

TEATRO

Ruzante e "Moscheta"

SÁBATO MAGALDI

Sob o aspecto artístico e cultural, a obra mais importante do repertório do "Teatro Stabile della città di Torino" é *Moscheta*, de Angelo Beolco, anunciada para a recita de despedida, em São Paulo. A inclusão dessa peça na temporada do elenco italiano se deve, sem dúvida, à circunstância de ser ele dirigido por Gianfranco de Bosio, profundo estudioso do teatro de Beolco, e editor da *Moscheta*, enriquecida por um excelente "Apparato critico-scenico", em que reuniu as notas de trabalho para a montagem do texto no "Teatro dell'Università di Padova".

Até na Itália, a "descoberta" de Beolco (mais conhecido pelo nome de sua personagem Ruzante) é acontecimento recente. Silvio D'Amico afirmou que os italianos deveriam envergonhar-se, por ter sido um estrangeiro — Alfred Mortier — o primeiro tradutor do teatro de Beolco, escrito no dialeto paduano do século XVI, divulgando-o em francês. Depois vieram as traduções italianas e o interesse pelo conhecimento da obra de Ruzante, que é, nas suas principais expressões, deliberadamente popular, enquanto os canones estéticos do Cinquecento recomendavam a observância dos modelos greco-latinos.

Se os italianos esperaram quatro séculos para inteirar-se do valor de Ruzante, o crítico brasileiro não precisa pedir desculpas por só agora entrar em contacto com algumas de suas peças, ao ensejo da apresentação da "Stabile di Torino". Acreditamos que, também para o nosso público, a possibilidade de ver a *Moscheta* já atribuiria alto significado à visita do conjunto italiano. Não se trata de simples curiosidade histórica, alimentada pelas referências que se fizeram de Ruzante como precursor da *Commedia dell'Arte*, que anuncia também Molière e até Shakespeare. Impressionam no dramaturgo a individualidade própria e o consumado labor artístico, que fazem da *Moscheta*, de *Il Reduce* e de *Bilora* (as únicas peças que lemos de Beolco, entre as dez de sua autoria), verdadeiras obras-primas do teatro.

O protagonista dos três textos é um camponês (Ruzante em *Moscheta* e *Il Reduce* e Bilora na comédia à qual dá o título), que vive na miséria e na abjeção, em virtude das condições de seu tempo, assolado por frequentes guerras. Beolco, em sua curta existência (teria nascido em 1502 e morreu em 1542), foi testemunha das lutas que devastaram a Serenissima Republica, e as funções que desempenhou como administrador de propriedades agrícolas lhe permitiram íntimo contacto com os camponeses, que eram as maiores vítimas da instabilidade social. Como a sua perspectiva é a da objetividade, expressa até na adoção do dialeto, Beolco mostra com realismo os tipos retratados, e não os põe apenas em ridículo ou extrai da intriga lições moralizantes. É certo que nos espantamos com a cruza das criaturas ruzantinas: são amorais, conduzem-se pelos apetites elementares e imediatos, nada têm em comum com os heróis edificantes a que acostumou o público uma certa idealização literária. Ri-se à vontade da falta de caráter (não há outro nome, ao menos de acordo com os nossos padrões) e das absurdas aventuras dos protagonistas de Beolco, mas resta, no fim, um travo amargo, causado pela quebra quase total daquilo que se compreende por condição humana. O dramaturgo não faz denúncia explícita do mundo miserável em que vegetam suas personagens. O observador é que, depois de achar graça com o espetáculo hu-

mano que lhe é oferecido, se indigna e se revolta contra o grau de torpeza a que foi relegada aquela camada de indivíduos. O processo dramático de Ruzante já prenuncia, com efeito, sob esse prisma, o de Molière, nas obras mais ambiciosas. O desenvolvimento cômico leva a um mal-estar inquietante, o riso prende-se na garganta para dar lugar à surpresa e à perplexidade.

Nesses textos de Beolco, está sempre em jogo a mulher. A procura da mulher pelo homem. Essa relação, que em outros termos seria um dado natural, complica-se nas peças, porque uma dificuldade intransponível separa o herói da mulher: a falta de dinheiro e de alimento, que lhe impede preservá-la. A miséria é tanta que a mulher, ao aceno de alguém que lhe dê comida, não se constrange em descartar-se do companheiro. Em *Il Reduce* (ou *Parlamento de Ruzante che iera vegnu de campo*), o protagonista, ausente quatro meses à procura de meios que não obtém, encontra Gnuia em outra companhia. Não adianta que ele lhe declare amor. Para Gnuia, quer-lhe bem quem o demonstra: "não que eu queira mal a você, mas não gosto da sua miséria". A mulher é que acha que Ruzante não tem consciência: "sinto um grande medo de morrer de fome, e você não pensa nisso". Além de perder Gnuia, Ruzante acaba tomando bastonadas do Bravo, e a única maneira de consolar-se é imaginar que mais de cem inimigos lhe batiam. O compadre Menato estranha que ele ainda esteja vivo, e Ruzante replica: "já tenho calo. Não sinto nada, eu". A dureza do mundo insensibilizou-o — ainda procura um modo de vencer a total vileza inventando que, se soubesse ter lutado apenas contra um homem, o venceria, para vingar-se dele e da mulher.

A situação de Bilora é semelhante: Dina abandona o marido, para viver com um velho rico. Ao decidir reavê-la, Bilora pensa antes em pedir à mulher um pedaço de pão. Aceita o dinheiro que ela lhe dá, para comer fartamente, e não toma com o velho a atitude que se consideraria viril: manda um intermediário para conseguí-la de volta, e fica decepcionado com a sua recusa, porque ela lhe havia prometido acompanhá-lo. O velho, talvez por estar seguro de seu poder econômico, dá a Dina a possibilidade de escolha. Ela não quer saber de Bilora, que "lhe dá de comer mais bastonadas do que pão". Dessa vez, o protagonista vinga-se, liquidando o velho numa luta. Mas não se tem o direito de concluir que, ao invés de mostrar-se corajoso, Bilora revela maior covardia, ao derrotar um velho?

Essas duas peças são curtas, e o esquema básico se resume no triângulo amoroso. Ao compor *Moscheta*, em cinco atos e um prologo, a situação deveria tornar-se mais complexa, e Beolco a enriqueceu com o jogo de três homens (não mais dois), em torno de Betia.

Aqui, o marido não tenta recuperar a mulher, mas é um compadre do casal — Menato — que procura os favores dela. A situação não se coloca tão diferente, se lembrarmos que o compadre já os tivera, num quase direito de precedência sobre o marido. Impele Menato, camponês abastado, a falta que agora sente da comadre, levando-o a praguejar: "Maldito seia o amor!" Observa, ainda, com inegável espírito: "Dizem depois que temos livre arbítrio". Decide, por isso, reencontrar com Betia o prazer antigo, e ela o repete: não deseja mais ser louca como nos primeiros tempos, e quer "olhar os cristãos na cara". Só enganaria Ruzante, se ele lhe fizesse algo desagradável.

A solução para Menato, portanto, é conseguir que Ruzante entre em desgraça com a mulher. E, para alcançar esse objetivo, serve-se do próprio Ruzante. Precisa este, no dizer do compadre, certificar-se da fidelidade de Betia. E haverá meio mais seguro para pô-la à prova do que fingindo-se outra pessoa, que tenta seduzi-la? A fim de tornar o ardil mais verossímil, Ruzante fala *moscheta*, isto é, florentino, língua difícil, de gente bem criada. Betia recusa-o, na primeira investida, mas Ruzante oferece-lhe uma bolsa cheia de dinheiro. Diante desse argumento, com a vida miserável que levam, a mulher vai transigir. Quando Ruzante se dá a conhecer, resta a ela ficar indignada, mentir que percebera a trama, e que se meterá num convento.

O convento, naturalmente, é a casa do soldado bergamasco Tonin, que também se interessava por ela. O duplo motivo amor-dinheiro continua a mover a história. Uma vizinha informa a Ruzante onde a mulher se encontra, e ele se alegra com a notícia, porque não a perderá de todo. Tonin, contudo, só restituirá a mulher se Ruzante lhe devolver a bolsa de dinheiro, que havia roubado dele, simulando ter sido vítima de um assalto. Para o soldado, também, o dinheiro é vital, e lhe arranca uma exclamação: "Você deu-me no sangue, ao dar-me na bolsa". Mas a miséria de Ruzante é tanta, que não lhe interessa privar-se do dinheiro, agora que a mulher está mais à mão. Apela para Menato, que se dispõe a pagar o resgate. Com a segurança que lhe traz a autoria da transação, o compadre pede ao soldado "a nossa mulher". É a sua vez de compensar-se de tantos sacrifícios, e Menato faz nova burla com

Ruzante: entra na casa dele com Betia e, além de dar-lhe boas bastonadas, bate-lhe a porta na cara. Ruzante está inteiramente sucumbido, mas, ao ver Tonin ensanguentado, imagina logo que foi o autor da façanha. Não apanhara, mas destruiu o inimigo. Nesse delírio inventivo, que é a única saída para os seres irremediavelmente derrotados, Ruzante concentra todo o desejo de heroísmo e de dignidade, que não podem acudi-lo na hora certa. E sua última vontade é de paz, uma paz que o libertaria de novas empresas perigosas.

O amor verdadeiro por Betia mistura-se em Ruzante com o instinto de autopreservação, revelado pelo desejo de conservar, a qualquer preço, o dinheiro. Um belíssimo lirismo anima as suas declarações. Num monólogo, exclama: "nós nos quisemos bem tanto tempo, que nos embriagamos no bem que nos quisemos". Chama-a, depois, de "irmã", e augura que, ao morrer, "nos ponham juntos numa fossa, já que, vivos, não podemos estar nela". Quando Betia, com coqueteria, diz que não quer o perdão dele, porque não o merece, Ruzante fala: "perdoa-me então, te peço perdão, mulher, que o diabo é sutil. Perdão".

Betia surge, de início, cheia de escrúpulos, ditados pela sua nova condição de "donna da bene", que deseja na cidade uma vida diferente daquela que teve no campo. O prologo refere-se a uma "natureza" dela, que lhe determinaria a leviandade. O entrecho, porém, incumbe-se de mostrar o condicionamento de sua conduta: basta um pretexto, para Betia desmoronar a sua pretensa seriedade. Não tinha condições para recusar a bolsa de Ruzante travestido em conquistador, e, depois dessa falha, todas as outras justificam-se para ela. Quando o soldado bergamasco se declara em metáforas sentimentais, dizendo que gostaria de ser o cesto que ela carrega na mão, Betia replica apenas: "E eu gostaria de que aquilo que toco virasse imediatamente polenta". A miséria está na raiz do comportamento de Betia e ela nem pode fugir à realidade pela satisfação conjugal. Ruzante, provavelmente cansado e de barriga vazia, dorme todo o tempo.

Menato é o camponês endinheirado que, não se prendendo a necessidades materiais, permite-se o luxo de vir a Padua à procura de Betia, que lhe dera antes prazer. Tonin se distancia do soldado fanfarrão no plano da conquista feminina (naquele subúrbio miserável da cidade, ele era dos mais afortunados), e incide nas características farsescas do tipo, ao dizer que tem medo da própria figura.

Tudo é orgânico na *Moscheta*: as criaturas, a linguagem, o mecanismo da ação e até os monólogos. A arte de Beolco não se mostra intuitiva e primária, mas profundamente elaborada. O dramaturgo, que era também ator, sabe estimular ao máximo as virtualidades interpretativas. Espanta ao observador a riqueza de situações e sentimentos que as personagens devem exprimir. A cena em que Ruzante decide comer-se (tentativa de suicídio que toma ainda a forma da mastigação, típica da vontade de preservar-se) mistura um dos grotescos e patéticos mais admiráveis da história do teatro. A *Moscheta* desconcerta, na sua surpreendente modernidade.



Angelo Beolco, o "Ruzante", de quem veremos segunda-feira próxima, no Teatro Municipal, "La Moscheta".