

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

ELIANE ALVES LEAL

DOM JUAN

DOM JUAN'' (1665,
Molière): olhares
sobre o riso na França
Neoclássica

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
2007



ELIANE ALVES LEAL

“DOM JUAN (1665, MOLIÈRE): OLHARES SOBRE O RISO NA FRANÇA NEOCLÁSSICA

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos.

UBERLÂNDIA – MG
2007

**“DOM JUAN” (1665, MOLIÈRE): OLHARES SOBRE O RISO NA FRANÇA
NEOCLÁSSICA**

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a: Rosangela Patriota Ramos

Prof. Dr.: Alcides Freire Ramos

Prof. Dr.: Pedro Spinola Pereira Caldas

*Aos meus pais e à minha
irmã, pelo amor incondicional.*

AGRADECIMENTOS

Sentimentos não podem ser prometidos. Não podem ser prometidos porque não dependem de nossa vontade. Sua existência é efêmera. Só existem no momento. Como um vôo dos pássaros, o sopro do vento, as cores do crepúsculo. Esse é um rito dos adultos, porque somente os adultos desejam que o futuro seja igual ao presente.

Rubem Alves. **Navegando**

De maneira singular Rubem Alves ilustra a efemeridade dos sentimentos que aproximam os seres humanos uns dos outros. Contudo, sinto-me abençoada por ter sempre “vôos de pássaros”, sentir por várias vezes o “sopro do vento” e guardar na lembrança muitas “cores do crepúsculo”. Assim, discordo quando dizem que agradecer é a parte mais difícil de um trabalho, pois aonde muita gente vê dificuldade, eu vejo prazer, porquanto ter a quem agradecer significa não estar sozinha em momentos fáceis ou complicados. Felizmente muitas pessoas maravilhosas foram colocadas em meu caminho e tornaram-se partes de mim e, conseqüentemente, de meu trabalho. Umas foram apenas leves brisas de verão, outras migraram para outros lugares, tal como os pássaros, porém suas passagens, mesmo breves, tornaram-se inesquecíveis. Por outro lado, existem aquelas que, assim como o crepúsculo, me faz sentir segura, porque dão a ilusão de que o “futuro seja igual ao presente”.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer à Prof^a. Dr.^a Rosangela Patriota Ramos que me orientou durante a pesquisa de Iniciação Científica e, posteriormente, na composição da monografia. Aos poucos me presenteou com a sua amizade, transformando-se em exemplo de garra, coragem e serenidade, diante das adversidades que são colocadas constantemente. Dizer apenas obrigado é muito pouco para refletir a importância que teve em meu crescimento intelectual e pessoal. Dedico-lhe, assim, meu afeto e apreço aos ensinamentos preciosos.

Agradeço aos professores Alcides Freire Ramos e Pedro Spinola Pereira Caldas por terem aceitado participar da banca. E desde já fico grata pelas contribuições que darão ao trabalho que, com certeza, serão aceitas e incorporadas à pesquisa.

Agradeço aos meus amigos-companheiros de aulas e baladas: Henrique, Luciana, Marcos, Alexandre, Pablo, Rose, Maria Cristina, Ivana, Wagmar e Jeremias, vocês me ajudaram muitíssimo a gostar da UFU e a ter prazer em ir para a Universidade, são amigos preciosos, verdadeiros presentes enviados para tornar a caminhada mais fácil. Aos amigos-companheiros do NEHAC, Ludmila (por ser amiga tão gentil e carinhosa, só fico brava porque sumiu!), Maria Abadia (amiga querida de todos os instantes), Daniela (pela doçura e paz que transmite), Manuela (pela alegria e por tantos momentos felizes e divertidos), Talitta (por trazer alegrias em todos os momentos e pelo cuidado com a gente), Eneilton (meu “irmãozinho” querido, obrigada pelo companheirismo, desde o primeiro dia em que pisamos no Nehac), Kamila (por mostrar que existe um “mundão” lá fora, só esperando pela gente) e Dolores (Dodô) por ser amiga e companheira em momentos difíceis e árduos de estudo. Aos colegas que conheço tão pouco, mas desejo que nos encontremos diversas vezes nessa caminhada: Leilane, Liliane, Mariane, André, Felipe e Renan.

Aos amigos de Tupaciguara, Emiliano, Eduardo Santana, Eduardo Lau, Éberton, Fernanda (The Wicca), obrigada pela paciência, compreensão e por curtirem comigo esse momento especial. Às amigas-irmãs do “Clube da Lulu”: Angela, Eva Paula, Maria Emília e Raquel, por, simplesmente, serem essas pessoas iluminadas que Deus colocou em meu caminho. Agradeço também a você Muriel, por permitir adjetivar todas as maneiras de amigo que você mostrou ser.

Ainda no rol de amigos, agradeço aos queridos de Itumbiara, meus primeiros colegas de faculdade, um ano apenas, mas suficiente para inspirar amizades para a vida inteira: Marizaura, Erenilda, Manuel, Renata, Aline, Márcio, Michele e aos professores Douglas e Edinha (saudades!!!!) e Plábio que me mostraram a importância de se amar o que faz. Agradeço à Tia Lacimairé, minha professora da 3ª série do ensino fundamental, por ter me apresentado aos livros. Com paciência e dedicação guiou meus primeiros passos rumo ao mundo fantástico da Literatura.

Agradeço aos meus pais, Valdeci e Glória e a minha irmã Roberta, pelo apoio constante em todos os momentos de minha vida, por terem sido amigos e companheiros nessa caminhada nem sempre fácil. Agradeço, também, ao meu primo Michael pelos palpites e paciência em ouvir. E tenho imenso prazer em fazer um agradecimento à parte a dois tios meus, mesmo que não saibam, tiveram uma importância enorme ao incentivar

meus estudos: Vanda e José Cláudio. Mesmo morando em São Paulo são pessoas que conseguiram transmitir-me uma energia deliciosa de perseverança e amor pela educação.

Entre os professores que marcaram minha trilha intelectual vale lembrar e agradecer: Edmilson, Ana Angélica, André e “Domingão” – ensino médio e cursinho – pelas boas recordações de momentos felizes. Dentre aqueles da graduação que deixaram sua contribuição e saudade elenco: Wenceslau, Dilma, Regina, Kátia Eliane, Fábio que, por meio de dedicação e sabedoria, trouxeram, para o curso, um tempero especial. Em especial agradeço ao professor Pedro Caldas por ter me apresentado “Thomas Mann”, além de colocar-se como exemplo de intelectual e sabedoria. E também ao professor Alcides Freire Ramos, que, por meio da disciplina de “Estudos Alternativos em História do Brasil”, apresentou um universo inteiramente novo e mágico, para mim: o cinema. Além disso, agradeço a ambos por terem se colocado sempre à disposição em qualquer momento da pesquisa.

Abro um parágrafo especial para agradecer a uma pessoa fantástica em minha vida, alguém que me apoiou e acreditou em mim desde o início. Presto meus sinceros agradecimentos ao amigo Rodrigo: por ter ouvido, lido, criticado e elogiado meu trabalho. Por ter sido paciente e estar perto nos dias difíceis e ter sorrido nos instantes de vitória. Além de amigo é exemplo de brilhantismo, talento e garra. Sem dúvida, contribuiu e continuará contribuindo muito para meu crescimento pessoal e intelectual. São poucas as palavras que nossa língua reserva para agradecê-lo.

Agradeço também à Dalila pela gentil tradução do francês para o português das críticas teatrais. E à Sankia pelo auxílio no estudo da Língua Inglesa.

Finalmente, mas não menos importante, agradeço ao NEHAC por ter aberto as portas para mim e auxiliado na pesquisa, sem dúvida tornou-se um abrigo acolhedor. Agradeço também Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio financeiro, por três anos, à pesquisa. O que permitiu uma maior dedicação.

Agradeço aos muitos autores que me inspiraram este trabalho.

Enfim, a todos que, de alguma maneira, cruzaram meu caminho e fizeram a diferença, deixando seus “vestígios” em minha História!

DOM JUAN NOS INFERNOS

Quando Dom Juan desceu ao subterrâneo rio,
E pagou seu óbolo ao barqueiro supremo,
De Antístenes rival, um mendigo sombrio,
Com braço firme e forte segurou cada remo.

Os seios a pender, as roupas entreabertas,
Mulheres se torciam ao negro firmamento,
Como um tropel de vítimas nas sangrentas ofertas
Arrastavam atrás dele o mais longo lamento.

Sganarello reclamava o penhor e sorria,
Enquanto Dom Luís em trêmulos arrancos
Mostrava a cada morte e pela margem fria
O filho que zombou de seus cabelos brancos.

Fremindo no seu luto, a casta e magra Elvira,
Junto ao pérfido esposo e que foi seu amante,
Era triste de ver que ele não mais sorria,
Seu sorriso inicial, tão doce e tão brilhante.

Reto em sua couraça, homem de pedra, imenso,
Governava o timão e cortando a onda apagada,
Mas apoiado à espada, o herói, posto em silêncio,
Olhava a singradura mas não via nada.

Charles Baudelaire. **As Flores do Mal.**

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo principal analisar o texto teatral *Dom Juan*, escrito e encenado, em 1665, em Paris. Considerada, por diversos autores, como obra-prima de Molière, tornou-se imprescindível recuperar sua escritura dentro do processo histórico do pensamento artístico de seu criador, bem como, do processo histórico estético da França no século XVII, com vistas a compreender as opções e recuos de Molière, durante a escritura da peça. Nesse sentido, o comediógrafo foi pensado enquanto sujeito, uma vez que seu tempo é repensado à luz de seu pensamento, transubstanciado no conceito de Comédia – enquanto crítica aos costumes – e demonstrado no espetáculo *Dom Juan*. Por isso mesmo, outras peças são elencadas, de forma esporádica, com o intuito claro de compreender as nuances do texto teatral selecionado. Além disso, um olhar detido sobre as personagens dessa peça demonstrou sua pluralidade de características, seus conflitos e sensações diante de um tema caro a Molière, a hipocrisia.

Palavras-chave: Molière, *Dom Juan*, Comédia, História, França (século XVII).

SUMÁRIO

Introdução.....	11
 Capítulo I:	
“Quando retratais os homens, é preciso retratá-los segundo sua natureza”: a historicidade da Comédia a partir de Molière.....	21
 Capítulo II:	42
França no Século XVII: Cenário de Recepção da Peça <i>Dom Juan</i>	
 Capítulo III:	63
A Hipocrisia no Foco da Crítica Social: Uma Análise do Texto Teatral <i>Dom Juan</i>	
 Considerações Finais.....	84
 Documentação.....	90
 Bibliografia.....	91

INTRODUÇÃO



DOM JUAN, O U LE FESTIN DE PIERRE, COMEDIE.

PAR I. B. P. DE MOLIERE.

Représentée pour la première fois, le quinzième Février 1665. sur le Theatre de la Salle du Palais Royal.

Par la Troupe de MONSIEUR
Frere Unique du Roy.

“Esse discurso se define enquanto dizer, como articulado com aquilo que aconteceu além dele; tem como particularidade um início que supõe um objeto perdido; tem como função, entre homens, a de ser a representação de uma cena primitiva apagada, mas ainda organizadora. O discurso não deixa de se articular com a morte que postula, mas que a prática histórica contradiz. Pois, falar dos mortos é também negar a morte e, quase, desafiá-la. Igualmente diz-se que a história os ‘ressuscita’. Esta palavra é um engodo: ela não ressuscita nada. Mas evoca a função outorgada a uma disciplina que trata a morte como um objeto do saber e, fazendo isto, dá lugar à produção de uma troca entre vivos”.

CERTEAU, Michel.

“No texto o passado ocupa lugar do assunto-rei. Uma conversão escriturária se operou. Lá, onde a pesquisa efetuou uma crítica aos modelos presentes, a escrita construiu um ‘túmulo’ para o morto”.¹ Construir um “túmulo” para esse morto, do qual Michel de Certeau fala, significa colocar em cena, no presente, o passado que ainda vaga pelo universo histórico, ou seja, assuntos e temas que precisam ser revisitados por novos olhares, com o objetivo de elucidar questões que incomodam o pesquisador. Deste modo, ao fazer questões para o passado faz-se a “conversão escriturária” no sentido de apreendê-lo por meio do presente do historiador. Assim, a escrita fica sendo sobre o passado, que “ocupa lugar do assunto-rei”, mas constitui-se escopo trazê-lo para um discurso que contradiz a “morte”, uma vez que ela faz reviver o que aconteceu, no momento em que há a troca de conhecimentos entre os vivos.

Em verdade, o que Certeau diz com tudo isso, é que a escrita da História é sempre uma produção do presente do historiador que se deixa guiar por perguntas daquele momento sobre determinado passado. Isso significa que o historiador trabalha com duas instâncias separadas: a vida e a morte. A “morte” refere-se ao passado que, de seus sujeitos históricos, deixou apenas “vestígios” de suas passagens e, é por meio desses vestígios, que o pesquisador traz à “vida”, ou seja, ao presente, aqueles que outrora estiveram presentes. De muitas maneiras, a História, torna isso possível, pois seu objeto é o passado, mas sua construção se dá no tempo presente do historiador. Isso significa que cada produção historiográfica é delineada pelas condições sociais, apresentadas naquele instante. Assim, do mesmo modo que o objeto de estudo, também ela tem seus *locus* temporal e espacial que mantém diálogo com sua escrita.

Por outro lado, não se pode negar, contudo, que esse “morto” exerce poder sobre esse historiador. Nesse sentido, muitos são os pesquisadores que se debruçaram sobre as influências que o passado lança ao presente do pesquisador. Marc Bloch, em **Apologia da História, ou, o Ofício do Historiador**,² refere-se às “testemunhas” do momento que precisam falar durante a pesquisa. Carlos Alberto Vesentini, em **A Teia do Fato, uma**

¹ CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 107.

² BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da História, ou, O Ofício do Historiador**. Tradução de André Telles. Prefácio de Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lília Moritz Schwarcz. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

proposta de estudo sobre a memória histórica,³ propõe que ele exerce um “poder hipnótico” sobre o presente e Walter Benjamim, nas **Teses sobre o conceito de História**,⁴ fala em “centelhas de esperança” que “lampejam num momento de perigo”. Pois bem, são três historiadores em tempos históricos diferentes que colocam a questão principal para esse trabalho monográfico. Em primeiro lugar a necessidade de “permitir aos mortos falarem”, o que significa que recuperar Molière no século XVII é dar chance a ele de mostrar suas concepções de mundo, possíveis de serem alcançadas por meio de seus espetáculos teatrais. E, em segundo lugar, não ignorar que é uma pesquisa que envolve recortes, limitações e possibilidades que são delineadas pelo lugar em que se encontra a pesquisadora e o amparo historiográfico e documental que lhe dá suporte.

Nesse sentido, o constante diálogo promovido entre Arte e História, História e Estética e Arte e Sociedade, torna-se básico para uma pesquisa que envolve o estudo de um escritor de teatro. Isso porque, concorda-se com Roger Chartier, quando diz que “[...] os textos literários expõem os princípios contraditórios de construção do mundo social, a ordem dos atos pelos quais os indivíduos, em uma dada situação, classificam os outros, classificando-se, portanto, a si mesmos”.⁵ Portanto, por meio de textos teatrais é possível vislumbrar o processo no qual foram produzidos e também o modo como seu autor “traduzia” a realidade que o rodeava.

Em se tratando de Jean-Baptiste Pocquelin – Molière – seus espetáculos apresentam uma pluralidade impressionante. Além disso, enveredou por diversos caminhos sem perder uma produção ligada à comédia, ampliando a noção de arte cômica daquele momento. Aliás, o próprio conceito **comédia** ganhou nuances específicas, criadas a partir da capacidade intelectual e criativa do comediante aliada às “condições de possibilidades” do século XVII. Um instante que incentivava uma construção estética específica a cada um dos gêneros, no sentido de impor regras para que os gêneros ou estilos se reservassem dentro de parâmetros característicos a ele. Nesse sentido, cada texto teatral seu constitui-se

³ VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica**. São Paulo: HUCITEC, 1997.

⁴ BENJAMIM, Walter. Sobre o Conceito de História. In: _____. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

⁵ CHARTIER, Roger. Da Festa na Corte ao Público Cidadino. In: _____. **Formas e Sentido**. Cultura Escrita: entre a distinção e a apropriação. Tradução de Maria de Lourdes e Meirelles Matencio. Campinas: Mercado de Letras / Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003, p. 89. (Coleção Histórias da Leitura)

uma fonte inesgotável de pesquisa, uma vez que dialoga não só com a estética do período, mas propõe uma mescla de estilos que tem um único objetivo: a crítica aos costumes.

Pensando nisso, foi observado que não somente o tempo histórico no qual Molière esteve inserido deveria ser recuperado enquanto processo, mas também a sua produção artística necessitava ser pensada desse modo. Sob esse aspecto, a obra de Carlos Aberto Vesentini, **A Teia do Fato**, ampliou a discussão ao propor uma pesquisa voltada a recuperar o processo histórico com seus agentes sociais e suas propostas em constante embate na memória. Partindo dessa premissa, desvia-se de erros banais como impor uma teleologia não só no tempo histórico, no qual o comediante esteve inserido, mas também na sua produção artística. Isso significaria impor hierarquias entre os espetáculos, elegendo alguns ou algum como “obra-prima”.

Com vistas a elucidar essas questões, o trabalho da historiadora Rosangela Patriota, **Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo**,⁶ foi inspirador no sentido de apostar numa perspectiva de análise que privilegiou o espetáculo **Rasga Coração** dentro da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. Desconstruiu a eleição da peça como obra-prima de seu trabalho intelectual, por meio da recuperação da dramaturgia de Vianna enquanto processo histórico.

Nesse sentido, privilegiar a análise do texto **Dom Juan** (1665) não significa elevá-lo a um *status* qualitativo maior que as demais peças. Pensando nisso, foram elencadas diversas outras encenações de Molière, desde o início de sua carreira, com o claro propósito de compreender como vários temas que estão nesse espetáculo, aparecem em anteriores, o que antes legitima uma continuidade do processo criativo do comediante que envereda por diversos caminhos, mas não perde a concepção de comédia enquanto crítica. Além disso, as reflexões de Patriota fazem-se presentes, mesmo que indiretamente em toda a produção desse estudo, uma vez que propõe trazer para o centro de discussões um texto teatral que, analisado à luz de seu processo de feitura, descortina questões referentes ao tempo histórico e enriquece o diálogo entre Arte e História.

Para tanto, os trabalhos de Paulo Rónai e Will Grayburn Moore tornaram-se essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa. Em **O Teatro de Molière:**

⁶ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: HUCITEC, 1999.

conferenciais pronunciadas em 1973 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro,⁷ Rónai dá um panorama bem interessante de todas as peças escritas por Molière e ainda surpreende com apontamentos referentes às principais influências recebidas na composição das mesmas. Já **Molière: a new criticism**,⁸ possui um olhar semelhante ao de Rónai, contudo, opta por elencar as peças de Molière por temas: riso, máscara, gestos, etc. Entretanto, essas duas obras enveredam exatamente pelo caminho que impede o olhar para as peças de Molière enquanto processo e privilegiam a noção de progresso. Ou seja, tanto Rónai quanto Moore dividem os trabalhos do comediante francês em etapas e, mesmo apontando características comuns, colocam-nas como independentes e caminhando para uma “obra-máxima” ou “obras-primas”, ilustrada, segundo eles, pela construção estética e cênica de **Tartuffe** (1664), **Dom Juan** (1665) e **Misanthrope** (1666). Dada a discussão anterior fica visível que essa pesquisa monográfica enveredar-se-á por outros caminhos.

Um caminho interessante que se constitui fonte de diálogo, para essa monografia, é o trabalho de Jacó Guinsburg na reunião de artigos publicados sob o título **O Classicismo**.⁹ Todos eles optam por analisar o classicismo como permeado de múltiplos olhares, por isso implodem a noção de um período homogêneo. Aliás, no artigo específico sobre Dramaturgia, João Roberto Faria traz os ícones do período, Corneille, Molière e Racine, apontando os principais aspectos de suas produções artísticas, enquanto respostas específicas às solicitações de um tempo criativo.

Nessa mesma linha temática encontra-se a produção de Marvin Carlson, **Teorias do Teatro: um estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**¹⁰. Carlson constrói uma linearidade de produções desde os gregos até o século XX, mas, ao mesmo tempo, não descarta as permanências e continuidades de elementos que mantêm produções contemporâneas em diálogo com as mais antigas.

O grande problema encontrado tanto no artigo de João Roberto Faria, **A Dramaturgia no Classicismo**,¹¹ quanto em **Teorias do Teatro**, incide no fato de ambos,

⁷ RÓNAI, Paulo. **O Teatro de Molière**: conferências pronunciadas em 1973 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Brasília: Ed. UnB, 1981.

⁸ MOORE, Will Grayburn. **Molière, a new criticism**. New York: A Doubleday Anchor Book, 1962.

⁹ GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

¹⁰ CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas).

¹¹ FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, 1999, op. cit. p. 139-174.

em se tratando das produções de Molière, elegerem determinados espetáculos como qualitativamente superiores aos outros – ou seja, hierarquizar os textos teatrais, tendo por base um padrão formal –, o que pode incorrer no erro de perceber sua trajetória de modo evolutivo. Se se fizer isso, o pesquisador, “descola” as produções de seu tempo des-historicizando-as, pois cada uma das peças teatrais possibilita determinados diálogos que são possíveis naquele instante, porque dialogam tanto com a realidade vivida pelo autor quanto com o passado que lhe chega de múltiplas maneiras. Sendo assim, procurar ou julgar determinado texto teatral por elementos posteriores é cobrar do escritor possibilidades que ele não vislumbrava, porque não eram possíveis naquele momento.

Esse “chegar do passado” para o presente de Molière é pensado com o auxílio das reflexões de Raymond Williams, em **Tragédia Moderna**.¹² Uma vez que Williams alerta para a necessidade de perceber que o passado chega até o presente, seja do historiador, seja do artista estudado, por meio de uma “seleção de registros”. Essa postura orienta, em dois sentidos, a direção dessa pesquisa. Em primeiro lugar, sobre a forma como Molière é recuperado no século XXI que depende diretamente do modo como seus contemporâneos e os séculos posteriores o viram e o analisaram. Assim, ele chega ao presente do historiador já estudado, hierarquizado e “encaixado” num *lócus* específico da história européia. Resta ao pesquisador, então, olhar para toda essa “seleção” advinda do passado e se inquirir, “por qual caminho irei?”

Em segundo lugar, Williams orienta no sentido de repensar a hierarquia de gêneros recebida por Molière no instante em que produzia. Isso significa retornar ao processo de construção estética que segmentou a comédia e a tragédia em patamares diferentes. E é nesse momento que a **Poética** de Aristóteles¹³ aparece como precursora de toda uma teoria que é apropriada e re-apropriada, no século XVII, e torna-se ponto principal para as discussões que envolvem a construção teatral e literária. Sob esse aspecto, a postura do comediante francês diante dessas imposições lança luz no modo como eram recebidos os ditames neoclássicos, relidos naquele instante e materializados no texto teatral **Dom Juan**.

¹² WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 33.

¹³ ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966. (Biblioteca dos Séculos).

Salienta-se, assim, que cada elemento colocado no texto teatral propicia ao historiador refletir sobre as escolhas de Molière naquele instante. Esses elementos não se restringem apenas a usos ou não usos de recursos cênicos. A construção de cada figura dramática é uma opção diante de um emaranhado de possibilidades, e saber o porquê de usar de um jeito e não de outro pode elucidar questões acerca do diálogo estabelecido entre personagem-autor-realidade. Nesse sentido, o trabalho intelectual de Roger Chartier teve importância precípua. Em especial o artigo **Da Festa da Corte ao público Cidadino**,¹⁴ encerra uma maneira peculiar de se trabalhar um texto cômico de um escritor que tem como objetivo “pintar seus contemporâneos”, o que implica diretamente na opção do comediante em trabalhar com a “verdade” em constante oposição à “fantasia”. Nesse sentido, Chartier traz a discussão sobre as relações mantidas entre a comédia e a veracidade e conclui, perseguindo a idéia de representação, que a comédia não está nem no campo da “verdade” nem no da “fantasia”, e sim, no campo da “representação”, uma vez que os elementos sociais expostos são resultado da “negociação entre a capacidade intelectual e criativa do produtor e as condições de possibilidades do instante no qual vive.

Obviamente essas obras citadas mantêm diálogos estreitos com outros trabalhos, elencados à medida que a discussão necessita. Todos eles comungam no desejo de ampliar as análises envolvendo os documentos históricos utilizados para elucidar esse instante da História. Ressalta-se assim, que além do texto teatral **Dom Juan** escrito em 1665, na França,¹⁵ tomado como fonte principal, os três *jugements* escritos no século XVII: *La chronique en vers de Loret*, escrito em 14 de fevereiro e *Observations... du Sieur de Rochemont*, ambos de 1665 e *Sentiments des Pères de l'Église sur la comédie et les spectacles, par le prince de Conti*, datado de 1666,¹⁶ aliados a toda uma discussão bibliográfica possibilita a criação de possibilidades no caminho da interpretação histórica.

Com vistas a ampliar essas discussões envolvendo o comediante Molière, essa pesquisa monográfica se dividiu em três capítulos, cada um peculiar em suas questões,

¹⁴ CHARTIER, Roger. Da Festa da Corte ao Público Cidadino. In: _____. **Formas e Sentido**. Cultura Escrita: entre a distinção e a apropriação. Tradução de Maria de Lourdes e Meirelles Matencio. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003. p. 81-140. (Coleção Histórias da Leitura)

¹⁵ MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, colfao, 1965.
_____. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra Ltda, 2006.
_____. **Don Juan, o convidado de pedra**. Tradução e Adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

¹⁶ Cf. MOLIÈRE, 1965, op. cit.

porém, unidos na proposta de que autor, texto e tempo histórico estão intrinsecamente ligados e cada um constitui-se caco para montar o mosaico do passado.

Assim, o **Capítulo I** – sob o título **A França no Século XVII: cenário de recepção de Molière** – tem como objetivo precípuo refletir sobre o tempo histórico no qual o comediógrafo viveu e produziu seus espetáculos. Entretanto, esse tempo não é visto de forma homogênea, mas permeado de possibilidades e disputas em aberto, onde uma proposta foi pinçada para constituir-se objeto do presente trabalho. Esse capítulo recebeu três subtítulos, **Molière e suas peças: produções criativas específicas de um tempo histórico**, no qual é feito um sobrevôo – bem superficial, enfatize-se – sobre as diferentes obras do comediante, em torno do tema da crítica aos costumes, com o escopo de dar magnitude à pluralidade de seu labor artístico em meio a uma sociedade permeada de contradições e efervescência cultural, sob o reinado de Luis XIV. **Peculiaridades do Neoclassicismo francês** dá continuidade ao primeiro subtítulo, mas enfatiza o que há de específico nesse classicismo, para tanto recupera-se as origens desse conceito na Itália, com o Renascimento, e seu florescimento na França arraigado a diversos elementos contemporâneos, o que caracteriza a sua historicidade. Por fim, o último subtítulo, **“A história se passa em alguns lugares”: a idéia de tradição estabelecida com a ‘personagem’ Molière**, propõe-se a iniciar a discussão de como a figura de Molière tornou-se “pulsante” nesse emaranhado de propostas em disputas e alcançou a tradição clássica para a posteridade.

O **Capítulo II** recupera esse debate em torno da tradição, mas propõe-se, fundamentalmente, a ampliar a discussão no sentido de compreender o que há de específico no pensamento de Molière, daí porque engloba, em seu título, uma possível síntese do seu entendimento por comédia: **“Quando retratais os homens, é preciso retratá-los segundo sua natureza”: a historicidade da comédia a partir de Molière**. Esse capítulo por sua vez se subdivide em **Molière e a comédia clássica: sínteses (?) possíveis de um tempo histórico** que se ocupa do diálogo entre a idéia de comédia clássica, advinda de Aristóteles e Horácio, apropriada no século XVII, na França, e da concepção peculiar que o comediante adquiriu desse mesmo conceito, tendo por base a sua leitura de mundo. Uma dessas “leituras de mundo” é claramente perceptível na re-significação que Molière faz de **Dom Juan**, mito que circulava nas mãos de diversos escritores franceses e espanhóis naquele instante. É sobre esse assunto que o último

subtítulo desse capítulo se debruça, ***Dom Juan: a lenda do sedutor de donzelas inspira a “pintura” dos homens de seu tempo***. Nesse instante, o texto teatral é trazido para o centro do debate, bem como sua produção e principais aspectos.

Dados os aspectos gerais da peça **Dom Juan** e colocadas as peculiaridades do pensamento de Molière que o inspiraram a ter uma noção específica de arte, o **Capítulo III** encerra essas discussões com a análise das personagens do referido espetáculo em torno de um tema que é recorrente em todas as cenas: a hipocrisia. Assim, esse capítulo, que ganhou o título de **A Hipocrisia no Foco da Crítica Social: uma análise do texto teatral Dom Juan** vem colocar propostas de interpretação a cerca da peça mais polêmica da carreira do comediante, interditada e proibida de ser encenada e editada. Essas validades são lançadas especialmente no item **Pinturas de Contemporâneos: as figuras dramáticas e a representatividade dos franceses**, onde cada personagem é pensada em torno do tema hipocrisia e como se organizam para realizar e expressar a crítica do autor em relação à sociedade palaciana que o rodeia e, ao mesmo tempo, é público assíduo de seus espetáculos. Como uma tímida e sabida insuficiência de possibilidades, no subtítulo **Múltiplos olhares sobre o espetáculo Dom Juan**, recuperam-se três documentos, que interpretam o espetáculo naquele instante, com o intuito de perceber como o comediante e, especialmente a peça teatral, foi recebida pelos contemporâneos do autor. Tentativa tímida e insuficiente porque se reconhece a pluralidade de possibilidades que existiam naquele instante, mas dada a pequena quantidade de documentos são possíveis apenas sugerir interpretações de um público bem seletivo, composto por membros da corte.

Consciente dessa pluralidade, as **Considerações Finais** trazem um ensaio sobre as possibilidades de apropriações que cada leitor/espectador pode fazer de um mesmo espetáculo, o que une as possíveis intenções que o autor deixou no texto teatral, às leituras contemporâneas naquele instante e à percepção do pesquisador enquanto agente social de um processo peculiar de interpretação, receptor de toda uma hierarquia que se constrói ao longo do tempo, mas que tem por missão “acalmar os mortos que ainda freqüentam o presente e oferecer-lhes túmulos escriturários”.¹⁷

¹⁷ CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. 2. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 14.

Expostos os principais autores que mantêm um diálogo frutífero com esta pesquisa e apresentada a estrutura da monografia, algumas palavras são necessárias sobre a escolha e, posterior, delimitação do tema.

Esse trabalho monográfico é resultado de três anos de pesquisa de Iniciação Científica, financiados pelo CNPq, no Projeto Integrado **O Brasil da Resistência Democrática: o Espaço Cênico, Político e Intelectual de Fernando Peixoto**, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos. O convite inicial para a pesquisa era para trabalhar com o espetáculo **Dom Juan** de Fernando Peixoto e compreender seus diálogos estéticos e políticos no Brasil da resistência democrática. O texto teatral desse espetáculo foi traduzido por Peixoto e Gianfrancesco Guarnieri em 1970 e, nesse mesmo ano, Peixoto recriou-o, com vistas a responder e explicitar suas questões e anseios. Mantendo forte diálogo com a Contracultura norte-americana, com os movimentos estudantis de 1968 e com os pensamentos *hippies*, entrou em cartaz, no Teatro Oficina, em São Paulo o espetáculo **Dom Juan** de Molière.

Contudo, a estrutura cênica, para a encenação foi totalmente alterada, cenas foram suprimidas e outras ganharam destaque. Dom Juan apareceu, em cena, – interpretado primeiro por Guarnieri e depois por Raul Cortez – como um rebelde solitário, um contestador à sociedade ocidental e, também à Ditadura Militar, instaurada em 1964. Nesse sentido, a leitura que Fernando Peixoto fez do texto de Molière foi bem específica, pois enxergou nele elementos de rebeldia e contestação. Interessante que nas críticas produzidas sobre esse espetáculo Peixoto não se cansa de afirmar que buscou o “espírito molieresco”,¹⁸ para colocar no palco brasileiro. Mas que espírito é esse? Que aproximações são passíveis de serem feitas entre um comediante francês do século XVII e um diretor brasileiro do século XX? Há elementos comuns que os liga? Quais são eles? A busca por essas respostas levou à delimitação do tema: estudo do texto teatral de Molière, no seu instante de produção. Sob esse prisma, de muitos modos, as considerações tecidas por Peixoto direcionaram essa pesquisa e influenciaram seus resultados, mas, sem dúvida, foi perseguido esse “espírito molieresco”, sente-se, contudo, que se conseguiu apreendê-lo.

¹⁸ Cf. PEIXOTO, Fernando. Molière e sua luta contra os Tartufos. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo, 1980. p. 121-127.
PEIXOTO, Fernando. Notas sobre “Dom Juan” e crise no Oficina. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo, 1980. p. 129-138.



CAPÍTULO I

A FRANÇA NO SÉCULO XVII: CENÁRIO DE RECEPÇÃO DE MOLIÈRE

“Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtiva; mas muitas vezes percebemos na análise que quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para que não há uma contraparte externa.

Este elemento é o que denominei de estrutura de sentimentos, e só pode ser percebido através da experiência da própria obra de arte”.

WILLIAMS, Raymond

“A percepção do processo como choque entre sujeitos e propostas divergentes e como sequência de cristalizações também diferentes, como que se esvai – sendo substituída pelo movimento de um tempo e de algumas ações a confluírem para um único lugar”.¹⁹ Carlos Alberto Vesentini, ao trabalhar o tema da memória histórica e suas construções ao longo do tempo, acerca da Revolução de 1930 no Brasil, tem interessantes indicações para esta pesquisa. Salvo as devidas diferenças de problemáticas, Vesentini, contribui, teórica-metodologicamente, no sentido de alertar para a perda da percepção de processo dentro do movimento da História, ou seja, desaparece o “choque entre sujeitos e propostas divergentes”, para construir uma estudo histórico que objetiva a cristalização dos acontecimentos num “único lugar”. No caso específico de um trabalho que envolve a pesquisa de Molière, um comediante classicista, na França do século XVII, os “choques entre sujeitos” iniciam-se nessa indicação. Ao classificar Molière como **comediante classicista**, estabelece-se um *locus* para ele dentro do emaranhado de propostas que existiam naquele momento, ele é destacado do processo e colocado como um escritor e artista que tinha uma posição bem definida dentro do cenário francês daquele período, ou seja, se era classicista, significava que mantinha um diálogo profícuo com as regras clássicas advindas das leituras e releituras da **Poética** de Aristóteles e da **Ars Poética** de Horácio. Porém, como bem atenta Vesentini é preciso duvidar dessa transmutação para um único ponto e inquirir: até que ponto as produções de Molière estão “fechadas” nessa determinação? O mais importante é apreender

[...] as propostas ainda à procura do tornar-se e apresentar-se como geral, abarcando o espaço da nação – a definir nelas – temos de levar em conta esse instante de futuro aberto, a construir, esse campo de possibilidades, embora já em choque, por meio dessas propostas. Nesse sentido, a confluência de propostas definia possibilidades, a ser, à medida que tendia a indicar o sentido ao próprio social, como sua reconstituição.²⁰

Em verdade, Vesentini indica a necessidade de se pensar o processo de constituição história “em aberto”, uma vez que em seu desenrolar não há uma produção pré-indicada para ser a vencedora. O que significa que, perceber a construção do momento histórico enquanto “campo de possibilidades” é olhá-lo como permeado de possíveis

¹⁹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: HUCITEC, 1997, p. 138.

²⁰ Ibid, p. 155.

propostas a se tornarem vencedoras, num “caldeirão” de acontecimentos no qual um se destaca e se coloca como vencedor.

Como se vê, a construção de uma memória histórica pelos agentes do período classicista e, em maior grau, pelo pós-século XVII reservou uma leitura específica para esse instante da história, colocando Corneille, Molière e Racine como “modelos” estéticos.²¹ Nesse sentido, em relação ao trabalho de Molière, elegem-se algumas peças e suprime-se outras com o intuito de estabelecê-lo como escritor da **Grande Comédia** classicista. Para isso, aquelas que seguiam parâmetros estabelecidos pelos estetas daquele instante foram eleitas, as outras, que mantinham diálogos diversificados com a *commedia dell'arte*, o barroco, a farsa medieval, etc, foram abolidas. Por conseguinte, a obra de Molière tornou-se unívoca e homogênea. Estudos recentes, contudo, percebem essa multiplicidade e analisam os trabalhos de Molière de maneira plural. João Roberto Faria, no artigo **A Dramaturgia do Classicismo** de forma exemplar coloca essas questões.

Verdade seja dita, o maior compromisso de Molière era com o riso. À doutrina clássica ele efetivamente deve pouco, pois jamais deixou de se valer dos recursos cômicos de uma tradição popular que remonta à comédia latina, à farsa medieval, à comédia espanhola e à *commedia dell'arte*. Apesar disso, segundo Pierre Voltz, já no final do século XVII a obra de Molière tornou-se o modelo a partir do qual se constituiu uma espécie de ortodoxia da comédia clássica. Os letrados deram início a uma tradição que durante pelo menos dois séculos atribuiu ao escritor “o mérito de ter criado uma comédia regular e verossímil e que só levou em conta as peças escritas de acordo com as regras, tornando-o de algum modo o melhor representante da grande comédia”. Além disso, essa tradição estabeleceu “uma hierarquia para os diferentes tons cômicos – coisa que Molière jamais fez –, renegando os procedimentos grosseiros da farsa em favor das nuances delicadas do registro realista”.²² (Destaques intencionais)

²¹ João Roberto Faria no artigo **A Dramaturgia do Classicismo** delinea de forma instigante as obras desses três artistas. Sobre o assunto consultar:

FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 139-174.

²² Ibid, p. 162.

É interessante ressaltar também o que diz Victor Tapié ao analisar o Classicismo e o Barroco franceses, recuperando Mornet, diz: “E, sobretudo, não se esqueça que, como lembrou Daniel Mornet, se de 1660 a 1699, durante quarenta anos, se representaram em França 350 obras dramáticas num total de 12 gêneros diferentes, «pelo menos uma vez em duas os contemporâneos de Molière e de Racine aplaudiram obras dramáticas que estavam em dasacordo mais ou menos profundo com aquilo que para a posteridade devia representar o teatro clássico».” (TAPIÉ, Victor. **Barroco e Classicismo**. Tradução de Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença, 1972, p. 249. v. 1.) O que vem demonstrar a construção de uma memória histórica acerca desse período que o reduziu a um modelo estético, apagando as peculiaridades dos artistas e de suas obras.

Por intermédio das palavras de Faria torna-se fundamental perguntar: como essa diversidade de produção dialogou com seu momento histórico? Em que medida as contradições daquele instante influíram para criar uma obra particular em sua essência, mas permeada das pulsões de seu tempo, a França do século XVII?

Essas duas questões far-se-ão presentes em toda essa pesquisa monográfica, mas serão detidamente refletidas nesse primeiro capítulo.

MOLIÈRE E SUAS PEÇAS: PRODUÇÕES CRIATIVAS ESPECÍFICAS DE UM TEMPO HISTÓRICO

Recuperar o processo da história como campo de possibilidades significa colocar como sujeito histórico o trabalho artístico de Molière. Entretanto, textos e autores não são pensados desvinculados de seu tempo. Uma vez que conhecer dados do momento no qual o comediante viveu é fundamental para compreender suas opções, recuos e avanços diante de uma sociedade que fomentava projetos artísticos relacionados ao teatro, à música, à literatura, à pintura, à arquitetura, às artes plásticas, mas que exigia, ao mesmo tempo, obediência do artista em relação ao seu mecenas. Além disso, impunha regras que deveriam ser seguidas seja em relação à estética seja em relação aos prazos de tempo para a produção. Aqueles que, porventura, não cumprissem tais medidas eram censurados, perdendo a ajuda financeira, podiam, ainda, serem presos ou terem sérios problemas com o clero e com os teóricos das Academias, guardiões dos ditames clássicos.

Assim, construir apontamentos sobre o modo como essa sociedade vivia é essencial para a presente pesquisa, já que foi, principalmente nesse meio que o comediante produziu, foram esses contemporâneos que ele buscou retratar e criticar em suas peças e, finalmente, foi esse núcleo que o aplaudiu e reconheceu nele um grande ator e escritor. Contudo, uma ressalva é preciso ser feita, pois ao falar em sociedade coeva a Molière refere-se a um grupo de pessoas bem específico da população francesa do século XVII²³, que engloba cortesãos, elite intelectual, nobreza, membros do clero e, claro, realza.

²³ É uma sociedade específica, mas não se ignora o fato de Molière ter sucesso entre o público em geral. Sobre esse assunto conferir o artigo:

O século em que Molière viveu é marcado, na França, pela centralização do poder monárquico nas mãos do rei, iniciada com Richeleu, durante a regência de Ana da Áustria, no mesmo ano de nascimento do comediante, em 1622. Esse período de regência é, ainda, assinalado pelas primeiras tentativas, bem sucedidas, dessa centralização e de importantes batalhas travadas com claros intuitos de não diminuir os poderes reais até então conquistados, dentre elas destaca-se a Fronda, derrotada em 1652.²⁴ Para Peter Burke, a Fronda teve considerável efeito na maneira pela qual o jovem rei foi apresentado aos seus súditos e, por conseguinte, na construção da imagem que se consolidou como Rei Sol.²⁵ Luís XIV assumiu o reino no ano de 1661 e por setenta e dois anos, sendo cinquenta e quatro do chamando, por Burke, de “governo pessoal”, foi senhor absoluto de seu país, construindo o ícone de um reinado absolutista na Europa.

Uma figura de extrema importância dentro do governo de Luís XIV foi Jean-Baptiste Colbert que teve papel de mecenas no reino. Colbert supervisionou o patrocínio real das artes e cuidou da imagem pessoal do rei, transmitida aos súditos, aos estrangeiros e à posteridade.²⁶ Além disso, foi encomendado a Chapelain um relatório de “organização da cultura”, escrito em 1662, a pedido de Colbert “no sentido da construção de um sistema de organismos oficiais que mobilizavam artistas plásticos, escritores e eruditos a serviço do

CHARTIER, Roger. Da Festa da Corte ao Público Cidadino. In: _____. **Formas e Sentido**. Cultura Escrita: entre a distinção e a apropriação. Tradução de Maria de Lourdes e Meirelles Matencio. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003. p. 81-140. (Coleção Histórias da Leitura)

²⁴ As contribuições de Peter Burke no sentido de elucidar essas questões são singulares. Assim resume o que foi a Fronda: “A Fronda pode ser definida, entre outras coisas, como um conflito entre duas concepções de monarquia: limitada versus ‘absoluta’. Na primeira concepção, o poder do rei de França era limitado pelas chamadas ‘leis fundamentais’ de reino, cujo guardião era o Parlamento de Paris. Na segunda concepção que prevalecia na corte, o rei tinha ‘poder absoluto’ [pouvoir absolu]”. (BURKE, Peter. **A Fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994, p. 52.)

²⁵ Sobre a associação que se fez entre Luís XIV como Rei Sol, Jean-Christian Petitfils diz: “O tema do Sol, em torno do qual se organiza a simbologia relativa a Luís XIV, é encontrado já na Alta Antigüidade, entre os egípcios e os babilônios. Nenhum emblema seria melhor para representar o esplendor do poder político. Mas o Luís XIV que o ostenta estava, pode-se dizê-lo, em seu zênite. Nascido num domingo, dia do sol, parecia ser um predestinado. Os astrólogos que desenharam seu horóscopo apontaram sob todas as formas essa influência astral”. (PETITFILS, Jean-Christian. O jovem príncipe emancipado. Tradução de Roberto Espinosa. **História Viva** – Luís XIV, O Rei Sol, Edição de Aniversário, Ano III, n. 25, p. 35, nov. 2005.)

²⁶ Aliada à obra de Peter Burke **A Fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**, é interessante também consultar o capítulo **Classicismo e Barroco Franceses** do livro **Barroco e Classicismo** de Victor Tapié, ali o autor dá detalhes sobre esse mecenato das artes, incluindo dados estatísticos e econômicos do investimento sobre a produção do momento. Conferir: TAPIÉ, Victor. **Classicismo e Barroco Franceses**. In: _____. **Barroco e Classicismo**. Tradução de Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença, 1972. p. 239-282.

rei”,²⁷ dentre eles Molière, Racine, Corneille, Anguier, Girardon, Le Lau e Le Nôtre. Sob esse aspecto, no período de reinado do Rei Sol, Paris foi um pólo de atração para turistas e isso se deveu, segundo Burke, primordialmente aos serviços de Colbert que atraíram um grande número desses profissionais para prestar os mais diversos serviços ao rei.

Não obstante, é imprescindível ressaltar que não foram somente os artistas a sentirem-se atraídos para França nesse período. De acordo com Victor Tapié a política dos ministros, especialmente de Colbert, era voltada a pensar

[...] que no mundo circulava uma quantidade determinada de ouro e prata. O país da Europa que os atraísse a si através da indústria seria o mais rico e o mais poderoso. Por um raciocínio análogo recomendava a Errard que comprasse para o Rei todas as obras antigas e modernas que se vendiam em Roma, para trazer para França tudo o que havia de belo na Itália. Queria mandar vir de Itália os melhores artistas, como procurava estabelecer em Paris os melhores tecelões da Flandres, os melhores vidreiros de Veneza e os melhores metalúrgicos da Alemanha. Quando enviava franceses formarem-se nos ateliers romanos esperava que eles viriam a ser tão grandes como os italianos. Superintendente da construção a partir de 1664, Colbert reorganizou a Academia de pintura e confiou a Le Brun a presidência. A uma pequena Academia confiou a tarefa de compor e verificar as inscrições a colocar nos monumentos à glória do Rei. [...]. Estas associações definiram os meios para assegurar às obras uma qualidade superior, para as tornar capazes de ultrapassar a moda e atingir a perenidade, como as obras antigas. Assim formado, o estilo dos artistas franceses iriam impor-se como a melhor opinião dos homens. Então, por razão e por necessidade, os estrangeiros viriam pedir à França, e somente à França, as lições que outrora tinham outros mestres.²⁸

Colocar essas questões é importante porque Molière foi um artista da corte que viveu durante os anos áureos da cultura e do reinado de Luís XIV e não viu o que Peter Burke chama de “ocaso real”, iniciado em 1700 que marcou a decadência do Absolutismo bem como do reinado de efervescência cultural e intelectual. Essa efervescência, como bem demonstra Tapié foi o florescimento do chamado classicismo, originário do renascimento italiano, cuja produção deixou herança em grande parte dos países ocidentais.²⁹

²⁷ BURKE, Peter. **A Fabricação do rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994, p. 62.

²⁸ TAPIÉ, Victor. **Barroco e Classicismo**. Tradução de Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença, 1972, p. 241.

²⁹ Sobre o renascimento na Itália consultar:
BUCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália**. Tradução de Sérgio Tellaroli. Brasília: Ed. da UNB, 1991.

Entretanto, não é possível ignorar que toda essa política de Luís XIV e de seus ministros, em organizar e centralizar a produção cultural, tenha influenciado diretamente a produção artística clássica francesa. Laurent Bourquin, no artigo **Desafios nem sempre vencidos**, ao fazer um balanço geral do reinado do Rei Sol, colocando as influências mais diretas que o soberano teve sobre os franceses, afirma que

A eflorescência artística também teve origens políticas que devem muito ao soberano. Mais do que seus predecessores e vizinhos ele compreendeu que o poder real devia intervir nas artes, porque a irradiação cultural de um reino refluí sobre seu príncipe e porque a arte pode alimentar a propaganda real. [...]. A maioria dos grandes autores do século era sustentada pelo Tesouro e fazia obras sob encomenda.³⁰

Como se percebe, Luís XIV foi um amante das festas na Corte e, em especial, do Teatro que era, por muitos, principalmente membros do clero, considerado escola do demônio. Nesse sentido, o rei incentivou financeiramente, com generosas pensões, diversas companhias teatrais, dentre elas a de Molière. Para Burke esses incentivos não eram gerados somente a partir do amor pela arte. O rei tinha claras intenções de, ao divertir a aristocracia com festas e espetáculos no palácio, mantê-la sob constante vigília, para que uma nova Fronda não tivesse chances de acontecer. “Assim podemos compreender porque a maioria das peças de Molière, já em Paris havia dois anos no momento da ascensão efetiva do Rei-Sol, foi estreada em Palácio, na presença do monarca”.³¹

Vale ressaltar, contudo, que no início da carreira do comediante Paris não estava sensível a seus trabalhos, tampouco a corte, ainda que o gênero escolhido por Molière fosse aquele em voga no momento: a tragédia. O comediante estreou nos palcos palacianos em 1644 com o grupo teatral **Illustre Théâtre**, mas só obteve insucessos e foi preso por dívidas. Em seguida uniu-se ao grupo de Charles Dufresne, ficando treze anos em excursão pela França. É nessa incursão pelo país que entrou em contato com diferentes estilos de se produzir espetáculos, percebidos nas peças que escreve durante toda a sua carreira. Nesse momento também, em que a companhia tornou-se itinerante, Molière adquiriu experiências não só como ator, mas aprendeu a organizar o grupo, escrever os textos teatrais e a dirigi-los. A partir daí resolveu inserir nos espetáculos um gênero pouco trabalhado, a comédia,

³⁰ BOURQUIN, Laurent. *Desafios nem Sempre Vencidos*. Tradução de Marly N. Peres. **História Viva** – Luís XIV, O Rei Sol, Edição de Aniversário, Ano III, n. 25, p. 51, nov. 2005.

³¹ RÓNAI, Paulo. **O Teatro de Molière**: conferências pronunciadas em 1973 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Brasília: Ed. UnB, 1981, p. 10.

e, posteriormente, se dedicou exclusivamente à comédia, seu desejo a partir de então passou a ser “fazer rir as pessoas honestas”.³²

É interessante observar que uma pesquisa que envolve o trabalho artístico de Molière não se restringe somente a manter o diálogo entre tempo e espetáculo. Sua obra possui um processo interno específico – obviamente em constante diálogo com sua realidade – que obriga o pesquisador a repensá-lo enquanto construção e as peças teatrais inseridas em um *locus* próprio e, portanto, plurais em si mesmas, uma vez que cada uma delas possui peculiaridades que as torna únicas, mas, ao mesmo tempo, mantém combinações entre si, ou seja, possui temas e/ou questões que são permanentes em diversos espetáculos. Destarte, bem lembra Sábato Magaldi, no texto **A Aventura Humana de Molière**,³³ é impossível empreender um estudo sobre o universo criativo de Molière por meio de um único trabalho, tomando-o de forma isolada. Assim, essa pesquisa optou por lançar dados sobre alguns de seus espetáculos até o ano de estréia de **Dom Juan**, 1665, com vistas a compreender elementos e temas que permanecem dentro de seus textos teatrais. Para tanto, as conferências proferidas por Paulo Rónai, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1981, tornaram-se fontes básicas para tal empreendimento.³⁴ Isso será feito com o escopo de apreender características gerais ou permanências da obra de Molière, mas não de forma a buscar uma obra-prima que se constitui ápice na carreira do comediante.

Sábato Magaldi abre suas análises, no texto **Don Juan, Transgressor**, dizendo: “Não é mais possível pôr em dúvida: *Don Juan* é a obra-prima de Molière e um dos textos fundamentais da história do teatro”.³⁵ Elevar o espetáculo ao patamar de “obra-prima” do comediante significa colocá-la com síntese de um momento, ou seja, é olhar para as encenações anteriores e buscar elementos que antecipam a chegada de **Dom Juan** nos

³² JOUANNY, Robert. Notas. In: MOLIÈRE. **O Tartufo**. Tradução de Jacy Monteiro. São Paulo: Abril, Cultural e Industrial, 1976, p. VIII.

A concepção de Molière a respeito de comédia que envolve diretamente a frase “fazer rir as pessoas honestas” será trabalhada cuidadosamente no Capítulo II: “**Quando retratais os homens, é preciso retratá-los segundo sua natureza**”: a historicidade da comédia a partir de Molière.

³³ MAGALDI, Sábato. *A Aventura Humana de Molière*. In: _____. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva: Ed. da USP, 1989, (Coleção Estudos; n. 111), p. 119-127.

³⁴ Conferir:

RÓNAI, Paulo. **O Teatro de Molière**: conferências pronunciadas em 1973 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Brasília: Ed. UnB, 1981.

³⁵ MAGALDI, Sábato. *Don Juan, Transgressor*. In: _____. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 133. (Coleção Estudos; n. 111)

palcos.³⁶ O grande problema em partir dessa premissa é estabelecer a comparação entre diferentes espetáculos com o único intuito: localizar elementos só posteriormente alcançados. Nesse sentido, as palavras de Rosangela Patriota, quando discute as encenações do dramaturgo brasileiro Oduvaldo Vianna Filho, no Brasil, são fundamentais para compreender o modo como Magaldi, dentre outros escritores, recuperaram os diversos espetáculos de Molière e construíram uma história linear de suas produções, de modo a caminhar para a elaboração de uma “obra-prima”, ou de algumas “obras-primas”, tudo confluindo para um mesmo ponto. Patriota diz: “a hierarquização das peças, a constituição de periodizações na dramaturgia, feitas com base em critérios que procuraram localizar um ‘processo de amadurecimento’ do autor ou o ‘caráter evolutivo’ da obra, foram incorporadas a reflexões posteriores”.³⁷ Ou seja, o *status de* “‘obra-prima’ é um atributo estabelecido historicamente”.³⁸ Isso significa que foram os olhares posteriores os responsáveis por criar “fases” no pensamento do comediante, uma vez que, cada espetáculo é resultado do seu instante de produção e das condições propícias que ali se apresentavam. Por isso, fez-se aqui a opção de retomar diversos espetáculos teatrais, usando como elo de ligação alguns temas recorrentes na produção artística de Molière que dialogam com a crítica aos costumes e aos vícios sociais.

O primeiro espetáculo a conseguir significativo êxito na corte foi a farsa **Le Depit Amoureux** (1658), estreada na sala de guarda do Louvre, juntamente com uma tragédia de Corneille, **Nicomède** que, ao contrário, recebeu pouca atenção do público. Nesse instante, Molière se apresentava sob o nome de Companhia de Monsieur, irmão del-Rei. É também a partir do ano desse sucesso que sua companhia é autorizada, pelo rei, a exhibir-se no Petit-Bourbon. E “Paris se rende finalmente a Molière”.³⁹

De acordo com as considerações de Marvin Carlson, em **Teorias do Teatro: um estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**,⁴⁰ a produção artística de Molière torna-

³⁶ Essas considerações e as que as seguirão são inspiradas pela leitura de: PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: HUCITEC, 1999.

³⁷ Ibid, p. 135.

³⁸ Ibid, p. 92.

³⁹ JOUANNY, Robert. Notas. In: MOLIÈRE. **O Tartufo**. Tradução de Jacy Monteiro. São Paulo: Abril, Cultural e Industrial, 1976, p. XII.

⁴⁰ CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: um estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. – (Prismas).

se marco no cenário histórico francês, uma vez que inaugura uma nova forma de se escrever comédias. Assim, Carlson percebe que antes do dramaturgo esse gênero era tido como inferior, não digna dos grandes dramaturgos do teatro, pois até então o teatro clássico francês se baseava nas tragédias de Corneille, du Ryer e Tristan l'Hermite.⁴¹ Contudo, não se pode desconsiderar que tanto os grupos estéticos que exerciam influência naquele momento – pertencentes, especialmente, à Academia Francesa – quanto os membros do clero tinham clara preferência pelo trágico e colocavam os comediantes como “demônios” ou “escória da sociedade”, mesmo depois do aparecimento dos textos molierescos. Uma clara mostra disso está nas duas interdições dos espetáculos **Tartuffe** (1664) e **Dom Juan** (1665) e na insistência de alguns de seus membros em chamar Molière de “demônio travestido de homem” e herege.⁴² Por outro lado é necessário concordar com Carlson no que se refere a um novo estilo de se produzir comédias, mesmo que sejam mescladas de outros estilos existentes. Assim, Molière constrói um novo modo de se pensar esse gênero, mas arraigado em formas estéticas existentes. Por ora, cumpre ressaltar que cabe ao espetáculo **Les Précieuses Ridicules** (1659) a inauguração de um tipo diferente de comédia: a da crítica aos costumes.⁴³

Will Grayburn Moore em **Molière: a new criticism**, ao comentar sobre os diversos estilos presentes nas peças de Molière, refere-se diretamente à pluralidade de produção dizendo:

This fantasy makes Molière's comedy unique in its combination of the grave and the gay. The plays impart a kind of mock seriousness in their teasing mixture of comic tones, which leave a subject in the mind as mere suggestion; one may take it or leave it. This comedy is more adaptable than any other. [...] ["The admirable thing in Molière is that he offers to his actors material that is essentially plastic, that they can mold and use just about as they wish."] One has only to consider the cases where different interpretations have been equally successful. Tartuffe has been played as a glutton and as a delicate philanderer. The lunacy of Harpagon is tragic, and farcical. What nuances cannot be read into Alceste? A recent performance of *Le Malade Imaginaire* made the most of the

⁴¹ Esta preferência está diretamente ligada à hierarquia dos gêneros e será trabalhada no Capítulo II.

⁴² Essas acusações serão explicitadas no Capítulo III, “**A Hipocrisia no Foco da Crítica Social: uma análise do texto teatral Dom Juan**”, quando são recuperadas três impressões contemporâneas do espetáculo.

⁴³ Detalhes sobre esse modo peculiar de pensar comédia serão pensados no Capítulo II.

farcical setting, whereas others have suggested the more serious themes of the play.⁴⁴

As palavras de Moore denotam a impossibilidade de se perceber um texto teatral por um único molde, ou seja, todos eles apresentam mesclas de diferentes estilos, o que as torna plural. Por esse viés, o intelectual norte-americano demonstra, por meio das peças **Tartuffe** e **La Malade Imaginaire**,⁴⁵ a presença de resquícios do trágico e da farsa, o que possibilita múltiplas interpretações dos atores e diretores em cena. Além disso, mesmo que Moore não explicita, essa forma multifacetada dos espetáculos oferece, ao público, infinitas possibilidades de sentidos que, na recepção, permite distintas re-significações. Contudo, dentre as diversas outras influências que a comédia molieresca possui, está a *commedia dell'arte* italiana.⁴⁶ Essa marca é percebida, de maneira contundente, em suas primeiras peças **Le Dépit Amoureux** e **Le Médecin Volant**⁴⁷. Entretanto, como afirma

⁴⁴ [Esta fantasia torna a comédia de Molière única em sua combinação de sério e de alegria. As peças dão um tipo de falsa seriedade em sua mistura de tons cômicos, que deixam um tema na mente como mera sugestão. Uma dessas peças pode trazer ou deixá-lo. Esta comédia é mais adaptável do que qualquer outra. A admirável coisa em Molière é que ele oferece para seus atores material, que é essencialmente plástico e que eles podem moldar e usar como desejam. Tem-se que considerar, então, que interpretações diferentes foram igualmente bem sucedidas. Tartuffe é encenada como um glutão e como um delicado sedutor. A demência de Harpagon é trágica e cômica. Quais nuances não podem ser lidas em Alceste? Uma “performance” recente de *Le Malade Imaginaire* criou o máximo de um ambiente cômico, enquanto que outros sugeriram temas mais sérios na peça]. (Tradução não publicada) MOORE, Will Grayburn. **Molière, a new criticism**. New York: A Doubleday Anchor Book, 1962, p. 138.

⁴⁵ A título de curiosidade: a morte do comediante ocorreu em 1673 quando estava em cartaz essa peça teatral. A mesma tem como temática a crítica à medicina e, especialmente, aos médicos que não conseguiram curá-lo da tuberculose. Segundo relatos, Molière passou mal durante uma das cenas finais do espetáculo e foi aplaudido pelo público, crédulo de que se tratava de mais uma brilhante interpretação. Segundo Jacques Wilhelm, no livro **Paris no tempo do rei sol, 1660-1715**, mesmo sem ter sido anunciado, o cortejo mortuário foi acompanhado por várias centenas de pessoas até o cemitério Saint-Joseph, em Paris, onde o corpo do comediante foi sepultado em uma ala reservada às crianças em batismo, suicidas e loucos, pois, nesse período da história os comediantes não podiam ser enterrados pela Igreja. Apenas por meio da intervenção real é que Molière pôde ser levado a um cemitério cristão.

⁴⁶ Sobre esse assunto conferir as seguintes referências:
 DUCHARTRE, Pierre Louis. **The Italian Comedy: the improvisation scenarios lives attributes portraits and masks of the illustrious characters of the Commedia dell' Arte**. Translation from the French by Randolph T. Weaver. New York: Dover Publications, Inc., 1966.
 MAGALDI, S. A Commedia dell'Arte. In: _____. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva / Ed. da USP, 1989. p. 84-89. (Coleção Estudos; n. 111).
 RUDLIN, John. **Commedia Dell' Arte: an actor's handbook**. London and New York: Routledge, 1994.

⁴⁷ De acordo com Paulo Rónai essas duas peças “acusam de modo bastante claro duas fontes do cômico molieresco: a farsa popular e a *commedia dell'arte*. A primeira era bem francesa e consistia em pequenas cenas realistas, em que apareciam tipos populares, como o marido ciumento, a mulher astuta, o senhor exigente e tolo, o camponês manhoso, o mercador ladrão e assim por diante. Tais cenas nem precisavam de teatro: eram exibidas nas feiras, muitas vezes na barraca de algum vendedor para atrair curiosos. Sua marca está bem visível no *Ciúme do Lanbuzado*. O assunto é dos mais simples: o marido ciumento não quer deixar entrar a mulher infiel que volta tarde à casa; ela se finge de morta, o marido sai de casa para ver, aí ela rapidamente se enfia pela porta e deixa o marido fora de casa, invectivando-o”. (RÓNAI, Paulo.

Sábato Magaldi⁴⁸ essa influência não está restrita aos primeiros espetáculos produzidos. Assim, são perceptíveis características desse estilo estético também em **Dom Juan**,⁴⁹ colocada por diversos intelectuais, dentre eles Moore, como pertencente à maturidade artística de Molière. Nessa peça há a inserção de personagens típicas da *commedia dell'arte*: o Pierrô, Maturina e Carlota que representam o lado cômico popular e, além disso, mais uma vez o comediante leva aos palcos a figura de Sganarelle, o criado esperto. Esse nome aparece em diferentes peças ao longo da carreira de Molière, contudo as características internas da figura dramática mudam conforme o espetáculo. Esse estilo, segundo Rónai é mais uma herança da *commedia*. Essa herança faz-se presente em toda a sua produção, de acordo com Pierre Louis Duchartre “Molière was indebted to the *commedia dell'arte* not only for the ‘movement’ with which he imbued his plays, but also for various plots, scenes, episodes, stage ‘business’, intrigues, and characters”.⁵⁰

Outro fato importante salientado por Rónai, na produção artística de Molière, é a opção por apresentar personagens que congregam tipos universais, contudo, possuindo traços fortemente individualizados. É nesse aspecto que seus trabalhos primam pelas críticas aos seus contemporâneos e os vícios de uma época específica, tais como pedantismo, esnobismo e hipocrisia. Esses vícios são lançados no palco por meio de uma personagem “tipo”, que o tem como característica principal. Todavia, a generalização está presente apenas ali, pois as figuras molierescas possuem também aspectos individuais que as tornam heterogêneas durante o espetáculo.

Em meio às inúmeras figuras dramáticas, cabe destacar nesse instante Tartufo (personagem homônimo do espetáculo de 1664) e Dom Juan (protagonista que empresta nome ao espetáculo de 1665). Essas duas personagens não foram escolhidas

O Teatro de Molière: conferências pronunciadas em 1973 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Brasília: Ed. UnB, 1981, p. 12-13).

⁴⁸ MAGALDI, Sábato. A Aventura Humana de Molière. In: _____. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p. 119-127. (Coleção Estudos; n. 111)

⁴⁹ Em dois momentos essa pesquisa se debruça a refletir sobre esse texto teatral, na última parte do segundo capítulo, no subtítulo **Dom Juan: a lenda do sedutor de donzelas inspira a “pintura” dos homens de seu tempo** e, de forma mais detida, no Capítulo III.

⁵⁰ [Molière devia muito à *commedia dell'arte* não só como um movimento no qual ele embebeu suas peças, mas também por vários enredos, cenas, episódios, “negócios” de cenas, intrigas e personagens]. DUCHARTRE, Pierre Louis. **The Italian Comedy: the improvisation scenarios lives attributes portraits and masks of the illustrious characters of the Commedia dell' Arte**. Translation from the French by Randolph T. Weaver. New York: Dover Publications, Inc., 1966, p. 99.

aleatoriamente, elas apresentam como **característica tipo** a hipocrisia,⁵¹ porém se analisadas detidamente e de maneira individual possuem aspectos que se tocam e se repelem. Tartufo é hipócrita desde a primeira cena do espetáculo, na qual as outras personagens o apresentam como tal e o leitor/espectador vê todas aquelas insinuações confirmadas ao longo do espetáculo. Dom Juan tem seus traços apresentados ao público na primeira cena, mas em um extremo oposto, torna-se hipócrita a partir do momento em que percebe a inutilidade e os problemas que atrai em ser honesto com seus sentimentos e anseios, já que eles não estão de acordo com o comportamento aceitável em uma sociedade que tem o “homem de bem” como paradigma, mesmo que esse homem seja um hipócrita.⁵²

Destarte, a primeira das peças de Molière a se insinuar pelo campo da crítica social é **Les Précieuses Ridicules**, cuja matriz temática consiste no vício social do esnobismo, vício este que aparecerá em outros espetáculos. Essa peça apresenta caracteres de uma “época em que a Corte servia de modelo absoluto, seu modo de viver, seus costumes, sua maneira de falar exerciam uma influência enorme”.⁵³ As personagens, em geral, representavam os primeiros burgueses em ascensão social. Essa nova camada tinha poder econômico, mas não nobreza, sendo assim, seu maior desejo era parecer-se, com os nobres, tanto na maneira de se vestirem quanto na maneira de se portarem, o que, por vezes, gerava situações inusitadas na corte. Essas situações forneceram material de inspiração suficiente para Molière colocar nos palcos seus contemporâneos de modo “ridículo”.

É válido colocar que depois desse primeiro sucesso de público, ao mesmo tempo em que crescia o prestígio do comediante com seus espectadores, crescia também a inveja e as perseguições por parte de alguns segmentos sociais, especialmente, aquele composto por membros do clero. Para Marvin Carlson, ao contrário, foi a crítica a responsável pelo aumento da popularidade do autor. Contudo, talvez seja uma postura mais cautelosa

⁵¹ Falar em **característica tipo** dentro dessas duas personagens significa referir-se a uma característica preponderante e individual da personagem, ou seja, a hipocrisia se destaca das demais particularidades dos protagonistas e se torna sua principal “marca” para o público. Optar por personagens tipificadas foi um dos caminhos escolhidos por diversos escritores no século XVII, especialmente na comédia. Uma vez que privilegiar uma característica em detrimento das demais minimizava ou anulava conflitos individuais das personagens, tornando-as simples.

⁵² A análise da peça **Dom Juan** e apontamentos em relação a **Tartufo** serão feitos no Capítulo III. Ali essas questões serão retomadas.

⁵³ RÓNAI, Paulo. **O Teatro de Molière**: conferências pronunciadas em 1973 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981, p. 15.

acreditar que ambas as posturas se complementaram no sentido de alçar o nome Molière como grande comediante entre os franceses.

Resta mencionar que parte desses contemporâneos foi responsável por perseguições violentas ao seu trabalho e à sua pessoa. Em alguns momentos elas tomaram tal dimensão que, possivelmente, se não contasse com a proteção e a afeição de Luís XIV, Molière teria sido preso e/ou queimado pela Igreja, pois não eram poucos os que o chamavam de “demônio revestido de homem” e reclamavam a fogueira como punição máxima e exemplar a outros que, porventura, resolvessem seguir seus exemplos.⁵⁴ Todavia, não era somente a Igreja a perseguir e recriminar Molière existia também muitos burgueses em ascensão, nobres em decadência, maridos humilhados, beatos hipócritas, adeptos da estética regular clássica, enfim, todos aqueles que de algum modo se viam pintados no palco. O que legitima as palavras de Moore quando afirma “Molière was not merely attacked on aesthetic grounds; he was called a blasphemer; his adversaries succeeded in keeping *Tartuffe* off the stage for five years and in bowdlerizing *Dom Juan*”.⁵⁵

Por fim, é imprescindível salientar que essa versatilidade encontrada nas peças de Molière, resultantes de sua concepção particular de mundo, dialoga com seu tempo histórico. Ao compreender isso, torna-se impossível enxergá-lo como exceção, uma vez que tal postura implicaria em “descolá-lo” de todo um processo que é múltiplo e permeado de agentes sociais, cujas propostas se tocam e se repelem constantemente. Isso significa que, mesmo propondo uma releitura da época clássica grega e romana, o classicismo na França é plural em seus agentes e suas propostas e a recepção que cada francês tem dessa efervescência cultural é única. Destarte, Molière é **um** agente com **uma** proposta, mas que somente é dada à compreensão quando se retorna ao processo e à multiplicidade do que foi o classicismo francês do século XVII.

⁵⁴ O fato de Molière ter sido um protegido do monarca e receber generosas pensões implicou contradições inerentes ao mecenato, ou seja, ao mesmo tempo em que dispunha de recursos para seus espetáculos, ficava à mercê das vontades reais, que não eram poucas. Luís XIV, encomendava peças que deveriam ser escritas em pouquíssimo tempo, dava opiniões em espetáculos e, segundo especulações, gostava de fazer personagens em alguns deles. Todas essas “solicitações” eram prontamente acatadas. No entanto, essas contradições não se constituem alvo de análise nesse trabalho, mesmo reconhecendo sua importância, por duas razões: falta de documentação e bibliografia que provocassem uma discussão enriquecedora.

⁵⁵ [Molière não foi meramente atacado no seu lado estético, ele foi chamado de blasfemador. Seus adversários tiveram êxito em manter *Tartuffe* fora do palco por cinco anos e excluir *Dom Juan*]. MOORE, Will Grayburn. **Molière, a new criticism**. New York: A Doubleday Anchor Book, 1962, p. 103.

PECULIARIDADES DO NEOCLASSICISMO FRANCÊS

Até o momento ficou claro que o delineamento de um tempo histórico é dado pelos seus agentes sociais e suas propostas em constante diálogo e, ainda, que Molière foi um agente desse “caldeirão” cultural, na França do século XVII. Entretanto, esse contato entre artista e meio de produção não é unilateral se, de um lado, o artista coloca suas questões num espetáculo, elas são resultados da visão de mundo que existe naquele instante. Dito de outro modo, Molière imprime uma maneira peculiar e original de compreender as nuances de uma produção estética cômica, mas elas são mediadas pelas condições sociais prementes naquele momento. Posto isso, algumas informações devem ser expostas com escopo de compreender um pouco do porquê das peças molierescas apresentarem tantos estilos diferentes, uma vez que esses estilos são também propostas em disputas, presentes naquele processo.

Há um pano de fundo comum nesse processo e que, por isso mesmo, localiza historicamente Molière nesse cenário. Os escritores desse momento, além de estarem sob a égide do Rei Sol, cujas prioridades em relação à arte foram colocadas anteriormente, viviam sob a constante vigilância das Academias que criavam parâmetros estéticos aos quais as obras estavam subordinadas. São normas e regras advindas da Antiguidade Clássica e retomadas durante o Renascimento italiano. A partir do século XV a Itália ganhou prestígio e destaque no cenário europeu pelo “retorno” ao clássico e a “quebra” em relação a formas de se pensar arte.⁵⁶ Entretanto, cerca de dois séculos depois, o florescimento desse “renascer” apareceu na França e durante um século ali foi o pólo

⁵⁶ Falar em retorno e em quebra de modelos artísticos serve apenas para ilustrar a maneira como é encarado o Renascimento e a Idade Média. Isso porque existe uma outra vertente que pensa esses instantes pelo prisma do processo histórico, permeado de mudanças e continuidades, com a qual esse trabalho monográfico tem diálogo profícuo, entretanto, esses modos não são analisados ou discutidos aqui. Sobre a primeira forma conferir:

BUCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália**. Tradução de Sérgio Tellaroli. Brasília: Ed. UnB, 1991.

Sobre a segunda:

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 2. ed. Tradução de Yara Frateschk. São Paulo/Brasília: HUCITEC/Ed. da UNB, 1993.

HUIZINGA, Johan. El Problema del Renacimiento. In: _____. **El Concepto de la Historia**. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. p. 99-155.

atrativo para os mais diversos artistas adeptos às formas clássicas. Enquanto na Itália “As formas teatrais mais importantes no século XVII foram a ópera e a *commedia dell’arte*”.⁵⁷

Sob esse aspecto, o classicismo francês trouxe uma releitura da *Poética* de Aristóteles, fundando um novo sistema, uma nova estética bem mais normativa que a própria obra do autor grego e muito diferente daquelas dos períodos anteriores ao século XVII. É nesse sentido que Aguinaldo José Gonçalves refere-se a esse classicismo como bem pouco clássico, “pois ele se vale das lições dos antigos, mas não se deixa por eles dominar”.⁵⁸ Essa postura traz, ao mesmo tempo, uma mudança na forma de se escrever em relação aos escritores chamados “pré-clássicos” ou “barrocos” – tais como: Hardy, Montchrestien e François Rabelais –, estabelecida nos escritos dos antigos, mas, por outro lado, insere noções francesas coevas ao tempo de retomada.

Em primeiro lugar, cabe destacar algumas mudanças geradas na estética nesse instante, em relação, à forma anterior. Basicamente elas dizem respeito a elementos que são inseridos ou retirados para cumprir a regra de veracidade dos textos, um exemplo, apontado por Jean-Jacques Roubine, é o abandono do “monstruoso” dentro das tragédias, de modo que elas se tornassem verossímeis.⁵⁹ Todavia, Aguinaldo José Gonçalves, referenciado em Erich Auerbach, é mais preciso em definir os aspectos fundamentais desse período.

Preserva-se a tendência de imitar a Antiguidade; o sistema estético se apresenta e se impõe como modelo do qual não permite fugir; o controle racional tem como pressuposto uma estrutura modelar perfeita para os gêneros; interpretação particular dos teóricos e pensadores franceses para o conceito de mimese, de verossimilhança e de Natureza; ao conceito de imitação da Antiguidade está o que entendem como correspondente, isto é, imitação da Natureza. No que diz respeito a essa imitação, seu critério é de ordem, de crítica e de escolha. O caráter delimitador da língua francesa, que passa a negar as experiências ampliadoras do humanismo renascentista, acaba por exigir uma espécie de rigor com os elementos definidores de um código, de um padrão de língua. Daí todos os ingredientes normativos que determinaram e definiram o classicismo na França.⁶⁰

⁵⁷ FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 140.

⁵⁸ GONÇALVES, Aguinaldo José. O Classicismo na Literatura Européia. In: *Ibid.*, p. 127.

⁵⁹ Uma vez que esse trabalho não se propõe a pensar a tragédia e seus elementos, consultar sobre o assunto: ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

⁶⁰ GONÇALVES, 1999, op. cit., p. 120.

Esses “ingredientes normativos”, os quais Gonçalves faz referência, vêm temperados com peculiaridades do cenário francês classicista. Um desses temperos decisivos é apresentado por Franklin Leopoldo e Silva, no artigo **O Classicismo na Filosofia**,⁶¹ e se refere à razão. Segundo ele, o século XVII demarcou características que se instituíram marcas de racionalidade. Dentre elas a que interessa, no momento, é o diálogo mantido entre razão e beleza. Utilizando-se, assim, dessa razão o homem estabeleceu regras, cujos objetivos eram determinar e localizar um objeto, um poema, uma peça teatral, um romance, enfim, qualquer obra artística, no campo do belo. Para imprimir esse *status* de beleza o artista necessitava buscar a essência da natureza humana, mesmo que para isso fizesse uso da verossimilhança e não do realismo dos fatos, porque se tem a noção de que forma perfeita é sinônimo de razão.

Sob esse aspecto, a linguagem clássica pretendia-se universal, no sentido de abarcar todos os meandros da criação artística de maneira a delineá-la de acordo com princípios fixos e rígidos. O que, “anulava”, em grande escala, o princípio criativo do autor. Entretanto, Molière, receptor desses ditames, leu essa postura de modo a interpretar que isso idealizava as ações humanas, em especial dentro da tragédia, o que constituiu um ponto de sua crítica, pois, em suas palavras “é preciso pintar os homens tal como são”.⁶²

De modo geral, percebe-se que o século XVII revela uma tensão entre dois tipos principais de representações simbólicas. A primeira é a herança de períodos anteriores, muito ligada ao popular⁶³ e segunda é a postura dos “doutos” – leitura e re-significação de textos de Aristóteles. O resultado foi uma sobreposição da segunda representação sobre a primeira, não que a anule. Pelo contrário as formas de olhar o mundo pelo prisma popular resistem em diversas obras de autores que se apresentaram na corte, mas não necessariamente apraziam os grupos estéticos. O que fica claro então, é a necessidade de perceber como tudo isso é recebido pelos artistas. Quem resume bem a recepção desses ditames é Annateresa Fabris, ao analisar a arte clássica – com ênfase nas plásticas – e sua fruição.

⁶¹ SILVA, Franklin Leopoldo e. O Classicismo em Filosofia. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 87-114.

⁶² Essa crítica é trabalhada no Capítulo II.

⁶³ Sobre o assunto consultar:
BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. 2. ed. Tradução de Yara Frateschek. São Paulo/Brasília: HUCITEC /Ed. UNB, 1993.

Enquanto o mito da arte clássica permanece intacto, sua fruição é móvel, difícil de ser abarcada numa só visada. A arte clássica, apesar de propor a repetição e a imitação, é uma invenção sempre contingente, mascara frequentemente contradições profundas dos momentos que a elegem como parâmetro, incitando-nos a buscar a história oculta o avesso da ordem e da harmonia, o que é silenciado pela vontade racional.

A arte clássica gera, portanto, as artes clássicas, aqueles plurais movidos pela utopia de um movimento perfeito, que tentam superar a história num esforço que só faz evidenciar a sua temporalidade, sua busca de uma verdade ficcional, reconstruída a cada momento a partir das pulsões de um presente problemático e repleto de contradições.⁶⁴

Mesmo que Fabris não tenha explicitado, o que direciona a arte clássica é sua recepção dentro dos vários setores sociais. Em outras palavras, são as “pulsões de um presente problemático e repleto de contradições” que significa e re-significa conceitos e formas de se produzir arte. Assim, são vários os caminhos escolhidos, pelos autores, ao construir seus trabalhos. Esses caminhos são perceptíveis quando se olha para os três expoentes do século XVII, Corneille, Racine e Molière. Eles “pertencem a uma mesma configuração epistêmica”,⁶⁵ contudo indicam formas diferentes de resposta às solitudes de seu momento.

Responsável por *la querelle du Cid*, Corneille (1606-1684) colocou em cena, com a representação da peça *Le Cid*, em 1637, a afirmação da doutrina clássica, uma vez que motivou as discussões em torno dos prós e dos contras da utilização das regras neoclássicas, por não ser um texto que obedecia aos moldes clássicos, misturando tragédia e comédia. A peça chamou a atenção da Academia Francesa, especialmente, por seu enorme sucesso junto ao público. Em um ano o espetáculo gerou vários manifestos favoráveis e desfavoráveis à construção cênica do texto teatral. A maior das críticas incide sobre a ausência de verossimilhança.⁶⁶

⁶⁴ FABRIS, A. O Classicismo nas Artes Plásticas. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 285-286.

⁶⁵ Quem usa essa expressão é Franklin Leopoldo e Silva ao trabalhar o classicismo dentro da Filosofia a partir de Descartes, Leibniz e Pascal. O autor se refere a esses três pensadores como situados no mesmo tempo histórico, mas possuidores de concepções distintas. Para mais informações consultar: SILVA, Franklin Leopoldo e. O Classicismo em Filosofia. In: Ibid. p. 87-113.

⁶⁶ Para mais detalhes conferir:

FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: Ibid. p. 139-174.

CARLSON, Marvin. A França no Século XVII. In: _____. **Teorias do Teatro: um estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. 87-107.

Salienta-se, contudo, que as peças anteriores desse escritor não tinham qualquer preocupação em observar os modelos estéticos clássicos.⁶⁷ A partir dos comentários gerados com esse espetáculo, sendo o maior deles proferido pela Academia, chamado de *Les Sentiments de l'Académie Française sur la Tragi-Comédie du Cid*, que legitimaram a falta de sua verossimilhança, o que não impediu seu sucesso *a posteriori*. Entretanto, a partir de então Corneille prosseguiu com a escrita de peças que enveredaram pelo caminho da tragédia clássica, sob os olhos vigilantes dos guardiões das regras estabelecidas.⁶⁸

Para João Roberto Faria, Corneille representa a transição rebelde para o classicismo, entretanto, apesar de colocar as questões referentes ao uso das normas, Marvin Carlson deixa claro que a repercussão dessa “querela” não fixou, “como às vezes se afirma, as regras do neoclassicismo na França: estas já gozavam do favor dos críticos e obtinham popularidade no círculo dos dramaturgos muito antes do aparecimento do *Cid*”.⁶⁹ Portanto, as discussões em torno desse espetáculo serviram muito mais para consolidar questões postas do que para fixá-las.

O outro expoente do período neoclássico francês é Jean Racine (1639-1699) que, diferentemente de Corneille e Molière, não teve qualquer problema em viver sob a égide da poética neoclássica. Sua obra, composta por onze tragédias e uma comédia, segue o ritmo dos ditames, sem contestações. Dentre elas, destaca-se: **Esther, Athalie, Alexandre le Grand, Andromaque, Britannicus, Bérénice, Mithridate, Iphigénie em Aulide e Phèdre**. Mesmo que mantenha um diálogo mais estreito com essas regras, Carlson aponta que Racine reconhece a necessidade de “alguma flexibilidade na interpretação das regras”.⁷⁰ Essa flexibilidade se apresenta nas peças históricas, onde há preferência, pelo autor, naquilo que o público aceita como fato histórico em detrimento da verossimilhança, considerada em segundo plano.⁷¹

⁶⁷ São elas: **Mélite, La Veuve, La Galerie du Palais, La Suivante, La Place Royale, Médée, L'Ilusion Comique e Le Cid**.

⁶⁸ Destaca-se: **Horace, Cinna e Polyucte**. Para saber mais detalhes das peças de Corneille, consultar: FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 150-156.

⁶⁹ CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: um estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1997, p. 92.

⁷⁰ Ibid., p. 100.

⁷¹ Todas essas considerações tecidas a cerca do trabalho artístico de Corneille e Racine são resultantes da leitura de: FARIA, 1999, op. cit. p. 139-174.

A partir do exposto descobre-se que mesmo existindo um conceito de Clássico Francês – melhor conceituado com neoclássico, uma vez que apresenta novas leituras de poéticas clássicas – ele não é fixo ou homogêneo. Isso porque congrega diferentes agentes e propostas que, recuperadas no processo, apresentam, de um lado, pontos em comum entre si e mantêm um diálogo com a realidade social e, de outro lado, fazem vir à tona a capacidade intelectual e criativa do escritor que deixa ver pelos seus olhos o mundo que lhe rodeia. Sendo assim, o que o historiador enxerga quando trabalha com um objeto artístico e com a literatura produzida sobre e naquele tempo é o que Marc Bloch chama de “cantinho estreito” do qual a testemunha do momento fala à posteridade, pois seu olhar é “estritamente limitado por seus sentidos e sua faculdade de atenção; porque [além disso] ele nunca possui a consciência imediata senão de seus próprios estados mentais.”⁷²

Em um desses cantinhos encontra-se Molière com um modo específico de pensar o cômico, permitindo que se lance luz nos estudos relativos àquele momento, pois, ao mesmo tempo, que sua produção artística é peculiar, ela também agrega resquícios, conscientes ou não, relativos ao instante em que viveu e produziu.

“A HISTÓRIA SE PASSA EM ALGUNS LUGARES”: A IDÉIA DE TRADIÇÃO ESTABELECIDADA COM A ‘PERSONAGEM’ MOLIÈRE

Até agora ficou claro que a história, recuperada em sua pluralidade, indica a existência de agentes e propostas em disputas num mesmo processo. Contudo, torna-se necessário “recortar” e limitar o campo da pesquisa, na medida em que atenda aos objetivos propostos. Sendo assim, recuperar Molière em meio à sua historicidade é pensar em uma memória histórica vencedora, uma vez que o comediante se apresenta como portador de uma tradição herdada e, ao mesmo tempo, estabelece uma tradição *a posteriori*. Assim, tem-se a “percepção de que a história se passa em alguns lugares, revela-se neles. O vencedor projeta, e recebemos, desde a primeira difusão, exatamente

CARLSON, Marvin. A França no Século XVII. In: _____. **Teorias do Teatro: um estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 87-107.

⁷² BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da História, ou, O Ofício do Historiador**. Tradução de André Telles. Prefácio de Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lília Moritz Schwarcz. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 70.

esse lugar privilegiado de leitura”.⁷³ Em verdade, esse “lugar privilegiado de leitura” é o mesmo “cantinho estreito” do qual as testemunhas falam sobre seu tempo. Por isso mesmo essa percepção não deve ser tomada como única ou total para analisar um determinado processo histórico, e, sim, como uma possibilidade.

Não se pode negar, todavia, que o fato de a escolha incidir sobre Molière não é gratuita. Vesentini deixa evidente a existência de uma memória do vencedor que se projeta “desde a primeira difusão”. Os anos posteriores à morte de Molière o elegeram como expoente do gênero cômico dentro do neoclassicismo francês. Assim, sua obra tornou-se modelo para se pensar como foram recuperadas as regras clássicas e “adaptadas” no cenário Francês do século XVII. Em última instância, o artista plural e multifacetado que era Molière esvaece e, em seu lugar, aparece a “personagem” Molière, representante de todo um tempo histórico.

É lógico que ao refletir sobre essa figura emblemática não é possível desconsiderar a existência de uma tradição e hierarquia que envolve o nome Molière na literatura mundial. E, para essa literatura, a “história se passa em alguns lugares” com alguns personagens. O que não se pode desconsiderar, no entanto, é que essas personagens têm todo um envolvimento com o instante no qual viveram e carregam sim “cacos” de outras personagens que não se tornaram vencedoras.

Na prática do estudo envolvendo Molière, tudo isso indica que, mesmo se tratando de um ícone do modelo classicista francês do século XVII, como se viu, seus trabalhos não são fechados ou seguem um único caminho. Pelo contrário, dialoga com diferentes fontes: *commedia dell'arte*, regras estabelecidas; e, além disso, é receptor de uma hierarquia, erigida ainda na Grécia que, além de estabelecer parâmetros de como se deve produzir arte eleva o gênero trágico e avilta o cômico. De um modo ou de outro todas estas questões se fazem ver nas peças teatrais de Molière, constituindo uma concepção peculiar do que vem a ser comédia, de como construí-la e quais suas funções. E é sobre esse assunto que se ocupa o próximo capítulo.

⁷³ VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: HUCITEC, 1997, p. 141.

CAPÍTULO II

**“QUANDO RETRATAIS OS HOMENS, É
PRECISO RETRATÁ-LOS SEGUNDO SUA
NATUREZA”: A HISTORICIDADE DA
COMÉDIA A PARTIR DE MOLIÈRE**

**“Suportamos as repreensões, mas
não admitimos zombarias. Preferimos
ser maus a ser ridículos”.**

Jean-Baptiste Poquelin – Molière

Página não encontrada no original.

“Quando começamos a estudar a tradição, tornamo-nos imediatamente conscientes da mudança. Tudo o que se pode considerar certo é a continuidade da ‘tragédia’ como palavra”.⁷⁴ As ponderações do intelectual inglês Raymond Williams constituem-se, para este trabalho monográfico, fonte de inestimável inspiração. Uma vez que, o autor organiza sua tese sobre a noção de que os conceitos podem atravessar o tempo e tornarem-se exemplos de continuidade, ou seja, permanece o nome ou a palavra, mas o sentido ou o conteúdo do que se entende pelo conceito é móvel. Essa percepção de mobilidade fica clara “quando começamos a estudar a tradição”, pois a “tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro”.⁷⁵

Assim, o que chega ao presente do historiador é fruto de uma seleção anterior a ele que “sobrevive” no tempo. Contudo, essa sobrevivência não se dá de forma neutra, as mudanças percebidas – seja no conteúdo seja na forma – são frutos de cada período, e este deixa suas “marcas”. Em outras palavras, ele transmite ao registro a maneira como os homens daquele instante assimilaram o conteúdo e o “devolveram” à sua realidade. Por isso mesmo, Williams alerta para a necessidade de “observar essas obras e idéias no seu contexto imediato, assim como na continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e idéias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual”.⁷⁶

Destarte, a continuidade do conceito “comédia” muito se aproxima das palavras de Williams sobre a tragédia, já que existe uma tradição que envolve o gênero cômico nos mais diversos *lôcus*: temporal e espacial. Nesse sentido, o que se apreende é, parafraseando o intelectual, a continuidade que existe é da palavra “comédia”, mas seu sentido varia ao longo do tempo.⁷⁷ Para além disso, permanecem resquícios dos tempos passados, pois considerando que a história é um processo em constante construção e re-construção, nada

⁷⁴ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 33.

⁷⁵ Ibid., p. 34.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ A frase original de Williams diz o seguinte: “quando começamos a estudar a tradição, tornamo-nos imediatamente conscientes da mudança. Tudo o que se pode considerar certo é a continuidade da ‘tragédia’ como palavra”. (Ibid., p. 33). Ela se tornou fonte inesgotável de inspiração para a presente pesquisa, já que a comédia, tal como a tragédia, tem seu sentido variado ao longo do tempo.

existe isolado da tradição que recebe naquele momento, ou seja, os conceitos são edificados a partir de uma seleção de registros.

Então, o modo como a noção de comédia caminha ao longo do tempo é, no mínimo curiosa. E, quando tomamos como fonte principal de pesquisa o teatrólogo Molière – pseudônimo de Jean-Baptiste Poquelin –, a construção do trabalho adquire nuances interessantes.

Nesse sentido, consta que o autor produziu seus espetáculos no século XVII, entre a segunda e a sétima década, mas suas obras, como visto no capítulo anterior, não formam um todo homogêneo, elas apresentam uma multiplicidade de temas e de influências que torna cada peça um instante de reflexão, não somente sobre a carreira do comediante, mas também sobre a concepção de comédia no período neoclássico francês. Vale ressaltar, porém, a inexistência de qualquer obra específica na qual Molière reflete sobre o tema. Todavia, através de seus textos teatrais, em especial **L’Impromptu de Versailles** e **La Critique l’école des Femmes**, ambos escritos em 1663, o comediante deixa entrever suas idéias acerca dos dois gêneros principais naquele momento: tragédia e comédia, bem como a maneira como acredita que se constroem cada um deles. Daí porque se torna importante “observar essas obras e idéias no seu contexto imediato, assim como na continuidade histórica”.

MOLIÈRE E A COMÉDIA CLÁSSICA: SÍNTESES POSSÍVEIS DE UM TEMPO HISTÓRICO?

Diante do que foi exposto, sob o impacto das palavras de Raymond Williams, cabe, nesse instante, ressaltar uma peculiaridade – extremamente pertinente para a pesquisa – da comédia em relação à tragédia que contribui para compreender o porquê de Molière dizer em um de seus textos teatrais: “[...] não se consegue nada se não se faz reconhecer as pessoas de seu mundo”.⁷⁸ Essa especificidade diz respeito à exigência da comédia pelo contemporâneo, ou seja, os temas presentes em uma peça, que se pretenda cômica, exigem atualidade. Isso porque o riso precisa da cumplicidade do outro para se fazer entender, ou

⁷⁸ MOLIÈRE apud MAGALDI, Sábato. A Aventura Humana de Molière. In: _____. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva / Ed. USP, 1989, p. 120. (Coleção Estudos; n: 111).

seja, ele só é conseguido quando se denuncia e imita o imediato. Em outras palavras, quando “se pinta o contemporâneo” é que se provoca, no outro, o riso.⁷⁹ Sendo assim, como ligar toda a idéia de tradição proposta por Williams a essa contemporaneidade do riso?

Ao mesmo tempo em que o riso precisa da atualidade para se fazer entender, esse atual é olhado a partir de uma “seleção” de registros que são arrastados pelo tempo. É exatamente isso que o Classicismo Francês do século XVII fez. Erigiu teorias marcadas, sobretudo pela leitura dos clássicos greco-latinos,⁸⁰ mas conseguiu, ao mesmo tempo, “renovar” essas interpretações a partir de elementos coevos, como apontado no capítulo anterior, um desses elementos é a razão. Sendo assim, a França foi o país onde os comentários da **Poética** de Aristóteles e, em menor grau, da **Ars Poética** de Horácio, foram retomados em grande escala. Aliás, a obra do primeiro é aquela amplamente revalorizada na busca de uma perfeição formal. E, tal como se encontra, especialmente, nos escritos do pensador helênico,⁸¹ a tradição, ao estabelecer o diálogo entre tragédia e comédia, reproduz a hierarquização mantida desde Aristóteles. Dessa maneira, o primeiro gênero ocupa um lugar de destaque em relação ao segundo, seja no que diz respeito à “qualidade” das peças, seja no sentido de ter um mecenas.

Sobre esse aspecto, é sabido que poucos comediantes possuíam ajuda financeira para a confecção de seus trabalhos. Molière conseguiu, graças à simpatia de seus espetáculos angariar, primeiro com o irmão de Luís XIV e, em seguida, com o próprio Rei Sol generosas pensões para manter sua profissão, e, por conseguinte, proteção contra

⁷⁹ As reflexões acerca da contemporaneidade do riso foram apresentadas na aula de graduação do dia 13 de novembro de 2006, na disciplina Tópicos Especiais em História Moderna, na Universidade Federal de Uberlândia, ministrada pela professora doutora Rosângela Patriota, sob o impacto da leitura de: BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. 2. ed. Tradução de Yara Frateschk. São Paulo / Brasília: HUCITEC /Ed. UNB, 1993.

⁸⁰ Abre-se um parêntese nesse momento, pois não são todos os autores greco-latinos retomados. No Renascimento francês há uma predileção pelos “eruditos, retóricos e satíricos do fim da Antiguidade”. (Ibid., p. 84.) Em termos práticos isso significa que Aristófanes, Plauto e Terêncio, até então, tiveram bem pouca influência nesse momento sobre os franceses. Dessa forma, Bakhtin aponta o século XVII como o instante em que esses autores são recuperados e muda-se a atitude com relação ao riso na França. Nos séculos anteriores se tinha o riso como fonte de renovação, cujos elementos estavam pautados no realismo grotesco da Idade Média.

⁸¹ Utiliza-se, para o presente trabalho, a seguinte referência da *Poética*: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966. (Biblioteca dos Séculos)

desafetos, principalmente, os integrantes do clero.⁸² O mecenato, além de contribuir financeiramente para a carreira de um artista, implica, também, em deveres que esse tem para com seu mecenas. No que diz respeito ao comediógrafo consta que ele tinha de produzir peças, muitas vezes, em curtos espaços de tempo para a corte e acatar às sugestões do rei que, constantemente, o via representar.

Assim, levando em consideração que a tragédia constituía-se um “gênero nobre”, uma vez que seus personagens se assemelhavam mais com os palacianos, não era simples ou comum que um escritor cômico conseguisse o mecenato, Molière, durante o século XVII, senão o único, foi o mais conhecido deles, na França. No entanto, essa posição não lhe tolheu o talento para criar, em suas peças, personagens que criticassem a sua sociedade. É necessário dizer que essa hierarquização, reafirmada no século XVII, tem suas raízes muito antes. A colocação dos gêneros em patamares diferentes é percebida e justificada na obra do escritor grego primeiro quando se refere à documentação, diz ele:

Se as transformações da tragédia e seus autores nos são conhecidas, as da comédia, pelo contrário, estão ocultas, pois que delas se não cuidou desde o início: só passando muito tempo o arconte concedeu o côro da comédia, que outrora era constituído por voluntários. E também só depois que teve a comédia alguma forma, é que achamos memória dos que se dizem autores dela. Não se sabe, portanto, quem introduziu máscaras, prólogo, número de atôres e outras coisas semelhantes.⁸³

É necessário ressaltar que o pensador helênico trabalha com as fontes que conhece naquele instante. Sob esse aspecto, a historiadora Rosangela Patriota, ao refletir sobre a

⁸² Nesse momento na França existe uma postura bastante peculiar do clérigo em relação aos comediantes. Na novela **O Doente Molière** de Rubem Fonseca, há interessantes ponderações sobre a profissão, quando o autor fala da morte de Molière. Diz Fonseca: “Os comediantes, por exercerem uma profissão considerada infame, são excomungados. Conforme as decisões da Prelazia de Paris, não se pode dar comunhão a pessoas publicamente indignas e manifestadamente ignóbeis como as prostitutas, os usurários, os feiticeiros e os comediantes. (Por algum motivo misterioso, os cantores de ópera não sofrem essas restrições.) A todos esses réprobos são negados a extrema-unção e o sepultamento eclesiástico, mas os comediantes podem obtê-los caso se retratem dos seus erros e prometam, de maneira solene e veraz, renegar sua abjeta profissão”. (FONSECA, Rubem. **O Doente Molière**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 24.). Molière, especialmente após a interdição dos espetáculos **Tartuffe** e **Dom Juan**, tinha os olhos da Igreja sobre si que, se não tolerava comediantes, quiçá um comediante que atacava diretamente sua instituição, por isso o denominavam “demônio travestido de homem”. Sendo assim, à época de sua morte, 1673, mesmo com petições de sua esposa Armande, junto ao rei, não conseguiu um sepultamento de acordo com os rituais da Igreja. De forma bem discreta, à noite, lhe permitiram ser enterrado em cemitério cristão.

⁸³ ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966, p. 73. (Biblioteca dos Séculos)

hierarquização dos gêneros e a construção das idéias de “erudito” e “popular”, tem interessantes palavras sobre as informações dadas por Aristóteles.

É importante verificar que Aristóteles revela-nos elementos fundamentais para que se observe, no que se refere à comédia, a ausência de registros históricos que forneçam elementos elucidativos em relação à trajetória deste gênero, evidenciando, mais uma vez, que as opções ou as circunstâncias que envolvem a confecção de registros e de preservação dos mesmos são decisivas para a constituição das tradições.⁸⁴

Contudo, a construção de uma hierarquia entre gêneros não se restringe à ausência ou presença de documentos, apesar desse fato ter importante valor. A própria concepção da comédia, refletida por Aristóteles, deixa margens para compreender que essa era “inferior” qualitativamente à tragédia. Eis o trecho que inspira tal compreensão:

A comédia é, como dissemos, imitação dos homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor.⁸⁵

Fica claro aqui que a comédia era um gênero restrito aos homens inferiores, e devia apresentar alguns vícios que caíssem no ridículo. Dito de outro modo, a sátira necessitava apresentar os defeitos de **homens inferiores** que fossem paliativos, inocentes e que não causassem muito interesse. A finalidade da comédia era o riso por parte do espectador, nada mais. Desse modo, a platéia não carecia de se reconhecer nos atores, pois o riso deveria funcionar como uma evasão das restrições impostas pela sociedade.

Postura bastante próxima dessa concepção do autor helênico é percebida por Mikhail Bakhtin ao analisar as nuances do riso no século XVII.

A atitude do século XVII e seguintes com relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo, ele pode referir-se apenas a certos fenômenos parciais e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não

⁸⁴ PATRIOTA, Rosangela. O lugar da tragédia e da comédia na construção do “erudito” e do “popular” na tradição literária. In: NODARI, Eunice; PEDRO, Joana Maria; IOKOI, Zilda M. Gricoli. (Orgs.). **História: Fronteiras**. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP: ANPUH, 1999, p. 834. v. II. (Anais do XX Simpósio da Associação Nacional de História, realizado em Florianópolis (SC) em Julho)

⁸⁵ ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966, p. 33. (Biblioteca dos Séculos)

podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios de indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade; o riso é ou um divertimento ligeiro ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos. De uma maneira esquemática, naturalmente, essa é a definição da atitude dos séculos XVII e XVIII em relação ao riso.⁸⁶ (destaques intencionais)

Se “não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade”, a comédia passa a ser pensada como “divertimento ligeiro” ou “espécie de castigo útil” para um segmento específico da sociedade: “seres inferiores e corrompidos”. Em última escala, ter essas definições como pressupostos formata um modelo de se retratar o homem e, obviamente, se esse homem não pode ser “rei, chefe de exército ou herói”, a escrita cômica torna-se popular e rebaixada, em relação à tragédia que tem como personagens a classe composta por “seres superiores”. A colocação de um determinado tipo de figura dramática no palco influencia diretamente a maneira como o público percebe o espetáculo e, por conseguinte, entende as características básicas de cada gênero, inspiradas em Aristóteles e relidas por estetas do século XVII.

Diretamente ligada a essas questões é importante destacar a “cláusula dos estados”. Esse elemento definidor da criação de personagens num espetáculo apesar de inspirada na *Poética*, não é só da responsabilidade de Aristóteles. Quem tece considerações importantes a esse respeito é Peter Szondi.

Não se encontra na poética de Aristóteles uma prescrição sobre a condição [*Stand*] principesca do herói trágico, a chamada cláusula dos estados [*Ständeklausel*], de cuja negação determinada se originou o drama burguês. As fontes em que os manuais da Idade Média se basearam para a sua adoção de modo que ela se estendeu através dos séculos seguintes, são obras da Antigüidade tardia, principalmente a *Ars Grammatica de Diomedes*, do final do século IV d.C., que desfrutou de grande autoridade na Idade Média, quando era desconhecido o paradeiro das obras de Aristóteles. [...]. Semideuses, generais e reis são os heróis da tragédia, ao passo que a comédia apresenta caracteres da baixa condição, pessoas privadas. Essa definição retorna quase literalmente nas poéticas dos séculos XVI e XVII.⁸⁷

⁸⁶ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O Contexto de François Rabelais. 2. ed. Tradução de Yara Frateschek. São Paulo / Brasília: HUCITEC / Ed. UNB, 1993, p. 84.

⁸⁷ SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês [século XVIII]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 40-41.

Antes de seguir discutindo as palavras de Szondi, torna-se fundamental retomar o instante específico em que o intelectual alemão refere-se ao Renascimento e ao Classicismo e divide os escritos produzidos em: poética aristotélica e poética aristotelizante. Diz ele:

A eliminação dos motivos concernentes ao conteúdo, que faz a cláusula dos estados surgir como prescrição não justificada em mais nada ou que, caso contrário, torna necessária uma nova fundamentação no plano da estética do efeito, permite entender a diferença decisiva que separa a poética aristotélica da poética aristotelizante do Renascimento e do classicismo. Trata-se da diferença entre uma poética histórica e descritiva e uma poética abstrata e normativa. (No entanto isso não significa que a poética de Aristóteles não contenha também elementos normativos, preceitos).⁸⁸

Nesse sentido, ignora-se, no século XVII, que Aristóteles escreveu sua teoria tendo como base uma sociedade específica, com regras e normas particulares gregas de um dado momento. Ao “restaurar” as mesmas regras em um tempo posterior, “eliminando os motivos concernentes ao conteúdo”, estas se tornaram fixas e por isso mesmo normativas, em um instante em que aquele tipo nem sempre correspondia aos anseios dos autores. Vale lembrar que esse é o ponto no qual se ergueram as grandes críticas ao modelo teórico classicista, dizendo que os escritores do período buscavam uma teoria dramática não correspondente àquele momento no qual viviam.⁸⁹

Entretanto, esse fato é altamente contestável, porque se analisar as obras desse período observar-se-á que mesmo que tragam resquícios do passado elas são, absolutamente, francesas do século classicista. Isso porque quando o historiador recupera a obra artística no seu meio ele percebe que “a historicidade de um texto vem, ao mesmo

⁸⁸ SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês [século XVIII]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 45-46.

⁸⁹ Essas críticas não são objetos de análise aqui, todavia, é conveniente recuperar o que diz João Roberto Faria sobre elas: “Os ataques mais consistentes ao classicismo foram feitos fora da França, na Alemanha do *Sturm und Drang*. Lessing (1729-1781), influenciado tanto pelas peças e pensamento teórico de Diderot, que traduziu para a sua língua, quanto pela leitura da obra de Shakespeare, foi o primeiro a desferir críticas contundentes ao modelo francês de tragédia, reivindicando a criação de um grande teatro nacional, mais próximo do público, da vida cotidiana e da esfera burguesa. Nos artigos reunidos no volume *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing classificou a doutrina clássica como opressiva, artificial e restritiva, condenando as regras que tolhiam a liberdade de criação artística. Seus elogios ao drama histórico de Shakespeare apontavam um novo caminho para o teatro alemão: ‘reação nacional contra uma opressão cultural, reação burguesa contra uma arte aristocrática e monárquica, mas também abertura para uma arte mais aberta e mais rica’”. (FARIA, João Roberto. *A Dramaturgia do Classicismo*. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 174.)

tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertencem, e dos seus próprios suportes de transmissão”.⁹⁰ Dessa maneira, mesmo que os classicistas buscassem a proximidade com os gregos, elas se limitavam às suas leituras de mundo, ou seja, a própria forma como recuperavam Aristóteles e outros intelectuais da Grécia Clássica era particular daquele momento e, assim, deixa entrever a historicidade daquelas obras produzidas nesse século.

Tal assertiva se fundamenta porque permitem que se observe e se leia através das produções do período a realidade social daquele instante histórico, pois não existe obra de arte desvinculada de seu meio de produção, elas são “produtos da negociação”, entre a capacidade intelectual e criativa do escritor e seu tempo. Como bem observou Roger Chartier, ao recuperar Stephen Greenblatt:

[...] o objeto fundamental de uma história que visa reconhecer a maneira como os atores sociais dão sentido a suas práticas e discursos parece residir na tensão entre as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades e, de outro lado, as restrições, as normas, as convenções que limitam – mais ou menos fortemente de acordo com sua posição nas relações de dominação – o que lhes é possível pensar, enunciar e fazer. A constatação vale para uma história das obras letradas e das produções estéticas, sempre inscritas no campo das possibilidades que as tornam imagináveis, comunicáveis e compreensíveis – e só pode concordar com Stephen Greenblatt quando afirma que ‘the work of art is the product of a negotiation between a creator or a class of creators, and the institutions and practices of society’ [a obra de arte é o produto de uma negociação entre o criador ou uma classe de criadores e as instituições e práticas da sociedade].⁹¹

O reconhecimento do talento de Molière na corte – onde, dentre os espectadores, estava Luís XIV – e nas praças, uma vez que era um autor admirado por ambas as camadas sociais, arrebanhou para ele um lugar de destaque entre os escritores classicistas, tanto que é localizado entre Corneille e Racine. Isso foi suficiente para que Marvin Carlson, em **Teorias do Teatro**,⁹² estabelecesse sua figura no cenário classicista como marco, o qual abre “uma perspectiva crítica inédita”.⁹³ Essa perspectiva crítica será analisada ao longo

⁹⁰ CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna. Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 9.

⁹¹ Id. O Mundo como Representação. **À Beira da Falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 91-92.

⁹² CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas).

⁹³ Ibid., p. 98.

desta pesquisa monográfica, por ora, faz-se indispensável refletir sobre a idéia de “inauguração” de um “modelo cômico inédito”.

É sabido que as noções de Molière são bastante peculiares para sua época, traz sim novidades tanto na forma quanto no conteúdo dos espetáculos que até então não tinham sido representados. Destarte, não é possível ignorar a existência de elementos que ligam as peças teatrais a modelos estéticos anteriores, tais como a *commedia dell'arte* italiana. Daí porque uma postura interessante adotada com relação à obra de Molière encontra-se em Jean-Jacques Roubine, no livro **Introdução às Grandes teorias do Teatro**, diz ele:

Os melhores autores, aliás, mantêm um pé na tradição barroquizante – por gosto e obrigação ao mesmo tempo. Molière concorre ativamente para a realização das festas e divertimentos da Corte, que, ninguém duvida, não liga a mínima para a *unidade de lugar*. E, quando escreve como catástrofe uma peça que deve substituir *Tartufo*, proibida, e abarrotar a bilheteria da companhia, escolhe a história de Dom Juan e evita concentrar em um único lugar uma ação movimentada.⁹⁴

Em primeiro lugar, diante das palavras de Roubine, competem algumas considerações. O modo como esse autor recupera Molière é interessante no sentido de percebê-lo como parte constituinte de um movimento histórico que não se pretende estático, ou seja, Roubine olha para o comediante como parte de uma França que não é única, o que significa que o período denominado Classicismo produziu obras múltiplas que, por sua vez, carregam elementos de várias fontes, dentre elas, ele aponta, o Barroco.

Essa multiplicidade de fontes oferece subsídios para que Molière ignore muitas regras aristotélicas. Uma delas, a das Três unidades, sistematizada por Ludovico Castelvetro, a partir de 1548, em comentários tecidos a cerca da **Poética** de Aristóteles. Esse intelectual foi responsável, especialmente, pela construção das regras de tempo e lugar, uma vez que no texto do pensador grego não existem definições claras sobre as Unidades. Com a recuperação de Aristóteles no século XVII essas regras foram incorporadas naturalmente ao seu pensamento, passando a serem consideradas suas. Assim, os doutos classicistas insistiam que um texto teatral deveria: ser escrito em cinco atos e em versos, respeitar as conveniências, preocupar-se com a verossimilhança das ações e obedecer às regras das três unidades. Isso significa que o enredo giraria em torno

⁹⁴ ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003, p. 51.

de uma única e mesma ação que ocorreria em um local, ou se não fosse possível em locais que poderiam ser percorridos no espaço de um dia. Quanto à regra de tempo, ficou determinado que as ações dar-se-iam no espaço de doze ou vinte e quatro horas. Os saltos temporais aconteceriam nos entreatos. Em alguns casos esse tempo era excedido, mas nunca se poderia, por exemplo, colocar uma criança num ato e ela crescida em outro, pois isso feria a verossimilhança.

Todavia, compreendendo que cada autor assimila a sua realidade de uma maneira peculiar e a coloca em sua obra, Molière tem uma forma particular de compreender essas regras. Roubine menciona isso em relação à unidade de lugar

Já Molière é nitidamente mais independente. Ao sabor de suas intrigas, utiliza espaços “abertos” de tipo “praça pública” (*A Escola de mulheres*, *As artimanhas de Escarpino*) ou “fechadas” de tipo “quarto” (salão) (*O misantropo*, *As mulheres eruditas*, *O doente imaginário*). Em todo caso, ele não parece nada preocupado em justificar a abertura convencional do palco. Seus cenários são antes de tudo “encruzilhadas” que permitem os encontros necessários à progressão da ação, além disso seus textos são bastante avarentos em indicações explícitas.⁹⁵

Seria equívoco, no entanto, localizar essas diferenças entre as regras clássicas e a obra de Molière como simples discrepância. Assim, para o comediante a maior de todas as regras era agradar o público “[...] e o único critério válido de julgamento de uma peça era o prazer que ela proporcionava”.⁹⁶ As normas eram aceitas na medida em que não ferissem suas concepções, se por acaso ferissem ele reservava-se ao direito de transgredi-las. De acordo com Moore as peças de Molière “show quite clearly that he found difficulty in

⁹⁵ ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003, p. 50.

Em relação à “avareza” de indicações de cena, cabem algumas considerações. Como bem aponta Roger Chartier em **Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII**, nesse instante a distância existente entre a escrita cênica e as encenações eram mínimas, além disso, devido ao grande analfabetismo entre os atores a maioria deles “decorava” o texto a partir da leitura de outrem. Isso significa que o escritor deixava nas mãos do ator a interpretação do personagem e, para além disso, muitas das “marcações de ponto” eram feitas sem auxílio direto do texto. Dessa maneira, a “relação entre texto e oralidade se inscreve na história dos modos de ler e enfatiza a leitura em voz alta. Esta prática constitui uma das mais importantes formas de circulação e de apropriação das peças de teatro e das obras romanescas na época moderna. [...]”. (CHARTIER, Roger. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna**. Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 9.) Essa é uma razão que pode ser apontada para explicar a quantidade mínima de rubricas presentes no texto teatral **Dom Juan**.

⁹⁶ FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 158.

providing plays of the length and type that his audience wanted”.⁹⁷ O que, em última instância, apesar da dificuldade, demonstra a preocupação em criar aquilo que aprazeria seu público.

No início deste capítulo foi apontado que Molière não escreveu uma poética, mas que, por meio, em especial, de dois textos teatrais, é possível recuperar sua concepção sobre os gêneros, a hierarquia existente entre eles, bem como a maneira como acreditava que deveria ser escrita uma peça cômica. Por isso, é o momento de recuperá-las, pois a peculiaridade de seu labor artístico não se resume à regra específica de agradar ao público.

A primeira delas, **L’Impromptu de Versailles**, encenada para o público palaciano no ano de 1663, traz o próprio teatro como eixo temático. Tal espetáculo coloca as formas de interpretação dos atores trágicos no centro, por meio de uma personagem denominada Autor que, pode-se supor, era análogo ao escritor da peça. Para Silvana Garcia, o alvo escolhido estava naqueles atores que trabalhavam no Hôtel de Bourgogne, em Paris. Esse espaço teatral tinha se transformado em referência no gênero trágico, já que ali os atores eram preparados para representar “no melhor estilo trágico”. Aliás, para Molière, os estilos afetados e convencionais que os trágicos optavam descaracterizam os personagens. Assim, mesmo que o aplauso viesse do público, esse soaria vazio, porque palmas somente, sem reflexão, não têm sentido, para o autor.⁹⁸

De maneira bem próxima a essas críticas, **La Critique l’École des Femmes** do mesmo ano de **L’Impromptu**, reúne respostas aos críticos e desafetos que acusaram o comediógrafo, na peça **L’École des Femmes** (1662), dentre outras coisas de: falha de enredo, plágio, ferimento da moralidade e ofensa à religião. Interessante lembrar que as críticas ergueram-se após o enorme sucesso do espetáculo. Posto isso, aqui está um possível olhar de Molière para a relação estabelecida entre tragédia e comédia e o porquê de sua preferência recair sobre a segunda. Quem fala é a personagem Dorante, que pode perfeitamente representar o comediante em cena, tal como a figura do Autor em **L’Impromptu**.

⁹⁷ [Mostram bem claramente que encontrou dificuldade em fornecer peças de duração e tipo que seu público queria]. (tradução não publicada) MOORE, Will Grayburn. **Molière, a new criticism**. New York: A Doubleday Anchor Book, 1962, p. 66.

⁹⁸ Essas considerações, sobre o estilo de representação dos trágicos, são inspiradas no artigo de Silvana Garcia **A Cena Classicista**. Conferir: GARCIA, Silvana. A Cena Classicista. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 189-203.

Talvez não se exagerasse considerando a comédia mais difícil. Porque, afinal, acho bem mais fácil apoiar-se nos grandes sentimentos, desafiar em versos a Fortuna, acusar o Destino e injuriar os Deuses do que apreender o ridículo dos homens e tornar divertidos no teatro os defeitos humanos.

Mas quando se pintam os homens, é preciso pintá-los como são; deseja-se que os retratos sejam fiéis, e não se consegue nada se não se fazer reconhecer as pessoas de seu mundo. Numa palavra, nas peças sérias, basta dizer coisas de bom senso e bem escritas para não ser criticado; mas isso não é suficiente para as outras; é necessário brincar; e é uma estranha empresa fazer rir as pessoas honestas.⁹⁹ (destaques intencionais)

De acordo com João Roberto Faria, Molière defende uma função moralizadora da arte. Isso significa que “o dever da comédia é corrigir os homens divertindo-os”.¹⁰⁰ Sendo assim, tanto o eixo central de seus espetáculos quanto a construção das figuras dramáticas tem propósitos bem claros: divertir, mas não gratuitamente. O comediante entende que para atingir seu público é necessário envolvê-lo numa teia de ações que o faça reconhecer ali pessoas de seu meio. Não obstante, ao enveredar por tal caminho, coloca, para a reflexão, as ações das personagens e, por conseguinte, as de seu espectador/leitor.

Pode-se supor que esse olhar indique uma possibilidade da peças de Molière apontarem para um cunho moral. Essa postura em perceber o trabalho por um prisma moral, também é defendido por Marvin Carlson. Carlson divide sua obra em dois momentos: o primeiro quando os defeitos são apenas mostrados e ridicularizados no palco e o segundo quando a função de sua comédia é corrigir os homens. Diz:

[...] no prefácio de 1669, Molière já não diz que a comédia torna os defeitos agradáveis no palco, mas que sua finalidade é corrigir os vícios humanos expondo-os ao ridículo – propósito nitidamente utilitarista, talvez inspirado menos numa mudança de convicções do que na constatação de que essa era uma atitude mais conveniente.¹⁰¹

Carlson faz essas considerações com base na forte repreensão recebida pelo comediante após as encenações de **Tartuffe** e **Dom Juan**. O que o motiva a perceber a obra “em fases”. Entretanto, como se observa as palavras de Dorante, supracitadas,

⁹⁹ MOLIÈRE apud MAGALDI, Sábato. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva / Editora USP, 1989, p. 120. (Coleção Estudos; n. 111)

¹⁰⁰ FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, Jacob. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 142.

¹⁰¹ CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1997, p. 100.

reafirmam a função moralizadora da comédia ao satirizar os vícios de sua época e isso em uma peça escrita em 1663. Ao contrário da tragédia que se fixa na pintura dos homens melhores do que na verdade são, a comédia busca, para Molière, recompor retratos fiéis, verossímeis. Enquanto a tragédia se apóia em “grandes sentimentos”, a comédia se firma no ridículo, nos defeitos humanos. Além de tudo isso, implicitamente, o comediante demonstra como compreende a estrutura formal dos gêneros. A tragédia, diz ele, é mais simples porque basta que se trabalhe com perfeição nos metros. Já a comédia tem uma certa liberdade, uma vez que, é necessário brincar para fazer rir. Em outras palavras, dificilmente “as pessoas honestas” ririam das perfeições.

Em outro momento, de **La Critique l'École des Femmes**, Molière é mais explícito:

Quando retratais heróis, fazeis o que quereis. São retratos de pura invenção, em que não se procura ponto de semelhança; e vós só tendes a seguir os traços de uma imaginação que avança, e que freqüentemente deixa de lado o verdadeiro para atingir o maravilhoso. Mas quando retratais os homens, é preciso retratá-los segundo sua natureza. Deseja-se que esses retratos sejam verossímeis; e vós nada tereis feito, se não fizerdes com que sejam reconhecidas aí as pessoas de vosso século.¹⁰²
(destaques intencionais)

Mais uma vez, a relação entre os gêneros é colocada, por Molière, agora com referência à construção de personagens. Para ele, os heróis trágicos, em geral, têm sua índole exaltada e ampliada para estabelecer um tipo ideal, assim a bondade impera na figura dramática, eles são os intermediários diretos entre os Deuses e os homens, pois possuem características comuns aos dois. Nessa busca incessante pelo ideal, segundo Molière, perdem-se os “pontos de semelhança” e entra-se no terreno da imaginação.

Quando se fala na personagem cômica é necessário pintá-las segundo aquilo que é visto em volta, ou seja, têm de ser “verossímeis”, para que seus contemporâneos reconheçam nelas “as pessoas de vosso século”. Tem-se aqui uma apropriação do sentido de verossimilhança pelo comediante que, além de significar aceitável e possível naquele momento, tem estreita relação com a **verdade**.

¹⁰² MOLIÈRE, 1971 apud CHARTIER, Roger. Da Festa na Corte ao Público Cidadino. In: _____. **Formas e Sentido**. Cultura Escrita: entre a distinção e a apropriação. Tradução de Maria de Lourdes e Meirelles Matencio. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003, p. 90. (Coleção Histórias da Leitura)

Por isso mesmo, é interessante abrir um parêntese sobre a afinidade de Molière com a “veracidade” da comédia. Ele acredita que à tragédia está reservada a imaginação, então é deixado o lado verdadeiro das ações humanas e das relações sociais para alcançar o maravilhoso. Na comédia o inverso acontece, pois “[...] quando retratais os homens, é preciso retratá-los segundo sua natureza”.¹⁰³ Isso demonstra que verdade e comédia têm uma estreita relação para o comediógrafo. Quem traz contribuições significativas nessa análise é Roger Chartier no artigo **Da festa da corte ao público citadino**:

[...] Molière, implicitamente, reprova tragédia e romance, que não são sustentados pelas exigências da “imitação real”, e os opõe à comédia, que retrata de acordo com a natureza.

Para as definições, o objeto dessa representação é um objeto próximo daqueles que a olham: “uma ação comum” (Richelet), “pessoas de condição mediana” (Furetière), “uma ação da vida humana que se passa entre as pessoas na vida privada” (Academia). Não é por isso que as situações mostradas devem ser tomadas por situações reais, ou mesmo possíveis, mas essa proximidade supõe que os modos de percepção de recorte do mundo social atribuídos aos personagens de ficção sejam compreensíveis, decifráveis, verossimilhantes para os espectadores que os vêem agir. A “veracidade” da comédia está aí: não em uma identidade entre os enredos de teatro e as situações do mundo, mas em uma compatibilidade entre a ordem dos atos produzidos pelos personagens e os atos de classificação que lhe darão sentido nas recepções diferenciadas dos diversos públicos.¹⁰⁴

Em primeiro lugar, as palavras de Chartier insistem em uma leitura histórica das peças de Molière, ou seja, o intelectual francês reconhece a necessidade de compreender tanto a noção de comédia para Molière, quanto a forma como ela se apresenta dentro do processo histórico que a gerou. Porquanto, Roger Chartier retoma – em três dicionários: Richelet, Furetière e Academia – o conceito de fábula, tragédia e comédia para entender a percepção molieresca dos dois últimos gêneros e, apreende que a sua concepção constituiu-se ruptura, uma vez que aloca a fábula e a tragédia para o lugar da “imaginação” e a comédia para a “imitação do real”. Destarte, diz Chartier, as situações não devem ser tomadas como reais, “ou mesmo possíveis”. Se, como demonstrado no início deste capítulo, o riso necessita do contemporâneo para se fazer entender, as ações mostradas nos

¹⁰³ MOLIÈRE, 1971 apud CHARTIER, Roger. Da Festa na Corte ao Público Citadino. In: _____. **Formas e Sentido**. Cultura Escrita: entre a distinção e a apropriação. Tradução de Maria de Lourdes e Meirelles Matencio. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003, p. 90. (Coleção Histórias da Leitura)

¹⁰⁴ Ibid., p. 91.

espetáculos, têm de ser “compreensíveis, decifráveis, verossimilhantes para os espectadores”, somente quando isso acontece é que existe a identificação espectador-personagem, e aí surge a possibilidade do riso. Para além disso, os atos apresentados têm de possuir sentido, “compatibilidade” para a assistência.

Assim, o que é apresentado na obra de arte está entre as experiências reais dos acontecimentos, não reproduzíveis, e o reflexo deles, inalcançável dentro das possibilidades que se apresentam. Dessa maneira, a produção artística molieresca constitui-se uma representação, uma recriação ou “equifrase” daquilo que o comediante vê como sua realidade. Por isso que “as situações mostradas não devem ser tomadas por situações reais”, uma vez que a obra recompõe a realidade à luz da especificidade criativa do autor.¹⁰⁵

Mas, enfim, retornando à supracitada passagem de Roger Chartier do livro, **Formas e Sentido. Cultura Escrita: entre a distinção e apropriação**, são possíveis mais algumas palavras. O intelectual francês chega a essas conclusões apresentadas, ao analisar a peça **George Dandin** (1668) em duas ocasiões: na corte e na praça pública. Percebe assim que as personagens de Molière dialogam com diferentes públicos por mostrarem pinturas de comportamentos sociais que são comuns naquele instante. Os caracteres presentes nas peças estão em consonância com um princípio de realidade verídica. Assim quando pinta homens “tal como são”, dando ênfase para os defeitos humanos, permite que as pessoas reconheçam nas personagens e nas situações representadas, os seus contemporâneos e, ao mesmo tempo, tenta corrigi-los.

Desse ponto de vista, independente de qual espetáculo se adota para análise, as figuras dramáticas criadas por Molière apresentam ricas nuances para compreender seu

¹⁰⁵ Essas análises são mediadas pelas discussões na aula de graduação do dia 31 de janeiro de 2007, na disciplina Tópicos Especiais em História Moderna, na Universidade Federal de Uberlândia, ministrada pela professora doutora Rosângela Patriota, sob o impacto da leitura da obra de Chartier, **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – século XVI-XVIII** e do conto **Livro de Areia** de Luis Borges. A seguinte passagem da obra de Chartier encerra essa discussão: “A fábula de Borges nos transporta do monumento do acontecimento, da inscrição à atuação. Ela designa com grande força poética os diferentes registros de oposições que organizam a textualidade. Estes têm a ver com as normas estéticas (imitação, invenção, inspiração), com os modos de transmissão do texto (recitação, leitura em voz alta, declamação solitária), com a natureza do destinatário (o público em geral, os eruditos, o príncipe ou, finalmente, o próprio poeta) e com as relações entre as palavras e as coisas (que são da ordem da representação, da ilusão ou do mistério). O “conto” do espelho e da máscara, do poeta e do rei, fornece assim temas e categorias que indicam como entrar na análise dos meios de produção, de circulação e da apropriação dos textos, ao mesmo tempo considerando-se como essenciais a variedade de épocas, de lugares e de comunidades”. (CHARTIER, Roger. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna**. Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 18-19.)

olhar sobre a França Clássica. Se aqui a escolha recaiu sobre **Dom Juan**, foi porque a peça constitui-se um ponto obscurecido da História e, cabe ao historiador, “apropriar-se” dessa “reminiscência, tal como ela relampeja”,¹⁰⁶ articulando, historicamente, suas conexões com o tempo em que foi criada.

DOM JUAN: A LENDA DO SEDUTOR DE DONZELAS INSPIRA MOLIÈRE A “PINTAR” OS HOMENS DE SEU TEMPO

Dom Juan, espetáculo de 1665, nasceu de diferentes versões, italianas e francesas de um mito recorrente na Europa: o conquistador de donzelas que tem um fim trágico sendo engolido pelas chamas do inferno. Dentre essas múltiplas fontes encontra-se *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, edição de 1630 escrita pelo espanhol Tirso de Molina. Da Itália tem-se a versão de Cicognini (1606-1660), mescla-se em tal peça elementos da *Commedia dell'Arte*.¹⁰⁷ No entanto, são duas as primeiras peças a inserirem a personagem Dom Juan na literatura francesa, a saber: *Festin de Pierre* ou *Fils Criminel* de Dorimond (1658 e reapresentada em 1661) e, com o mesmo título, a encenação de Villiers (1659).¹⁰⁸ Em qual ou em quais fontes Molière se inspirou para criar a sua versão do mito, não é possível descobrir. O importante, entretanto, é compreender que a criação desse texto

¹⁰⁶ BENJAMIM, Walter. Sobre o Conceito de História. In: _____. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224.

¹⁰⁷ Esses elementos estão presentes de maneira clara na “paysane Brunetta – l’Aminta espagnole – a pour père et pour finacé lês peronnages grotesques traditionnels dans la commedia dell’arte” [camponesa Brunetta – a Aminta espanhola – tem por pai e por noivo os personagens grotescos e tradicionais na commedia dell’arte”]. NOTICE. In: MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, colfao 1965, p. 14. Vale ressaltar que todas essas considerações sobre as várias versões no mito estão ancoradas na referência acima.

¹⁰⁸ Mais detalhes sobre essas duas encenações consultar: MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, colfao 1965, p. 14-15. Apenas a título de curiosidade outras peças de Molière são hauridas em várias fontes, dentre elas destaca-se: **A Escola de Maridos** referenciada em **O Marido faz a Mulher** ou **O Trato Muda os Costumes** de Mendonza, **Anfitrião** e **O Avarento** que em muitos sentidos lembram os trabalhos de Plauto e **Misantropo** que remete diretamente a Menandro. Contudo, isso não descaracteriza suas obras ou as torna menos original, ao contrário, todas elas contêm caracteres peculiares ao comediante francês, que são próprias de seu pensamento e de seu tempo histórico.

teatral, pelo comediante, agregou muitos desses elementos, mas cunhou, ao mesmo tempo, um espetáculo próprio e peculiar.

Pièce à épisodes, *Dom Juan* n'entre pás dans le moule traditionnel de la comédie, où l'intrigue, si souple soit-elle, aboutiti au dénouement d'une situation donnée au point de départ. Ici, il y a une succession d'aventures qui se juxtaposent, si bien qu'on pourrait supprimer certains épisodes ou en imaginer d'autres sans que soit détruite la signification de l'ensemble. [...]; de multiples personnages épisodiques donnent à l'action son mouvement, mais à la manière d'un roman d'aventures, où les caprices du hasard servent opportunément les intentions de l'auteur et permettent les rencontres dont il a besoin.¹⁰⁹

De muitos modos pode-se perceber o quão distante dos moldes estéticos clássicos o espetáculo **Dom Juan** está. Aliada à opção por uma peça em “episódios” que utiliza as personagens a contento do escritor que ora as suprime ora as apresenta, coexiste a supremacia dada à figura título e, por conseguinte, um final que lembra, muitas vezes os finais trágicos, no qual Dom Juan, consumido pelos vícios humanos, em especial a hipocrisia, recebe um castigo catártico que visa punir a extravagância do espírito e a devassidão do corpo.

É óbvio que falar em “efeito catártico” em uma peça cômica é, no mínimo, ousadia. Porém, considerando esse efeito no sentido de “dar castigo” ou “destruir” aquela personagem que se constitui uma “desordem” dentro do cosmos do espetáculo, é perfeitamente plausível compreender e estender esse efeito para dentro de **Dom Juan**. Logicamente, não é pretensão aqui dizer que Molière havia pensado sobre isso e escrito o final do texto teatral com essa intenção. Muito pelo contrário, constitui-se uma possível interpretação de historiador, ou seja, no imenso emaranhado de possibilidade que o espetáculo disponibiliza essa é uma “centelha” atraente para se pensar, uma vez que tal ousadia é justificada pelas diversas fontes às quais Molière se serviu para escrever seus

¹⁰⁹ [Peça em episódios, *Dom Juan* não entra no molde tradicional da comédia, onde a intriga, seja ela suave, leva ao desenlace duma situação desde seu ponto de partida. Aqui, existe uma sucessão de aventuras que se justapõem, detalhe que poderia suprimir certos episódios ou imaginar outros sem que seja destruída a significação do conjunto. [...]; as múltiplas personagens esporádicas dão à ação seu movimento, mas à maneira dum romance de aventuras, onde os caprichos do destino servem oportunamente as intenções do autor e permitem os encontros os quais ele tem necessidade]. (Tradução não publicada de Dalila Ribeiro Borges, graduada em Letras, pela Universidade Federal de Uberlândia) MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, colfao 1965, p. 15-16.

textos teatrais. Assim, a noção de catarse, própria do gênero trágico, pode, perfeitamente, ser uma dessas fontes.¹¹⁰

A multiplicidade de elementos cênicos presentes em **Dom Juan** como em outras diversas peças do comediante – elencadas de forma esporádica nesta pesquisa –, consiste em um universo recheado de fagulhas históricas que, quando recuperadas, fazem reluzir instantes do momento histórico vivenciado por Molière e, por conseguinte, corroboram para uma melhor compreensão de seu trabalho criativo. Portanto, é com essas fagulhas que se ocupa o próximo capítulo.

¹¹⁰ A possibilidade de um “efeito catártico”, dentro do espetáculo *Dom Juan*, será refletida, detidamente, no capítulo III.

Don Juan.

CAPÍTULO III



Don Juan.

Leporello.

Doña Inés.

Doña Elvira.

A Hipocrisia no Foco da Crítica Social: Uma Análise do Texto Teatral “Dom Juan”



Don Octavio.

Doña Anna.

Doña Elvira.

Leporello.



“A ficção do teatro não visa a reproduzir uma situação do ‘real’, mas pretensamente extrair, através da ilusão que ela postula e desmente ao mesmo tempo, os próprios procedimentos pelos quais, contraditoriamente, o social é construído”.
CHARTIER, Roger.



Don Juan.

“Criar personagens é, no meu modo de ver, principalmente observar e imaginar”.¹¹¹ (destaque intencional) Essas palavras pertencem ao escritor Domingos Pellegrini e será um eixo de reflexão para este capítulo, pois ao empreender um estudo sobre personagens dentro de um texto teatral, é fundamental observar “as ações e os signos” que elas possuem. Isso significa dizer que, por mais imaginosa que se pretenda uma figura dramática, ela está sempre referenciada no tempo histórico de sua produção e, por isso mesmo, traz explícita e implicitamente elementos que remetem a pensar esses resquícios. Daí porque se tem como base a noção de que tanto autor quanto peça estão situados em “contextos sociais vivos”.¹¹² Assim, quando este trabalho monográfico propõe pensar um texto cômico de Molière, inscrito em seu momento histórico, a pesquisa ganha nuances peculiares porque há que se levar em conta que o comediante francês acreditava na veracidade da comédia, ou seja,

Unindo-se de diversas formas ao universo da ilusão festiva, a comédia é igualmente percebida e dada a compreender como pertencendo a uma outra ordem: a da verdade, da pintura realista, da imagem exata. E essa verdade não é de todo modo algum a do retrato psicológico, mas a dos comportamentos sociais, dos ‘modos de fazer’ de tal ou tal posição social. Entre a peça de teatro e o mundo social é, então, postulada uma relação que pertence à ordem da ‘representação’, e que supõe, por sua vez, tanto uma radical diferença – as situações ou as personagens não pertencem ao real – e uma concordância suficientemente grande para que seja reconhecível nas formas específicas da ficção uma outra realidade. [...], como ficção, a comédia pode pertencer plenamente ao mundo da ilusão teatral, ligar-se a uma pastoral, desenrolar-se em um cenário maravilhoso; como representação, remete a uma coisa diferente de suas formas e diz a verdade das existências sociais.¹¹³

Roger Chartier, ao refletir sobre a noção de Comédia para Molière, pondera que, para o comediante, esse gênero pertence à ordem “da verdade, da pintura realista, da imagem exata” dos comportamentos sociais que o comediante busca “pintar” nos espetáculo. Entretanto, percebe que, mesmo tendo essa noção específica, os trabalhos

¹¹¹ BRAIT, Beth. **A Personagem**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 73.

¹¹² É tomada emprestada essa expressão do intelectual Walter Benjamim em: BENJAMIM, Walter. O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo em 27 de abril de 1934. In: _____. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 122.

¹¹³ CHARTIER, Roger. Da Festa na Corte ao Público Cidadino. In: _____. **Formas e Sentido**. Cultura Escrita: entre a distinção e a apropriação. Tradução de Maria de Lourdes e Meirelles Matencio. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003, p. 113. (Coleção Histórias da Leitura)

teatrais de Molière pertencem à ordem da “representação”, pois apresenta o modo como enxerga a sua realidade e, de modo algum, constitui-se “reflexo” dos acontecimentos ou das ações humanas, o que não invalida o fato da comédia, enquanto representação remeter “a uma coisa diferente de suas formas” e dizer “a verdade das existências sociais”, mesmo que essa “verdade” seja a de Molière.

Tendo as palavras de Roger Chartier como premissa, buscar-se-á, nas personagens molierescas, traços típicos de seus contemporâneos. Nesse sentido, ao pinçar o texto teatral de 1665, encenado na corte em Paris, salta aos olhos, intrinsecamente, a crítica ao vício social da hipocrisia. E extrinsecamente a ferocidade com que os membros do clero e desafetos de Molière interditaram a peça após quinze encenações.

Diferentemente do que ocorreu com **Tartuffe** que foi liberada pouco tempo depois de sua interdição, **Dom Juan** foi proibida de ser montada e publicada. Só vindo a ser encenada, no original, cento e setenta e quatro anos depois, pela *Commedia Française*, em Paris. Já a primeira versão do espetáculo no Brasil data de 1970, pelo Teatro Oficina em São Paulo, sob direção de Fernando Peixoto¹¹⁴. Sendo que a publicação do texto teatral só ocorreu depois da morte do seu autor, 1673, quando Thomas Corneille pediu permissão à viúva, Armande Béjart, para reescrever a peça. E a reescreveu, em versos e com sentido sócio-político bastante atenuado. Mas o que haveria de tão diabólico nessa peça para provocar tamanha ira?

PINTURAS DE CONTEMPORÂNEOS: AS FIGURAS DRAMÁTICAS E A REPRESENTATIVIDADE DOS FRANCESES POR MOLIÈRE

O diálogo entre texto teatral e momento de produção é um dos caminhos pelos quais se pode buscar respostas para a questão anterior. Esse diálogo é percebido tanto na

¹¹⁴ Esse espetáculo foi uma recriação da peça do comediante francês por Fernando Peixoto, Gianfrancesco Guarnieri e José Celso Martinez Correa, e manteve um diálogo estreito com a Contracultura norte-americana. Sobre o assunto consultar:

Dyonisos. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, n. 26, jan. 1982. Especial Teatro Oficina.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2 ed. São Paulo: HUCITEC, 1985.

_____. **Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1982. (coleção tudo é História 60)

SILVA, Armando Sérgio. **Teatro Oficina: do Teatro ao Te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

estrutura formal e estética da peça quanto em sua significação conceitual. Sendo assim, em primeiro lugar apontar-se-á traços gerais do texto, bem como das personagens, para só então trabalhar com as peculiaridades de cada uma delas. É claro que algumas serão privilegiadas, por considerar que elas mantêm um diálogo mais profícuo na proposta de reflexão sobre autor e tempo histórico de produção.

O texto teatral possui cinco atos, divididos em cenas. É escrito em prosa, apesar da adoção constante de versos no teatro classicista. Esse fato não pode ser encarado como simples convenção quebrada por Molière. É fundamental observar que, após a interdição de **Tartuffe**, o comediante teve que criar, às pressas, uma peça que fosse sucesso de público.¹¹⁵ Rapidamente, a partir de características de diversas versões italianas, francesas e espanholas, nasceu **Dom Juan**. Contudo, o espetáculo em nada lembrava os antigos mitos de um sedutor de donzelas. Recheado de características psicológicas e contradições morais, humanas e filosóficas, o protagonista não era de todo desprezível, apresentava-se, segundo Guilherme Figueiredo, como uma figura humana “fruto das convulsões morais de uma época onde ninguém queria ser tão decadente quanto de fato era”.¹¹⁶ Então, “o Don Juan de Molière é uma espécie de marginal do ‘stablishment’”. Figueiredo lança essa idéia porque crê que suas ações estejam à margem daquilo que comumente se associa a seus contemporâneos. Ou seja, dado que é uma personagem extremamente complexa e multifacetada apresenta-se, durante todo o espetáculo, como contrário às normas e regras pré-estabelecidas, assim se é “tradicional” que se case apenas com uma mulher; ele deseja se casar com várias. Se o estereótipo de um “bom homem” é ter fé e acreditar no céu, ele zomba do mesmo. Contudo, a “pedra de toque” dessas características está na generalidade com que abomina a sociedade na qual vive. Para além dessas ações, Dom Juan coloca em discussão todo um modelo de vida que vê ao seu redor e com o qual não concorda e, por isso mesmo, têm razões lógicas para agir de uma forma própria.¹¹⁷ Mesmo que o

¹¹⁵ Segundo Sábato Magaldi, o fato de o texto ter sido escrito de modo apressado servia para legitimar o julgamento da peça **Dom Juan**, como inferior aos demais textos teatrais de Molière. Conferir: MAGALDI, Sábato. *Don Juan*, Transgressor. In: _____. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 135. (Coleção Estudos; n. 111)

¹¹⁶ FIGUEIREDO, Guilherme. **Tartufo 81**: ensaio sobre a poética da tradução do teatro em verso de Molière. 3. ed. Rio de Janeiro/ Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1980, p. XV.

¹¹⁷ Ibid, p. XV-XVI.

É também sob esse prisma que Fernando Peixoto discute as seguidas apropriações do espetáculo e do mito e afirma: “A psicanálise e o romantismo mais superficial traçaram de Dom Juan uma imagem deformada e limitada: ele passou para a história visto apenas como um conquistador irresistível, um aventureiro de capa e espada. Ou ainda como um complexo problema sexual e não faltam teorias, engenhosamente

protagonista ofusque, praticamente, todas as outras personagens, percebemos que cada uma delas possui um *locus* específico que cumpre um papel dentro da ação geral da peça.

Além de Dom Juan, existem ainda mais quinze personagens: Sganarelle (criado de D. Juan), Elvire (mulher de D. Juan), Gusman (escudeiro de Elvire), Dom Carlos e Dom Alonse (irmãos de Elvire), Dom Louis (pai de D. Juan) Charlotte, Marthurine, Pierrot (camponeses), La Statue du Commandeur (um espectro), La Violette e Ragotin (criados de Dom Juan), M. Dimanche (comerciante), La Ramée (Espadachin) e Um Pauvre. Existe ainda a Comitiva de Dom Juan e a Comitiva dos Irmãos Dom Carlos e Dom Alonse que não apresentam personagens individuais.¹¹⁸ Sem pretensão de esgotar as nuances de cada uma das figuras dramáticas, apontar-se-á, ao longo deste capítulo, características de todas elas com o escopo de compreender como se organizam em torno da temática do espetáculo: rebeldia e hipocrisia.¹¹⁹

Dom Juan é filho de um nobre, Dom Louis, tem vida errante e cheia de liberdades. No início do espetáculo se mostra como é: não acredita em Deus nem no Diabo, em Céu ou Inferno, não acredita em qualquer instituição tradicional seja família seja casamento ou igreja. Crê somente na matemática. Por deixar suas opiniões sempre à mostra, especialmente, o que sente em relação ao seu mundo e fazer tudo aquilo que lhe dá vontade, inclusive casar e seduzir várias mulheres, é tido como libertino e demônio revestido de homem. O protagonista se rende à hipocrisia na Cena II, do Ato V, a partir daí decide fingir-se de homem de bem. Afinal, “disso ninguém mais se envergonha: a

elaboradas, que o definem como homossexual, impotente ou frustrado. Mas na verdade, Dom Juan é um mito social e mesmo político. É a imagem viva da contestação”. (PEIXOTO, Fernando. Notas sobre “Dom Juan” e crise no Oficina. In: _____. **Teatro em Pedraços**. São Paulo, 1980, p. 135.)

¹¹⁸ Os nomes das personagens podem variar de uma tradução para outra da peça. Por isso fez-se a opção por usar os nomes que aparecem no texto original francês:

MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, colfao, 1965.

Em se tratando de traduções, este faz uso das seguintes:

_____. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006.

_____. **Don Juan, o convidado de pedra**. Tradução e Adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

Optou-se, contudo, pela primeira – apesar de que as duas são bem parecidas – unicamente porque ela se trata de uma tradução somente e não de adaptação. Contudo, vale a pena olhar ambas as obras.

¹¹⁹ Esses apontamentos, contudo, serão orientados para a temática central do texto: hipocrisia. A escolha por essa proposta de análise é justificada pela já existência em *Notice* de uma descrição minuciosa de todos os personagens do espetáculo. Assim sendo, seria desnecessário empreender uma outra versão dessa análise. É claro que há alguns pontos divergentes entre a interpretação proposta e essa, por isso ela é levantada sempre que se julgar interessante. Para ver essa descrição mencionada, consultar:

MOLIÈRE, 1965, op. cit., p. 18-20.

hipocrisia é um vício na moda, e todos os vícios na moda são virtudes”.¹²⁰ Por isso, tornar-se hipócrita a partir do momento em que, pela honestidade extrema em falar sobre suas crenças e valores, é censurado. Desse modo, conquista novamente a proteção do pai e de seus pares, porque, diz que sempre se protege aquele que é hipócrita. Essa personagem sofre um castigo, trazido pelo espectro, no final do espetáculo, por seus vícios e pecados, quando é consumido pelas chamas do inferno.

Nessa peça, Molière foge das personagens tipificadas,¹²¹ ou seja, Dom Juan definitivamente, não é um tipo social tal como outras figuras – Tartufo e Misanthropo, por exemplo. Para Figueiredo, Molière “vai tão a fundo nas delicadas tessituras da alma humana que suas personagens assumem dimensões trágicas”.¹²² Além disso, enveredou “pelos bastidores da alma de cada um, mostrou a verdade íntima das pessoas frente às contradições da moral, que a todos pretende impor sua forma”.¹²³ Dom Juan é uma figura dramática complexa e por isso não tem opiniões ou atitudes homogêneas durante todo o espetáculo, daí porque é possível colocá-lo como rebelde de seu tempo. É claro que não se descarta o fato de a personagem se tornar hipócrita no final da peça, numa atitude, à primeira vista, de sujeição aos valores sociais e desistência para com sua luta interna. Mas o fato dele ter-se colocado numa posição defensiva pode significar também uma “trégua” ou uma máscara para disfarçar suas verdadeiras idéias sobre seu mundo, afinal, um ser humano hipócrita é aquele que finge ser o que não é. E se grande parte de seus contemporâneos se defendiam desse modo, ele também se colocaria nessa posição, sem, obviamente, abandonar suas convicções. E, quando se fala em contemporâneos estende-se a percepção, inclusive, aos franceses classicistas. Por isso, concorda-se com Magaldi, quando este diz que esse trecho específico do texto teatral é uma “resposta insolente à interdição de *Tartufo*”.¹²⁴

¹²⁰ MOLIÈRE, **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra 2006, p. 101.

¹²¹ Uma personagem tipificada é aquela, cuja característica principal inibe, limita ou anula as demais. Isso significa que a figura dramática não carrega conflitos internos e, portanto, não altera suas posturas durante o espetáculo.

¹²² FIGUEIREDO, Guilherme. **Tartufo 81**: ensaio sobre a poética da tradução do teatro em verso de Molière. 3. ed. Rio de Janeiro/ Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1980, p. XIII.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ MAGALDI, Sábato. *Don Juan*, Transgressor. In: _____. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 134. (Coleção Estudos; n. 111)

Nesse sentido, ao refletir sobre a veracidade da comédia pensada por Molière, é possível ver, a partir do texto teatral, a maneira pela qual o comediante enxergava aqueles que lhe rodeavam. Num trecho como o que será citado a seguir é impossível não fazer a conexão obra-autor e pensar que Molière nesse momento utilizava-se da personagem para se expressar sobre o vício da hipocrisia. Isso porque não se pode esquecer que o autor vivia na Corte de Luís XIV, as pessoas ao seu redor eram, em grande maioria, nobres que privilegiavam, sobretudo, as aparências. E também burgueses em ascensão que viam na nobreza o espelho de elegância.

A personagem do homem de bem é o melhor de todos os personagens que se pode interpretar hoje, e a profissão de hipócrita tem maravilhosas vantagens. É uma arte cuja impostura é sempre respeitada; ao descobri-la nunca ousamos condená-la. Todos os outros vícios dos homens estão sujeitos a censuras. [...] Mas a hipocrisia é um vício privilegiado, que tapa a boca de todo mundo e goza tranquilamente de uma impunidade soberana. [...] Quantos hipócritas você acha que conheço que, por esse stratagem, acomodaram os desgraçados da juventude, fizeram para si um escudo com o manto da religião e, sob esse hábito respeitado, têm permissão para serem os piores homens do mundo? Por mais que se saiba de suas intrigas e que se conheça o que eles realmente são, nem por isso eles perdem a credibilidade das pessoas. Uma inclinação de cabeça, um suspiro de mortificação e um rola de olhos ao Céu os reabilitam de tudo o que podem fazer. É nesse abrigo favorável que quero me salvar e colocar em segurança meus interesses. Não abandonarei meus hábitos agradáveis, mas terei o cuidado de me esconder e me divertir em surdina. [...] Enfim, é esta a maneira de fazer impunemente tudo o que eu quiser.¹²⁵

Sem dúvida, o vício da hipocrisia é o mais combatido dentro de **Dom Juan**. A isso se retoma a idéia, colocada por Marvin Carlson em **Teorias do Teatro**,¹²⁶ de que os textos de Molière têm um forte cunho moral. Mas moral não no sentido tradicionalmente entendido que se relaciona com os bons costumes, moral de forma a tentar empreender lições dentro do espetáculo, de modo a intimidar as ações vis, uma dessas intimidações pode ser a punição. Se considerarmos que o protagonista foi punido por apresentar esse defeito de caráter, é plausível crer numa espécie de “efeito catártico” no qual os vícios humanos são castigados com severidade. Entendendo esse efeito no sentido didático como castigo ou lição para as más ações. Assim, ao se realizar a ordem natural retorna ao espaço, demonstrada quando Sganarelle diz que todos se sentem satisfeitos e aliviados com o

¹²⁵ MOLIÈRE. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006, p. 101-103.

¹²⁶ CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. – (Prismas).

castigo do patrão. Esse é um diferencial num espetáculo cômico que, em geral, sempre reservava um final feliz às personagens.

Dom Juan é todo tempo auxiliado por um criado, Sganarelle. Essa personagem “revela a intenção de abordar o mito pelo prisma farsesco”.¹²⁷ Ou seja, o criado é aquele que passa por um ser inocente, mas não deixa de se aproveitar das situações e revertê-las a seu favor, é uma personagem divertida e que, por vezes, provoca o riso do espectador. No entanto, um elemento farsesco não indica apenas diversão, ele pode pretender também “um sentido moralizante”,¹²⁸ tal como se pensa com o protagonista.

Sganarelle tem papel ora de coadjuvante ora de protagonista – interessante que aparece em, praticamente, todas as cenas – é ele quem apresenta, ao leitor/espectador, Dom Juan e prepara a assistência para a figura “grotesca” de seu patrão¹²⁹. Por isso mesmo os espectadores têm exatamente a visão que ele passa do protagonista. Assim é apresentado Dom Juan, em uma conversa entre Sganarelle e Gusman:

LEPORELO: Eh! Gusmão, meu pobre amigo, confia em mim – você ainda não percebeu quem é esse homem, esse Don Juan.

[...]

LEPORELO: Pois eu não tenho a menor dificuldade de entendê-lo. Se você conhecesse o rufião, veria que é fácil para ele agir assim. Não digo que seus sentimentos por Dona Elvira tenham mudado; não estou certo disso. Você sabe que por ordem dele eu vim antes e, desde que chegou aqui, nem me dirigiu a palavra. Mas, por precaução, vou lhe dizer uma coisa, e fica aqui entre nós: nesse meu patrão, Don Juan, você verá o maior patife que existe na face da Terra; um danado, um cão tihoso, um diabo, um turco, um herege, que não crê no Céu, nem nos santos, nem em Deus, nem no Lobisomem. Vive a vida como um animal selvagem; um porco de Epicuro, um verdadeiro Sardanapalo, que só busca satisfações e fecha os ouvidos a todas as censuras que lhe faça o mais puro cristão. Acha idiotice tudo em que acreditamos. Você me diz que ele se casou com sua patroa. Acredite que ele teria feito ainda mais para satisfazer sua paixão. Para satisfazê-la, ele não hesitaria em se casar consigo, com seu cão e seu gato. Não lhe custa nada contrair matrimônio; é só uma armadilha para atrair as belas; é um casamenteiro de mão cheia. Senhoras

¹²⁷ FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, Jacob. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 159.

¹²⁸ RAMOS, Luiz Fernando. Farsa. In: GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006, p. 144.

¹²⁹ Esse método foi muito explorado pelos escritores da Comédia Nova (NÉA) grega, especialmente, nas obras de Menandro. Um excelente exemplo é a peça **Misantropo** desse autor, encenada em 316 a. C. em Laneanas, na qual os outros personagens apresentam o Misanthropo, assim por antecipação o público imagina como é a personagem que entrará em cena a qualquer momento.

e donzelas, burguesas, camponesas, para ele não há carne bem-passada ou malpassada. Se eu lhe dissesse o nome de todas com quem ele se casou em diversos lugares, não terminaria até a noite. Você se surpreende e muda de cor? E isso é apenas um esboço do personagem. Para terminar o retrato, seriam necessárias ainda muitas pinceladas. Consola saber que, mais dia menos dia, a cólera do Céu desabará sobre ele. Eu preferiria ser servo do demônio a ser dele. Ele me faz ver tantos horrores que eu gostaria mesmo que ele já estivesse não sei onde. Um nobre assim tão mau é uma coisa terrível. E tenho que lhe ser fiel, embora eu o repreve; o medo em mim se confunde com zelo, transforma meus sentimentos e me força a aplaudir sempre o que sempre minha alma repele. Mas ei-lo que vem passeando pelo palácio. Separemo-nos. Porém escuta, eu lhe fiz algumas confidências com total franqueza. Dei com a língua nos dentes. Mas, se uma palavra do que eu disse chegar ao ouvido dele, direi que você é um mentiroso.¹³⁰ (destaques intencionais)

As palavras de Sganarelle antecedem a entrada do protagonista no espetáculo, desse modo o olhar que será dirigido à ele é “moldado” antes. Diferentemente do que acontece com o criado que o público conhece seu caráter a partir das suas ações durante a peça, Dom Juan é apresentado como herege, descrente, não respeita qualquer instituição, especialmente a do casamento. Mesmo um leitor e/ou espectador perspicaz traz consigo os ecos da voz de Sganarelle e ficará imaginando que outras ações o protagonista teria feito, já que aqui é feito apenas um “esboço” para lhe despertar o horror e o medo. Diante disso, fica claro que o criado não é colocado ali gratuitamente, sua função é específica: apresentar e delinear o caráter de Dom Juan. O que não se pode deixar de pensar é que esse é o olhar de uma figura dramática em relação à outra, independente se correto ou não ele vem de um lugar, e, por isso mesmo, não deixa de ser direcionador. Afinal, só se conhece os detalhes da vida de Dom Juan por meio de Sganarelle. O texto coloca apenas a separação com Elvire, a busca por um novo objeto de desejo e a seu embate com o pai, Dom Louis, nada mais. Todo o resto é insinuado. Além disso, Dom Juan, em momento algum, se vangloria de suas ações, ao contrário, sempre traz razões lógicas e, mesmo filosóficas, como justificativas. Por exemplo, ao falar sobre monogamia se defende dizendo ser natural que um homem não se deixe pertencer somente por uma mulher.

DON JUAN: Não diga! Você quer que eu me ligue definitivamente ao primeiro amor, que renuncie ao mundo por ele e não tenha olhos para ninguém mais? Bela coisa, em nome de uma honra artificial, que chamam de fidelidade, uma pessoa enterrar-se para sempre na cova de uma paixão e estar morta desde sua juventude a todas as outras belezas que poderiam surpreendê-la! Não, não! Ser fiel é ridículo, tolo, só serve para os

¹³⁰ MOLIÈRE. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006, p. 21-22.

mediócras. Todas as belas têm o direito de nos encantar. E a vantagem de ter sido a primeira não pode impedir às outras o direito de pretender o nosso coração. [...].¹³¹ (destaques intencionais)

Olhando para as duas passagens, a primeira da fala de Sganarelle, supracitada, e esta de Dom Juan, percebe-se o quanto seus discursos são distintos e se distanciam radicalmente. Claro que se tocam no fato de Dom Juan gostar de estar com muitas mulheres, mas a personagem, ao menos para si mesma, tem uma razão para tal. Nesse caso, ela percebe a existência de um conceito de honra, chamada de artificial porque foi criada pelo homem, que é a fidelidade. Pensando no curso da história, quem criou essas noções de fidelidade foi a Igreja Cristã. Nos tempos pagãos essa noção de honra unida à fidelidade não existia.¹³² Talvez por isso, para o protagonista, não tenha qualquer valor para a condução de sua vida.

Nesse instante a postura de Sganarelle é contrária à de Dom Juan, no entanto, também uma personagem complexa e recheada de caracteres, o criado vai se revelando durante o espetáculo. Ao longo do texto teatral nota-se que ele segue os passos de Dom Juan e se aproveita da sombra de nobre dele. Aliás, utiliza-se do mesmo estratagema para se ver livre de M. Dimanche, um comerciante.¹³³ Para além disso, representa, dentro da

¹³¹ MOLIÈRE. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006, p. 24-25.

¹³² Sobre honra ver:

RIBEIRO, Renato Janine. A Honra e o Sangue. In: **A Etiqueta no Antigo Regime**: do sangue à doce vida. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 43-71. (Coleção Tudo é História)

¹³³ Esse estratagema está na cena IV do IV Ato. E assim se resume:

“LEPORELO: Oh, não se preocupe! Ele lhe pagará da melhor maneira.

SENHOR DOMINGOS: Mas, Leporelo, você também me deve algo de sua conta particular.

LEPORELO: Eh! Nem vamos falar disso agora.

SENHOR DOMINGOS: Como assim? Eu...

LEPORELO: O senhor pensa que não sei o que lhe devo?

SENHOR DOMINGOS: Sim, mas...

LEPORELO: Vamos, Senhor Domingos, vou iluminar seu caminho.

SENHOR DOMINGOS: Mas meu dinheiro...

LEPORELO (*Pegando Senhor Domingos pelo braço*): O Senhor está brincando?

SENHOR DOMINGOS: Não, mas eu quero...

LEPORELO (*Puxando-o*): Eeeh!

SENHOR DOMINGOS: Mas é que...

LEPORELO (*Empurrando-o para fora*): Ninharia.

SENHOR DOMINGOS: Tem razão, mas...

LEPORELO (*Ainda o empurrando*): Eh!

SENHOR DOMINGOS: Eu...

LEPORELO (*Empurrando-o para fora do teatro*) Eh, lhe disse, eh.” (MOLIÈRE. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra Ltda, 2006, p. 86-87).

Vale ressaltar que, de acordo com os comentários em nota da tradutora Celina Diaféria a interjeição *eh*, utilizada várias vezes por Leporelo (Sganarelle), indica desprezo pelo que seu interlocutor está dizendo.

peça, o lado tradicional da sociedade, por isso age de censor e mensageiro dos desígnios do Céu, ao dizer, constantemente, que Dom Juan será castigado por seus pecados: “consola-te na certeza de que, mais dia menos dia, a cólera do céu desaba sobre ele”. Assim, mesmo tendo seu caráter rebaixado, juntamente com o de Dom Juan, por Molière, para imprimir uma crítica aos costumes sociais – exemplificado pelos pequenos golpes que aplicava – Sganarelle é um elemento que faz pensar, constantemente, sobre sua representatividade da sociedade com todas as convenções, regras e tradições. Ao chamar Dom Juan à razão e ao arrependimento passa por alguém adepto aos bons costumes e temente a Deus.

Sganarelle tem outro papel dentro da peça: narrar os acontecimentos. Foi visto que é ele quem delineia o caráter do protagonista, aliás, por meio de suas questões colocadas a Dom Juan, essa figura coloca ao leitor/espectador elementos que, de outro modo, ficariam latentes e o informa sobre os acontecimentos anteriores ao início daquela história. Isso significa que ele faz papel de **narrador onisciente** “que organiza o espaço cênico para que a ação aconteça”.¹³⁴ Contudo, é imprescindível deixar claro que compreender o criado por esse prisma é uma interpretação acerca da personagem, Molière não deixou registros que confirmem tal hipótese, porém dada a estrutura do texto teatral é possível compreendê-lo dessa maneira.

Vale dizer ainda que essa personagem inicia e finaliza o espetáculo. Na última cena Sganarelle tem total atenção do leitor/espectador. Nesse momento ele revela sua verdadeira face, já apontada sutilmente durante a peça. Ao ver Dom Juan morto e dizer que todos se sentem aliviados e felizes, exceto ele, já que agora não receberá salário, talvez ele se mostre o maior hipócrita de todo o espetáculo. Isso porque Sganarelle aceitou uma situação que reprovava somente para ter vantagens pessoais, basta lembrar da maneira como age com M. Dimanche para não pagar a dívida. Sendo assim, ao contrário de Dom Juan, Sganarelle é hipócrita desde o início do espetáculo. E, como todo “bom hipócrita” consegue asilo daqueles que lhe rodeiam para que sempre se dê bem nas situações. Essa idéia explicaria, em partes, a fúria com a qual o espetáculo foi encarado por alguns contemporâneos.

¹³⁴ PATRIOTA, Rosângela. Narrador. In: GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006, p. 199.

A partir do exposto sobre Sganarelle tende-se a crer no “efeito catártico” supracitado. Esse efeito é materializado num recurso dramático – Espectro que ora se apresenta como Mulher Velada ora como Tempo e Estátua do Comendador – para combater o vício. Esse recurso aparece nas cenas V e VI do último ato e é ele quem dá o castigo final e provoca o desfecho da peça¹³⁵. Isso contraria a idéia de que Molière fala apenas através de Dom Juan e ampliaria a figura do autor dentro do texto colocando-o em dois momentos, que, aparentemente, estão opostos. No primeiro ele fala pelo protagonista e condena a sociedade na qual vive, em especial, os falsos “homens de bem”. E no segundo sai da pele dessa personagem e se apresenta como Céu, cristalizado na personagem da Estátua, que pune com severidade o vício da hipocrisia.

Mas para ter essa compreensão é necessário pensar em dois Céus. Um que representa a moral e os bons costumes da sociedade daquele instante – o qual várias personagens mencionam ao desejarem suprir seus próprios desejos – e o outro como um Céu que pune as más ações, independentemente de quem as fez. Ao contrário do que pode parecer a princípio o Céu do final do espetáculo não representa a sociedade a qual Molière e Dom Juan combatiam. Esse céu surge em cena somente após Dom Juan optar pela hipocrisia. Tanto é que, a partir da rubrica, “O espectro se transforma no Tempo, com a foice na mão”,¹³⁶ ele se transforma na figura, comumente associada à morte. Assim, funciona como meio pelo qual o castigo é possível, já que, provavelmente nenhuma outra personagem pudesse fazê-lo devido ao seu caráter, pois como diz Sganarelle, Dom Juan é “um turco priápico (se é que todos não o são)”.

Nesse sentido, ainda é possível estender essa reflexão pensando que Molière fala por esse recurso cênico que pode ser pensado como uma personagem não explícita na peça.

¹³⁵ Esse recurso é a utilização do “maravilhoso” que tinha sido praticamente banida das peças teatrais, isso porque com as regras neoclássicas tinha-se um compromisso com a verossimilhança, ou seja, as ações dramáticas deveriam ser, o mais próximas possível, das ações reais. Entende-se esse conceito a partir das palavras de Aristóteles: “Não é ofício do poeta narrar o que realmente aconteceu; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário”. (ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apendice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966 (Biblioteca dos Séculos), p. 117). Então, real é aquilo que não diz respeito ao que realmente aconteceu, mas sim ao plausível, ao que o público acredita ser possível para seu tempo. Nesse sentido não havia espaço para o fantástico, irracional ou maravilhoso, porque verossimilhança tornara-se sinônimo de veracidade. Uma possível razão para que esse elemento apareça na peça é o diálogo que Molière manteve com a *commedia dell'arte*. De acordo com Jean-Jacques Roubine a *commedia* explora em grande medida recusos que não eram “permitidos” para outros gêneros. Sobre o assunto consultar: ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.)

¹³⁶ MOLIÈRE. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006, p. 109.

Até então o Céu tinha se feito presente pela fala dos personagens, mas sempre associado à “boa sociedade”. Afinal quem fala num castigo divino é Elvire, Sganarelle e o Pauvre. Na primeira personagem, o fato de ter entrado para um convento não a impede de fugir com um homem traindo sua fé. O criado mesmo querendo representar para os outros um homem bom, vive de pequenos golpes e sente prazer em fazê-los.

O Pauvre não reclama um ideal de justiça, apenas uma boa fortuna para os homens de bem. Em um rápido olhar esse não apego às coisas materiais pode parecer um fator positivo na personagem, daí porque se deve interrogá-lo: não seria um estratagema seu desejar o bem e a fortuna para os outros, para que, por tabela, consiga a sua? Mesmo que não seja possível a essa personagem responder está plantada a semente da dúvida e ninguém a olhará, inocentemente, outra vez. Afinal, não se pode esquecer que ele pede a esmola como pagamento pela informação dada sobre o caminho a se pegar para chegar à cidade e, ainda, que apesar de sua recusa veemente em não blasfemar, aceita o “luís” de ouro “pelo amor da humanidade”, trocadilho que Molière faz, tendo por base a expressão cristã “pelo amor de Deus”. Segundo Celina Diaféria, Dom Juan “faz uma discreta profissão de fé de ateísmo”.¹³⁷

O mesmo acontece com as demais personagens do espetáculo, a começar por Elvire. Apontada como vítima do sedutor Dom Juan, por várias vezes o leitor/espectador esquece-se de que ela não fora raptada do convento, pelo contrário, fugira por escolha sua para ficar com o protagonista. Juntamente com Sganarelle, faz pensar sobre as tradições da sociedade na qual vivem. A todo instante lembram ao protagonista os valores e os bons costumes e o alerta sobre os castigos divinos.

A esses valores não está incluída a honra. Esse tema é apontado pela primeira vez pelos irmãos de Elvire quando vão caçar Dom Juan para reparar a honra manchada da família, pois ele, além de tomar sua irmã do convento agora a abandonara. Essa honra da qual Dom Alonso e Dom Carlos falam, lembra, em grande medida, a honra de cavaleiros no período medieval, tanto é que desejam tirar a vida de Dom Juan em um duelo. Contudo, por um golpe da sorte o protagonista salva a vida de Dom Carlos e passa a ter uma dívida para com este que o protege do irmão, pelo menos naquele dia. Assim, há tempo para Dom

¹³⁷ Em verdade, nesse momento da história, a partir do ano de 1651, o ato de blasfemar constituía-se crime, cujas punições variavam desde multas até a língua cortada. Nesse sentido, Diaféria deixa claro que “Don Juan incita o mendigo a cometer um crime e um pecado mortal. Ele lhe fará perder sua alma, seu direito ao paraíso [...]”. (Ibid., p. 67, nota 19)

Juan evitar sua morte pelas mãos do irmão de Elvire e, por que não dizer, evitar uma morte honrosa, já que como o protagonista mesmo diz essa é uma morte “correta”.

A honra é trazida por um outro prisma por Dom Louis. Nesse instante não se fala em honra nos duelos ou dívidas vitais, o pai de Dom Juan fala em honra à família e traz a idéia de que ela não é condicionada pela nobreza de nascimento. Assim há a dissociação entre condição e qualidade, ou seja, o berço não determina o caráter de um homem, e sim, suas ações. Diz ele:

DON LUÍS – [...] Ah, que baixeza a sua! Não enrubesce de vergonha por merecer tão pouco seu nascimento? Pensa que tem direito de tirar dele alguma vaidade? E o que fez nesse mundo para ser um fidalgo? Acredita que seja suficiente ostentar o nome e as armas, e que nos seja uma glória ser de sangue nobre, quando vivemos como infames? Não, não, o berço não é nada quando não há virtude. [...] Assim, você descende em vão de seus ancestrais. Eles o deserdam de seu sangue, e tudo o que fizeram de ilustre não lhe dá nenhuma vantagem. Pelo contrário, o brilho de suas ações só reflete em você para sua desonra, e a glória do passado é uma tocha que ilumina, aos olhos dos outros, a vergonha de sua conduta.¹³⁸

A virtude, da qual Dom Louis fala, refere-se aos bons valores herdados dos antepassados que se orgulharam de suas ações. Nesse sentido, rebelar-se contra esses valores é algo imperdoável que gera o desprezo do pai. Implicitamente, nesse trecho, surge o tema da rebeldia de Dom Juan, as ações que Dom Louis chama de infâmias são aquelas que contrariam as tradicionais.

Além de Dom Louis, o Pauvre também remete a pensar os valores sociais. Em campos extremos, essas duas personagens não se encontram em cena, o que não impede que se olhe para elas como portadoras de um ideal de bons costumes e bons valores. Porém, o Pauvre apresenta o tema da religião. Sua crença em Deus supera todas as outras crenças e, segundo ele, prefere ser pobre com seus valores que blasfemar.

Nesse núcleo encontram-se, ainda, Charlotte, Mathurine e Pierrot. Esses camponeses compõem o lado cômico-popular do espetáculo. As cenas curtas narram a tentativa de Dom Juan conquistar as duas jovens ao mesmo tempo e, por conseguinte, seu embate com Pierrot, noivo de Charlotte. Essas cenas lembram, em grande medida, trechos de espetáculos ligados à *commedia dell' arte*, tanto que os nomes das personagens muito se

¹³⁸ MOLIÈRE. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006, p. 88-89.

aproxima.¹³⁹ Apesar de aparentarem inocência, Molière não coloca essas personagens ingenuamente dentro da peça. Em última instância, elas chamam a atenção do leitor/espectador para a relação entre ricos e pobres, nobres e plebeus naquele momento.

Portanto, cada figura dramática levanta um tema dentro do espetáculo: Elvire, o casamento; Dom Louis, Dom Carlos e Dom Alonse, a honra; Pauvre, a religião, e, Sganarelle aborda todos eles e também a relação patrão-empregado. Mesmo se tratando de assuntos díspares eles se encontram no eixo temático da peça: rebeldia e hipocrisia. As personagens levantam os temas para que o espectador veja como Dom Juan se relaciona com eles. Como já salientado a hipocrisia surge nos momentos finais da peça, sendo assim o principal contato é de modo rebelde. Dessa maneira, Dom Juan vai contra as mais diversas instituições: família, casamento, hierarquia social, religião e honra artificial (criada pelo homem). E, não é raro encontrar opiniões que afirmem serem esses os principais alvos de crítica de Molière, que fala, muitas vezes, pelo protagonista. Se o autor pinta os seus contemporâneos tal como são, é dessa maneira que ele os via e eram seus os defeitos de caráter que criticava.

Assim, ao colocar as personagens molierescas como possibilidades de compreensão daquele momento histórico, essa pesquisa se embasa nas palavras Roger Chartier ao falar que entre o mundo real e uma peça teatral é postulada uma relação que pertence à ordem da representação.¹⁴⁰ Representação porque é a forma com que o autor olha para seu mundo, o compreende e pinça elementos para compor a obra. Nessa linha Beth Brait, ao retomar Aristóteles, define o conceito de personagem como “ente composto

¹³⁹ As principais personagens da *Commedia* são: Harlequim, Colombine, Isabelle, Scaramouche, Pulcinella e Pantaloon, entre outros. Elas representam, nos espetáculos “os famélicos estão à cata de comida, porque é preciso, em primeiro lugar, encher o estomago. Velhos ricos e libidinosos querem dar-se a satisfação do desfrute de jovens belas, mas a realidade os repele. Falsos doutos, pedantes e vazios, perdem-se numa algaravia de lugares-comuns e de conceitos sem sentido, expressos em latim macarrônico: não é necessário afirmar que seu prêmio é o ridículo. [...]. Criados espertos, bufões, tolos ou medrosos puxam ou embaralham o fio da história, ocupando um primeiro plano ativo, cheio de comicidade”. (MAGALDI, Sábato. *A Commedia dell'arte*. In: _____. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 85/86.)

Outras duas referências que trazem contribuições interessantes sobre a construção das personagens da *Commedia* são:

DUCHARTRE, Pierre Louis. **The Italian Comedy: the improvisation scenarios lives attributes portraits and masks of the illustrious characters of the Commedia dell' Arte**. Translation from the French by Randolph T. Weaver. New York: Dover Publications, Inc., 1966.

RUDLIN, John. **Commedia Dell' Arte: an actor's handbook**. London and New York: Routledge, 1994.

¹⁴⁰ CHARTIER, Roger. **Formas e Sentido**. Cultura Escrita: entre a distinção e a apropriação. Tradução de Maria de Lourdes e Meirelles Matencio. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003. (Coleção Histórias da Leitura)

pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação”.¹⁴¹ E, segundo a autora, é definição que pode ser usada para toda e qualquer figura dramática.

Tendo isso em vista, não é pretensão lançar Dom Juan, Sganarelle, Elvire ou qualquer outra personagem como espelho da realidade do tempo de seu criador. Obviamente carregam resquícios daquele momento que são perceptíveis, especialmente, quando se observa que Molière via a comédia como pintura do real, mas nem por isso tornam-se espelhos. São caminhos possíveis para interpretar o lugar social que tanto Molière quanto o texto teatral **Dom Juan** ocuparam. Para além disso, constitui-se interessante percurso para a compreensão dos sentidos atribuídos pelo comediante francês aos seus contemporâneos.

Contudo, resta insistir que essa é uma leitura específica do texto, localizada em um tempo e um espaço definido, assim, mesmo que Molière optasse por um determinado sentido à peça ou às personagens específicas, sua recepção não foi homogênea. A partir da análise dos três *jugements* escritos entre os anos de 1665 e 1666, tem-se como escopo apontar outros olhares sobre o espetáculo, e, especialmente, como esse foi recebido e assimilado por alguns contemporâneos de Molière.

MÚLTIPLOS OLHARES SOBRE O ESPETÁCULO **DOM JUAN**

Em crônica de 1665, Loret declara publicamente a expectativa que rodeava autor e peça teatral pouco antes dessa ir para os palcos:

Et touchant le style enjoué,/Plusieurs déjà m’ont avoué/Qu’il est fin, à son ordinaire,/Et d’un singulier/caractère./Les actrices et les acteurs,/Pour mieux charmer leurs auditeurs/Et plaire aux subtiles oreilles,/Y feront, dit-on, des merveilles./C’est ce que nous viennent conter/Ceux qui les ont vus répéter.¹⁴² (Tradução não publicada de Dalila Ribeiro Borges)

¹⁴¹ BRAIT, Beth. **A Personagem**. 7 ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 19.

¹⁴² (“E tocando o estilo humorado;/Várias pessoas já nos tem confessado/Que ele é refinado, habitualmente,/E de um caráter singular./As atrizes e os atores,/Por melhor fascinar seus ouvintes/E agradar às sutis orelhas,/Farão, diz, maravilhas./É isso que nos vem contar/Aqueles que os tem visto ensaiar”). MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, colfao, 1965, p. 114.

Isso acontecia devido ao grande prestígio que Molière tinha ganhado desde sua entrada em Paris em fins da década de 1650. Prestígio este que não diminuiu depois da interdição de **Tartuffe** em 1664. As palavras de Loret foram legitimadas pelo sucesso de público que **Dom Juan** conseguiu em quinze apresentações. Como já salientado as personagens deixaram de lado a tradição de estereótipo comum naquele instante, e se colocaram recheadas de características individuais e psicológicas, as figuras dramáticas simples ficaram em segundo plano ou inexistiam. Bem como os recursos cênicos – maquinarias, cenas de violência, fogo do inferno – utilizados por Tirso de Molina na principal versão espanhola do mito: *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*. Diante disso, a perspicácia de Molière, ao retomar um mito de seu tempo, permitiu que se construísse um espetáculo diretamente centralizado na figura do protagonista. E, segundo Paulo Rónai,¹⁴³ essa foi uma das razões para a censura da peça.

Contudo, mesmo válida a hipótese de Rónai, existe uma outra que a aqui se apresenta mais atraente, e que pode ser percebida por meio de dois *jugements* de observadores e comentadores do período, o primeiro de Sieur de Rochemont (possível pseudônimo do publicitário Barbier d'Aucour (1641-1694)), do mesmo ano de encenação da peça. E o segundo do príncipe Conti¹⁴⁴. Ambos apontam para o incômodo causado pelo espetáculo em Paris, entretanto, o alvo desses comentadores não é só protagonista, percebe-se também ataques furiosos ao seu “fiel” criado, Sganarelle, bem como a Elvire – mulher que Dom Juan “roubou” do convento e à Estátua – espectro do homem assassinado pelo protagonista. Posto isso, aqui está um trecho do primeiro registro:

Il serait difficile d'ajouter quelque chose à tant de crimes dont sa pièce est remplie. C'est là que l'on peut dire que l'impie et le libertinage se présentent, à tous moments, à l'imagination: une religieuse débauchée, et dont l'on publie la prostitution; un libertin qui séduit autant de filles qu'il en rencontre; un enfant qui se moque de son père et qui souhaite sa mort; un impie qui raille le Ciel et qui se rit de ses foudres; un athée qui réduit toute la foi à deux et deux sont quatre, et quatre et quatre sont huit; un extravagant qui raisonne grotesquement de Dieu, et qui, par une chute affectée, casse le nez à ses arguments; un valet infâme, fait au badinage de son maître, dont toute la créance aboutit au Moine bourru, car pourvu que l'on croie le Moine bourru, tout va bien, le reste n'est que bagatelle; un démon qui se mêle dans toutes les scènes et qui répand sur le théâtre

¹⁴³ RÓNAI, Paulo. **O Teatro de Molière**: conferências pronunciadas em 1973 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Brasília: Editora UnB, 1981.

¹⁴⁴ Os *jugements* podem ser encontrados na íntegra em: MOLIÈRE, 1965, op. cit., p. 114-116.

les plus noires fumées de l'Enfer; et enfin un Molière, pire que tout cela, habillé en Sganarelle, qui se moque de Dieu et du Diable, qui joue le Ciel et l'Enfer, qui est censeur et athée, qui est hypocrite et libertin, qui est homme et démon tout ensemble: un diable incarné, comme lui-même se définit.¹⁴⁵ (tradução não publicada de Dalila Ribeiro Borges)

Em primeiro lugar é necessário observar que, Molière, ao contrário do que dizem alguns autores, não representou somente Dom Juan. De acordo com Sieur de Rochemont, no espetáculo que viu o comediante representava Sganarelle. Ao mesmo tempo, as características que Rochemont faz sentir parecem uma mescla de criado e patrão. Comparando essas observações com as versões do espetáculo utilizado nessa pesquisa¹⁴⁶ observa-se que pertencem a Dom Juan as características de zombar de Deus e do Diabo, ser ateu e de ser um demônio encarnado em pele humana. E a Sganarelle caberia o fato de brincar de Céu e Inferno e ser censor. Independente se Sieur de Rochemont se equivocou ou se o texto teatral que “sobreviveu” é falho, o importante é abstrair desses elementos comparativos o que interessa: o incômodo causado por esses dois personagens em alguns membros da assistência, mesmo não ignorando que Sir de Rochemont apontava “outros crimes” relacionados com a “libertinagem”, envolvendo, principalmente, Elvire “uma religiosa sem-vergonha”.

Sganarelle, como salientado, tende a representar a sociedade tradicional e seus costumes. Não obstante, ao invés de ser interpretado dessa maneira, os *jugements* dizem outra coisa. Sieur de Rochemont já aponta isso ao falar que Sganarelle é um insensato que raciocina como se fosse Deus, não tem inteligência, pois ao defender seus argumentos se

¹⁴⁵ (“Seria difícil de acrescentar qualquer coisa a tantos crimes a qual sua peça é repleta. É lá que a gente pode dizer que a impiedade e a libertinagem se mostram, a todos os momentos, à imaginação: uma religiosa sem vergonha, e a qual alguém promulga a prostituição; um libertino que seduz um tanto de meninas que ele encontra; uma criança que zomba de seu pai e que anseia sua morte; um ímpio que escarnece o céu e que se ri de suas maravilhas; um ateu que reduz toda a fé a dois e dois são quatro, e quatro e quatro são oito; um insensato que raciocina grotescamente de Deus; e quem, por uma queda destinada, quebra o nariz com seus argumentos; um criado infame, feito o brinquedo de seu mestre, o qual toda a crença leva ao longe, pois provido que alguém crê no Monge, tudo vai bem, o resto é somente ninharia; um demônio que se mistura em todas as cenas e que emite sobre o teatro as mais negras fumaças do Inferno; e enfim um Molière, pior que tudo isso, vestido como Sganarelle, que faz pouco caso de Deus e do Diabo, que brinca de Céu e de Inferno, que é censor e ateu, que é hipócrita e libertino, que é homem e demônio tudo simultaneamente: um diabo encarnado, como ele mesmo se define”). MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, colfao, 1965, p. 114-116.

¹⁴⁶ Id. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006.

_____. **Don Juan, o convidado de pedra**. Tradução e Adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2001. (Coleção L&PM).

estatela no chão, além disso, deixa-se fazer de brinquedo pelo mestre, mas se aproveita de sua posição. Mais ferrenha que esta é a observação do Príncipe di Conti:

Y a-t-il une école d'athéisme plus ouverte que le Festin de pierre, où, après avoir fait dire toutes les impiétés les plus horribles à un athée qui a beaucoup d'esprit, l'auteur confie la cause de Dieu à un valet, à qui il fait dire, pour la soutenir, toutes les impertinences du monde? [...] il fait dire en même temps au valet toutes les sottises imaginables sur cette aventure.¹⁴⁷ (tradução não publicada de Dalila Ribeiro Borges)

Diante disso, é possível crer que o ponto de incômodo foi o fato de Molière transpor a um criado a causa de Deus. De certo modo, Sganarelle é o narrador da trama, em pelo menos se tratando das aventuras de seu amo, que chega ao leitor/espectador por meio de seus relatos. Então, é dele a responsabilidade de se apresentar como um homem de bem e defensor da “boa sociedade”. Entretanto, Príncipe di Conti diz que o papel do criado é legitimar as ações do patrão. Acredita-se, assim, que essa idéia não deve ser generalizada, pois não se pode esquecer que Sganarelle é somente um empregado e obedece em tudo o patrão. Talvez seria justo com essa figura dramática, levar em consideração o que diz quando está longe, ou mesmo nos poucos momentos em que fica livre para conversar com Dom Juan, a maneira como expõe suas discordâncias, apesar de desconexas tem um certo fio condutor que as liga à tradição. Afinal, a sociedade desse período ainda é predominantemente religiosa, embora não possam ser ignoradas as descobertas científicas.¹⁴⁸ Fica parecendo, então, muito mais que Sganarelle, de forma desajeitada, tenta preservar e mostrar ao patrão esses valores. E não, meramente, legitimar suas ações, obviamente respaldada por um modelo tradicional de sociedade. Nesse sentido, dar uma olhada num trecho onde Dom Juan e Sganarelle conversam sobre o assunto da fé, pode legitimar essas questões.

LEPORELO – Gostaria de conhecer um pouco seus pensamentos a fundo. É possível que o senhor não acredite de modo algum no Céu?

DON JUAN – Pule essa.

LEPORELO – Isso quer dizer que não. E no inferno?

¹⁴⁷ (“Há uma escola de ateísmo mais aberta que o Festin de Pierre, onde, um depois de ter feito e dito todas e as mais horríveis impiedades de quem tem muito espírito, o autor confia a causa de Deus a um criado, a quem ele faz dizer, para sustentar, todas as impertinências do mundo? [...] ele faz dizer ao mesmo tempo ao criado todos os disparates imagináveis sobre esta aventura”). MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, colfao, 1965, p. 115-116.

¹⁴⁸ Sobre descobertas científicas e cientistas desse período consultar: ROSSI, Paolo. **O Nascimento da Ciência Moderna na Europa**. Tradução de Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2001.

DON JUAN – Eh! Eh!

[...]

LEPORELO – É, o senhor me parece um homem difícil de converter. E me diz aqui, qual sua opinião sobre almas penadas? Eh!

DON JUAN – Que o diabo as carregue!

LEPORELO – Isso é o que não posso entender, porque não há nada mais verdadeiro que uma alma penada; ponho minha mão no fogo por isso. Mas é preciso acreditar em alguma coisa neste mundo. Em que o senhor acredita?

DON JUAN – Em que acredito?

LEPORELO – Sim.

DON JUAN – Eu acredito que dois e dois são quatro, Leporelo, e que quatro e quatro são oito.

LEPORELO – Bela crença essa aí! Sua religião, pelo que vejo, é a aritmética? É preciso reconhecer que a cabeça humana engendra estranhas loucuras. [...] O senhor pode ver todas essas invenções, das quais se compõe a máquina do homem, sem admirar a maneira como todas as peças se ajustam umas às outras? Estes nervos, estes ossos, estas veias, estas artérias, estes... Este pulmão, este coração, este fígado, e todos estes outros ingredientes que estão aqui e que... Oh! Danação, me interrompa um pouco, por favor. Eu não saberia discutir se não me interrompessem. O senhor se cala de propósito e me deisa falar por pura maldade.

DON JUAN – Eu espero que você termine seu raciocínio.

LEPORELO – Meu raciocínio é que, diga o senhor o que quiser, há alguma coisa de admirável no homem, que nenhum sábio é capaz de explicar. Não é maravilhoso que estou aqui e tenho algo na minha cabeça que pensa cem coisas diferentes em um momento e é capaz de fazer do meu corpo o que bem quer? Eu bato palmas, levanto os braços, ergo meus olhos para o Céu, abaixo a cabeça, movo os pés, pra direita, pra esquerda, pra frente, pra trás, giro... (*Girando, cai no chão*).

DON JUAN – Bem, aí está seu raciocínio de cara quebrada.¹⁴⁹

Celina Diaféria tem instigantes considerações sobre esse momento do texto teatral. Sabe-se que no cristianismo há uma obrigatoriedade em se acreditar nesses elementos que Sganarelle insiste em inquirir sobre a crença de Dom Juan. A tradutora ressalta o cuidado de Molière em colocar o protagonista como “ateu prudente”, uma vez que ele se recusa a responder às perguntas do criado com um “Eh!” de descaso, o que impede de se auto-professor ateu. Outra questão, também apontada por Diaféria, que

¹⁴⁹ MOLIÈRE. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006, p. 62-64.

corroborar para a prudência nesse ateísmo, é sobre a palavra Céu que é usada enquanto sinônimo da palavra Deus, “mas é menos direta”.¹⁵⁰

Posto isso, com o intuito de assimilar as nuances presentes nessas personagens – Dom Juan e Sganarelle – apresentadas na citação, são feitas a elas as três questões principais, apontadas por Décio de Almeida Prado: “o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz e o que os outros dizem a seu respeito”.¹⁵¹ Primeiro, Dom Juan se revela como nobre e portador de uma certa erudição. Pela fala de Sganarelle é perceptível que seu saber está ligado ao conhecimento empírico, pois procura provas para o que está dizendo em experiências sensoriais. Esse diálogo também demonstra que o criado não tem retórica boa, ou seja, se atrapalha com suas idéias e não consegue levar adiante o raciocínio e, nem mesmo, conseguir a atenção e respeito de seu patrão por suas idéias. A resposta à segunda questão está diretamente ligada a essa, enquanto Dom Juan defende sua posição, Sganarelle se estatela no chão gerando riso e, portanto, o patrão (e também o leitor/espectador) se concentra naquela cena e esquece o que acabou de ser dito.

Apesar de que nesse diálogo não existem outros personagens para se aventurar a responder sobre o que é dito dessas figuras dramáticas, retomando o contexto geral da peça, é possível arriscar e tentar entender porque Sganarelle incomodou alguns contemporâneos de Molière. A Dom Juan, o comediante não dá características cômicas, pelo contrário, a partir dos diálogos e rubricas, percebe-se que, embora tenha idéias destoantes das tradicionais, a forma como as expõe é séria, de tal modo que não se abrem brechas para rir. De maneira totalmente diversa a personagem de Sganarelle é construída. Lembrando, em grande medida, figuras da *commedia dell'arte* italiana, não é possível levar a sério o que diz. A própria queda no final de um discurso, que poderia demonstrar seriedade, corroborar para isso. Nos comentários sobre a peça, em edição francesa de 1965, há as seguintes considerações sobre a montagem das cenas pelo comediante: “La présence presque constante de Sganarelle auprès de son maître rend comiques presque toutes les scènes où apparaît Dom Juan, mais c'est aux dépens de Sganarelle que l'on s'amuse”.¹⁵²

¹⁵⁰ Ibid., p. 62. (Nota 16).

¹⁵¹ CANDIDO, Antonio; et al. **A Personagem de Ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 88.

¹⁵² (“A presença quase constante de Sganarelle após seu mestre torna cômico quase todas as cenas onde aparece Dom Juan, mas é às custas de Sganarelle que a gente se diverte”). (tradução não publicada de

Nesse sentido, é pela boca de um ignorante que Molière dá materialidade aos “bons” costumes de seus contemporâneos. Aí está uma das razões mais fortes pela qual Sieur de Rochemont e Príncipe di Conti se colocam tão incomodados com essa figura dramática. Pois, como transferir a uma figura ridícula os valores de uma sociedade sem demudá-los também em ridículos? Foi por não verem uma possibilidade sustentável de fazer isso que a interpretação e, por conseguinte, a crítica, dos contemporâneos de Molière incidiram fortemente sobre Sganarelle. O que, de certo modo, observando a postura molieresca diante de sua realidade, possibilita acreditar que o comediante tenha tido exatamente essa intenção ao contruir as cenas de modo a desacreditar o criado com cenas engraçadas.

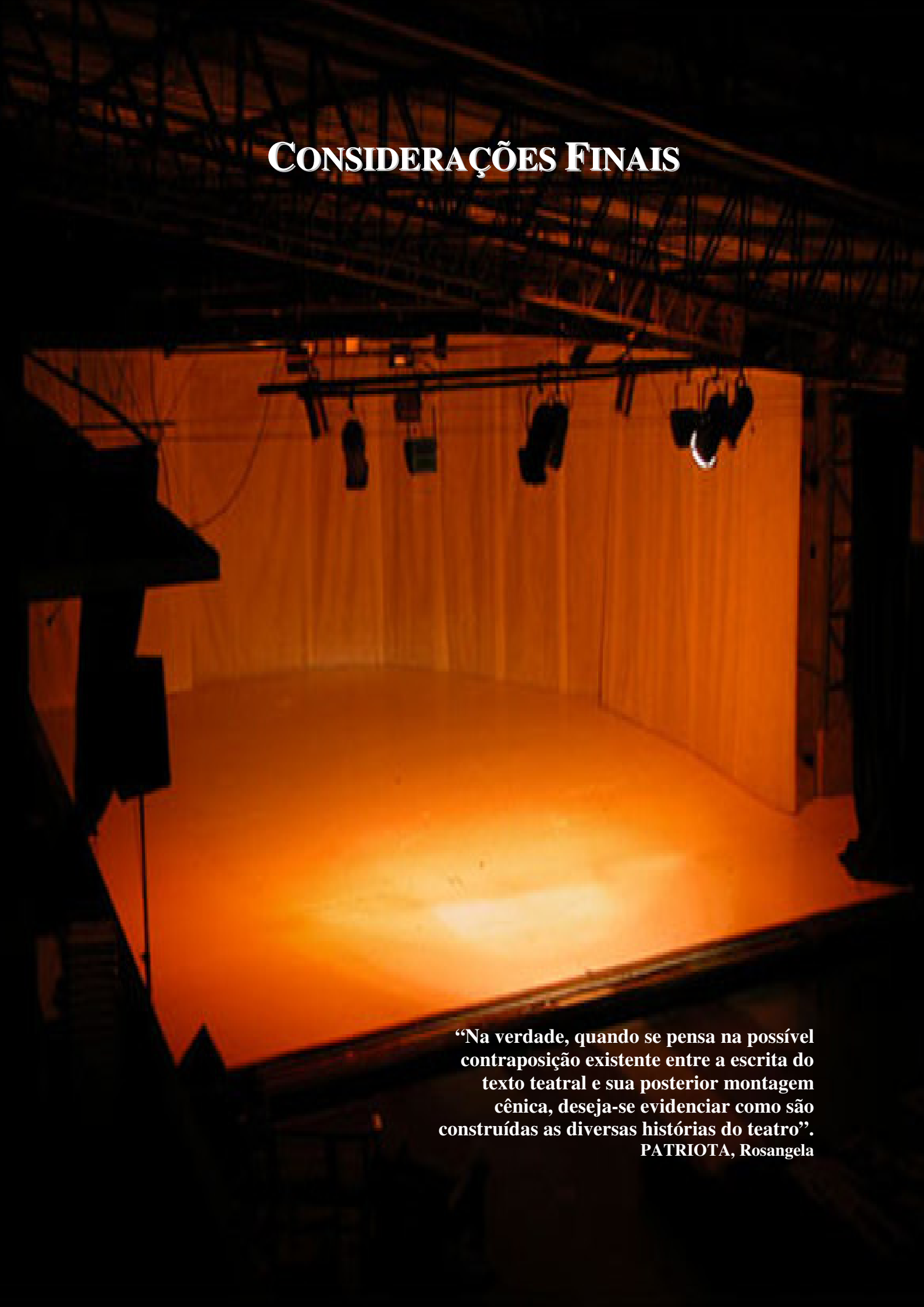
Resta dizer que, abordar essas personagens, analiticamente, pelo prisma da hipocrisia é uma opção diante de inúmeras que se apresentam ao historiador,¹⁵³ dentro do texto teatral **Dom Juan**. Se, neste momento, não se enveredou por outros caminhos foi devido à necessidade de fazer escolhas diante de um objeto múltiplo e carregado de “vestígios” do passado. Uma vez que Domingos Pellegrini, ao enfatizar que as personagens são criadas a partir da observação e imaginação, abre espaço, exatamente, para que se possa tomar qualquer elemento de um espetáculo e torná-lo ponto de referência com o escopo de compreender o modo como os artistas “classificam os outros, classificando-se, portanto, a si mesmos”.¹⁵⁴

Dalila Ribeiro Borges) MOLIERE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, colfao, 1965, p. 23.

¹⁵³ O texto teatral **Dom Juan** permitiria inúmeras outras análises, por exemplo, poderia-se pensar o texto pelo prisma da moralidade e buscar respostas para perguntas como: o que é moral e o que não é moral no texto? Como as personagens se organizam em torno desse tema? Outra análise interessante seria pensar sobre a honra no texto e assim buscar compreender os vários sentidos de honra e, principalmente, porque o protagonista é honrado no sentido cavalheiresco da palavra – de duelos, por exemplo – mas não honra compromissos. Poderia-se também olhar para o espetáculo e interrogá-lo sobre a falência das instituições, às quais, Dom Juan desacredita. Enfim, são apenas alguns que, sem dúvida, mereceriam capítulos inteiros de discussões.

¹⁵⁴ CHARTIER, Roger. Da Festa na Corte ao Público Cidadino. In: _____. **Formas e Sentido**. Cultura Escrita: entre a distinção e a apropriação. Tradução de Maria de Lourdes e Meirelles Matencio. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003, p. 89. (Coleção Histórias da Leitura)

CONSIDERAÇÕES FINAIS



**“Na verdade, quando se pensa na possível
contraposição existente entre a escrita do
texto teatral e sua posterior montagem
cênica, deseja-se evidenciar como são
construídas as diversas histórias do teatro”.**
PATRIOTA, Rosangela

“[...] nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”.¹⁵⁵ Walter Benjamin, em sua terceira tese “Sobre o conceito de história”¹⁵⁶ acredita que todo o passado pode ser recuperado pelo cronista e tornar-se “citação da ordem do dia”. Entretanto, quando se fala do papel do historiador em recuperar esse passado, ele se torna refém dos “vestígios” deixados pelos acontecimentos, ou seja, o passado só se deixa ver, “por meio do panorama que eles mesmos [testemunhas] aceitam me fornecer”.¹⁵⁷ Aliando essas duas propostas, torna-se possível afirmar que a história se deixa conhecer por meio de seus resquícios e que nada do que aconteceu pode ser abandonado pelo historiador.

Diante disso, a centelha que foi a peça **Dom Juan** escrita e encenada em 1665, em Paris, por Molière, se deixa apreender, nesta pesquisa, pelo texto teatral, pelos três comentários efetuados sobre a mesma em 1665 e 1666 e através de fragmentos de outros textos teatrais. Por meio deles foi possível vislumbrar temas explorados pelo comediante naquele instante: debate em torno da construção cênica e estética da tragédia e da comédia, críticas à hipocrisia, à forma como são construídas, socialmente, instituições como Igreja, família, casamento. Além disso, perceber como se dirigiu seu olhar para aquele momento da história: segunda metade do século XVII.

Feito isso, considerações importantes fizeram-se presentes. A primeira delas é o diálogo mantido entre autor e tempo histórico de produção. Esse diálogo longe de ser unilateral é recíproco no sentido de que, ao mesmo tempo em que o meio influenciou, diretamente, a construção dramática, essa construção não funciona como espelho desse meio. Uma vez que, aliada às percepções do presente social de Molière está a sua capacidade intelectual e criativa que se apropria desses elementos e os transporta de um

¹⁵⁵ BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____ **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 223. v. 1. (Obras Escolhidas)

¹⁵⁶ A tese completa merece ser citada. “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa citation à l’ordre du jour – e esse dia é justamente o do juízo final”. (Ibid., p. 223.)

¹⁵⁷ BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da História, ou, O Ofício do Historiador**. Tradução de André Telles. Prefácio de Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lilia Moritz Schwarcz. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 70.

modo peculiar para os espetáculos. Assim, é compreensível a forma como compreende as construções de textos trágicos e cômicos e as razões pelas quais prefere esse último gênero.

“Fazer rir as pessoas honestas” foi a bandeira hasteada em seu labor artístico, dialogou com diversas e diferentes fontes, hauriu seus trabalhos em escritores contemporâneos e antigos, mas não se tornou refém de nenhum deles. Assim, a multiplicidade que permeia sua produção faz com que cada texto teatral, ou mesmo, cada elemento cênico torne-se ponto de reflexão sobre o modo como se olhava e, por consequência, olhava para seu mundo.

Dessa maneira, o modo como lapidou as figuras dramáticas dentro da peça **Dom Juan** é, no mínimo, curiosa. Renata Pallottini, no livro **A Construção do Personagem**,¹⁵⁸ amparada pelas discussões advindas da **Poética** de Aristóteles, afirma que uma personagem cômica é construída com caracteres simples e “paliativos”. Isso significa que elas não propõem elucubrações mais elaboradas sobre o instante de sua produção.

Entretanto, no último capítulo desse trabalho monográfico, quando se propõe a refletir o modo como são lapidadas as figuras dramáticas em torno de um único tema – a hipocrisia – ficou claro que, longe de serem “simples”, as personagens carregam consigo nuances que compõem um panorama crítico do seu tempo histórico. Primeiro que elas não são homogêneas, cada uma tem um caráter que pode ser alterado, dependendo do ponto de vista em que se queira olhar. Sganarelle é o criado esperto que se dá bem às custas de seu patrão Dom Juan ou aquele que carrega consigo os valores morais de uma sociedade? Ambos. O texto, hoje, passa a impressão de que ele é o criado esperto, entretanto, como se viu, espectadores do momento acreditaram que ele se imiscuía no segundo tipo. E Dom Juan é o libertino e demônio “revestido de homem”, como o julgava seus contemporâneos ou o rebelde solitário que discorda da realidade na qual vive, como o vê Fernando Peixoto? Ambos. Como isso é possível?

Fernando Peixoto quando encena o espetáculo em 1970, no Teatro Oficina, em São Paulo, sob a égide da Ditadura Militar brasileira, afirma que essa possibilidade se deve ao fato de que o texto de Molière é “aberto”,¹⁵⁹ assim como suas personagens que, por não

¹⁵⁸ PALLOTTINI, Renata. **A Construção do Personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

¹⁵⁹ PEIXOTO, Fernando. Molière e sua luta contra os Tartufos. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo, 1980, p. 121-127
PEIXOTO, Fernando. Notas sobre “Dom Juan” e Crise no Oficina. **Teatro em Pedacos**. São Paulo, 1980. p. 129-138.

serem “fechadas”, permitem a recriação e a apropriação por diferentes ângulos. Isso significa que o texto teatral **Dom Juan** rompe os limites do seu instante de produção, permitindo que outras épocas o recuperem e lhe dê novos sentidos, com vistas a responder a novas questões e anseios do momento contemporâneo à encenação. É o que, em outras palavras, diz Roger Chartier sobre o direcionamento de sentidos que a recepção impõe à obra de arte.

As obras não têm sentido estável, universal, imóvel. São investidas de significações plurais e móveis construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou as expectativas dos públicos que delas se apropriam.¹⁶⁰

Nesse sentido, a postura, comumente, adotada em relação ao espetáculo como “obra-prima”, legitimada pela sua longa duração nos palcos da história, é, no mínimo, simplificar um texto que possui elementos que possibilitam a re-apropriação em diferentes tempos e espaços. O que justifica as palavras de Peixoto ao dizer que viu nesse texto de Molière a possibilidade de um teatro de resistência brasileira à ditadura militar, com intensos diálogos com a contracultura norte-americana: “Dom Juan me interessa como símbolo do protesto, do desafio apaixonado e vigoroso, da contestação, força poderosa da juventude do mundo inteiro”.¹⁶¹

Em última instância, isso significa que o comediante pode ser lido e interpretado em diferentes tempos históricos e por diferentes públicos. Por isso, Sábato Magaldi afirma

Responsável pela primeira encenação profissional de **Dom Juan**, no Brasil, Fernando Peixoto destacou-se no cenário brasileiro por defender se colocar contra a Ditadura Militar, instaurada em 1964. Nesse sentido, os espetáculos dirigidos por ele se afirmavam no campo da “resistência democrática” e primavam por manter uma crítica sutil ao regime estabelecido. Além de Molière, Peixoto encenou também outros escritores internacionais, dentre eles: Bertolt Brecht, com o espetáculo **Tambores na Noite** em 1972 e Jean-Paul Sartre, na peça **Mortos sem Sepultura** em 1977.

Sobre essas duas encenações conferir:

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto**. 2006. 226f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHis, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos sombrios, ecos de liberdade – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco Mortos sem Sepultura** (Brasil, 1977). 2007. 274 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHis, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

¹⁶⁰ CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. In: _____. **À Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 93.

¹⁶¹ PEIXOTO, Fernando. Notas sobre “Dom Juan” e Crise no Oficina. In: _____. **Teatro em Pedacos**. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 134.

Cada geração descobre no comediógrafo uma faceta nova, e as formas de encará-lo são inesgotáveis. Sabe-se que é essa a marca do gênio e se, mais tarde, forem contestadas as atuais exegeses de Molière, é que em sua obra ficarão patentes outros elementos, irrevelados ainda para a cegueira inevitável dos contempladores efêmeros.¹⁶²

Isso significa que o leitor/pesquisador de Molière não consegue esgotar as possibilidades que seus textos teatrais apresentam. Assim, essa idéia pode e deve ser estendido aos seus contemporâneos, já que em relação aos diferentes públicos, ficou claro, quando são trazidas para o debate as três impressões produzidas no período – *La chronique em vers de Loret* e *Observations... du Sieur de Rochemont* (ambos de 1665) e *Sentiments des Pères de l'Église sur la comédie et les spectacles, par le prince de Conti* (1666) – que há divergências nas interpretações de personagens e de cenas.

Diante disso, têm-se quatro posturas diante de um mesmo texto teatral: a do seu escritor, dos seus contemporâneos, da produção literária e historiográfica posterior sobre ele e a do historiador. Receptor das três primeiras, o pesquisador “Fica como que no fim de uma fila na qual os avisos são transmitidos, desde a frente, de fileira em fileira”,¹⁶³ mas se agarra firmemente naqueles “vestígios” que constituem-se elos de ligação entre o presente e o passado.

Por tudo isso, essa pesquisa, materializada em monografia, não ousa afirmar-se detentora de uma síntese sobre o texto teatral **Dom Juan** e, muito menos, dar a última palavra sobre a produção artística de seu escritor. Como deixado claro desde a Introdução, esse olhar constitui-se resultado de um tempo histórico próprio e, portanto, de limitações inerentes ao processo de pesquisa e de pesquisador. Sem dúvida, outros olhares perceberão elementos que hoje são “irrevelados ainda para a cegueira inevitável dos contempladores efêmeros” e eles se constituirão, antes de tudo, também validades acerca do processo criativo de Molière.

Posto isso, resta uma pergunta final: por que estudar esse texto teatral hoje? Talvez a resposta para essa questão incida sobre o tema trazido para análise no terceiro capítulo: a hipocrisia. Não é novidade afirmar que o estereótipo de “homem de bem” está em voga nos altos escalões da sociedade e, principalmente, nos altos (e baixos) cargos do

¹⁶² MAGALDI, Sábato. A Aventura Humana de Molière. In: _____. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 127. (Coleção Estudos; n. 111)

¹⁶³ BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da História, ou, O Ofício do Historiador**. Tradução de André Telles. Prefácio de Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lilia Moritz Schwarcz. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 71.

governo. Nesse sentido, descobre-se que o espetáculo **Dom Juan**, se encenado nos tempos atuais teria uma receptividade interessante, pois ele poderia muito bem representar o hipócrita que se passa por “homem de bem”, ou seja, um homem que, em palanques, proclama ser a esperança de uma maioria e que, conseguindo seu intento, ao invés de se colocar à disposição daqueles que o elegeram se envereda pelo caminho egoísta e, tal como Molière diz, “consegue a proteção de seus pares”, uma vez que a “sociedade dos hipócritas” se protege. A nível mundial também o tema revela sua atualidade no instante em que se dualiza as posições: ocidental e oriental, ou, o bem e o mal. O comediante francês, contudo, elucida que as posturas não são assim tão bem definidas, pelo contrário, afinal “Quantos hipócritas você acha que conheço que, por esse estratagema, reacomodaram os desregrados da juventude, fizeram para si um escudo com o manto da religião e, sob esse hábito respeitado, têm permissão para serem os piores homens do mundo?”¹⁶⁴

Deixada de lado a distância temporal existente entre Molière e o presente século XXI, é possível responder à questão “por que estudar o tema hoje”. Porque ele continua sendo compatível com as ações humanas e os fatos que acontecem no mundo e, tal como deixa claro Molière “é preciso pintar os homens tal como são”.

¹⁶⁴ MOLIÈRE. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006, p. 102.

DOCUMENTAÇÃO

Texto Teatral

MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, colfao, 1965.

_____. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006.

_____. **Don Juan, o convidado de pedra**. Tradução e Adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

Críticas

Jugements sur – Dom Juan, escritos no século XVII.

São eles:

La chronique en vers de Loret, escrito em 14 de fevereiro de 1665.

Observations... du Sieur de Rochemont, escrito também em 1665.

Sentiments des Pères de l'Église sur la comédie et les spectacles, par le prince de Conti, datado de 1666.

Encontram-se no livro:

MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, colfao 1965.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Rubem. **Navegando**. Campinas: Papirus, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndice: Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966. (Biblioteca dos Séculos).

AUGUSTO, Sérgio. **Este Mundo é um Pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 2. ed. Tradução de Yara Frateschk. São Paulo / Brasília: HUCITEC / Ed. UNB, 1993.

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a Encenação de O Rei da Vela (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BENJAMIM, Walter. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1. (Obras Escolhidas)

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da História, ou, O Ofício do Historiador**. Tradução de André Telles. Prefácio de Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lilia Moritz Schwarcz. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.

BUCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália**. Tradução de Sérgio Tellaroli. Brasília: Ed. UNB, 1991.

BURKE, Peter. **A Fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

CANDIDO, Antonio; et al. **A Personagem de Ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Literatura e Sociedade**. 5 ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.

CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos sombrios, ecos de liberdade – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto**: no palco *Mortos sem Sepultura* (Brasil, 1977). 2007. 274 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. (Prismas)

CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez Lições sobre os Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

_____. **Cultura Escrita, Literatura e História**: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit. Tradução de Ernani Rosa. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.

_____. **Do Palco à Página**: Publicar Teatro e Ler Romances na Época Moderna – séculos XVI e XVII. Tradução de Bruno Fleiter. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. **Formas e Sentido**. Cultura Escrita: entre a distinção e a apropriação. Tradução de Maria de Lourdes e Meirelles Matencio. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003. – (Coleção Histórias da Leitura).

_____. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

CORVISIER, André. **História Moderna**. Tradução de Rolando Roque da Silva e Carmen Olívia de Castro Amaral. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1976.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. 226f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

DUCHARTRE, Pierre Louis. **The Italian Comedy**: the improvisation scenarios lives attributes portraits and masks of the illustrious characters of the Commedia dell' Arte. Translation from the French by Randolph T. Weaver. New York: Dover Publications, Inc., 1966.

FIGUEIREDO, Guilherme. **Tartufo 81: ensaio sobre a poética da tradução do teatro em verso de Molière**. 3. ed. Rio de Janeiro/ Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1980.

FONSECA, Rubem. **O Doente Molière**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

História Viva – Luís XIV, O Rei Sol. Edição de Aniversário, Ano III, n. 25, p. 35, nov. 2005.

HUIZINGA, Johan. El Problema del Renacimiento. In: _____. **El Concepto de la Historia**. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. p. 99-155.

LOPES, Marcos Antônio. **O Político na Modernidade: moral e virtude nos espelhos de príncipes da Idade Clássica (1640-1700)**. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma Leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; [tradução das teses], Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAGALDI, Sábato. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Estudos; n. 111).

MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, colfao, 1965.

_____. **Don Juan, o convidado de pedra**. Tradução e Adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2001. (Coleção L&PM).

_____. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006.

_____. **O Misantropo ou O Atrabiliário Apaixonado**. Tradução de Luís Miguel Cintra. Lisboa: Editorial Estampa-Seara Nova, 1973.

_____. **O Tartufo**. São Paulo: Abril, Cultural e Industrial, 1976.

MOORE, Will Grayburn. **Molière, a new criticism**. New York: A Doubleday Anchor Book, 1962.

NEVES, João das. **A Análise do Texto Teatral**. Rio de Janeiro: IMAGEM, 1987. (Coleção Textos Técnicos)

PALLOTTINI, Renata. **A Construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PATRIOTA, Rosângela. O lugar da tragédia e da comédia na construção do “erudito” e do “popular” na tradição literária. In: NODARI, Eunice; PEDRO, Joana Maria; IOKOI, Zilda M. Griocoli. (Orgs.). **História: fronteiras**. Simpósio Nacional da Associação Nacional de História. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: ANPUH, 1999. p. 833-843. v. II.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: HUCITEC, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1985 [1979].

PESAVENTO. Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

RAMOS, Alcides Freire. Historiografia do cinema brasileiro diante das fronteiras entre o trágico e o cômico: discutindo a “chanchada”. In: NODARI, Eunice; PEDRO, Joana

Maria; IOKOI, Zilda M. Griocoli. (Orgs.). **História: fronteiras**. Simpósio Nacional da Associação Nacional de História. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: ANPUH, 1999. p. 911-921. v. II.

RIBEIRO, Nádia Cristina. **A Encenação de Galileu Galilei no ano de 1968: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a Sociedade Brasileira**. 2004. 157 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

RIBEIRO, Renato Janine. **A Etiqueta no Antigo Regime: do sangue à doce vida**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Tudo é História).

RÓNAI, Paulo. **O Teatro de Molière: conferências pronunciadas em 1973 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

RUDLIN, John. **Commedia Dell' Arte: an actor's handbook**. London and New York: Routledge, 1994.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica)

SOUSA, Dolores Puga Alves de. **Medeias e Joanas: a tragédia grega transformada em Gota d'água**. 2006. 94 f. Monografia (Bacharel em História) – Instituto de História INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês [século XVIII]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TAPIÉ, Victor. **Barroco e Classicismo**. Tradução de Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença, 1972.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec / História Social, USP, 1997.

WILHELM, Jacques. **Paris no Tempo do Rei Sol, 1660-1715**. Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. (A vida cotidiana).

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.