

**TNSJ**

TEATRO  
NACIONAL  
SÃO JOÃO  
PORTO

O Doente  
Imaginário



ESTREIA

**Teatro  
Nacional  
São João**      **7 Jun  
1 Jul \*  
2012**

# O DOENTE IMAGINÁRIO

*LE MALADE IMAGINAIRE*  
(1673)  
**DE MOLIÈRE**

**ENCENAÇÃO  
ROGÉRIO DE  
CARVALHO**

*tradução*

**Alexandra Moreira  
da Silva**

*cenografia*

**Pedro Tudela**

*figurinos*

**Bernardo Monteiro**

*desenho de luz*

**Jorge Ribeiro**

*música*

**Ricardo Pinto**

*assistência de*

*encenação*

**Emília Silvestre**

*interpretação*

**Jorge Pinto** *Argão*

**Emília Silvestre**

*Tonieta*

**António Durães**

*Doutor Diaforético*

**Clara Nogueira** *Belina*

**Fernando Moreira**

*Beraldo*

**João Castro**

*Doutor Purgário*

*Senhor Boafé*

**Vânia Mendes**

*Angélica*

**Miguel Eloy** *Cleanto*

**António Parra**

*Tomás Diaforético*

**Ivo Luz**

*Senhor Flatêncio*

**Marta Dias** *Luisinha*

*montagem e*

*concretização*

*de cenário*

**Américo Castanheira/**

**Tudo Faço**

*coprodução*

**Ensemble - Sociedade**

**de Actores, TNSJ**

*qua-sáb 21:30*

*dom 16:00*

*dur. aprox. 2:00*

**M/12 anos**

\*exceto dias 23 e 24

de junho

GOVERNO DE  
PORTUGAL

SECRETÁRIO DE ESTADO  
DA CULTURA

O TNSJ É MEMBRO DA



MECENAS TNSJ



# O (NOSSO) DOENTE IMAGINÁRIO

ENSEMBLE – SOCIEDADE DE ACTORES

Quando fizemos *O Averno* em 2009, quisemos mostrar a tragédia da destruição moral operada pela obsessão de Harpagão na sua família, a loucura em subjugar tudo e todos à sua vontade, a sua desumanização patológica – e criámos um sério divertimento que voltámos a visitar em 2010 e em 2011. Estranhamente, parece-nos quase natural chegarmos agora a este Argão, que, tal como Harpagão, “é de todos os humanos o humano menos humano” (curiosa a aproximação fonética dos dois nomes inventados por Molière!). Outra personagem obsessiva, patética, que não tem sentimentos por ninguém, grotesco no seu egocentrismo, que exige a atenção de todos sem nada dar em troca. Esta recusa da pluralidade, do reconhecimento do(s) outro(s), resulta na perda do real – por isso, ele tem tanto medo da morte. É, aliás, brilhante o comentário de Jean-Luc Lagarce a propósito da personagem: “Um corpo que devora tudo, que impede os outros de viver, que os engole, devora e afoga, um corpo egoísta, monstruoso, que nega a existência dos outros corpos, que fala apenas de si próprio”.

Quando Molière escreveu *O Doente Imaginário* sabia que estava gravemente doente. Interpretava Argão (um falso doente de uma vitalidade incrível) e disfarçava com esgares risíveis a dor das suas convulsões, quando sucumbiu ao quarto dia de apresentações – é com a sua própria doença e com a morte que o autor brinca e nos faz

rir. A morte está sempre a entrar em cena: rimo-nos da falsa morte de Luisinha para escapar ao castigo, das juras de suicídio de Angélica e Cleanto se forem separados e da hilariante tramoia de Tonieta, aconselhando Argão a fingir-se de morto para conhecer os verdadeiros sentimentos da mulher e da filha. Mas, na verdade, esta é uma comédia sombria que assenta numa lúcida reflexão sobre o medo da morte – e é nessa verdade mais profunda que nos queremos ancorar. É a tragédia e não a comédia que nos interessa revelar... para, enfim, nos rirmos, como Molière, das estúpidas permanências do comportamento humano.

## SÉRIE DE INTERROGAÇÕES

ROGÉRIO DE CARVALHO

**A corporização da morte.** A morte, a doença e o dinheiro – o mórbido e o sórdido. Os males do corpo e o seu lote inevitável de tratamentos médicos invadem os discursos das personagens. Argão é um ser ferido de morte, que precipita num turbilhão e nas vertigens do imaginário todas as angústias mortíferas. A projecção da doença de Molière ou a *mise-en-scène* premonitória da sua própria morte.

**Argão dobrado sobre a sua lista de remédios e sobre o estado do seu corpo.** Ao detalhar assim o seu corpo, a sua conta e o seu regime, o nosso burguês se mostra, por vezes, caprichoso e desconfiado como uma criança, como um déspota sempre enganado. De que sofre Argão, o último herói de Molière? De uma doença imaginária ou do imaginário?

**O vasto domínio da medicina do corpo e da alma do grande século.** A obra situa-se no cruzamento entre a história do teatro cómico e a história da desordem moral e mental.

**Tlim...** O emblema deste homem-orquestra que se faz sininho é objecto de piedade. Argão procura apaziguamento, consolo.

**Molière cria uma rede de manhas,** põe em cena estratégias que não poupam nem a morte fingida.

**Desde a sua entrada, Tonieta se coloca sob o signo da dissimulação, do fingimento.**

Tonieta multiplica os obstáculos, os impedimentos. O duplo jogo de Tonieta. **Belina e o Senhor Boafé, mergulhados na hipocondria.** Molière deu-lhes uma linguagem com ternura afectada e excessiva. É com o Direito que o Senhor Boafé pratica a astúcia. Ele sabe encontrar e justificar acordos com a lei. É a sociedade que ele engana.

**Os Diaforéticos acreditam, inocentemente,** assistir a um espectáculo de ópera improvisado, em sua honra.

**A cena muito breve em que Belina informa Argão** de que um homem jovem está no quarto com Angélica mergulha o espectador atento numa série de interrogações sobre a atmosfera de suspeição que reina em casa de Argão.

**A suspeição, a inocência (a dissimular), é certamente uma das piores perversões para Molière.** A famosa cena do interrogatório. A ingénua, a maliciosa Luisinha... A inocência seria reduzida a espionagem, em detrimento da sua própria irmã, sob a ameaça do chicote. Que universo é este em que o interesse ou o medo conduzem à denúncia? Angélica está sob o olhar constante da sua madrastra e da sua irmã (complacente).

**Beraldo, no final, propõe uma falsa cerimónia.** Falsos médicos entronizam o doente Argão na respectiva confraria.

**Gostaria de agradecer** a todos aqueles que dedicaram o melhor do seu tempo e do seu trabalho na construção e realização deste espectáculo.

---

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*



## “Pouco a pouco, não seremos mais do que um corpo. Vai ser bom.”

JEAN-LUC LAGARCE\*

Deitar-nos-íamos para sempre, diríamos que estamos doentes. Seríamos como crianças perdidas, uma criança velha que voltou a ser pequena. Deixaríamos de sair. Que nos importa o mundo! Ficaríamos na cama, no calor, nos lençóis macios, não teríamos qualquer obrigação, poder-nos-íamos libertar dos nossos deveres, nada nos obrigaria ao que quer que fosse, teríamos todos os direitos. Teríamos alguém que cuidasse de nós, poderíamos chorar por nós próprios outra vez, renunciaríamos à responsabilidade, seríamos tão crianças quanto as nossas próprias crianças, poder-nos-íamos até libertar delas, metê-las num convento ou vendê-las para experiências de anatomia na Faculdade de Ciências – poderíamos jogar jogos imbecis, ser, pouco a pouco, como um bebé idiota, ser o filho desesperado da nossa própria mulher, ser o irmão mais novo e perdido de um irmão mais velho e responsável, poderíamos ter exigências, ser caprichosos.

Pouco a pouco, não seremos mais do que um corpo. Vai ser bom. Um corpo pesado no centro do mundo, no centro da casa, um corpo que encalhou, ali, que quase prefere não se mexer, que espera.

Um corpo que os outros vão ter de alimentar, lavar, transportar, virar. Um corpo que eles vão ter de encher e de esvaziar. Um corpo cheio de sangue, de bÍlis, de humores e de merda, um corpo que se vai tornando cada vez mais assustador, ao qual é preciso dar de comer, que é preciso fazer defecar, um corpo que cheira mal, que estorva.

Um corpo à volta do qual giramos, um corpo que devora tudo, que impede os outros de viver, que os engole, devora e afoga, um corpo egoÍsta, monstruoso, que nega a existêncÍa dos outros corpos, que fala apenas de si próprio.

Esperaremos pela Morte. Voltaremos ao estado de antes do Nascimento.

Não queremos nada, a não ser o cuidado dos outros, não damos nada, exigimos tudo. Temos medo também – de tanto jogarmos, acabamos por ficar perdidos no nosso próprio jogo, deixamo-nos engolir pela nossa própria imaginação –, temos medo desta queda lenta e doce em direçãO à brandura extrema, à moleza e ao abandono.

Assustamo-nos com este bem-estar que de nós se apodera, com esta fraqueza tão pacÍfica. O prazer de nos vermos morrer sem sofrimento. Amarmo-nos a nós mesmos e flutuarmos entre o sonho e a realidade, ficarmos exaustos e felizes por desaparecermos, por não sentirmos mais nada, não experimentarmos mais nada. Delirarmos um pouco, termos medo, às vezes; vermos fantasmas, vampiros, darmos a nossa filha a um mÉdico dissecador de raparigas, batermos nas crianças, confundirmos a criada com um velho, deixarmos que nos cortem um braço, que nos tirem um olho, imitarmos um morto, estarmos mortos verdadeiramente.

Desaparecermos. Ficarmos sozinhos. Ao longe, cada vez mais longÍnqua, só a voz da sabedoria nos tenta manter vivos e lÚcidos. Ficarmos, finalmente, sozinhos, mÉdicos das nossas próprias dores, sentirmo-nos bem e não termos ninguém, não termos contas a prestar, sentirmo-nos bem, sim, como antes de nascer, como depois de morrer, igual.

\* In *Traces Incertaines: Mises en Scène de Jean-Luc Lagarce, 1981-1995*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, [2002]. p. 106-108.

## O ESPELHO TRÊS PISTAS DE LEITURA PARA COMEÇAR

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA

*O meu corpo é o lugar sem recurso  
ao qual estou condenado.*

MICHEL FOUCAULT

### Tlim, tlim, tlim

“Um médico muitíssimo honesto, de quem tenho a honra de ser doente, promete, e quer comprometer-se perante os notários, fazer-me viver mais trinta anos, se eu conseguir obter-lhe uma graça de Vossa Majestade. Sobre esta promessa, disse-lhe que não lhe pedia tanto, e que ficaria satisfeito se se compromettesse a não me matar.”<sup>1</sup> A inspirada ironia de Molière relativamente aos médicos e ao exercício da medicina, presente em muitas das suas obras e escritos avulsos, como é o caso desta petição ao Rei, publicada na segunda edição de *O Tartufo*, em 1669, terá certamente contribuído para a sobrevalorização da questão autobiográfica nas peças do autor francês. A morte de Molière na noite da quarta representação de *O Doente Imaginário*, a 17 de fevereiro de 1673, na sequência de uma “fluxão no peito” de que Molière padeceria “há já vários anos” – ou seja, de uma forte constipação, de uma bronquite ou eventualmente de uma pneumonia –, não podia senão conduzir a um número considerável de leituras em torno da questão da morte, e muito particularmente da morte verdadeira e espectável daquele que, em cena, a teria simplesmente simulado.

Como é referido e amplamente documentado na nota introdutória à edição de *O Doente Imaginário* na conceituada coleção da Pléiade, não temos, até hoje, nenhum documento que prove que Molière sofresse de doença prolongada, de “melancolia hipocondríaca”, ou que tivesse vivido os últimos anos da sua vida angustiado com a perspectiva de uma morte próxima. Bem pelo contrário: “Se nos ativermos aos únicos factos verificados e aos testemunhos estritamente contemporâneos da sua morte”, afirmam os autores da referida nota introdutória, “constatamos que o que predomina é o espanto dos observadores perante a brutalidade do acontecimento”.<sup>2</sup> Molière terá, assim, morrido das consequências acidentais de uma infeção passageira, e não da derradeira crise de uma longa e penosa doença. Contudo, poder-se-ia argumentar que o próprio texto contradiz esta hipótese. Na cena 3 do Ato III, Argão e Beraldo têm como tema de discussão “Molière” e muito particularmente o facto de este recusar a ajuda da medicina: “Ele lá tem as suas razões para não querer nada disto”, afirma Beraldo, “e defende que só quem é forte e robusto tem força para aguentar os remédios e a doença; no seu caso, só tem força para aguentar as suas próprias mazelas”. Na verdade, aquilo que poderia ser uma espécie de confissão do autor relativamente ao seu estado físico, faz parte das modificações introduzidas no texto na edição das obras póstumas em 1682. A morte abrupta do autor não lhe terá permitido concluir o texto para impressão. Depois de uma primeira edição não autorizada em 1674, e na sequência da reação da viúva de Molière, Armande Béjart, o texto é integrado no sétimo volume da edição oficial das *Œuvres* em 1675, publicada por Denis Thierry, Claude

Barbin e Ribou. Em 1682, os mesmos editores contestam a edição anterior, reconhecendo o acesso a uma versão “revista, corrigida e aumentada” que assumem e publicam como sendo a última e verdadeira versão da peça. Segundo Georges Forestier, Claude Bourqui e Anne Piéjus, não seria de estranhar que as alterações tivessem sido introduzidas por Donneau de Visé, o mais célebre polígrafo da época, amigo da família de Molière e muito próximo de Armande Béjart, a partir de textos e rascunhos do próprio autor. Escusado será dizer que, neste domínio, serão sempre mais as perguntas do que as respostas.

Na edição da Biblioteca da Pléiade reproduz-se “o único texto cuja autoria não pode ser contestada”, ou seja, o da primeira edição oficial em 1675, e separadamente as cenas divergentes da edição de 1682. No entanto, é esta última que nos habituámos a ver nos palcos e que podemos ler na quase totalidade das restantes edições. O texto publicado em 1682, caucionado por La Grange, ator fetiche de Molière, retoma o de 1675 e é comumente assumido como a edição definitiva de *O Doente Imaginário*. Foi esta edição que seguimos para esta tradução, ainda que tenhamos recorrido com alguma frequência a análises comparativas das duas edições, com o apoio incontornável das preciosíssimas notas dos editores das *Œuvres complètes* da Biblioteca da Pléiade.

### Ordem

Segundo Michel Foucault, a organização minuciosa da disciplina estará na base das estruturas de poder das sociedades modernas. A esta organização não serão alheias as noções de “ordem” e de “classificação” que estão na base do pensamento clássico. “As relações entre

os seres serão efetivamente pensadas sob a forma da ordem e da medida”, afirma Foucault, “mas com esse desequilíbrio fundamental de se poder sempre reduzir os problemas da medida aos da ordem”.<sup>3</sup> Por outro lado, a estratégia do *encarceramento* posta em prática a partir de meados do século XVII terá sido o primeiro passo para o estabelecimento de uma sociedade que visa disciplinar, enquadrar e controlar o corpo social, e que tem como ponto de partida a “domesticação” do corpo individual. Em 1656 é criado em Paris o Hospital Geral. Aquilo que poderia parecer apenas uma reforma administrativa revelar-se-ia, segundo Foucault, “uma estrutura semijurídica” que tem como função controlar uma população pobre que é vista como fonte de perturbação do equilíbrio social: hospitalização e internamento nada têm que ver com a medicina. O desejo de controlo transformar-se-ia rapidamente no *modus faciendi* da ordem monárquica e burguesa que se estabelece em França durante este período.

Os textos de Molière sobre a medicina e sobre os médicos constituem uma parte importante da sua obra.<sup>4</sup> O autor denuncia uma medicina praticada com base em preconceitos, ideias falsas ou ultrapassadas, que desvalorizava a fisiologia e a anatomia, e que, apesar das descobertas e avanços recentes, continuava a acreditar na teoria humoral hipocrática e galénica, prescrevendo terapêuticas muitas vezes duvidosas e quase sempre ineficazes, que Molière resumiu na célebre fórmula de Argão: “*Clistarium donare, postea seignare, ensuite purgare*”. Na verdade, os médicos de Molière surgem sempre como verdadeiros “mestres da ordem” – ainda que essa ordem caia rapidamente por terra ao transformar-se sistematicamente



“num verdadeiro galimatias”. Também eles têm como principal objetivo enquadrar, controlar, disciplinar e “domesticar” o corpo do outro. A dependência que criam nos pacientes pode ser analisada como uma verdadeira estratégia de *encarceramento* e, tal como acontece com os pobres e marginais da sociedade encerrados no Hospital Geral parisiense, estas estratégias de poder são exercidas sobre os mais fracos e vulneráveis, ou seja, sobre aqueles que rapidamente se tornam vítimas do medo e se sentem paralisados perante a ideia da morte. A cena 5 do Ato III é disto mesmo um excelente exemplo: a recusa do medicamento “inventado e formulado de acordo com todas as regras da arte” é vista pelo Doutor Purgário como “uma estranha rebelião de um doente contra o seu médico”, “um atentado enorme contra a medicina”, “um crime de lesa-Faculdade”, e terá como consequência um exemplar exercício de chantagem emocional, uma implacável condenação à morte (“E garanto-vos que em menos de quatro dias chegareis ao estado de doente incurável.” / “E da hidropisia passareis à privação da vida, a que vos terá conduzido a vossa loucura.”), que levará Argão ao total desamparo, a um inequívoco desespero e à própria aceitação da morte: “Ah, meu Deus, estou morto! Fizestes com que me perdesse, meu irmão”.

Como refere Georges Forestier, não é estranho que Molière transformasse a medicina, e em particular a medicina conservadora de inspiração aristotélica praticada na Faculdade de Paris, em matéria para cenas cômicas. Estranho parece ser que o ponto de vista filosófico de Beraldo sobre estas matérias não proponha uma visão das ciências médicas mais original. Na verdade, o discurso de Beraldo não só não refere os avanços científicos na

área da medicina – William Harvey (1578-1657) é o autor da grande descoberta do século: a circulação do sangue, teoria que Luís XIV defende e faz ensinar no Jardim do Rei (antepassado do Museu de História Natural de Paris) a partir de 1672; o uso de substâncias como o antimônio e a quina na cura de certas doenças é igualmente uma novidade – como afirma continuamente o seu total descrédito na medicina. Segundo o crítico e editor francês, Molière terá querido dar continuidade ao paralelismo subversivo entre medicina e religião presente já noutras obras, em particular na peça *Dom Juan*. Tal como acontece na religião, na medicina existem os “diretores de consciência” e os devotos que se entregam cegamente nas mãos de indivíduos que neles incutem e exploram aquela que será talvez a mais humana das fraquezas: o medo da morte. À pergunta de Argão “Vós não acreditais na medicina?”, Beraldo responde: “Não, meu irmão, e não creio que seja preciso acreditar nela para salvar a alma”.

### Punir

Voltemos a Foucault. Para o filósofo francês, o *poder disciplinar* é indissociável do poder de punir. O corpo torna-se “objeto e alvo do poder”, é um corpo que se manipula, que responde, que se torna hábil e cujas forças se multiplicam. É um corpo sobre o qual se age, que obedece e que ao obedecer permite o controlo das almas. O poder disciplinar institui a normalização e obriga-nos a pensar em termos de “micropoderes” difusos, mas observáveis em todo o lado: no exército, na escola, na família... O poder torna-se assim omnipresente, vigilante e normalizador da ordem pública. Encarcerar e punir para “endireitar”, para tornar o indivíduo “dócil e útil” – para o pôr na ordem.

“Pôr ordem” é exatamente o que Argão tenta fazer do princípio ao fim da peça. Se, por um lado, permite que o seu corpo se torne “objeto e alvo” do poder dos médicos, ou seja, se assuma como um corpo *paciente*, por outro, transforma-o num corpo *agente* inserido num dispositivo físico de coação que ele próprio estabelece e organiza: a casa. Na cena 1 do Ato II, Tonieta lembra a Cleanto que Angélica “está sob vigilância cerrada, que não a deixam sair nem falar com quem quer que seja”. A instalação de estratégias de controlo, vigilância e punição que Argão põe em prática no exercício do poder sobre os membros da sua família é claramente revelado na cena 8 do Ato II: Luisinha, a filha mais nova, instruída pelo pai, deverá contar-lhe tudo o que se passa em casa; Luisinha é o corpo que resiste, que é punido e que acaba por obedecer.

Encarcerado na sua própria casa, Argão governa-se a si próprio para governar os outros. Esta será talvez a mais profunda razão da sua aparente resignação. Na verdade, sentir-se superior ao comum dos mortais permite-lhe iludir a morte que tanto teme. No entanto, o autodomínio, a resistência aos prazeres comuns, a abnegação conduzem-no a um outro encarceramento: o do próprio corpo. “É possível”, afirma Foucault, “que a utopia original, de todas a mais enraizada no coração dos homens, seja precisamente a utopia de um corpo incorpóreo”.<sup>5</sup> Entre o desejo de um “corpo imenso”, que “devoraria o espaço e dominaria o mundo” – velha utopia dos gigantes –, e a ânsia de um corpo incorpóreo, Argão alimenta o mais íntimo e ancestral dos desejos: o da imortalidade.

<sup>1</sup> “Troisième placet, présenté au Roi” (1669), Molière, *Œuvres complètes*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010, p. 195.

<sup>2</sup> Georges Forestier, Claude Bourqui, Anne Piéjus, “*Le Malade imaginaire*, Notice”, Molière, *Œuvres complètes*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010, p. 1544.

<sup>3</sup> Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, trad. de António Ramos Rosa, Lisboa, Edições 70, 1998, p. 111.

<sup>4</sup> *L'Amour médecin* (1665), *Le médecin malgré lui* (1666), *Le médecin volant* (1659), ou as cenas sobre a medicina em *Dom Juan* (1665) e *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), para citar apenas alguns exemplos.

<sup>5</sup> Michel Foucault, *Le corps utopique*, *Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 10.

# O FANTASMA DA REPETIÇÃO

## NOTAS DE ENSAIO

RUI LAGE\*

*Ensaio primeiro – 17 de Abril*

1. Aquele que assiste ao ensaio descobre no corpo dos actores o próprio corpo exteriorizado: extrai de si a doença, ou o pensamento dela. Cura-se do físico, passa a ser uma criatura imaginária, uma mentira. Quando começa a cair lá fora, a própria chuva é imaginária, hipocondria da Praça da Batalha, humor segregado da glândula das nuvens.

2. Reconhecer o que não está lá (na sala de ensaios), reconhecer o fantasma – o ser entalado nas dobras do tempo, o seu teatro. Atravessar as paredes, confiar no duplo. Dois passos atrás, de volta ao ponto inicial, para recomeçar (uma e outra vez) a cena, a fala, o gesto. O fantasma da repetição capturado no tecido da vida.

3. Repetição obstinada, impiedosa, nisto consiste a *poiesis* de Rogério de Carvalho: de roda dos actores como o escultor de roda da estátua de Mémnon, o cinzel sempre pronto a ferir. Em Argão, repetição dos sintomas, dos diagnósticos, dos curativos, das purgas, das lavagens; em Rogério de Carvalho, repetição das cenas, dos gestos, das palavras. “Se não fizer movimento, é melhor”; “pode manter este movimento”; “depois pode voltar”; “avança, mas depois tem de recuar”; “fica mais limpo e fica mais condensado”; “a ansiedade mantém-se, não se mantém a correria” – falas de Rogério de Carvalho.

4. A repetição é a fábrica do humano. O irrepitível é o fumo que sobe das chaminés.

5. É pela repetição que a doença se conhece: repetição no corpo e repetição do corpo, pelos séculos, escalpelizada por legiões de olhos clínicos. Também a cura é repetição: passear no quarto “todas as manhãs, ir e vir, doze vezes para cada lado”. Com similar receituário vai o encenador curando os actores, debelando um a um os sintomas, até não restar senão a saúde. É ele o médico absoluto, a pedir aos seus pacientes agora que se equilibrem numa só perna, logo que estiquem os braços, ali que respirem fundo. Mas “esqueci-me de lhe perguntar”, confidencia Argão a Tonieta, “se era em comprimento ou em largura”. Posologia possível: “Se fizer o movimento em linha recta e não em pequenas curvas, é mais interessante”, faz saber Rogério de Carvalho. Jorge Pinto descreve a linha recta, repete os arrancos da náusea gástrica, derrama-se numa cadeira de braços, a cabeça vergada ao vômito. O que se repete é mais que a fala e o gesto, é o ser, a sua doença imaginária.

*Ensaio segundo – 9 de Maio*

1. O ensaio começa com uma mesa redonda. Chá e água. Uma junta médica. “O que foi, paizinho?”, reincide Marta Dias/Luisinha, feita som modelado, falando na direcção da mesa onde se encontram sentados Jorge Pinto, Emília Silvestre e Rogério de Carvalho. A cena tem muito de almoço dominical, em família.

2. Vem então a peça dentro do ensaio: Rogério de Carvalho debita, veloz, acalorado, quase em dor, as falas de uma cena entre Luisinha e Argão. Fá-lo diante



da família, à mesa. Ele é a peça. *The King's the thing. The King's the play.*

3. Quem é Emília Silvestre enquanto escuta e interioriza as direcções de Rogério de Carvalho? É Tonieta? É Emília? É um passo em falso a caminho de uma e de outra? A fincar-se no outro? Velhas questões. Podres de velhas.

4. Se a repetição, como a entendia Deleuze, concerne o singular, aquilo que não é comutável, que não é substituível, se é o contrário da generalização, então é a repetição que melhor serve a nossa época rarefeita e desagregada. A repetição é, como a loucura, contra-poder: coloca em causa a ordem (o contrato social, a Lei, o Bem), pois a ordem interdita ou pune a repetição (a reincidência, a prevaricação). A repetição incorpora o rito, o que a aproxima do demoníaco (e da repetição

subterrânea que anima os ciclos eternos da natureza). A ordem social, a ordem jurídica, a ordem económica pede aos seus sujeitos que se lhe conformem, de modo a ilustrá-la (e a segurá-la). Mas a arte serve para outra coisa: para elevar à potência, para subir degraus. Para a arte o tempo não é horizontal, mas vertical. Ao contrário da ordem, a arte exemplifica (e amplifica) os seus sujeitos – individualiza-os. Logo, a repetição não repete: muda. Repetir é criar. E não há repetição mais obstinada que a da vida e da morte.

5. A repetição dos ensaios, mas sobretudo a repetição *dentro* dos ensaios, é uma permanente actualização da vontade de pôr em movimento, não apenas a peça de Molière, ou o mundo que a peça representa, mas o mundo a representar a sua peça. O mundo como vontade e repetição. Tudo muda e se desloca

junto com essa vontade que repete. Em simultâneo, um eco encurralado permanece imutável no âmago do movimento. O próprio tempo se suspende, ou se adia, ou se refuta.

6. Argão sabe que está a salvo enquanto repetir os sintomas e exigir a repetição dos curativos: a salvo da morte, da responsabilidade de coexistir com a sua iminência; os médicos dão-lhe a ilusão de que jamais morrerá, pois enquanto se debruçam sobre as suas maleitas adiam *sine die* a maleita suprema. O preço é uma doença interminável – que digo: um admirável complexo de crenças ritualizadas. É a repetição que o põe doente, é a repetição que, apesar de tudo, o cura (cura-o da saúde da qual se morre). As suas doenças são produto da sua vontade, e o poder dessa vontade reside na repetição.

7. Como qualquer teatro nacional que se preze, o TNSJ conta com os serviços de um fantasma. Mas nem o nome – Bebe-Água – soa sinistro nem a antiguidade o torna venerável, pois remonta às obras de restauro sofridas pelo edifício nos anos noventa, informa-nos uma fonte que preferiu o anonimato. A gênese da alcunha explica-se de uma assentada: vem de se ter deixado uma vasilha cheia de água que de manhã, reaberto o edifício, e retomados os trabalhos, se encontrou vazia. A repetição é do domínio do sobrenatural. O fantasma é por excelência aquilo que (se) repete: uma memória, um episódio, um incidente, um gesto, um detalhe (a porta que bate, o madeiro que estala, o gonzo que chia, o sino que retine, o sopro que move, a sombra que se esgueira, a morte dada ou recebida). A poesia.

8. A dada altura, Jorge Pinto/Argão grita para Marta Dias/Luisinha: “Ai não viste nada? Então vou já fazer que vejais alguma coisa!”, e pega de um cinto com que pretende castigar a filha mais nova, enquanto esta, desesperada, já de joelhos, a voz cortada de soluços, suplica para que o pai a poupe ao castigo. Rogério de Carvalho levanta-se da cadeira e simula o queixume da menina, procurando ensinar-lhe o timbre e volume certos para modular convincentemente a súplica, e ao vê-lo assim, em reboição trôpego, cremos por instantes tratar-se de uma criança em apuros, transtornada por emoções primevas, resgatando aos cumes da infância palavras deslembadas, que poderia ter dito ao próprio pai, na iminência de castigo por alguma desobediência.

9. Em prol da eficácia punitiva, Rogério de Carvalho instrui Jorge Pinto/Argão sobre que curva descrever com o cinto antes de o desfechar no traseiro da pobre Luisinha, posta de barriga para baixo nos hipocondríacos joelhos. Enquanto Argão vibra um após um os açoites, o encenador está de pé, a ritmar o correctivo, com um desfechar curto e rápido do próprio braço esticado na horizontal. Num segundo movimento, apenas o seu dedo indicador sobe e desce de acordo com a cadência pretendida do chicotear.

10. No instante em que no ensaio se faz um curto silêncio, o autor destas modestas linhas preocupa-se com o ronronar gástrico que provém da sua barriga vazia: tê-lo-ão escutado os demais? Na dúvida, aquele silvo digestivo, fininho, soa na sua cabeça qual sismo tonitruante. Mas que pode esse assobio abdominal quando, na sala, a dois passos, um homem de roupão

envolve e esfrega a cabeça com as mãos, soluçante diante da filha que teme ter matado à chicotada? De roupão gasto e folgado, a descair nos ombros, de olhos encurralados, ainda possuído pelo texto, ou texto fora de si, Jorge Pinto assemelha-se a um daqueles loucos que passarinhos pelos corredores do manicómio. Daí que surja como a mais natural das coisas observá-lo a reproduzir o resmungar do seu dedinho delator, ao qual pede assessoria no cómico interrogatório a que a sua personagem sujeita a pobre Luisinha. A loucura é um uso não convencional da linguagem (verbal e não verbal), é mobilidade livre, o reverso da repetição mecânica que para Bergson é uma das fontes do riso. Por isso mesmo, a loucura suscita o riso apenas quando se exterioriza como padrão mecânico. Quando assim não é, a loucura aterroriza, ameaça desferir-se como um vento e atirar conosco, cadeira pelo ar e tudo.

#### *Ensaio terceiro – 25 de Maio*

1. No final da primeira cena, cansado de chamar em vão por Tonieta, Argão figura-se a morrer sozinho, abandonado por todos, e desenrodilha um choro gemido, entrecortado. A cena é terrível, de uma solidão aflitiva. *Exit* comédia. Morremos sempre sozinhos. Mesmo no teatro. Mesmo quando representamos a morte. Ou sobretudo quando a representamos, pois a experiência da morte é-nos inacessível, e apenas podemos experienciar a morte dos outros. Quando a vemos representada, no palco, diante do encenador, da tradutora, dos técnicos e de uns quantos mais privilegiados, estamos a aprendê-la, a exercitá-la. Todos, ao prefigurarmos a morte, a representamos. Toda a representação da morte é preparação da morte. Desse teatro

se ocuparam as *artes moriendi*, entre as quais um notável tratado de Erasmo, o *De praeparatione ad mortem*. Hoje, sem tratados que nos ensinem a morrer bem – a montar a cena, a preparar o palco, a escolher as falas –, resta-nos ir ao teatro. “Há quem convide as suas amadas para ir ao teatro, mas propor uma dissecação é muito mais galante”, dirá Tonieta.

2. Argão: “Uma filha que é naturalmente boa deve ficar encantada por se casar com aquilo que é útil para a saúde do pai”. Tadeu de Albuquerque (instando Teresa a dar a mão ao primo Baltazar): “Mas repara, minha querida filha, que a violência de um pai é sempre amor”. Muito mudou desde Molière e desde Camilo: hoje, mais verosímil seria uma filha violentar o pai à utilidade.

3. “Perdi-me”, exala António Durães na cena em que o Doutor Diaforético discorre acerca das retumbantes e heliotrópicas virtudes do filho Tomás. Saída da penumbra, a voz do contra-regra atira-lhe a deixa e fá-lo encarrilhar. Perdido dentro de si, porque era palco, perdido dentro do palco, porque fora de si.

4. Cada um de nós boca de cena a mastigar o pano das palavras.

5. Apenas a saúde é imaginária.

---

\* Poeta e ensaísta

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*

## “O protesto da inteligência e do corpo contra a destruição implacável pela doença”

GEORGES COUTON\*

*O Doente Imaginário* foi escrito, antes de mais, com vista ao divertimento do rei. A comédia propriamente dita é, assim, o elemento central, e organizador, de um espetáculo que alia o canto, a música e a dança à comédia. Prólogo, atos, entreatos e um entreato final compõem um conjunto em tudo análogo ao de *Le Bourgeois gentilhomme* [O Burguês Fidalgo].

Também a estrutura interna da peça se assemelha bastante à de *Le Bourgeois gentilhomme*. Por culpa de um pai maníaco, uma filha arrisca-se a fazer um mau casamento. Mas, para alívio das almas sensíveis, o desenlace trará um casamento de amor. Quanto ao maníaco, ao doente, permanecerá igual a si próprio. Molière chega, sem dúvida precocemente, mas no final da vida mais claramente do que nunca, à ideia de que não é possível curar os que padecem de enfermidades físicas, nem tão-pouco os maníacos; suportamo-los, fazemos-lhes a vontade; na melhor das hipóteses, rimo-nos deles. A peça termina, uma vez mais à semelhança de *Le Bourgeois gentilhomme*, com uma entronização burlesca que deixa Argão radiante, na euforia da mania realizada e satisfeita. Assim, tudo corre menos mal, no menos mau dos mundos possíveis.

### As fontes

As fontes de *O Doente Imaginário* permanecem virtualmente por levantar. Que Molière tenha recorrido a documentação, e que tenha contado com

ajuda para a obter, isso é outra história. Mauvillain<sup>1</sup> tê-lo-á ajudado. É altamente provável. A pertinência das descrições clínicas em *L'Amour médecin* [O Amor Médico] e *Monsieur de Pourceaugnac*, bem como o conhecimento dos usos, costumes e regras da Faculdade de Medicina permitem afirmar, a meu ver, que Molière beneficiava dos conselhos de um praticante do ofício. Acrescente-se que o próprio dramaturgo entendia do assunto, já que se fora munindo, bem contra-vontade, de uma cultura médica: um doente inteligente, dotado de espírito crítico, desenganado pelo insucesso das curas, torna-se necessariamente um autodidata<sup>2</sup> em medicina. O que não deixa de acarretar alguns perigos. De acordo com uma outra tradição, o entreato final de *O Doente Imaginário*, em latim macarrónico, terá sido “fornecido” por Boileau. Digamos apenas que este pode ter colaborado no texto em causa. Que Molière seja o “modelo” do Doente, como afirmou Grimarest,<sup>3</sup> é largamente verdade. A peça alimenta-se da experiência do autor enquanto doente.

### A personagem de Argão

*O Doente Imaginário* é uma peça singularmente amarga, apesar – ou talvez por causa – da alegria que, em certos momentos, a impele. No centro está Argão, com os seus remédios e lavagens; a sua vida é marcada por um vaivém precipitado, de bengala na mão, entre a poltrona e a “privada”, situada no quarto de vestir. Daqui resulta uma comicidade não muito refinada, mas de eficácia comprovada, e que, acima de tudo, é fiel à natureza. A essa mesma comicidade das funções inferiores do organismo pertencem os nomes, de evocações malcheirosas, dos médicos e boticários: Purgário, Diafórético, Flatêncio.

Argão não é senão um ridículo. Mas a sua paixão é uma forma desesperada de terror da morte, alcançando desse modo os extremos mais odiosos do egoísmo. A cruel descoberta dos moralistas do século XVII, bem como de Molière, é que o homem é guiado pelo “amor-próprio”, o amor “a si mesmo e a todas as coisas que o beneficiam”; o amor-próprio nega aos outros o direito a uma existência independente, transformando-os em objetos: para Orgon, Harpagão, Senhor Jourdain e Argão, os seus filhos e filhas não passam de objetos. Mas, de todos eles, é Argão que se exprime com maior e mais irrefletida ferocidade: “Diga-me, por favor, como posso então fazer para lhe deixar os meus bens e privar as minhas filhas?”<sup>4</sup> Se ao menos Argão amasse Belina... O amor senil seria uma circunstância atenuante. Porém, ele não ama Belina – ama uma enfermeira complacente; ama a sua doença, a sua fraqueza; ama-se a si próprio.

### As personagens parasitas

Da loucura de Argão vivem os parasitas. É o caso de Belina, sua segunda mulher, sem dúvida já viúva de diversos maridos; talvez esta seja até uma especialista na arte de herdar o património de maridos caquéticos, depois de os levar à sepultura; uma dessas mulheres que “correm, sem qualquer escrúpulo, de marido em marido para se apropriarem dos seus despojos”, como diz asperamente Angélica.<sup>5</sup>

Na órbita de Belina surge uma personagem acessória, mas ainda assim merecedora de atenção – o seu notário, o Senhor Boafé. Tartufo mostrou a Orgon, e tentou ensinar a Elmira, como contornar os mandamentos de Deus de modo a cometer, de consciência tranquila, pecados agradáveis ou convenientes. O Senhor Boafé explica a Argão como contornar

as leis humanas através de artifícios jurídicos. Uma casuística do direito que emparelha com uma casuística da teologia moral. Molière condena analogamente todos esses casuístas, de uma forma tão simples quanto eficaz: deixando-os exprimir-se. E eles fazem-no com uma satisfação de peritos, jamais pondo em questão os fins morais dos seus métodos. Graças ao Senhor Boafé, *O Doente Imaginário* pode ser integrado no ciclo da hipocrisia.

Os Diafóréticos (pai e filho) e o Senhor Flatêncio são fantoches mecanizados, ilustrando tão perfeitamente a definição bergsoniana do riso – “a mecânica aplicada no ser vivo” – que, embora permaneçam muito inquietantes em termos médicos, são apenas moderadamente odiosos; menos odiosos, em todo o caso, do que esse Tartufo da medicina que é o Senhor Filerin de *L'Amour médecin*. Pelo menos, estes acreditam no seu ofício. O Doutor Purgário “é médico dos pés à cabeça; é um homem que acredita [...] nas suas próprias regras [...]. Não há que lhe querer mal por tudo quanto possa vir a fazer; é com toda a boa-fé do mundo que vos despacha e, ao matar-vos, não fará mais do que fez à mulher e ao filho, e do que faria a si próprio, em caso de necessidade”.<sup>6</sup> Merece, pois, ser perdoado por ter matado a mulher e os filhos! Não restam dúvidas de que *O Doente Imaginário* é mais a sátira da medicina e *L'Amour médecin* mais uma sátira de médicos, ou talvez dos médicos.

### Uma sátira da medicina

A medicina que Molière nos mostra é livresca, incapaz de curiosidade intelectual, incapaz de progresso. A medicina do século XVII conheceu duríssimas batalhas; uma delas – a propósito da circulação do sangue –

tinha chegado ao fim. A descoberta de Harvey era já antiga (1615). Porém, persistiam alguns irredutíveis: em Paris, em 1672, defendia-se ainda uma tese contra os “circuladores”. Em 1671, Boileau, ajudado por Racine e Bernier, escreveu uma crítica paródica destinada a ridicularizar tudo o que era conservador no mundo intelectual: *L'Arrêt burlesque*.<sup>7</sup> *L'Arrêt* “proíbe o sangue de continuar a vadiar, de errar e circular pelo corpo, sob pena de ser inteiramente abandonado e entregue à Faculdade de Medicina”. Naturalmente, os Diaforéticos são “anti-circulacionistas”. Assim como Boileau, assim como François Bernier, que era médico, Molière lança um grito de alarme: a medicina atola-se na verborreia.

Na verdade, Molière vai ainda mais longe – até à negação da medicina. Esta negação resulta, antes de mais, da sua experiência pessoal, mas tem também ecos de Montaigne. Além disso, não custa a crer que Molière tenha lido Cornelius Agrippa (1486-1534), que ataca com virulência os médicos, os cirurgiões e até os boticários nos seus *Paradoxos sobre a incerteza, a vanidade e o abuso das ciências*. Esta obra, traduzida para a língua francesa por L. de Mayerne-Turquet, era frequentemente editada, ao que parece clandestinamente, nos inícios do século XVII (1603, 1608, 1617, 1623, 1630).

A medicina é uma arte ou uma ciência? Molière tem uma resposta para esta pergunta e é a cerimónia burlesca do final da peça que a dá: a cerimónia é o prolongamento inseparável da peça, e também o prolongamento das ideias que lhe dão forma. Ela mostra, de um modo derrisório mas nem por isso menos firme, que a medicina não é um conjunto de conhecimentos que se adquirem e conquistam, mas antes um conjunto

de ritos que rodeiam e sacralizam algumas receitas sumárias: *clysterium donare, postea seignare, ensuitta purgare*. Trata-se de atos médicos muito elementares que adquirem prestígio por meio de um cerimonial, de uma liturgia. Em suma, a medicina é uma espécie de magia. O médico é um exorcista, mas também um feiticeiro. O Doutor Purgário, ao abandonar o seu paciente a uma série de doenças terminadas em -ia que desembocarão na “privação da vida”, não está a formular um prognóstico tanto quanto a lançar um anátema e uma maldição.

A medicina é uma magia; sim, mas uma magia explorada por uma corporação que se defende ferozmente das intrusões de praticantes estrangeiros, bem como da intromissão de ideias novas. A corporação protege a sua unidade de pensamento e de ação: durante as consultas, é preciso estar sempre de acordo com os antigos e recorrer apenas aos remédios prescritos pela douta Faculdade, nem que o doente morra da cura. Knock dirá outro tanto: acima do interesse do doente, acima do interesse do médico, está o interesse da Medicina.

Uma entidade, portanto, em torno da qual se organiza uma corporação de indivíduos que a servem e que dela se servem; em suma, uma “cabala”, como aquela na qual se introduz Dom João para gozar de uma boa vida, como os falsos devotos. Dir-se-ia que Molière, fundamentalmente individualista, receava as corporações constituídas, que tão facilmente se transformam em cabalas.

Resta ao leitor de Molière interrogar-se, antes de se rir dos dez clisteres mensais de Argão: que tratamentos contemporâneos se resumem a dez injeções mensais de determinado antibiótico ou determinada vitamina? Mas é evidente que não devemos pedir ao escritor cómico e ao doente uma perspectiva justa e imparcial.

*O Doente Imaginário*, assim como *Monsieur de Pourceaugnac* ou *L'Amour médecin*, e também como o mordaz *Élomire Hypochondre*, assinado pelo seu inimigo Le Boulanger de Chalussay, testemunha a miséria física de um homem esgotado que se recusava a repousar. O médico Jean Bernier tinha razão ao escrever que Molière devia ter poupado mais “a sua imaginação e o seu pequeno peito” e cuidado melhor “do autor e do ator”.<sup>8</sup> Gravemente enfermo, Molière sentiu-se abandonado; *O Doente Imaginário* é, assim, o protesto da inteligência e do corpo contra a destruição implacável pela doença, contra a impotência dos homens e contra a exploração que alguns fazem da lastimável condição humana.

<sup>1</sup> Armand de Mauvillain, amigo íntimo e provavelmente médico de Molière.

<sup>2</sup> Molière leu sem dúvida os *Aforismos* de Hipócrates.

Um insistente jogo de rimas em -ia dá forma à maldição do Doutor Purgário (veja-se Ato III, cena V).

<sup>3</sup> Grimarest (1659-1713) é o autor de *La Vie de M. de Molière* (1705).

<sup>4</sup> Ato III, cena VII.

<sup>5</sup> Ato II, cena VI.

<sup>6</sup> Ato III, cena III.

<sup>7</sup> François Bernier (1620-1688) foi um médico que viajou pelo Oriente e cujas *Memórias* o tornaram extremamente popular na sua época; alcunhado de “Bernier Mogol”, privou com Boileau, Racine e Molière. Veja-se *L'Arrêt burlesque*, in Boileau, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 325 ss.

<sup>8</sup> Jean Bernier, *Essais de médecine*, 1689, Mongrédien, vol. II, p. 633.

\* Excerto de “Préface”. In Molière – *Le Malade Imaginaire*.

[Paris]: Gallimard, cop. 1999. p. 7-16.

Tradução Rui Pires Cabral.



FICHA TÉCNICA TNSJ

*coordenação de produção*

**Maria João Teixeira**

*assistência de produção*

**Maria do Céu Soares**

**Mónica Rocha**

*direção técnica*

**Carlos Miguel Chaves**

*direção de palco* **Rui Simão**

*direção de cena* **Ricardo Silva**

*cenografia* **Teresa Grácio**

(coordenação)

*guarda-roupa e adereços*

**Elisabete Leão** (coordenação);

**Teresa Batista** (assistência);

**Nazaré Fernandes,**

**Virgínia Pereira** (costureiras);

**Isabel Pereira** (aderecista

de guarda-roupa); **Guilherme**

**Monteiro, Dora Pereira**

(aderecistas)

*luz* **Filipe Pinheiro** (coordenação);

**José Rodrigues, Abílio Vinhas,**

**Nuno Gonçalves, Miguel Travassos**

*maquinaria* **Filipe Silva**

(coordenação); **Adélio Pêra, Jorge**

**Silva, Joaquim Marques, Lídio**

**Pontes, Paulo Ferreira**

*som* **António Bica**

APOIOS TNSJ



PARCEIRO MEDIA



APOIOS À DIVULGAÇÃO



AGRADECIMENTOS TNSJ

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano – Pianos Rui Macedo

AGRADECIMENTOS ENSEMBLE

Sérgio Tavares

Quinta da Lixa – Sociedade

Agrícola, Lda.

O Ensemble – Sociedade de Actores é uma estrutura financiada pela Secretaria de Estado da Cultura/Direção-Geral das Artes.



**Ensemble**

Tv. da Telheira – Ferreiro

4475-674 Avioso (St.ª Maria)

T 22 982 63 18 | TM 96 513 55 58

www.ensembledeactores.com

ensemble@sapo.pt

**Teatro Nacional São João**

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

**Teatro Carlos Alberto**

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

**Mosteiro de São Bento da Vitória**

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

EDIÇÃO

**Departamento de Edições do TNSJ**

*coordenação* **Pedro Sobrado**

*documentação* **Paula Braga**

*design gráfico* **Joana Monteiro**

*fotografia* **João Tuna**

*impressão* **Multitema – Soluções**

**de Impressão, S.A.**

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo. O uso de telemóveis ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.



