

O MONÓLOGO DE MOLIÈRE.

Célia Berrettini

Piaget, em *Le Langage et la pensée chez l'enfant*, diz:

Est-il sûr que, même chez l'adulte, le langage serve toujours à communiquer la pensée? Sans parler du langage intérieur, un grand nombre de gens du peuple ou d'intellectuels distraits ont l'habitude de parler tout seuls de monologuer à haute voix"

asseverando ainda que o monólogo é

"une préparation au langage social: le parleur solitaire s'en prend à des interlocuteurs fictifs" (1)

O intelectual distraído, mergulhado nas suas elucubrações, ou mesmo as pessoas do povo, preocupadas com seus problemas, podem falar sozinhos, imaginando receptores a quem dirige a palavra. Isto é na vida real. E tal emissão de mensagem a receptores imaginários pode, realmente, representar seja um alívio às preocupações pelo simples fato de serem elas expressas, seja o combate à solidão, forjando um pretense diálogo em que não há respostas (pois o verdadeiro diálogo se caracteriza pelo par: pergunta-resposta), seja ainda a ilusão de uma realidade própria de um bêbado ou de um doente mental, se aceitarmos a opinião de Roman Jakobson, que, em *Essais de Linguistique Générale*, afirma:

"Il n'y a pas d'émetteur sans receveur, sauf, bien entendu, quand l'émetteur est un ivrogne ou un malade mental" (2)

Se o monólogo pode e é encontrável na vida real, o é também na Literatura, existindo monólogos famosos no Romance e no Teatro. E, se para muitos, pode parecer inverossímil na vida, não deixa de

(1) — Jean Piaget, *Le Langage et la pensée chez l'enfant*, Neuchatel, Delachaux et Niestlé, 1947, p. 13.

(2) — Roman Jakobson, "Linguistique et Poétique", em *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Minuit, p. 32.

sê-lo no palco, donde a diminuição — mas não desaparecimento — de seu uso nos autores contemporâneos. Mas, por mais convencional que seja a presença do monólogo no teatro, “essa tirada emitida por uma personagem só ou que se crê só”, é talvez mais aceitável, pois ao emissor personagem corresponde um receptor público, a quem, em última análise, é dirigida a mensagem.

Há identidade entre o ato de comunicação lingüística e a comunicação literária ou dramática. Se temos um personagem-emissor que diz algo a um personagem-receptor sobre algo, graças à existência de um código comum e de um contacto, e se o receptor pode por sua vez tornar-se emissor e vice-versa, aparece o diálogo que é fundamentalmente a forma lingüística própria de toda obra dramática. Pode-se então dizer que essa obra dramática é a comunicação lingüística. A emissão que se realiza no palco, quando essa obra é representada, destina-se ao público; o espectador é o receptor da mensagem. Desde a Grécia Clássica até hoje, a função apelativa, conativa do teatro foi acentuando-se e o chamado Teatro de Agressão obtém a transformação do tu-espectador-receptor em emissor que reage positivamente ou negativamente à mensagem da obra teatral. O espectador é incorporado ao espetáculo, de maneira que se torna bem nítida a comunicação, o diálogo entre o palco e o público.

Em toda obra teatral, ou melhor, representação teatral é preciso pois ter presente:

1 — Personagens que dialogam no palco. E essa mensagem se dirige ao receptor-público. Portanto, comunicação de uma comunicação lingüística.

2 — Um personagem que monologa no palco. E essa mensagem se dirige ao receptor-público. Portanto, uma comunicação lingüística.

Tanto num, como noutro caso, o receptor-público permanece mudo, sem tornar-se emissor. Mas este receptor último sempre está presente, quer na 1.^a, quer na 2.^a forma, *reagindo internamente*, pelo menos, ou *externamente*, respondendo, por exemplo, com o riso, a uma cena cômica. Não há diálogo, no sentido estrito do termo, visto que o público não se manifestou verbalmente. Mas houve a comunicação, um diálogo mudo entre palco e público. E nesse caso, não há distinção entre diálogos e monólogos teatrais, em face do público que os recebe e que a eles reage positiva ou negativamente, interior ou exteriormente, e em diferentes graus de intensidade. Se há diferença entre diálogo (meio de comunicação entre personagens) e monólogo (um único personagem, ainda que, por vários procedimentos, simule

diálogo), o que permanece inalterável é a situação de ambos, em relação ao espectador: meio de ação sobre aquele que o escuta.

Tzvetan Todorov, citado por Pierre-Larthomas (3), estabeleceu distinção entre monólogo e diálogo, na sessão de 3/12/1966, da “Société d’Études de la Langue Française” Diz ele:

Monólogo

“peut être caractérisé comme une extension de la forme linguistique d’exclamation; c’est la parole expressive par excellence qui ne s’adresse à aucun interlocuteur”

Diálogo

“peut être considéré comme une extension du couple élémentaire “question-réponse”

Essa caracterização parece ignorar a possibilidade ao monólogo de forjar interlocutores imaginários, havendo monólogos que são puros diálogos simulados.

E, interessante se faz notar ainda a definição do próprio Todorov no *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du Langage*, trabalho mais recente e que talvez contenha a respeito o pensamento último do autor (4). Diz ele, sucintamente:

“On peut décrire *le monologue* par les traits suivants: l’accent mis sur le locuteur; le peu de références à la situation allocutive; le cadre de référence unique; l’absence d’éléments métalingüistiques; la fréquence d’exclamations.

Par opposition, on décrira *le dialogue* comme un discours qui: met l’accent sur l’allocutaire; se réfère abondamment à la situation allocutive; joue sur plusieurs cadres de références simultanément; se caractérise par la présence d’éléments métalingüistiques et la fréquence de formes interrogatives. L’opposition, on le voit, est loin d’être simple”

A frase final mostra bem a dificuldade em discernir o monólogo do diálogo. Mas, tomemos um único traço: a frequência das exclamações para o monólogo, a frequência das interrogações para o diálogo e ve-

(3) — Pierre Larthomas, *Le Langage Dramatique*, Paris, Nizet, 1972, p. 374.

(4). — Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 387-388.

remos a dificuldade de caracterização das duas formas, dificuldade aliás reconhecida pelo próprio Todorov. A interrogação, apontada como própria do diálogo, abunda nos monólogos, com o fito, por exemplo, de exprimir a perplexidade em face de um problema que coloca o personagem numa posição de dilema, seja na tragédia, seja na comédia.

O famoso monólogo de Harpagon, do Ato IV, cena 7, de *L'Avare*, de Molière, é um exemplo incontestável da vulnerabilidade desse ponto da tese apresentada por Todorov. Se Harpagon, desesperado diante do roubo de que foi vítima, se manifesta em grande número de exclamações, dirigindo-se: *aos Céus*, para clamar por justiça:

“Au voleur! au voleur! à l’assassin! au meurtrier! Justice, juste ciel! Je suis perdu, je suis assassiné! On m’a coupé ma gorge, on m’a mon argent!”

ao próprio braço, agarrando-o como se fosse um ser a parte, o possível ladrão:

“Arrête! Rends-moi argent, coquin!... Ah! c’est moi. Mon esprit est troublé, et j’ignore où je suis, qui je suis, et ce que je fais. Hélas!”

ao dinheiro, que ele adora como a um ser humano:

“Mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami, on m’a privé de toi! Et, puisque tu m’es enlevé, j’ai perdu mon support, ma consolation, ma joie; tout est fini pour moi, et je n’ai plus que faire au monde! Sans toi, il m’est impossible de vivre. C’en est fait, je n’en puis plus, je me meurs, je suis mort, je suis enterré!”

ao público, que o vê e escuta:

“Que de gens assemblés!”

aos comissários de polícia e outros que deverão fazer justiça:

“Allons, vite, des commissaires, des archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences et des bourreaux!”

terminando, exclamativamente:

“Je veux faire pendre tout le monde; et, si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après!”

Harpagon, ao lado dessa série de exclamações — freqüentes no monólogo, como o salientou Todorov —, emprega igualmente uma longa série de interrogações, que seriam características do diálogo, segundo aquele autor. Diz o personagem, preocupado com o ladrão e com o seu tesouro desaparecido:

“Qui peut-ce être? Qu’est-il devenu? où est-il? où se cachet-il? Que ferai-je pour le trouver? Où courir? où ne pas courir? N’est-il point là? n’est-il point ici? Qui est-ce?”

e, dirigindo-se *ao público*:

“N’y a-t-il personne qui veuille me ressusciter en me rendant mon cher argent, ou en m’apprenant qui l’a pris? Eh! que dites-vous?”

e continuando *ao mesmo público*:

“Eh! de quoi est-ce qu’on parle là? de celui qui m’a dérobé? Quel bruit fait-on là-haut? Est-ce mon voleur qui y est? De grâce, si l’on sait des nouvelles de mon voleur, je supplie que l’on me dise. N’est-il point caché là parmi vous?”

Este monólogo, rico em exclamações e interrogações que lhe dão uma vivacidade e movimento próprio do diálogo, quebrando-lhe a estatuidade é, poder-se-ia dizer, um monólogo-diálogo na medida em que o locutor se dirige a receptores visíveis (espectadores), animados (espectadores), e imaginários. O fato de Harpagon interpelar o público, fazendo como que desaparecer a fronteira que separa palco e público tem sido motivo de estudos. Entre outros, o mais recente de que temos conhecimento, parte de Pierre Larthomas, que estabelece alguns pontos dignos de atenção (5). Vejamo-los. Este dirigir-se ao público, segundo ele, deve ser encarado quanto: 1 — à sua natureza; 2 — ao seu lugar na obra; 3 — à personalidade daquele que fala.

1 — *Quanto à sua natureza*, Larthomas admite o estabelecimento de diálogo entre palco e público apenas em certas formas particulares de teatro: o de Guignol e às vezes o de music-hall. Diálogo muito simples, à base de *Sim* e *Não* e com os defeitos de uma improvisação coletiva. Mas, em última análise, é, diz ele, uma falso diálogo, supondo apenas a presença do público. Seria este o caso do monólogo de Harpagon, que não obtém resposta.

(5). — Pierre Larthomas, p. 250-254.

2 — *Quanto ao seu lugar na obra, distingue:* a — *Começo* — *O Prologus*, da Comédia Latina, que dá o tema e pede a atenção do público para que a peça comece; b — *Fim* — *O vaudeville*, da comédia do século XVIII, usando versos e cantos no final da peça (*Le Mariage de Figaro*), dirige-se ao público de maneira direta. Há, no entanto, como no final de *Amphitryon*, de Molière, o emprego do equívoco *chacun*, que pode designar tanto os personagens quanto o público; c — *Corpo da peça* — É o caso do monólogo de Harpagon.

3 — *Quanto à pessoa que se dirige ao público distingue:* a — *O autor* — Nas *Rãs*, de Aristófanes, é ele que fala, num tom grave, por intermédio de Corifeu, ao tratar da salvação da cidade e da concórdia entre os cidadãos; b — *Personagem* — É Harpagon, o avaro, que interpela o público, levado pela indignação de se ver roubado e em face das “gens assemblés”; c — *Ator* — O caso do encenador de Pirandello, em *Questa sera si recita a soggetto*. Mas em todos os casos não há diálogo, diz Larthomas. Reacionário, recusa a idéia de

“transfo mar l’espace scénique et à modifier les emplacements des acteurs et des spectateurs”,

duvidando que

“le théâtre ait à gagner à ces expériences”

Voltando ao monólogo de Harpagon, mesmo que não se aceite a existência de diálogo personagem-público, visto este não responder senão pelo riso, o diálogo simulado lá está através das apóstrofes (figura de retórica pela qual se dirige diretamente às pessoas ou coisas personificadas, e figura que, *por natureza*, pertence ao diálogo). Se aceitarmos, porém, o riso como uma resposta do público às “loucuras” de Harpagon e se considerarmos que esse público se faz talvez mais partícipe do que ouve, ao lhe ser dirigida diretamente a palavra, teremos um caso do que poderia ser chamado *Monólogo-diálogo*.

O emprego, no referido monólogo, por duas vezes, do “locutivo plural”: “Sortons” (pensando Harpagon em algum acompanhante invisível); “Allons” (pensando o avaro nos comissários e agentes de polícia, presentes apenas em seu pensamento), esse.

“locutif pluriel représentant uniquement la personne du locuteur”, (6)

(6) — J. Damourette e E. Pichon, *Essai de Grammaire*, citado por Pierre Larthomas, p. 376.

dá bem a idéia de diálogo. Sugere que o personagem como que se vê desdobrado — *eu e você* ou *vocês* — para ordenar e receber ordens, num desejo talvez inconsciente de vencer a solidão e sentir o apoio de uma companhia para tomar uma decisão.

O monólogo, “pensamento verbalizado” ou “monólogo interior exteriorizado” ou, melhor ainda, “diálogo interior exteriorizado”, toma pois, em muitos casos, graças aos procedimentos utilizados, as feições de um diálogo vivo, dinâmico, tanto nas comédias, como nas tragédias de Corneille e Racine, por exemplo, embora nestas jamais apareçam referências ao público, que é completamente ignorado. Mas as apóstrofes (no longo monólogo inicial de *Cinna*, em mais de cinquenta versos, Émile se dirige aos seus sentimentos

— “*impatients désirs*” — “*enfants impétueux de nos ressentiments*” —,

ao seu amado *Cinna*, e outra vez aos seus sentimentos

— “*vaines frayeurs*”, “*lâches tendresses*” —,

ao Amor, intercalando, quase no final, quatro interrogações), a frequência de interrogativas e exclamativas (no monólogo do Ato IV, cena 4, de *Phèdre*, a protagonista subjugada pelos ciúmes, usa quatro interrogações e seis exclamações em vinte e um versos) emprestam ao monólogo uma vida, uma vibração intensa, por mais convencional que ela possa parecer

Convenção aceita no antigo drama, por gregos e romanos, foi o monólogo muito empregado por Plauto e Terêncio, alcançando segundo as estatísticas de Duckworth (7), a média de 17% e 12%, respectivamente, do total dos versos, podendo suas funções serem as seguintes:

- 1 — Monólogo de *Exposição*, trazendo informações para o desenvolvimento ou explanação da intriga ou para a exposição dos fatos ocorridos fora do palco.
- 2 — Monólogo de *Anúncio* do que acontecerá no palco ou fora dele.
- 3 — Monólogo de *Comentário* acerca dos fatos de conhecimento do público.
- 4 — Monólogo de *Caracterização* de um personagem.
- 5 — Monólogo de *Deliberação* sobre um possível curso da ação.

(7) — George E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton. New Jersey, Princeton University Press, 1952, p. 103-109.

- 6 — Monólogo de *Moralização* a propósito de um tópico sugerido pela situação apresentada.
- 7 — Monólogo de *Efeitos Cômicos*.
- 8 — Monólogo de *Combinação* de vários elementos, sendo que os n.º 3, 4, 5, 6, 7 são os mais efetivos dramaticamente.

Quanto aos tipos de monólogos: *de entrada*, *de saída* e *de encadeamento*, todos encontráveis na comédia antiga (segundo ainda Duckworth), vão aparecer na obra de Molière, que nela se inspirou em grande parte, especialmente para o célebre monólogo a que nos referimos, partindo do solilóquio-monólogo de Euclião, da *Aulularia* de Plauto.

E agora tocamos no problema do *Solilóquio*. Vê Duckworth, como outros autores, distinção entre solilóquio e monólogo. *O verdadeiro solilóquio* é aquele no qual um personagem, pensando estar só, fala em voz alta, sob o impacto de forte emoção, e muitos deles exprimiriam perplexidade, indignação, angústia, remorso, ansiedade, etc. É o caso de Euclião e de seu descendente Harpagon, perplexos, indignados, angustiados, desesperados diante do roubo de que foram vítimas. E *o monólogo* é mero discurso dirigido ao público. Mas, em seguida, o autor reconhece que “uma fala furiosa não é um verdadeiro solilóquio porque muito dele é dirigido ao público” e ainda: “na realidade, todos os solilóquios são falados em benefício da audiência”, embora volte a acrescentar “mas o verdadeiro solilóquio proferido sob força emocional não viola a probabilidade dramática”. Nós, no entanto, para todos os efeitos, preferimos englobar, sob a forma genérica de monólogos, toda fala de um personagem só ou pensando estar só, mas que em última instância se explica, se manifesta ao espectador e receptor obrigatório em toda representação teatral.

Muitos dos monólogos de Plauto e Terêncio, por se dirigirem francamente ao público, com excesso de esclarecimentos, foram criticados por “falta de propriedade dramática”. A esse respeito, cita Duckworth o autor Norwood, que condena acerbamente, na *Aulularia*, o monólogo de Euclião, que é ouvido pelo escravo oculto, possibilitando a localização do esconderijo do tesouro e conseqüentemente o seu roubo: “O mais estúpido trecho de autor dramático”; “aqui Plauto pode ser visto como assassinando a arte dramática”. E a essa crítica sucede a defesa: Se Euclião “assim excede a probabilidade psicológica”, é preciso reconhecer, no entanto, que “o falar só foi uma característica racial de gregos e romanos e que o uso do monólogo na comédia foi indubitavelmente muito mais realístico para o antigo público do que parece para os críticos modernos”. Esta explicação — “característica racial de gregos e romanos” — talvez pudesse melhor ser substituída por aquela que faz remontar o monólogo às épocas em que a cena era ocupada por um recitante único, além de que o homem,

preocupado ou distraído, mesmo na vida real, lança ou pode lançar mão do monólogo.

Usado no Teatro Grego e Latino, abundante no Teatro do Renascimento, freqüente no Teatro Francês do século XVII — embora de uso mais limitado a partir de 1640 —, tem servido o monólogo muitas vezes para satisfazer às aspirações de atores: possibilidade de exhibir virtuosismos. Molière autor, não esquece Molière ator, para ostentar seus extraordinários dotes verbais, por exemplo, em *L'Etourdi*, em que encarnou o loquaz e engenhoso Mascarille, desdobrando suas artimanhas, e explicando-as orgulhosamente, para ajudar o estouvado patrão.

Um teórico do teatro, no século XVII, nos deixa um testemunho favorável ao monólogo: o Abade d'Aubignac, em *Pratique du Théâtre*. Diz ele:

“J'avoue qu'il est quelquefois bien agréable sur le théâtre, de voir un homme seul ouvrir le fond de son âme et de l'entendre parler hardiment de toutes ses plus secrètes pensées, expliquer tous ses sentiments et dire tout ce que la violence de sa passion lui suggère; mais certes il n'est pas toujours bien facile de le faire avec vraisemblance” (8).

No entanto, Charles Sorel, mais tarde, em 1671, diz que não são “des hommes sages, mais plutôt fous qui ont accoutumé de parler seuls”, (9) admitindo o monólogo nos momentos de grande paixão (Coincide pois, em parte, com o que dirá Jakobson).

Já no século XVIII, Diderot conclui pela sua distinção na comédia e na tragédia, dizendo:

“Le genre sérieux comporte les monologues; d'où je conclus qu'il penche plutôt vers la tragédie que vers la comédie, genre dans lequel ils sont rares et courts” (10).

Mas a verdade é que ambos os gêneros o empregam com uma grande diferença, e que já foi assinalada: a comédia pode fazer com que o locutor se dirija, comicamente, ao público, o que faria descer o tom trágico, pela ruptura do tom teatral mais solene.

(8) — Abbé d'Aubignac, *Pratique du Théâtre*, Paris, Champion, 1927, p. 250.

(9) — Charles Sorel, citado por Jacques Scherer, *La Dramaturgie Classique en France*, Paris, Nizet, s.d., p. 258.

(10) — Pierre Larthomas, p. 377.

O século XIX, com toda a revolução romântica tão bem traduzida por Hugo no *Préface de Cromwell*, nem assim se libertou do monólogo, por mais convencional que possa parecer. Falando do drama, diz ele que o dramaturgo preenche a múltipla finalidade da arte que é

“d’ouvrir au spectateur un double horizon, d’illuminer à la fois l’intérieur et l’extérieur des hommes (. . .) l’intérieur par les apartés et les monologues” (11)

No século XX, por mais convencional ainda que seja o monólogo, grandes dramaturgos como Cocteau e Beckett — para citar apenas franceses ou autores em língua francesa — construíram peças como *La voix humaine*, de 1930, e *Oh les beaux jours!*, de 1963, respectivamente, que são dois grandes monólogos, embora com intenções diferentes: o 1.º, longo monólogo em um ato, em que uma voz feminina, ao telefone, fala ao amado, pondo a nu sua alma, com todas as queixas e saudades; o 2.º, em 2 atos, com a mulher-tronco, Winnie, que, enterrada viva num deserto escaldante, angustioso — até a cintura, no começo, e até o pescoço depois —, numa nítida imagem do deslizar para a velhice e a morte, tradução plástico-poética da usura da vida, do fim crepuscular, fala sem trégua e sem obter resposta (o marido atrás de uma pequena elevação está praticamente ausente, não proferindo senão, uma ou duas vezes, alguns grunhidos e pedaços de frases roucas). Palavra banal, monótona, que é lídima expressão do tédio deste mundo. Monólogo cômico-dilacerante, que expressa a eterna solidão, acentuando a cruel impressão do absurdo da existência, da desolação, do Nada — cosmovisão trágica e pessimista do autor

Mas focalizemos, de maneira um pouco mais detida, o monólogo na obra de Molière, monólogo que, como é fácil depreender, é francamente cômico, resultado de diversos fatores genialmente associados. Expondo fatos, comentando-os, anunciando outros, deliberando ao mesmo tempo que caracteriza personagens, é ele freqüente na obra molieresca, ainda que nem sempre indicado. Estudando o teatro de Molière, notamos:

I — O estranho fato da peça *Le Misanthrope* não apresentar nenhum monólogo indicado, justamente por ser o *misanthrope* o amante da solidão que não suporta o peso das hipocrisias sociais! Mas, se por um lado, o monólogo assentaria bem à sua solidão, por outro, sua ausência, isto é, o estar sempre acompanhado de um ou vários per-

(11). — Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 91.

sonagens, que não pactuam com suas idéias, põe em evidência o choque de sua personalidade com a dos demais. Está assim ressaltada a situação conflituosa. A cena 3 do Ato IV, entre outras, mostra a impossibilidade de comunicação de Alceste com Célimène, sendo que em dado momento, ele exprime, em dez versos, sua indignação contra a amada, sua dor e covardia que o impede de “briser la chaîne qui l’attache” É como se ela não estivesse presente; ele fala *dela*: “Je suis ému contre elle” É seu “pensamento verbalizado”, monólogo proferido sob forte emoção (solilóquio), voltando em seguida Alceste a dirigir-se à frívola Célimène, mediante o uso do *vous*: “Ah! que vous savez bien ici. ” Mas não há entendimento entre eles; nesse sentido, não há diálogo.

II — Já outras peças, como *L’École des Femmes*, *Sganarelle*, *L’Étourdi*, *Les Fâcheux*, *Les Fourberies de Scapin*, *George Dandin* e *Amphitryon* apresentam número bastante elevado de monólogos.

Deixando de lado: os monólogos de Arnolphe, depositário das confidências de seu próprio rival que lhe tiram o sossego, em *L’École des Femmes*; os do engenhoso Mascarille, laçao que procura ajudar o desajeitado patrão no seu caso amoroso, em *L’Étourdi* (digno de menção é o cômico monólogo do Ato III, cena 1, na sua paródia aos monólogos da tragédia, com apóstrofes a *Bonté*, *Courroux*); os curtos monólogos de fim de cena e quase sempre não indicados, de Eraste, que comenta o infortúnio por encontrar *fâcheux*, que impedem o seu encontro com a amada Orphise, em *Les Fâcheux*; os do infeliz George Dandin, às voltas com as conseqüências do seu casamento desigual, em *George Dandin*, vamos dedicar alguma atenção a alguns que, por suas características especiais, a requerem.

Sganarelle ou Le Cocu Imaginaire apresenta dois curiosos monólogos à cena 16 e um grande monólogo à cena 17 Na 1.º, aparecem dois personagens, Sganarelle e Célie, e o que poderia passar por diálogo, à primeira vista, não é, em grande parte, senão monólogo bifurcado e de intenso efeito cômico. Sganarelle, sem ver Célie, a quem Lélie dirigira um galanteio, na cena anterior, pensa que aquele se referira à sua mulher, entregando-se então a um monólogo, em que expressa cômica indignação e o seu dever de reagir Se ao ver Célie, um verdadeiro diálogo, ainda que breve, se estabelece, logo em seguida, Célie, levada pela fúria do ciúme, monologa, ainda que acompanhada. Este monólogo, dirigido ao traidor Lélie, ausente, é entrecortado pelas réplicas de Sganarelle, que pensa tratar-se de diálogo Assim, a cena é um falso diálogo, formada como está de:

1/3 de monólogo inicial de Sganarelle (com procedimentos de diálogo)

1/3 de monólogo final de Célie (com procedimentos de diálogo) Suposto diálogo ingênuo, da parte de Sganarelle que crê estar ela interessada pelo seu problema, enquanto ela, fora de si, não pensa senão na “traição” do amado, tal singular quiproquó.

Já o da cena seguinte, nos põe em face de um Sganarelle desdobrado num diálogo entre seus dois *eus* antagônicos: um, valente, preocupado com a sua honra e que o incita à vingança; outro, poltrão, amedrontado diante das possíveis bastonadas e que o obriga a recuar, vencendo afinal o primeiro, ainda que para, comicamente, proparlar a sua infâmia:

Curiosamente cômico é também o monólogo do Ato I, cena 4, de *Les Fourberies de Scapin*. Argante, crendo-se só, fala e é ouvido por Scapin e outro criado, dando lugar a um *estranho diálogo a um*, diríamos: Scapin ouve as falas e replica, em apartes, sem ser ouvido, havendo uma série de 10 pares de perguntas e respostas, tal um diálogo muito sui-generis, o que dá origem a forte comicidade. Vale a pena transcrever a cena, ainda que parcialmente, por constituir, tem-se dito, nítida sátira ao caráter inverossímil do monólogo:

“C’est trop être poltron.

Je veux résolument me venger du larron.

Je vais dire partout qu’il couche avec ma femme”

“Argante — A-t-on jamais ouï parler d’une action pareille à celle-là?
Scapin à Silvestre — Il a déjà appris l’affaire, et elle lui tient si fort en tête, que tout seul il en parle haut.

A. — pensando estar só — Voilà une témérité bien grande!

S. — Écoutons-le un peu.

A. — Je voudrais bien savoir ce qu’ils me pourront dire sur ce beau mariage.

S. — Nous y avons songé.

A. — Tâche.ont-ils de me nier la chose?

S. — Non, nous n’y pensons pas.

A. — Ou s’ils entreprendront de l’excuser?

S. — Celui-là se pourra faire.

A. — Prétendent-ils m’amuser par des contes en l’air?

S. — Peut-être.

A. — Tous leurs discours sont inutiles.

S. — Nous allons voir.

A. — Ils ne m’en donneront point à garder

S. — Ne jurons de rien.

A. — Je saurai mettre mon pendard de fils en lieu de sûreté.

S. — Nous y pourvoirons.

A. — Et pour le coquin de Silvestre, je le rouerai de coups.

S. — J’étais bien étonné s’il m’oubliait”

Na mesma peça, no Ato III, cena 2, assistimos a uma fala de Scapin, engraçadíssima, que nos mostra bem a insuficiência da definição tradicional do monólogo: “personagem só ou que se crê só” Seria apropriada a denominação de diálogo simulado, visto que Scapin se desdobra em dois e mais personagens? Ou monólogo, ainda que a personagem saiba que não está só, pois Géronte está escondido no saco? De início, Scapin representa dois papéis: um, ele próprio, que protege Géronte contra perseguidores fictícios; outro, o perseguidor que desfere golpes no saco, para vingar-se do velho. E esta farsa se repete: com outro pretense perseguidor e, finalmente, com vários falsos inimigos reunidos, terminando a cena com a fuga precipitada do malandro Scapin ao ver descoberta sua “fourberie” Repetimos: Monólogo ou diálogo? Com Géronte, não há diálogo. Monólogo, pensamento verbalizado ou monólogo interior exteriorizado, não é. Representação de diálogo?

Mas focalizemos, por fim, um dos mais divertidos monólogos molierescos: o de Sosie, ao abrir a peça *Amphitryon*. Sosie, obedecendo ao general tebano Amphitryon, deve, à noite, procurar Alcèmene, a esposa de seu amo, e relatar-lhe a batalha que terminou com a vitória do general, ao mesmo tempo que lhe anunciará o seu próximo retorno. Esquematizando os procedimentos utilizados no monólogo do poltrão Sosie, temos: — *Apóstrofes* — Dirige-se a interlocutores invisíveis, que, dependendo do encenador, poderão ser ou não os espectadores:

“Qui va là? Heu? Ma peur, à chaque pas, s'accroît.
Messieurs, ami de tout le monde” (Versos 1,2)

— *Apóstrofe a Alcèmene*, comicamente representada pela lanterna. Ele ensaia as palavras que lhe dirá (“préparation au langage social”, de Piaget), ao mesmo tempo que as comenta;

“Madame, Amphitryon, mon maître, et votre époux.
(Bon! beau début!) l'esprit toujours plein de vos charmes,
M'a voulu choisir entre tous,
Pour vous donner avis du succès de ses armes,
Et du désir qu'il a de se voir près de vous” (Versos 205-209)

— *Desdobramento do eu*, como num diálogo, dirigindo-se a si mesmo, como se fosse outro, mediante o uso de seu nome (Muitos monólogos de tragédias do século XVII usam idêntico procedimento):

“Sosie, à quelle servitude
Tes jours sont-ils” (Versos 166-167)

— *Desdobramento do eu, mas agora mediante o uso do plural, como para exprimir que está acompanhado. Aliás, pensa nos lacaios como ele:*

“Notre sort est beaucoup plus rude
Chez les grands que chez les petits.
Ils veulent que pour eux tout soit, dans la nature,
Obligé de s’immoler” (Versos 168-171).

— *Desdobramento do eu, mediante o uso dos imperativos plurais:*

“Je dois aux yeux d’Alcmène un portrait militaire
Du grand combat qui met nos ennemis à bas;
Mais comment diantre le faire,
Si je ne m’y trouvais pas?
N’importe, parlons-en et d’estoc et de taille” (Versos 192-196)

— *Representação de diálogo entre ele e Alcmène (ele mesmo falando pela lanterna, que representa a esposa do patrão):*

“Alcmène — Ha! vraiment, mon pauvre Sosie,
A te revoir j’ai de la joie au coeur.
Sosie — Madame, ce m’est trop d’honneur,
Et mon destin doit faire envie.
A. — Comment se porte Amphitryon?
S. — Madame, en homme de courage,
Dans les occasions où la gloire l’engage” (Versos 210-216)

— *Comentário do diálogo representado. Após a réplica que acaba de ser citada, acrescenta Sosie:*

“(Bien répondu). E mais adiante:
“(Fort bien! belle conception!)” (Verso 217)

— *Narração da batalha:*

“Figurez-vous donc que Télébe,
Madame, est de ce côté:
Il marque les lieux sur sa main, ou à terre)
C’est une ville, en vérité. ” (Versos 238-240)

— *Tritemporalidade, o que torna o monólogo altamente cômico: Sosie se refere a uma batalha que se realizou no passado e da qual*

não tomou parte; relata-a, no *presente*, a Alcmène representada por uma lanterna, que lhe responde por seu intermédio; e este relato é uma preparação para o *futuro*, diante da esposa do general, ao mesmo tempo que, no presente, afugenta o medo que o aguilhoa (12).

Monólogo pois, com feições de *diálogo representado*, e mais curiosamente, *diálogo comentado*, além de *diálogo simulado consigo mesmo*. Diálogo com personagem conscientemente imaginada (Alcmène, lanterna) e procurando comunicação direta com o público, através dos “Messieurs. ” do início.

Se este “Messieurs” se dirige ao público, Molière utilizou (sem contar as farsas, como por exemplo, *La Jalousie de Barbouillé*) três vezes esse procedimento, pois além do caso de Harpagon, também em *L'École des Maris*, faz com que Lisette, no fim da peça, diga ao “parterre”:

‘Vous, si vous connaissez des maris loups-garous,
Envoyez-les au moins à l'école chez nous”

Já quase concluindo, preferimos mostrar, com nova citação, o que um personagem molieresco pensa de outro, que monologa. Em *Les Amants Magnifiques*, no início, Clitidas, surpreendendo Sostrate a falar sozinho, comenta, em quatro falas, que cortam o monólogo:

“Il est attaché à ses pensées?

... ..

Il raisonne tout seul.

... ..

Voilà des soupirs qui veulent dire quelque chose, et ma conjecture se trouvera véritable.

... ..

Cette tête-là est plus embarrassée que la mienne?”

Como vemos, Molière comentou o monólogo, satirizou-o, mas dele se valeu, e muito, para obter efeitos cômicos, explorando a tendência do monólogo em transformar-se em diálogo: diálogo interior exteriorizado, diálogo simulado, diálogo representado, diálogo comentado, mas sempre diálogo. Diálogo, ainda, com o público, na medida em que este responde, com o riso, pois, se admitimos que há uma linguagem teatral não apenas verbal, mas também para-verbal — gestos, cenário, etc — a resposta do público não tem de ser necessariamente verbal.

(12) — Pierre Larthomas, p. 378.

À guisa de conclusão, queremos lembrar que Roland Harweg (13), em estudo publicado na revista *Semiótica*, apresenta idéias bastante inovadoras, ao separar, rigorosamente, nos textos, dois aspectos:

1 — um que diz respeito ao *número de pessoas* que cooperam para a constituição do referido texto.

2 — outro que se refere à *direção* na qual essas pessoas falam. Para ele, há não somente diálogos, mas também monólogos, para os quais há a cooperação de mais de uma pessoa. Donde conclui pela necessidade de uma redefinição do termo monólogo, que é tradicionalmente conceituado por seu *caráter numérico* — um só produtor do discurso, propondo definí-lo por seu *caráter direcional*. Assim, temos um monólogo quando uma ou mais pessoas têm uma certa experiência e a contam, em alternância supletiva, a uma outra e quando esta não emite nenhuma resposta, podendo então haver monólogos unipessoais ou multipessoais, enquanto que os diálogos só podem, pelo menos, ser bipessoais.

Aceitando tal definição direcional, o monólogo no sentido tradicional poderia ser considerado um monólogo unipessoal (com variantes) e peças inteiras, com monólogos e diálogos, um monólogo multipessoal, em relação ao público. Por outro lado, aceitando a idéia de um público receptor, que responde, interiormente ou exteriormente, pelo menos com o aplauso, o monólogo tradicional (com toda a sua possibilidade de transformar-se em diálogo) e a peça, em geral, serão um diálogo. (*)

(13). — Roland Harweg, “Quelques aspects de la constitution monologique et dialogique de textes”, em *Semiotica*, Bloomington, IV, 2 (1971), 127-148.

(*) — Trabalho apresentado ao 1º Congresso de Ensino e Pesquisa em Comunicação — Belo Horizonte — Julho de 1973).