

Patego: mecanismos narrativos e referências teatrais incorporadas

Cenas / monólogos de transição do protagonista / trama narrativa e *commedia dell'arte*

O que terá de particular a estrutura dramática deste Patego? A mistura de teatros realizada: a contrafacção cômica do sério da tragédia em certas cenas da Angélica, o teatro físico da *dell'arte*, os comentários do protagonista feitos na primeira pessoa aos espectadores, comentários que se desdobram em reflexões sobre si, reacções imediatas ao sucedido que são performativo-verbais (reactivas) e revelações narrativas sobre o andamento da trama narrativa/cénica.

Esta misturada é estilística e obriga a registos diferentes de representação, isto para além dos teatros diferentes já referidos que contém e que, além de uma variação de registo estilístico, é mesmo uma variação de género teatral. Assim temos, no mesmo objecto, os antagónicos teatros trágico e *dell'artiano-físico*, o primeiro vivendo da eloquência verbal, da dicção e projecção e de certa pose, de um “estilo nobre” de certo estático físico, de um teatro da “marcação”, o segundo vivendo do disparate físico, do *gag*, do *lazzi*, do fora da regra e da norma, extenso até (verdadeiro número dentro do espectáculo) como é o caso da cena de Perdigoto em que, curiosamente, o protagonista é a mais miserável das criaturas, o criado tratado como um cão, uma inexistência civil. Também a cena da troca dos parceiros amorosos — no caso de Claudina é um falso casal que surge e que é alimentado como tal — os *gags* jogam nessa impossibilidade de acasalar: ao entusiasmo de Manhoso correspondem as falsas promessas da Claudina que o goza dando-lhe trela, o que explica que nem se encontre com Manhoso na cena amorosa-nocturna. A simetria dos pares amorosos dada no desenvolvimento da trama é, neste caso, assimétrica.

Na realidade, no caso de Angélica/Clitandre, também o que constatamos é mais a exposição teatralizada do *flirt*, do engate ocasional em situação festiva local, do que qualquer perspectiva “séria” de relação — ela está presa numa gaiola estabelecida pelo compromisso negocial dos pais e as saídas que faz são clandestinas. Neste caso, o desfazamento é entre o experiente amoroso com o paleio já cozinhado e a aprendiz de amorosa a viver o seu primeiro caso — há todo um experimentalismo de cena inicial que terá de ter esse peso do paleio de um e a frescura do paleio de Angélica a testar o seu “texto” mesmo que ela pareça muito sábia tendo a lição sabida de cor.

Entretanto, o casamento é de facto o negócio que os pais não vão desfazer e as que ela está presa – e obviamente ele, pelo menos até o espoliarem.

Uma outra dimensão do texto corresponde às cenas em que a verdade surge por contraposição com as cenas em que a duplicidade é o registo — numas o teatro não finge, Patego afirma literalmente o que pensa sem rodeios quando consegue. Neste caso temos um registo combativo, tanto entre Patego e os sogros — diz-lhes tudo, eles nem reagem (não podem, pois não lhes interessa a ruptura) —, como entre Angélica e Patego — esta diz-lhe claramente que casar é para ela uma escolha, assumindo o seu EU soberano nesse jogo, uma inclinação amorosa e que ele não corresponde ao modelo dos seus desejos sonhados, terminando por dizer que casou com os pais dela e que a tratou como objecto.

De como os tipos de cômico e alguns números integram uma estratégica sustentação de um público

A dimensão do cômico — que integra também momentos de um realismo histórico quotidiano nas cenas de confronto entre “verdades” antagónicas — deve-se sobretudo à

assunção na estrutura da peça dos teatros da tradição e de cenas escritas e previstas para o elenco com que trabalhava — Molière terá feito Patego e a Béjart mais nova, com quem casou, fez Angélica (há uma dimensão autobiográfica na peça). É claro que o papel de Manhoso e Perdigoto são escritos para interpretes que tinham essa vocação e emprego, no sentido de emprego de um saber fazer que teriam e que ali aplicavam. Esses papéis vinham de outras peças e o modo de os fazer adaptava-se à originalidade da trama concreta. Uma peça a fazer vinha com muito já feito nessa herança que assumia desses modos de fazer da tradição. Na *dell'arte*, sabemos-lo, um Arlequim tinha esse papel para a vida e só transitaria para Pantaleão quando as pernas já não dessem.

No caso de Patego é muito claro que há cenas que são puro entretenimento a que se seguem outras de tipo nada “para divertimento e riso garantido”. A cena de Perdigoto é isso: um número em que se respira uma pausa na trajetória cornuda de Patego. A cena em si, por outro lado, no limite, nada tem de divertido, pois é a cena de um espancamento que não acontece por talento do fugitivo Perdigoto, cuja arte é, como em Arlequim, escapar às pancadas. Já o desgraçado Scapin, outra figura cómica famosa de Molière, apanha pauladas sem fim dentro de um saco.

Fica claro que o modo de contar a história não é encerrado numa fidelidade colada à trama — pelo contrário, há momentos em que o riso vai atrás do teatro nessa dimensão absolutamente *actoral*.

Teatro físico (*dell'arte*) e teatro de texto (ideias)

É Vitez que fala de teatro de ideias. Nesta peça temos um exemplo disso. O confronto proposto é entre o estatuto almejado (por Patego) e os desejos de emancipação de Angélica. O que ambos dizem a quem dizem corresponde exactamente à defesa de posições segundo ideias claras. Patego diz claramente: o que vocês querem é o meu dinheiro, nada vos interessa mais que isso; ao que os Vilar de Tolos respondem com o facto de que os filhos — não ele — hão-de ser fidalgos por via de Angélica. O que não se percebe é de que modo a relação Angélica/Patego é, no plano mais chegado, uma relação possível. Será? Na verdade, o que ela lhe diz na cara e que é outro momento longo em que a duplicidade do discurso não existe, é que não se casou com ela, não lhe tendo perguntado se teria alguma inclinação por ele. O casamento é, portanto, uma imposição paterna, quer dizer paterna e materna, assim como — a peça não o diz, é uma extrapolação — a eventualidade de surgir um filho — fidalgo, pois — o será. Não era invulgar esse tipo de relação e um herdeiro, neste caso, alimentaria a árvore genealógica dos Tolos. Assim, seria esta aristocracia parola a engolir por inteiro a burguesia camponesa rica de Patego — os Pategos não teriam herdeiro.

Figuras e tipos, complexidade e síntese

Já verificámos a existência de tipos que se encaixam nesta trama como noutras, nada têm de absolutamente original, são anteriores à escrita da peça, importados da tradição, pertencem a um espólio vivo das técnicas de representar na época. Acontece também com Claudina, por exemplo, criada que contrafaz o comportamento da patroa a partir de um humor que é popular — ela não é fidalga, como diz Patego. No entanto, ela não é uma criada vulgar, básica como Manhoso ou Perdigoto, ela está ligada aos modos da patroa nos seus procedimentos e contrafá-la, mesmo que não seja para a criticar, antes para exhibir um refinamento de modos, como faz quando critica manhoso, a carta fora daquele baralho. Os seus apartes têm também um papel de divertimento que corresponde a dizer o que os de cima não podem dizer em presença — é curiosa a

reação à palavra “corno”, o incômodo é um incômodo diante do vocábulo que a Sra. Tola nem “reconhece”, é palavra que não se diz. Entretanto, o Senhor de Vilar de Tolos diz ao Patego que ele merece ouvir o que Claudina lhe diz a propósito de desconfiar da seriíssima esposa Angélica que, no essencial, afirma que ele não está à altura dela. As coisas mais expressivas e exteriores, no registo da representação, são as pauladas que ela diz a Angélica para acrescentar às que lhe deu na cena nocturna dos encontros equivocados. Essa cena, aliás, pode estabelecer a medida das verdadeiras trocas físicas — elas são possibilitadas pelo equívoco teatralizado ao máximo (momento clímax do riso a engendrar e do toque físico que tira partido do engano), tanto Clitandre a apalpar Claudina, como Manhoso a meter a mão no assunto Angélica. Como no carnaval, em que o mundo de pernas para o ar é legitimado pela desregra própria daqueles dias de libertação e excessos momentâneos (válvula de decompressão do resto do ano, assim era) o quiproquó desfaz as convenções de classe para depois as pôr no sítio, Clitandre com Angélica e, no caso, Manhoso a chuchar no dedo.

O mais complexo em “Jorge Patego ou o marido humilhado” são o próprio Patego e Angélica, ele sofrendo um tipo de cisão interior, experimentando uma “dor” desconhecida num tipo que pensa que o dinheiro compra tudo e ela “sonhando” com uma vida que Patego nunca lhe dará e a que os pais a obrigam — a escapatória será, portanto, fazer como na corte — imita outros com que sonha — e ter uns amantes, no seu caso expressando no fazer amoroso uma ingenuidade própria do seu isolamento duplo, inexperiência por um lado e fechamento absoluto de meio por outro, um cu do mundo fora do tempo e fora da geografia. Deste ponto de vista só a juventude de Angélica explica o desejo amoroso que quer praticar segundo as regras cortesãs tal como as imagina uma aprendiz sem “meio social” para treinar essas práticas: bilhetinhos, fugas de casa para encontros clandestinos, vocabulário específico, etc.

Também do ponto de vista do desenho das figuras, tipos, personagens, a peça trama-se à volta das únicas figuras complexas: Patego e Angélica. Ambos descobrem em si mesmos face ao casamento — imposto a Angélica, negócio para Patego — outras dimensões a partir do conflito gerado pela impossibilidade de serem casal. Ela não o aceita e di-lo. É só numa situação desesperada que afirma corresponder ao que ele quer, quando corre o risco de ser apanhada na rua, fora de horas pelos pais, como uma vadia — os Vilar são puritanos, gente de igreja. Sob a iminência da entrada dos pais no pátio ela chega a chamar-lhe “maridinho” de modo sincero. Neste momento não há duplicidade, embora o medo dos pais fale por ela. Os pais são ainda um poder dominante, são a lei costumeira e a justiça feita na rua.

Figura será Perdigoto, figura no sentido da definição de um comportamento pelo seu exterior, como se aspecto e pessoa coincidissem na sua elementaridade. Perdigoto é uma inexistência civil, não acede a ser gente. O medo domina o comportamento. Toda a cena com Patego é fugir-lhe, fugir das pauladas. É o fim da escala social. É a figuração do medo sob a forma de corpo que ali está. Na cena final essa inexistência continua, ele é uma utilidade, como um candeeiro. Já Manhoso tem um direito ao erro que expressa. Naquela intriga ele é o erro de *casting*, é absolutamente incompetente para esta diplomacia dos amores requerida. Mas mais que uma figura é um tipo, um papa biscates que revela uma condição assalariada, fala de soldo e de horário de trabalho e está disponível para alugar os seus serviços sob a forma de biscate — tem alguma liberdade. Perdigoto é servo daquela gleba, escravo, Manhoso é *lumpen*, proletário *avant la lettre*. Interessante é ver que a sua figura tipo é construída em cima da contradição cultura/ignorância, saber/desconhecimento, não só a sua conversa filosófica sobre a relação entre a noite e o dia ignora a rotação da terra, como a constatação tautológica de que *colegium* é colégio é uma enorme descoberta. Obviamente que ele e Patego, mais

Claudina, são figuras intrinsecamente cómicas — Claudina nos apartes. De um cómico de situação, tramado na intriga. Já os “nobres” são de um cómico “essencial”, é um cómico social, desenhado em cima de comportamentos atávicos e já antiquados. No caso dos De Vilar isso é acentuado pelo exagero genealógico constante, pelo auto-elogio das origens familiares — são excessivos no verbo e monotemáticos, de traço único. O seu ridículo é realista, facilmente o reconduzimos a um comportamento real, já o cómico dos outros é teatral, supõe ofício de escrita de actor mais ou menos já escrito. Clitandre vai pelo mesmo caminho, é feito de uma única peça, a sua nobreza calça uma pose que é constante, como se fosse uma máscara social, um galã a todo o tempo, entregue definitivamente a multiplicar uns amores de ocasião com a mesma retórica ensaiada: o paleio será sempre o mesmo, como o tom, como a pose. Feito o discurso acerca do ciúme e da paixão única nada fica, tudo se esfuma. Curioso será verificar que a “coragem” que exhibe com Patego, também aqui ensaiada, corresponde ao receio de ser apanhado na cena em que vai procurar Angélica.

O que nos interessa aqui é mostrar uma sociedade que assenta a sua organização numa hierarquia absoluta, piramidal. Nada mais desigual do que uma organização deste tipo, por patamares que não se tocam a não ser via interesses, utilidade, abuso de um lado, serviço escravo e não escravo do outro.

Traço ascensional como ideologia

«Sendo recorrente o tema dos nobres falidos, o que salta à vista nesta comédia negra é o modo como o projecto de Patego — ser rico e, ascendendo àquela aristocracia provinciana pela via do casamento, poder exhibir, diante dos seus iguais, um outro estatuto — se torna para ele um inferno e um falhanço. O casamento a que finalmente os dois são obrigados é a consagração desse inferno: nunca haverá proximidade. Uns séculos depois alterar-se-ão as regras e o inferior será senhor, como no “Cerejal” de Tchekov acontece com Lopakine, que acaba por comprar o Cerejal.

O que é surpreendente nesta trama é que a insistência militante de Patego pela sua causa, mesmo esbarrando sempre na perícia de Angélica a manobrar os factos invertendo-lhes o sentido, nunca vai ao ponto de questionar a lei vigente, a dos de cima. É ainda a dependência de um poder absoluto reconhecido a subalternizar o seu poder económico — aqui a economia não é a lei.

O que explica esta vontade de Patego de voltar à carga para perder? A ilusão absoluta de que uma “justiça” lhe assistirá? E para que quer ele casar com Angélica? Será um “marketing” para os seus negócios? Patego e Tolos companhia? Quererá ele exhibir a árvore genealógica dos De Vilar por ser parte da família e invocar como seus uns egrégios bisavôs que não são os seus? Terá tanto nojo das origens para as querer apagar?

Claro que a ascensão de uns e a queda de outros é uma lei histórica ligada aos modos de produção de cada longa duração. O que surge com alguma evidência é que o desejo de não ser ele mesmo, de ser um rico “nobilizado”, não corresponde a qualquer alteração comportamental, antes a um choque de classe, por outro lado, em nenhum momento, há expressão de afecto pela mulher. Entramos na peça logo pelo seu inferno que nem sequer é o do ciúme motivado pelo afecto, mas antes o do proprietário desautorizado em tudo pelo “objecto” comprado.»

Comédia e quotidiano

Uma dimensão deste tipo de cómico é que está ligado ao dia a dia. No caso, a peça dura um dia e é nessa concisão temporal (também o espaço é único, isto é, fixo) que a

expressão de um quotidiano — excepcional, porque Patego está na situação de ser polícia forçado da mulher para a apanhar num flagrante-delito, está portanto fora da sua “normalidade” — assume uma condição retratada. Toda a sociedade exibida acaba por ser, por assim dizer, sociologicamente traçada pelo excesso cómico: as relações entre classes são explicitadas, o quotidiano revela-se paradigma histórico, tudo é clarificado diante do espectador de hoje — no tempo da peça e diante da corte em Versalhes, toda esta gente seria motivo de riso para a plateia cortesã.

Aquele quotidiano é um quotidiano alterado que, por sê-lo, torna mais evidente o quotidiano real, aquele em que os De Tolos e Clitandres nada fazem e em que os Pategos e seus serviçais trabalham.

Fernando Mora Ramos