*. Cadernos do Teatro, n.3, set. 1963.

¹⁴ *Mahametta per Giourdina/Mi pregar sera é mattina:/Voler far un Paladina Dé Giourdina, Dé Giourdina.* (...)

Ver em MOLIÈRE. *Le bourgeois gentilhomme*. Paris: Folio, 1971, p.98.

de protagonistas é quem apresenta tal recurso cômico, juntando assim a comicidade ao retrato social dos personagens¹⁵. A incapacidade de falar português sem misturá-lo ao italiano indica que, por mais que se esforce, Ghirotto jamais seria “um dos nossos”. Permaneceria sempre alguém “de fora”. Assim, se não consegue incluir a si mesmo na, ainda, seleta elite paulista, fará de tudo para que sua descendência o faça. Por isso mesmo, como M. Jourdain, tenta forçar o casamento de seu filho, Martino, com uma descendente do Barão de Jaraguá, Isabel. A diferença é que no caso da peça brasileira a iniciativa paterna não é um fator de impedimento para o amor do jovem casal como na peça de Molière. Em Jorge Andrade, é justamente a manobra de Ghirotto que aproxima o casal que, afinal, consegue se entender e se apaixonar.

Essa estratégia aponta para uma diferença fundamental entre os protagonistas. Enquanto M. Jourdain é enganado por todos, devido à sua cegueira social e falta de senso, Ghirotto manipula com grande habilidade as forças que o cercam, compreendendo a psicologia social que move os personagens, sobretudo a mentalidade da velha oligarquia, que preza, como ele, nome e tradição. Fazendo-se de ingênuo e simplório, mostra-se mais astuto que os demais. Em sua estratégia consegue até mesmo a cumplicidade de um membro do clã quatrocentão, Verônica, que impregnada de forte senso de praticidade realista, vê na aproximação com o rico industrial a possibilidade de reabilitação social para si e para sua família, cada vez mais distante por outras maneiras.

Pelo que foi exposto aqui brevemente, entendemos a escolha de Jorge Andrade pelo diálogo com uma das peças mais importantes da obra de Molière no momento em que ele precisou escrever sua única comédia¹⁶. Mais do que *O avaro* e *O doente imaginário*, e tanto quanto *Tartufo*, *O burguês fidalgo* é uma comédia que coloca em cena e critica as tensões que marcavam fortemente a sociedade francesa do século XVII. *Os ossos do barão* também permite que se pense não só na excentricidade do protagonista, mas na realidade que ele teima em sujeitar aos seus desejos e fixações.

A diferença essencial, entretanto, está no fato de que, ao contrário do pobre M. Jourdain, um tolo enganado por todos, Egisto Ghirotto atinge seus objetivos e conquista sua vitória final. O riso está a seu favor. Não mais se ri dele, mas, com ele. A plateia era a nova elite moderna

¹⁵ *Quando cheguei aqui, eram os donos de tudo. Hoje o dono sou eu. E trabalho honesto. Honestíssimo! Vou me importar com o que pensam? A l'inferno tutti quanti!*

Ver em ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p.410.

¹⁶ Também seu maior sucesso, bem como a maior bilheteria do TBC. A peça manteve-se em cartaz por um ano e meio, um recorde nacional durante muito tempo. Depois disso, já foi adaptada como novela de televisão por duas vezes.

brasileira e o TBC seu palco. O autor não sofreria o risco de uma censura religiosa nem da afronta aristocrática.

Foram necessários quase trezentos anos para que o ítalo-brasileiro Egisto Ghirotto realizasse os sonhos do burguês parisiense M. Jourdain.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Jorge.(1970). *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva.

_____. (2012). *Jorge Andrade 90 anos. (Re)leituras: a voz do autor*. São Paulo: PRCEU\ FAPESP.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. (2001).*Teatro da memória: história e ficção de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume.

AZEVEDO, Elizabeth.(2014). *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Edusp.

GASSNER, John. (1974). *Mestres do teatro*.São Paulo: Perspectiva.

HELIODORA, Bárbara. (2013). *Caminhos do teatro ocidental*. São Paulo: Perspectiva.

MOLIÈRE. (1973). *Le bourgeois gentilhome* (comédie-ballet). Paris: Gallimard.

_____. (1965). *Teatro escolhido*, 2º vol. São Paulo: Difel.

VIALA, Alain. (1997). *Le théâtre en France*.Paris: PUF.