

ELIANE ALVES LEAL

**SEDUÇÃO E REBELDIA EM *DOM JUAN*: A RECRIAÇÃO
DO MITO POR FERNANDO PEIXOTO (1970) PARA A
CENA BRASILEIRA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2010

ELIANE ALVES LEAL

**SEDUÇÃO E REBELDIA EM *DOM JUAN*: A RECRIAÇÃO
DO MITO POR FERNANDO PEIXOTO (1970) PARA A
CENA BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em História Social da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História.

Área de concentração: História Social

Orientadora: Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA – MG
2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L435s Leal, Eliane Alves, 1983-
 Sedução e rebeldia em Dom Juan : a recriação do mito por
 Fernando Peixoto (1970) para a cena brasileira. / Eliane Alves Leal. -
 2010.
 211 f. : il.

 Orientadora: Rosangela Patriota Ramos.
 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Pro-
 grama de Pós-Graduação em História.
 Inclui bibliografia.

 1. História social - Teses. 2. Teatro e sociedade - Teses. 3. Molière,
 1622-1673 - Dom Juan - Crítica e interpretação - Teses. 4. Peixoto, Fer-
 nando, 1937- Crítica e interpretação - Teses. I. Ramos, Rosangela Patri-
 ota. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Gradua-
 ção em História. III. Título.

CDU: 930.2:316

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de Catalogação e Classificação

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos – Orientadora
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo – Examinador
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos – Examinador
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

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

AGRADECIMENTOS

Com este trabalho acredito que um ciclo de minha vida se encerre. Há vinte anos meus pais guiaram meus primeiros passos rumo à vida escolar. Nessas duas décadas é inimaginável a quantidade de pessoas que fizeram parte de minha vida. Dessa forma, elencar alguns nomes é selecionar aqueles que de uma ou outra forma deixaram marcas mais profundas em meu coração. Sem dúvida, vocês também fizeram parte de minha história e contribuíram significativamente para eu ser a pessoa que sou hoje.

Valdeci e Glória serão sempre os primeiros a receberem minha gratidão. Pais amados que mantiveram uma luta diária para que os meus sonhos, extensão de seus próprios sonhos, se tornassem reais. Vocês são uma dívida recebida e apreciada com muito carinho por mim. Aprendi a ser generosa, grata e compreender os limites das minhas ações e o modo como elas atingem os outros. Agradeço à minha irmã, que este ano, com toda a certeza, foi quem mais me trouxe lições de aceitação, amor e entendimento de o quanto o ser humano é múltiplo. Obrigada aos meus tios Vanda e Cláudio pelo eterno incentivo, pelas palavras de carinho e incentivo.

Agradeço ao Bruno, luz da minha vida. Namorado carinhoso, compreensivo, companheiro e meu grande amor. Você foi um presente inesperado, porém por muito tempo aguardado por meu coração. Sou muito grata pela paciência, pelo incentivo e, principalmente, por seu amor.

Apenas dizer “sou grata” à professora Rosangela Patriota Ramos é uma brisa frente a tudo o que ela me proporcionou nesses quase seis anos de trabalhos comuns. O curso de História não era minha primeira opção de carreira. Caminhos tortuosos me levaram a cursá-lo e, em um ano e meio, estava decida a investir em outra coisa. Foi exatamente ser apresentada ao Teatro a razão que me convenceu a persistir neste que se tornou meu objetivo. Assim, agradeço de coração a paciência em me ensinar sobre a arte da prática do historiador de ofício. Aliás, suas lições não se restringem ao plano intelectual, a coragem e a dignidade com as quais enfrenta os piores problemas serão sempre fonte de inspiração para mim.

Agradeço ao professor Alcides Freire Ramos pelas incontáveis contribuições ao longo de toda a minha pesquisa. Sem dúvida, sua participação em minha banca de monografia no ano de 2007 e na Qualificação foram fundamentais para a construção do

que hoje se consolida como dissertação. Antecipo, assim, meus sinceros agradecimentos às contribuições que advirão na defesa.

Muito obrigada ao professor Robson Corrêa de Camargo por ter aceitado a participação nessa banca. Não imagina o quanto fiquei feliz em saber que uma testemunha desse espetáculo avaliará a minha percepção do mesmo. Nesse sentido, adianto meus agradecimentos às suas colocações e tenho certeza que servirão para enriquecer minha formação intelectual.

Ao falar em formação, percebo que dezenas de professores fizeram parte de minha história e são marcas fortes no modo como concebo a prática docente. Nesse rol de grandes mestres da minha vida, começo agradecendo à professora Lacimaire, que em 1992 me apresentou o mundo mágico da leitura, quando eu ainda contava somente nove anos. Agradeço pela paciência e pela genialidade em ser mais que uma professora para todos os seus alunos. Em meu coração existirá um lugar muito especial para a senhora e espero, um dia, em outro plano, que eu a possa encontrar para abraçá-la.

No ensino fundamental, médio e cursinho também existiram vários professores que me despertaram para as mais variadas áreas do conhecimento. Ao Sestak, professor de matemática, agradeço por me ensinar a ter persistência, nunca tive tanta dificuldade em alcançar a média (rsrsrs), à Rosamélia e também à professora Hélia Terezinha, ambas de português, agradeço especialmente por me ensinarem a escrever de uma forma correta e objetiva. Agradeço muitíssimo à professora Ana Angélica de Biologia, não só por me apresentar essa disciplina que se tornou uma grande paixão minha, mas por me dar exemplos de generosidade para com os alunos. Espero que eu tenha um pouco de você quando estiver ministrando minhas aulas. Agradeço aos professores do cursinho que, sem dúvida, tornaram essa passagem para a faculdade muito divertida. Ao André, professor de História, e ao Márcio André, de Filosofia, por possuírem o dom de ensinar e tornar tudo interessante aos olhos de seus alunos.

Em meu primeiro ano de Universidade, ainda na UEG, conheci uma pessoa muito especial chamada Douglas. Agradeço imensamente a ele pelo incentivo e pelas lições pessoais e profissionais que me ensinou em tão pouco tempo de convivência. Se um dia eu for um pouco tão boa professora como você, serei muito feliz. Agradeço aos professores Evaldo e Alcione pela confiança e oportunidade. E, não menos importante, obrigada aos amigos conquistados, Erenilda, Marizaura, Márcio, Renata.

Na UFU vários nomes contribuíram para a minha formação intelectual e sem dúvida serão para sempre lembrados. Agradeço aos professores Wenceslau, Dilma, Guilherme, Jacy, Pedro Caldas, Kátia Eliane, Hermetes, pela disposição em ensinar, pelos desafios impostos e pelos conhecimentos construídos.

Sou grata à professora Beatriz pela maestria em revisar este trabalho, enriquecendo-o. Obrigada também à Dalila pela excelente tradução dos textos franceses para o português.

Meus amigos, minha vida. Não poderia lançar esses agradecimentos e deixá-los de lado. Foram muitas as pessoas especiais que cruzaram meu caminho. Tenho todas guardadas em meu coração. Em primeiro lugar agradeço aos meus dois irmãos de alma, Muriel e Raquel. Vocês são dádivas em minha vida, me ensinaram a confiar de olhos fechados, sem medo de cair. Amo muito os dois, e mesmo que nossos caminhos se distanciem, vocês sempre estarão em meus pensamentos e em minhas orações.

Agradeço também à amizade de Maria Emília e Angela, duas pessoas maravilhosas que formaram comigo e com a Raquel o “quarteto fantástico” de amizade, companheirismo e sinceridade. Espero que estejamos bem velhinhas e fazendo nossas festas anuais. Agradeço aos “meninos”, hoje homens feitos, que são meus amigos de coração: Eduardo Santana, Eduardo Lau, Emiliano, Emilliano e Éberton; sou grata pela alegria que transbordam. Agradeço à minha amiga “witch” Fernanda. Mesmo nossos caminhos tendo se desencontrado, você é uma doce lembrança que sempre estará em meu coração.

Não saberei jamais retribuir a generosidade do meu amigo Rodrigo. Agradeço pelos conselhos, orientações, puxões de orelha, incentivos e por sempre estar disposto a me ajudar no que fosse preciso. Sem dúvida, grande parte do que sou hoje devo a você.

Agradeço muito a amizade e companheirismo do Henrique durante toda a graduação. Sem dúvida, você tornou o fardo mais leve porque o dividiu comigo sempre nos momentos mais difíceis. Agradeço ao Marcos e Alexandre, meus irmãos “Warners”, pelas bagunças, gargalhadas e companheirismo sempre, dentro e fora da universidade.

Ao “nehakianos”, por terem sido meus companheiros em pesquisas, viagens, festas e pela amizade sempre. Ludmila, Manuela, Débora e Dolores, vocês foram as minhas primeiras companheiras no Núcleo, tenho muito carinho por todas e serei sempre

grata por me socorrerem sempre que precisei. Vitor e Eneilton, pela amizade terna e pelo companheirismo também lhes sou muito grata. Agradeço à minha companheira de mestrado Talitta, pela alegria que transborda sempre, por ser prestativa e generosa, obrigada por ser simplesmente a Talitta Tatiane. Sou muito grata à Maria Abadia, pelas conversas, por ser essa pessoa confiável e delicada em todos os momentos.

Agradeço aos meus colegas tão queridos, companheiros de estudos, de amigo secreto, de farrinhas nos congressos: Fernanda, Christian, Catarina, Carol, André, Renan, Leilane, Nádia, Viviane e Ariane. Agradeço em especial à Liliane pela confiança em me aceitar na primeira banca de monografia e por ter me apresentado Carlos Queiroz Telles.

Agradeço também à amizade maluca e totalmente incomum das minhas amigas Carol, Jacque, Simone e Ana. O mundo virtual me presenteou com três pessoas maravilhosas que ouvem os meus desabafos, dão gargalhadas com meus micos e são companheiras de fofocas e de nossos adoráveis “barracos” que me distraíram nos momentos mais críticos. Conhecê-las virtualmente foi um presente muito especial que o ano de 2009 me reservou.

Serei eternamente grata a Fernando Peixoto por ter disponibilizado e confiado suas memórias à professora Rosangela, que me permitiu mergulhar nesse período que tanto me atrai. Obrigada, Peixoto, por sua lucidez, inteligência e perspicácia em construir um espetáculo que se tornou o meu favorito na imensa história do teatro brasileiro.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (Capes) pelo incentivo financeiro durante esses dois anos de pesquisa. Não tenho dúvida de que sem tal auxílio não teria sido possível toda essa dedicação à pesquisa.

SUMÁRIO

Introdução.....	13
Capítulo I: Fernando Peixoto (1970) e Molière (1665): possibilidades de interpretação do texto teatral e do tempo histórico, por meio da peça Dom Juan.....	27
Fernando Peixoto e Molière: o texto teatral como possibilidade criativa.....	30
Molière e a Escrita Cômica: considerações sobre a comédia e sua função.....	39
A Construção Estética do Texto Teatral: em cena um Dom Juan hipócrita, sedutor e rebelde.....	53
“A Vida, Paixão e Morte de um Rebelde”: criação textual de Dom Juan para o Brasil de 1970.....	71
Capítulo II: A Cena Teatral em Dom Juan: interfaces da contracultura sob o olhar de Fernando Peixoto.....	78
Montagem Cênica de Dom Juan: oportunidade para exorcizar “meus fantasmas pessoais”.....	83
Entre o Racional e o Irracional: a materialidade cênica de Dom Juan.....	110
Um Espetáculo para dois protagonistas: Gianfrancesco Guarnieri <i>versus</i> Raul Cortez.....	119
Imagens construídas: as fotografias de Dom Juan.....	123
Imagens construídas: as críticas teatrais sobre Dom Juan.....	127
Capítulo III: O Mito Dom Juan sob o Véu da Tradição.....	152
A Construção do Mito Dom Juan: a sedução e suas múltiplas interpretações.....	160
De Sedutor de Donzelas a mito social e político: a sedução enquanto símbolo rebelde.....	172
Documentação.....	191
Considerações Finais.....	199
Bibliografia.....	202

“O amor é um sentimento cômico”.

Jacques Lacan

RESUMO

O texto teatral **Dom Juan** de Molière, ao ser encenado no Brasil, em 1970, por Fernando Peixoto, no Teatro Oficina em São Paulo, e recuperado pelo historiador de ofício, torna-se ponto iluminador do passado. Em um primeiro momento da pesquisa, acreditávamos que analisar o Brasil desse período e pensar sobre os diálogos estabelecidos entre Arte e Sociedade seria suficiente. Todavia, as múltiplas possibilidades que o tema provocou ampliaram esses parcos limites estabelecidos.

Sob este prisma são objetivos deste trabalho: pensar a historicidade inerente à tradução realizada por Fernando Peixoto e suas motivações intelectuais e estéticas; refletir sobre os elementos cênicos que tornaram o texto teatral escrito no século XVII inteligível ao Brasil do século XX; compreender a relação passado/presente e como essa “atualização” se torna possível; estudar a cena e o diálogo entre História e Estética; apreender as possibilidades do texto teatral, que estão além da imaginação do seu criador (Molière) e do encenador brasileiro (Fernando Peixoto) e, finalmente, entender por que esse personagem se torna mito e permanece longamente na história.

A pesquisa se justifica e se legitima uma vez que traz para o debate Arte e História uma problemática a ser resolvida. O texto teatral **Dom Juan** é recuperado em um tempo histórico diferente do seu e, mesmo assim, consegue ser interessante para a assistência. Ao mesmo tempo em que poderíamos responder que isso se deve à atualização e inserção de elementos que o tornam contemporâneo, não podemos ignorar o fato de que a obra de Molière permanece presente na encenação de 1970. Assim, a problemática se fixa no que tange à historicidade de uma obra que não é atemporal, mas que permanece na continuidade histórica ao ponto de tornar-se mito.

Palavras-chave: História, Teatro, Mito, Dom Juan, Fernando Peixoto

ABSTRACT

The text theatrical Dom Juan of Molière, when being staged in Brazil, in 1970, by Fernando Peixoto, in the Officinal Theater in São Paulo, and recovered by the occupation historian, he becomes point illuminator of the past. In a first moment of the research, we believed that to analyze Brazil of that period and to think on the established dialogues between Art and Society would be enough. Though, the multiple possibilities that the theme provoked they enlarged those scanty established limits.

Under this prism they are objectives of this job: to think the historic Dade inherent to the translation accomplished by Fernando Peixoto and your motivations intellectual and esthetics; to contemplate on the scenic elements that turned the theatrical text written in the century intelligible XVII to Brazil of the century XX; to understand the relationship past/present and as this " updating " it becomes possible; to study the scene and the dialogue between History and Aesthetics; to apprehend the possibilities of the theatrical text, that are besides your creator's imagination (Molière) and of the Brazilian engender (Fernando Peixoto) and, finally, to understand why this character becomes myth and stays at length in the history.

The research is justified and it is legitimated once it brings for the debate Art and History a problem to be solved. The text theatrical Dom Juan is recovered in a historical time different from yours and, even so, it gets to be interesting for the attendance. At the same time in that could answer that it is due to the updating and insert of elements that turn it contemporary, we cannot ignore the fact that the work of Molière stays present in the staging in 1970. Like this, the problem notices in what it plays to the historic Dade of a work that is not temporal, but that stays in the historical continuity to the point of becoming myth.

Key-words: History, Theater, Myth, Dom Juan, Fernando Peixoto

INTRODUÇÃO

Um espetáculo, uma obra, não é uma emissão unilateral de signos, não é uma doação de significados que se produzem a partir da cena na intenção da platéia – ou a partir do texto e visando ao leitor – mas sim um processo interativo, um sistema baseado no princípio da retro-alimentação, em que o texto propõe estruturas indeterminadas de significado e o leitor preenche essas estruturas indeterminadas, esses vazios, com sua própria enciclopédia vital, com sua experiência, com sua cultura, com suas expectativas. E assim se produz um movimento que é o que gera a obra de arte ou a experiência estética

Gianni Ratto.

“É esta mais uma, última porém principal, das suas seduições: a de seu público; a mais real de suas conquistas”.¹ Renato Janine Ribeiro tem razão quando afirma que a última, e talvez, mais importante forma de sedução exercida por **Dom Juan** é sobre o seu leitor. Esse leitor pode ser qualquer pessoa, inclusive um pesquisador do conhecimento histórico. Em grande medida, essa sedução serve para justificar, ao menos em primeira instância, o fato de esta pesquisa se desenvolver ao longo de cinco anos, abarcando Iniciação Científica (2004-2007), financiada pelo CNPq, primeira bolsa balcão do projeto integrado **O Brasil da Resistência Democrática (1970-1981): o espaço cênico, intelectual e político de Fernando Peixoto** e Mestrado (2008-2010), financiado pela CAPES. Além disso, houve diferentes desdobramentos ao longo desses anos: artigos, participações em congressos e oficinas. Esses financiamentos propiciaram dedicação exclusiva à pesquisa, o que, sem dúvida, contribuiu sobremaneira para a qualidade deste trabalho.

Em princípio, quando nos deparamos com o texto teatral **Dom Juan** traduzido, recortado e adaptado por Fernando Peixoto e depoimentos do diretor acerca da encenação, não tínhamos ideia da proporção deste trabalho. Com vistas a esmiuçar as análises e compreender o máximo de nuances possíveis desse espetáculo, as pesquisas foram divididas em dois momentos que não podem ser desconectados: o projeto de IC, que resultou na confecção da Monografia e o projeto de Mestrado, materializado na Dissertação.

Dada a imensa quantidade de versões que pululam no universo literário versando sobre esse mito, foi preciso localizar a qual delas Fernando Peixoto fazia referência como obra inspiradora de sua criação. Assim, os três anos dedicados à pesquisa de iniciação científica tiveram como fonte principal o texto teatral escrito por Molière em 1665, na França. Dessa forma, a monografia ficou por conta de investigar os principais aspectos do texto molieresco.

Todavia, **Dom Juan** se mostrou multifacetado. O que era para ser uma análise centrada no texto teatral envolveu, também, o universo histórico de Molière, bem como a estética e a função da comédia para esse comediante. Sob o título **Dom Juan (1665,**

¹ RIBEIRO, Renato Janine. A Política de Don Juan. In: _____. **A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 9.

Molière): olhares sobre o riso na França Neoclássica,² a monografia sustentou discussões que priorizaram a complexidade da obra teatral em sua historicidade. Nesse sentido, para compreendermos o texto teatral escrito em 1665 fizemos uso de vários documentos que ampliaram o horizonte de pesquisa: *Jugements* (que, por falta de uma tradução exata para o português, pode ser explicado como “críticas” sobre a peça) e peças anteriores e posteriores a essa, com o objetivo de pinçar olhares e concepções do autor para um conceito fundamental na sua obra, a comédia. A partir dessas reflexões pudemos chegar a algumas conclusões. Molière possui uma compreensão específica do que constitui a escrita cômica e de sua função prática na vida social.

A escrita da monografia foi fundamental para a construção do Projeto de Mestrado, porque desvendamos, nos limites desse trabalho acadêmico, o “espírito de Molière”.³ Dessa forma, com a base da pesquisa realizada foi possível ampliar as reflexões para, enfim, estudar a encenação de 1970, realizada por Fernando Peixoto no Teatro Oficina, em São Paulo. Mais uma vez as expectativas foram alargadas, a cena teatral tornou-se o mote para diferentes problemáticas, pois o espetáculo rompe os limites do abrir e fechar de cortinas. Há que se levar em conta o processo pelo qual ele chega aos palcos e os vestígios que deixa quando não mais é encenado. Sob este prisma, Roger Chartier destaca que

[...] todo gesto criador inscreve em suas formas e seus temas uma relação com as estruturas fundamentais que, em um momento e um lugar dados, modelam a distribuição do poder, a organização da sociedade, a economia da personalidade. Pensado (e se pensando como um demiurgo), o artista, o filósofo ou o cientista inventa, no entanto, na imposição. Imposição em relação às regras (do patronato, do mecenato, do mercado, etc.). que definem sua condição. Imposição mais fundamental ainda em relação às determinações ignoradas que habitam cada obra e que fazem com que ela seja concebível, transmissível, compreensível.⁴

Nesta pesquisa é possível visualizar esse gesto criador, cercado por sua historicidade, em três momentos distintos e, irremediavelmente, conectados: a tradução de

² LEAL, Eliane. **Dom Juan (1665, Molière): olhares sobre o riso na França Neoclássica**. Uberlândia, 2007. 93 f. (Monografia (Graduação) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História).

³ A expressão “espírito de Molière” é utilizada por Fernando Peixoto ao se referir à sua inspiração advinda da obra francesa. Esse “espírito” refere-se, basicamente, à postura inquieta e rebelde do comediante diante de sua sociedade.

⁴ CHARTIER, Roger. A História entre narrativa e conhecimento. In: _____. **À Beira da Falésia: a História entre certezas e inquietude**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2002, p. 93-94.

Fernando Peixoto, as críticas escritas sobre o espetáculo e a pesquisa acadêmica realizada pelo historiador de ofício. Assim, em todos esses instantes a obra de arte se torna “concebível, transmissível, compreensível”. Fernando Peixoto lê a obra de Molière a partir de suas condições de possibilidades e é a partir destas condições que torna o texto inteligível para seus contemporâneos no palco paulista. Os críticos, ao falarem da encenação, também estão localizados em um ponto estratégico de onde observam e pré-concebem o espetáculo. Essas duas primeiras instâncias de interpretação serão problematizadas ao longo dos capítulos desta dissertação. E, finalmente, o pesquisador que, munido de suas fontes, de suas escolhas, se acha no direito de “invadir” um tempo que não é o seu. O que constitui um “gesto criador”, uma vez que a história é compreendida enquanto operação, enquanto prática social, admitindo-se que

ela faz parte da ‘realidade’ da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada ‘enquanto atividade humana’, ‘enquanto prática’. Nesta perspectiva, gostaria de mostrar que a operação histórica se refere à combinação de um *lugar* social, de *práticas* ‘científicas’ e de uma *escrita*.⁵

Dessa forma, a escrita da história é uma atividade humana que possui sua própria historicidade, cuja forma de olhar e compreender o passado é peculiar e única. Esse passado não está cristalizado, ele exerce sua força, seu chamado ao presente, fazendo com que nos voltemos a ele novamente, acreditando ainda haver fissuras não desvendadas. Outra particularidade faz com que o trabalho do historiador seja ainda mais particular: as escolhas que efetua em meio ao emaranhado de possibilidades que o passado lhe apresenta.

Marc Bloch, no último capítulo de sua obra **Apologia da História, ou o Ofício de Historiador**, nos inspira a refletir sobre estas escolhas que obrigam a selecionar, recortar e reorganizar o passado. Assim, a “realidade nos apresenta uma quantidade quase infinita de linhas de força, todas convergindo para o mesmo fenômeno”,⁶ e a partir de quais linhas de força se decide compreender o fenômeno é sempre uma escolha. Ela se funda, basicamente, na formação intelectual do pesquisador e, não podemos nos esquecer, das paixões que o motivam e das seduções a que está exposto. Tanto uma quanto a outra estão

⁵ CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 66.

⁶ BLOCH, Marc. **Apologia da História, ou O Ofício de Historiador**. Prefácio de Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lília Moritz Schwarcz. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001, p. 156.

intrinsecamente ligadas ao presente da pesquisa. Sob este aspecto, Bloch tem razão ao considerar que o passado é constantemente escrito e reescrito, tendo como princípio as questões que motivam o olhar do pesquisador.

A escolha de pesquisar o espetáculo **Dom Juan**, dirigido por Fernando Peixoto, nasce justamente de inquietações que incomodam no presente. Essas inquietações foram provocadas por leituras iniciais dos depoimentos do diretor sobre a criação cênica, disponibilizados, gentilmente, pela professora doutora Rosangela Patriota que os recebeu de Fernando Peixoto, compostos por fotografias e críticas teatrais. Patriota também realizou diversas entrevistas com Peixoto e com outros atores e cenógrafos que participaram das encenações ao longo das décadas de 1960 e 1970. Esse acervo compõe as fontes de pesquisa do projeto **O Brasil da Resistência Democrática (1970-1981): o espaço cênico, intelectual e político de Fernando Peixoto**, idealizado e colocado em execução pela professora Rosangela.⁷

Esses documentos conduziram, assim, os primeiros passos para alcançarmos os grandes motes que hoje fazem parte desta dissertação e que orientam a construção dos três capítulos. O primeiro desses motes é o vínculo criado por Peixoto com a obra de Molière de 1665. Ao evidenciar que sua encenação buscou recuperar o “espírito de Molière”, há uma preocupação intensa em desvelar o que foi e como é percebido esse espírito. Outro aspecto fundamental é a consolidação do mito Dom Juan e o modo como ele se molda ao longo do tempo graças à habilidade intelectual e criativa de diferentes escritores e diretores. Por fim, a materialização estética do personagem para o Brasil de 1970 constitui

⁷ É fundamental destacar a importância desse projeto para a historiografia brasileira. Além do fato de ser inédita dentro dos estudos historiográficos, a pesquisa de Rosangela Patriota Ramos e as demais que daí surgiram, dentre elas esta dissertação, constituem a bibliografia referência no que tange à trajetória intelectual e artística de Fernando Peixoto dentro da cena teatral no Brasil. Esse projeto se desdobrou em vários projetos, monografias, apresentações de trabalhos em encontros científicos e artigos. Sobre o assunto verificar estas dissertações orientadas pela professora Rosangela, cujo berço teórico está no projeto **Brasil da Resistência Democrática (1970-1981): o espaço cênico, intelectual e político de Fernando Peixoto**:

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de Resistência Democrática: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na Cena Teatral Brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto**. Uberlândia, 2006. 226 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História).

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)**. Uberlândia, 2007. 274 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História). 13.

FREITAS, Ludmila Sá. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri: o “caso Vladimir Herzog” (1975) (re)significado em Ponto de Partida (1976)**. Uberlândia, 2007. 127 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História).

RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa: jornais Opinião (1973-1975) e Movimento (1975-1979)**. Uberlândia, 2008. 258 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História).

o cerne da pesquisa, uma vez que é por meio dela que todos os outros “fios de força” se interligam.

Tendo tal nível de complexidade, esta pesquisa tem como suporte teórico e metodológico a recepção em sua historicidade. Nesse sentido, as colocações de Roger Chartier no artigo **O Mundo Como Representação**, colaboram para essa discussão. O intelectual francês insiste “que não há texto fora do suporte que lhe permite ser lido (ou ouvido) e que não há compreensão de um escrito, qualquer que seja, que não dependa das formas pelas quais atinge o leitor”.⁸ Portanto, o cerne desta dissertação é a forma pela qual o texto teatral **Dom Juan** atinge o leitor em diferentes instâncias: enquanto pesquisador, enquanto diretor e enquanto escritor. Essa recepção aglutina-se em díspares momentos, no Brasil da década de 1970, na França do século XVII, nos inúmeros lugares em que o mito Dom Juan é escolhido para falar e no tempo presente que interpreta, analisa, reflete e escreve sobre o passado.

Por essa via, os intelectuais da Escola de Constança que têm como foco de pesquisa a estética do efeito e da recepção são os suportes básicos para compreender o leque de possibilidades aberto pelo texto teatral. Para tanto, recuperamos um excerto do ensaio **Que significa a recepção dos textos ficcionais**, de Karlheinz Stierle, que comporta, em grande medida, nossas problemáticas.

Em Jauss, a recepção é sempre o momento de um processo de recepção, que se inicia pelo “horizonte de expectativa” de um primeiro público e que, a partir daí, prossegue no movimento de uma “lógica hermenêutica de pergunta e resposta”, que relaciona a posição do receptor com os seguintes e assim resgata o potencial de significado da obra, na continuação do diálogo com ela. O significado da obra literária é apreensível não pela análise da obra, nem pela relação da obra com a realidade, mas tão só pela análise do processo de recepção, em que a obra se expõe, por assim dizer, na multiplicidade de seus aspectos.⁹

Stierle, ao recuperar as concepções de Jauss sobre a estética do efeito e da recepção, nos ensina que há dois movimentos na obra de arte que necessitam ser compreendidos no ato da pesquisa. O primeiro diz respeito ao efeito que ela exerce sobre

⁸ CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. **Estudos Avançados**. Vol. 5, n. 11. São Paulo, Jan/Apr. 1991. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci_arttext. Acesso em: 10 de maio de 2008.

⁹ STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: JAUSS, Hans Robert. et al. **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. Seleção, tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 134.

seu receptor. Isto é, ela possui um “horizonte de expectativa”, possibilidades que podem ser e são apropriadas por diferentes públicos. O horizonte impede que a obra se pulverize e deixe de existir enquanto referencial. Esse movimento desencadeia o segundo, que é a recepção. A recepção é o momento em que as brechas da obra de arte são preenchidas pelo leitor/espectador. Esse preenchimento se apropria das concepções, do “horizonte de expectativa” dos públicos anteriores, de forma consciente ou não. Para Stierle, esse é o significado da obra, a aglutinação do passado com as relações estabelecidas no presente entre a obra e a realidade social.

Sob esse prisma, José Sanchis Sinisterra nos ensina, a partir de outro intelectual da recepção, Iser, que há uma distinção evidente entre o texto e a obra. Texto é o que o autor produz e obra, criação do leitor. Dessa forma, “o autor produz um texto; e o leitor, no ato da leitura, converte esse texto em obra de arte, já que é no ato da leitura [...] que se produz realmente a natureza estética”.¹⁰ A separação que Sinisterra cria entre texto e obra de arte é interessante porque localiza na recepção a natureza estética, ou seja, a maneira pela qual o texto é preenchido por seu receptor e ganha forma e sentido. Isto quer dizer que, a cada recepção, novos sentidos são investidos ao texto e são criadas múltiplas obras de arte. Inclusive, o que se observa é que o mesmo texto, encenado pelo mesmo diretor em uma mesma época ganha conotações diferentes a cada encenação e, se acaso há alterações de elenco, essa multiplicidade fica ainda mais evidente.

Tomando como pressuposto essas colocações, foi necessário investigar, com acuidade, as relações estabelecidas entre o texto molieresco e a tradução efetuada pelo diretor brasileiro. O que observamos é uma mescla de continuidades e discontinuidades em relação à estrutura de sentidos que move esses dois textos teatrais. Ao mesmo tempo, a historicidade, inerente ao tempo de Peixoto, o envolve e influencia o seu “gesto criador” no ato de compreender a peça de Molière e transpô-la para o palco. Por isso, em um primeiro momento, há o esforço em investigar o olhar do diretor para seu passado, a maneira como entende a peça e o comediante francês. Em seguida, recuperamos o próprio Molière e, em um movimento próximo ao realizado na Monografia, seus conceitos foram restaurados e o texto **Dom Juan**, no século XVII, analisado. Feito isso, era o momento de entrelaçar passado e presente, e aproximar, por meio do trabalho intelectual, os dois homens de

¹⁰ SINISTERRA, José Sanchis. *Dramaturgia da Recepção*. Tradução de Aline Casagrande. **Folhetim**, n. 13, p. 73, abr. –Jun. 2002.

teatro. Sobre essas questões é que foi erigido o primeiro capítulo desta dissertação, que leva o título de **Fernando Peixoto (1970) e Molière (1665): possibilidades do texto teatral e do tempo histórico, por meio da Peça Dom Juan**.

Algumas linhas sobre Peixoto são necessárias. Ator, diretor, escritor e tradutor, esse homem natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul tem uma carreira extremamente múltipla, plural e, sobretudo, de reflexão sobre a realidade brasileira. Os primeiros passos no teatro foram dados entre os dezesseis e dezessete anos, quando ainda seu interesse estava voltado para o cinema. O curso de teatro dirigido Ruggero Jacobbi marcou profundamente as suas perspectivas em relação ao fazer teatral. Dois anos após esse curso, Peixoto entrou para o Teatro de Equipe, cooperativa nos moldes do Teatro de Arena, com exceção do palco, que não tinha esse formato.

Em 1962, Peixoto recebeu o convite para participar do Teatro Oficina. Encerrou suas atividades em um Jornal de Porto Alegre e foi para São Paulo em 1963 integrar o Grupo Oficina. Sua primeira participação foi como ator na peça **Quatro num Quarto** de Valentin Kataiev. No espetáculo seguinte, **Pequenos Burgueses**, trabalhou como assistente de direção. Durante sua estadia, manteve um diálogo interessante com o Teatro de Arena, especialmente por meio de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Um exemplo desse intercâmbio é a viagem que realizou pelo “Peru (cidade de Lima); México (Cidade do México, Morelia, Puebla, San Luis de Potosi, Guadalajara, Guanajuato, Leon, Monterey); nos Estados Unidos da América (Berkeley, San Francisco, Lawrence, Kent, New York)”.¹¹

Em 1970, durante as encenações de **Dom Juan**, Peixoto saiu do Teatro Oficina e iniciou sua atividade teatral como diretor. É nesse período que dirigiu peças como **Tambores na Noite** de Bertolt Brecht, **Frei Caneca** e **A Semana, Um Grito Parado no Ar** e **Ponto de Partida** de Gianfrancesco Guarnieri e **Mortos sem Sepultura** de Jean Paul Sartre. Desde a década de 1980 Fernando Peixoto se retirou da cena teatral brasileira. Cada um desses espetáculos apresenta diálogos com formas estéticas variadas e reflete sobre as questões sociais, culturais e econômicas brasileiras.¹²

¹¹ Relatório parcial do Projeto **O Brasil da Resistência Democrática (1970-1981): o espaço cênico, intelectual e político de Fernando Peixoto** realizado pela professora doutora Rosangela Patriota Ramos. p. 29.

¹² É fundamental ressaltar a importância da figura de Fernando Peixoto para a aquisição dos documentos referentes à sua trajetória intelectual e artística. O diretor teve o cuidado de preservar suas memórias por meio de fotografias, maquetes, críticas teatrais. Peixoto abriu esses documentos e os cedeu gentilmente à professora Rosangela Patriota Ramos, que por sua vez os disponibilizou no acervo do Núcleo de Estudos

Em **Dom Juan** a personalidade multifacetada de Peixoto dá mostras de sua existência. Todavia, a sua criatividade e inventividade demonstradas com a reelaboração do texto de Molière tornam-se translúcidas durante a encenação do espetáculo. Dessa maneira, a versatilidade em se apropriar de temas e assuntos em voga naquele instante, sem falsos pudores, torna-se evidente no diálogo estabelecido entre a realidade histórica brasileira, a sua formação intelectual e o fascínio exercido pela contracultura norte-americana. Portanto,

as suas iniciativas não podem ser compartimentalizadas em um único nível de expectativas. Se a bandeira da “resistência democrática” estava em seu horizonte político, essa, por sua vez, não poderia estar localizada somente no retorno ao Estado de Direito, mas também no questionamento de relações excludentes e autoritárias forjadas no cotidiano das pessoas e das cidades.¹³

É fato que o espetáculo *Dom Juan* supera os limites de questionamento à Ditadura Militar e “retorno ao Estado de Direito”. Evidentemente que isso parece em um ou outro momento. Todavia, a cena oscila entre o racional e o irracional e representa o modo como Peixoto se coloca frente a essas questões que implodem a cultura ocidentalizada, suas instituições, seus dogmas e seus pilares de sustentação. Com isso a materialidade cênica e sua problemática são erigidas com fontes documentais privilegiadas, o que não impede que outros olhares diferentes do do diretor sejam elencados. Nesse sentido, tanto as fotografias quanto as críticas teatrais são pensadas como focos narrativos que interpretam e organizam o olhar sobre esse passado deixado à posteridade. Assim, cada fonte desvela o espetáculo por um prisma e juntas auxiliam a compor o mosaico do passado. E fragmentos desse mosaico são delineados em **A Cena Teatral em Dom Juan: as interfaces da contracultura sob o olhar de Fernando Peixoto**, Capítulo II desta dissertação.¹⁴

em História Social da Arte e da Cultura. Essa disponibilidade da documentação, sem dúvida, propiciou uma maior consistência à pesquisa.

¹³ PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985). **Revista Fênix** – Revista de História e de Estudos Culturais, v. 3, ano 3, n. 4. p. 6, Out-Nov-Dez 2006. Disponível em <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em 06 out 2008.

¹⁴ Dada a multiplicidade de fontes de que esse capítulo fez uso, utilizamos diferentes obras que priorizam o estudo da fotografia e da crítica teatral. Em relação à primeira gama de documentos, Boris Kossoy, em **Fotografia e História** (Ver: KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.) e, especialmente, Arlindo Machado, **A Ilusão Especular introdução à fotografia** (Cf.: MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.) foram bases metodológicas para um estudo coerente e que respeitasse as particularidades das imagens.

Mais uma vez é válido retornar ao que Marc Bloch diz sobre as escolhas realizadas pelo historiador de ofício que dá historicidade à sua pesquisa. Nesses primeiros capítulos selecionamos e focamos dois textos teatrais que levam o mesmo título, mas que possuem interpretações e problemáticas ora próximas, ora distantes. Ao mesmo tempo fechamos os olhos a Dom Juan enquanto processo criativo, independente de seu criador. Contudo, se é o historiador quem seleciona e reorganiza o passado de acordo com suas escolhas, também o passado lhe assopra apelos e lhe impõe reflexões. Em momentos incontáveis desta pesquisa nos deparamos com o conceito mito atrelado à figura de Dom Juan. A partir disso é que nasceu a estrutura básica do Capítulo III, **O Mito Dom Juan sob o Véu da Tradição**.

Entretanto, compreender somente o que era o mito e como ele se manifestava ao longo dos anos em algumas versões – porque obviamente pesquisar todas seria impossível – não é suficiente para nos encaminhar em discussões que envolvem, de um lado, a construção do mito e, de outro, a Tradição. Dessa forma, foi preciso enveredar pelo conceito de tradição e entender como uma obra de arte permanece na continuidade histórica de modo não universal ou atemporal. O mito, portanto, se torna um representante dessa tradição, pois congrega elementos do passado, levando-os consigo em suas novas versões. E, assim, tanto a tradição quanto o mito só permanecem porque são interpretações do passado, interpretação daquilo que foi criado por outros autores em outro momento histórico. Portanto, é a recepção do leitor/espectador que conduz e remodela a tradição e o mito para que eles permaneçam. Daí advém uma postura inédita para Dom Juan: a sua transformação em mito social e político, por meio da recepção realizada por Fernando Peixoto.

A estética da recepção, com já sugerido, constitui a base metodológica desse trabalho intelectual. Nomes como Hans Robert Jauss, Karlheinz Stierle e Wolfgang Iser¹⁵ são imprescindíveis para erigir um olhar sobre a obra de arte que leva em conta o efeito exercido por ela e a maneira como é recebida. Isso significa que a recepção de qualquer obra de arte não acontece de modo passivo. Ao mesmo tempo em que o receptor tem uma maneira particular de ler e perceber a obra, também ela lhe impinge sentidos, transpostos por aqueles que a criaram e/ou a adaptaram antes daquele instante.

¹⁵ JAUSS, Hans Robert. et al. **A Literatura e o Leitor**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Por isso mesmo, os artigos que compõem a obra de Renato Janine Ribeiro, **A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan**,¹⁶ constituem bibliografia imprescindível para o desenvolvimento da pesquisa, uma vez que enveredam pelo mesmo caminho da estética da recepção. Eles possuem uma matriz temática: compreender o tema sedução dentro das várias versões do mito Dom Juan. Todavia, o artigo que mais chama a atenção é o de Renato Mezan, **Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei**,¹⁷ por trabalhar o conceito sedução em seus vários sentidos, inclusive enquanto rebeldia. Ainda sobre o mito, a obra de Ian Watt **Mitos do Individualismo Moderno**¹⁸ também se mostrou de grande valia. Watt observa aspectos desse mito em consonância com o mundo moderno e defende que suas questões nascem com o período moderno.

Destarte, não pudemos ignorar que, para além da especificidade de Dom Juan enquanto mito, ele surge, plasticamente, em forma de peça teatral. Dessa forma, na área de História e Teatro, a pesquisa desenvolvida pela historiadora Rosangela Patriota Ramos desponta como referência na historiografia brasileira, por meio dos livros **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**¹⁹ e **A Crítica a um Teatro Crítico**.²⁰ Essas obras inserem discussões fundamentais no que tange à relação História e Teatro, Arte e Sociedade e História e Estética. Aliás, **A Crítica** também apresenta uma discussão acerca da crítica teatral e da forma como ela escreve a história do teatro brasileiro.

Desse repertório teórico-metodológico fazem parte, direta e indiretamente, trabalhos desenvolvidos pelos integrantes do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Todos eles privilegiam o estudo da arte em constante diálogo com sua historicidade, buscando recompor o passado de maneira não hierárquica ou cristalizada. Dentre as várias dissertações destacamos **Teatro Oficina e a Encenação de O Rei da Vela (1967): uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia** de Kátia Eliane

¹⁶ RIBEIRO, Renato Janine. **A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

¹⁷ MEZAN, Renato. Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei. In: RIBEIRO. Op. Cit., p. 89. Esse mesmo artigo é republicado na obra **A Sombra de Don Juan e outros Ensaios**. Ver: Id. **A Sombra de Don Juan: a sedução como mentira e como iniciação**. In: _____. **A Sombra de Don Juan e outros ensaios**. 2ª ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005, p. 15-56.

¹⁸ WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 131.

¹⁹ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

²⁰ Id. **A Crítica de um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Barbosa²¹ e **A Encenação de Galileu Galilei no ano de 1968: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a Sociedade Brasileira** de Nádia Cristina Ribeiro.²² Ambas tem como objetivo refletir sobre duas encenações que ocorreram no Teatro Oficina e, em verdade, são apropriações de textos teatrais produzidos em outro momento histórico. Nesse sentido, compreender a adaptação cênica, bem como a estrutura de sentidos com vistas a torná-las coerentes ao Brasil de fins da década de 1960 foi meta das duas pesquisadoras.

Outros dois trabalhos que colaboraram de maneira significativa para esta pesquisa, pois analisam também encenações de Fernando Peixoto, são as dissertações de Rodrigo de Freitas Costa e Maria Abadia Cardoso. O primeiro, sob o título **Tempos de Resistência Democrática: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na Cena Teatral Brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto**,²³ se propõe a refletir sobre a reapropriação do texto teatral **Tambores na Noite**, de Bertolt Brecht (1919) para o cenário brasileiro de 1972. Freitas se debruça primeiro sobre o tempo histórico no qual a obra de Brecht foi produzida. A partir daí ele recupera a encenação brasileira pensando as concepções estéticas de Brecht à luz do olhar de Peixoto, uma vez que este se utiliza amplamente de vários conceitos do dramaturgo alemão, inclusive no que se refere à forma como entende teatro.

A pesquisa de Freitas é fonte inspiradora para estes estudos, materializados em Dissertação, desde o momento da confecção do Projeto de Mestrado e, talvez, indiretamente, na escrita da monografia. O modo como Freitas recupera a história de maneira não linear, como um processo no qual o passado lança lampejos sobre o presente e atrai o pesquisador, é fundamental porque concebe o ofício do historiador como uma prática social que tem sua especificidade dada pelo momento presente, todavia sofre influências do passado que é objeto da pesquisa. Isto é, a tarefa do pesquisador não é unilateral ou passiva. Além disso, o modo como entende a ressignificação do texto no

²¹ 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. Uberlândia, 2004. 145 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História).

²² RIBEIRO, Nádia Cristina. **A Encenação de Galileu Galilei no ano de 1968: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a Sociedade Brasileira**. 157 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História).

²³ COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de Resistência Democrática: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na Cena Teatral Brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto**. Uberlândia, 2006. 226 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História).

Brasil privilegia um olhar histórico para as duas encenações, respeitando as suas condições de possibilidade.

Tempos sombrios, ecos de liberdade – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco, Mortos sem sepultura (Brasil, 1977) de Maria Abadia Cardoso²⁴ também possui parcela importante de influência sobre a escrita deste trabalho. Essa dissertação caminha, teórico-metodologicamente, próxima das propostas pensadas na pesquisa de Rodrigo de Freitas Costa. No entanto há uma particularidade no que concerne a um esforço em conceber o passado e a tradição como interpretações, bem como às análises sobre a crítica teatral. Cardoso, da mesma forma que Costa, privilegia os diálogos estabelecidos entre dramaturgo e diretor, e a relação entre texto e cena.²⁵

Além dessas dissertações, vale destacar as inúmeras reuniões acadêmicas que discutiram com acuidade e empenho autores como Michel de Certeau²⁶ e Carlos Alberto Vesentini.²⁷ Eles se tornaram motes para este trabalho e, mesmo que não apareçam diretamente citados, conduzem o modo como compreendemos e escrevemos a História. **A Escrita da História** e **A Teia do Fato** são matrizes metodológicas para esta dissertação. Ambas destacam e orientam na função do historiador enquanto homem de seu tempo, capaz de remodelar o passado e recontar a história por meio de sua escrita. No entanto, o

²⁴ 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)**. Uberlândia, 2007. 274 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História). 13.

²⁵ Outros trabalhos tão importantes quanto esses também merecem destaque, porém não exerceram grande influência na escrita desta dissertação. São eles:

ARAÚJO, Sandra Rodart. **Corpo a Corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho**: do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995). 2006. 175 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História).

CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso**: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968). 2006. 177 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História).

FREITAS, Ludmila Sá. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**: o “caso Vladimir Herzog” (1975) (re)significado em Ponto de Partida (1976). Uberlândia, 2007. 127 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História).

LEÃO, Thaís. **Vianinha no centro popular de cultura (CPC da UNE)**: nacionalismo e militância política em *Brasil – Versão Brasileira* (1962). 2005. 154f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História).

MARTINS, Christian Alves. **Diálogos entre passado e presente: Calabar – O Elogio da Traição** (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra. 2007. 201f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História).

²⁶ CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. 2 ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

²⁷ VESENTINI, Carlos A. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

cerne dessas duas pesquisas é compreender o processo histórico como algo em constante construção, seja pelas mãos do pesquisador, seja pela memória histórica.

Assim, ao estudar as relações entre passado e presente por meio do texto teatral, tomamos como fonte as palavras de Regina Zilberman

[...] o novo é uma qualidade móvel, com sentido estético e também histórico, quando provoca o resgate de períodos passados. Igualmente a noção de história é afetada, porque deixa de ser vista como progresso e evolução, segundo a ótica linear e teleológica herdada dos positivistas. Pelo contrário, ela se faz de avanços e recuos, reavaliações e retomadas de outras épocas, obrigando a história da literatura a manter-se atenta e a repensar sua metodologia, que não pode mais limitar-se ao alinhamento unidirecional e unidimensional dos fatos artísticos.²⁸

Nesse sentido, a obra de arte, no caso o texto teatral **Dom Juan**, constitui um ponto de luz para que possamos implodir a continuidade histórica e enxergar, por meio de frestas, a criação da História.

²⁸ ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989, p. 38.

CAPÍTULO I

FERNANDO PEIXOTO (1970) E MOLIÈRE (1665): POSSIBILIDADES DE INTERPRETAÇÃO DO TEXTO TEATRAL E DO TEMPO HISTÓRICO, POR MEIO DA PEÇA DOM JUAN

**O TEATRO É COMO UMA ÁRVORE
MILENAR que nunca morre. Vida de mil
estações, suas folhas e frutos renovam-se
constantemente e quando caem viram adubo
revitalizante: o que nasce novamente, embora
pertencendo à mesma raiz, é reciclado na
textura, nas cores, no perfume.**

Gianni Ratto.

O historiador francês Michel de Certeau, na obra **A Escrita da História**,²⁹ amplia as noções teórico-metodológicas do ofício de historiador. Nesse sentido, a construção da escrita historiográfica estabelece uma conexão direta com o seu tempo e o seu lugar. De tal modo, o cerne do trabalho de Certeau é o **lugar social** ocupado pelo pesquisador. Ao passado cabe ser constantemente construído e reconstruído pelo presente, a partir de novas questões àquele lançadas. Por este viés, o intelectual compreende que a escrita e a pesquisa são práticas sociais e, portanto, históricas.

Para além do lugar social ocupado pela escrita historiográfica, Certeau inspira a composição de motes fundamentais para as análises em história, envolvendo o objeto de pesquisa. Dessa maneira, ao lançar questões sobre o passado é imprescindível compreender que também os agentes sociais deste passado ocupam um **lugar social**. Portanto, eles estão articulados “com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural”,³⁰ cujas mediações têm que ser levadas em consideração no ato da pesquisa e na posterior escrita, ou seja, é fundamental observar a historicidade do objeto pesquisado. Ao considerar essas articulações torna-se compreensível, além da percepção que o ator social tem de sua contemporaneidade, a existência de outro olhar que é lançado para o seu próprio passado. Isso significa que também o passado é pensando, reconstruído e representado à luz das questões presentes dos sujeitos sociais investigados.

Destarte, este capítulo tem o escopo de compreender a historicidade inerente à tradução e roteirização do texto teatral **Dom Juan** pelas mãos do diretor Fernando Peixoto, em 1970. Peixoto é um homem de teatro, cuja virtude incide na capacidade ímpar de pensar sua própria trajetória intelectual e artística. Para tanto, não se furta a deixar registros sobre suas concepções, planos e interesses em cada encenação.³¹ Ao mesmo tempo, faz uma reavaliação desses espetáculos, compreendendo seus limites e sucessos. A consciência que demonstra nesse ato de reflexão crítica não se restringe à pós-encenação. Há todo um

²⁹ CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. 2ª ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

³⁰ Ibid. p. 66.

³¹ Podemos elencar as seguintes obras escritas por Fernando Peixoto que versam sobre as peças por ele encenadas:

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 (1 ed., 1979)
Id. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.
Id. **Teatro em movimento**. 3 ed., São Paulo: Hucitec, 1989.
Id. **Teatro em Aberto**. São Paulo: Hucitec, 2002.

trabalho de escolha e preparação do texto teatral para a futura montagem cênica: “Eu procuro pensar antecipadamente os meus espetáculos. Desde a preparação dos ensaios e da produção até o instante da estréia e da reação favorável ou desfavorável, superficial ou complexa, do público”.³²

Peixoto mantém uma visão autêntica e crítica, tanto em relação ao seu próprio trabalho, quanto sobre a realidade que o cerca, uma vez que a reação do público está entre suas preocupações. Dessa maneira, o diálogo entre palco e plateia carece ser profícuo e, para tanto, o encenador acredita que “o espetáculo precisa ser feito no sentido da História. Ou será destruído por ela”.³³ Entrevemos, nessa frase, uma concepção específica que o diretor possui do conceito de História, bem como da necessidade de um diálogo entre esta e a obra de arte. Compreendemos que, para ele, a História é linear e nela se encaixam os eventos, que possuem, portanto, um lugar. Nesse sentido, Peixoto percebe o teatro enquanto

atividade social concreta, na medida em que o comportamento dos homens, objeto de estudo, com suas alternativas e responsabilidades, é o comportamento histórico de determinada classe na sociedade, resultado da contradição entre os meios de produção e as relações de produção. O teatro deve buscar a revelação desta contradição através dos personagens e dos conflitos.³⁴

Fica evidente a concepção de uma história marxista, linear e teleológica, em que as práticas sociais são delineadas pelas contradições que emergem entre os meios de produção e suas relações sociais. O espetáculo teatral cumpre uma função social de tornar visíveis essas contradições. Assim, o palco não se transmuta em um receptáculo de verdades, mas em fonte de questionamentos ao espectador, uma vez que, para Fernando Peixoto, o público participa da cena na medida em que esta o provoque. Essa provocação, no entanto, só tem existência concreta quando a peça encenada mantém diálogo estreito com a realidade que a rodeia, ou seja, quando está no “sentido da História”.

Percebemos assim o quão importante é revestir as concepções de Peixoto de historicidade, tanto no momento de análise de suas encenações quanto no instante em que

³² PEIXOTO, Fernando. Vinte e uma Notas (Esparsas & Incompletas). In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 215.

³³ Ibid. p. 216.

³⁴ Ibid.

expõe sua postura crítica em relação a esses espetáculos. Pois, se vimos que, para ele, é fundamental que a peça dialogue com o “sentido da História”, as mediações estabelecidas entre o diretor e o seu lugar social são imprescindíveis para compreender o olhar que lança para o seu próprio tempo, bem como para o tempo passado em relação ao seu.

Sob este viés nasceu a motivação para a escritura deste capítulo. O espetáculo **Dom Juan** é concebido em um momento específico da carreira intelectual e artística de Fernando Peixoto. Tal como ele próprio diz, a “compreensão estava historicamente situada”.³⁵ Sendo assim, é nessa historicidade, inerente à peça, que esta pesquisa está envolvida, buscando recompor os fragmentos que compõem o mosaico do passado.

FERNANDO PEIXOTO E MOLIÈRE: O TEXTO TEATRAL COMO POSSIBILIDADE CRIATIVA

Em julho de 1970, entrou em cartaz, nos palcos do Teatro Oficina, o espetáculo **Dom Juan**, última direção de Fernando Peixoto nesse grupo teatral. Para o diretor, a encenação foi “a oportunidade de exorcisar [sic] meus fantasmas pessoais, numa descompromissada linguagem cênica”.³⁶ Diante de tais palavras, apreendemos que a peça foi uma resposta às solicitações do tempo criativo de Peixoto, ou seja, serviu para responder aos seus anseios pessoais e profissionais. Não obstante, indica o olhar que o diretor lança sobre a sua realidade, a maneira como a lê e a compreende. Isso significa que ele parte de um **lugar social**, motivado por questionamentos e apreensões, cuja historicidade permanece intrínseca às suas reflexões sobre a encenação e sobre a montagem.

³⁵ PEIXOTO, Fernando. Molière e sua Luta contra os Tartufos. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 129.

Fernando Peixoto dirigiu inúmeros outros espetáculos, dentre eles: **Matar** de Paulo Hecker Filho, **Pedro Mico** de Antônio Callado, **Poder Negro** de Le Roy Jones, **Frei Caneca** de Carlos Queiroz Telles, **Tambores na Noite** de Bertolt Brecht, **Frank V** de Dürrenmatt, **Ponto de Partida** e **Um Grito parado no Ar** de Gianfrancesco Guarnieri e **Mortos Sem Sepultura** de Jean Paul Sartre. Todos esses espetáculos, Peixoto tem o cuidado de situá-los em um período específico de sua trajetória intelectual e artística. Aliás, o diretor os organiza temporal e espacialmente em um quadro de influências sociais e princípios teóricos que influem na concepção cênica dessas peças.

³⁶ Ibid. p. 134.

Nesse sentido, antes de tecer quaisquer considerações acerca da construção cênica, é imprescindível ampliar o campo de análise e investigar as respostas para algumas questões. Em um primeiro momento, ter a clara a noção de que Fernando Peixoto parte de um roteiro para a criação da cena. Esse roteiro é elaborado a partir de referências que o diretor mobiliza para montar a sua concepção da obra. Quais são elas? O que motiva a tradução e encenação de um texto neoclacista no Brasil do século XX? As essas indagações é que buscamos responder nos parágrafos seguintes.

A peça escrita por Molière, em 1665 na França, é a matéria-prima para a composição do espetáculo de Fernando Peixoto. Entretanto, a montagem a partir do original francês é realizada de acordo com as suas concepções. Para o diretor, é uma “tradução livre. No mais amplo sentido da palavra”. Emenda, a essa reflexão, a consciência de que se trata de uma compreensão “historicamente situada”.³⁷ Sob esse prisma, é cogente estruturar a análise da encenação de **Dom Juan** a partir da historicidade do texto teatral, ou seja, do seu **lugar social**.

Sobre a escolha em encenar **Dom Juan** de Molière, Peixoto sente necessidade de justificá-la e legitimá-la. Para tanto mobiliza a vida e a obra do comediante francês em um contexto histórico particular. Peixoto não se priva a delinear, inclusive, elementos históricos políticos da França do século XVII que, de alguma forma, sob seu olhar, têm relação com a escrita de **Dom Juan**, além de enveredar pela formação artística e intelectual do comediante. Isso tudo visando localizar, no tempo e no espaço, a matéria prima de sua criação no século XX. O diretor demonstra que a obra molieresca está “historicamente situada” dentro de um momento específico da história francesa e que esse instante, mais tarde, lhe inspira a encenação brasileira.

Todas essas escolhas, propostas e leituras foram materializadas no texto **Molière e sua Luta contra os Tartufos**, originalmente publicado, em 1971, na edição nº 7 da revista **Palco + Platéia**. Em 1989 foi republicado no livro **Teatro em Pedacos**. O artigo funciona como divulgador da maneira como Fernando Peixoto olha para seu passado e concebe a produção artística de Molière. Dessa perspectiva é fundamental observar o documento enquanto construção e representação. Com isto, ele se torna ponto iluminador de uma temporalidade elaborada e cuidadosamente pensada pelo diretor brasileiro, que tem sua trajetória artística e intelectual organizada. Para Peixoto,

³⁷ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 129.

A vida e a obra de Molière são um exemplo de participação e combate, ainda que ele não tenha nunca se definido dentro do confuso ambiente ideológico em que viveu. Mas seu vigor como escritor e homem de teatro permanece válido hoje pela constância e firmeza de sua posição crítica, pela inteligência e coragem de sua sátira, pelo trabalho que realizou como desmistificador de valores falsos, que eram erigidos como sagrados por uma sociedade injusta e corrompida.³⁸

Em verdade, o diretor brasileiro olha para o comediante francês e enxerga atualidade, ou seja, apreende elementos que se convertem em possibilidades de interpretação da realidade contemporânea, por isso a alusão a que o vigor como “escritor e homem de teatro permanece válido hoje”. Nesse sentido, a escolha de Peixoto,= incide no fato de perceber em Molière o “exemplo de participação e combate”, bem como “a postura crítica”, a “inteligência e coragem de sua sátira” e o caráter de “desmistificador de valores”, “erigidos como sagrados por uma sociedade injusta e corrompida”. Aliás, imprime a Molière o status de “crítico agudo e incisivo”.³⁹ Peixoto vislumbra no comediante uma força rebelde inexistente em outros escritores. Admira, sobretudo, a sua capacidade de resistir diante das contradições da sociedade francesa. Frente aos vários ataques empreendidos, em especial, por clérigos e estetas, segundo Peixoto, Molière “permanece forte atacando e se defendendo ainda com mais ardor”.⁴⁰ As defesas do escritor são realizadas por meio da escrita de suas peças e “sua argumentação é sempre cuidadosa e tática”.⁴¹ Para o encenador, esses são elementos fundamentais que aparecem direta ou indiretamente no espetáculo recriado por ele, em 1970, para o cenário brasileiro.

O passado se torna, assim, para Peixoto, fonte de conceitos, temas e críticas válidas para o Brasil do século XX. A França de 1665 e o presente do diretor aproximam-se na tradução e encenação de Dom Juan, com vistas a criar sentidos coevos ao público contemporâneo a Peixoto. Os sentidos pensados e elaborados por Molière são apropriados à luz das condições históricas brasileiras. Dessa forma, “o significado da obra literária é apreensível não pela análise isolada da obra, nem pela relação da obra com a realidade, mas tão só pela análise do processo de recepção, em que a obra se expõe, por assim dizer,

³⁸ PEIXOTO, Fernando. Molière e sua Luta contra os Tartufos. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 121.

³⁹ Ibid. p. 124.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid. p. 125.

na multiplicidade de seus aspectos”.⁴² Essa exposição de seus múltiplos aspectos se dá no momento de atualização da obra artística. Com a atualização, o que ocorre é que há possibilidades de a obra do passado ser apreendida dentro do horizonte de expectativas contemporâneo por efeito da leitura.⁴³ Em outras palavras, o “recebedor”, como diz Zilberman, sofre esse efeito exercido pela obra de arte, mas é o responsável por inseri-la em seu horizonte a partir do momento em que a atualiza para que faça sentido para si e para seus pares.

A natureza eminentemente histórica da literatura se manifesta durante o processo de recepção e efeito de uma obra, isto é, quando se mostra apta à leitura. A relação dialógica entre o leitor e o texto – este é o fato primordial da história da literatura, e não o rol elaborado depois de concluídos os eventos artísticos de um período. A possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva; porém, como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária à sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo.⁴⁴

É, pois, justamente nessa perspectiva de mutabilidade que Peixoto compreende Molière e sua peça. Para tanto, da mesma maneira que traça o perfil histórico de Molière, também nos apresenta a peça **Dom Juan**, com destaque especial para a postura rebelde do protagonista. Esse olhar também é específico. Para ele, caracteriza

a trajetória de um rebelde solitário e desesperado, um homem que pertence por nascimento e formação à classe dominante, mas que se ergue, ainda que sem conseqüências, contra todos e contra tudo, se ergue disposto a enfrentar os valores vigentes, disposto a lutar contra o poder vigente, numa revolta angustiada, individual, mas vigorosa pela força de contestação e pelo exemplo de coragem.⁴⁵

O estigma de rebelde solitário persegue a criação do personagem no Brasil em 1970, uma vez que, quando Peixoto compõe o seu **Dom Juan**, com todas as particularidades inerentes ao seu tempo histórico, esse olhar é conservado. Estabelecem-se conexões entre o protagonista e Molière que são impossíveis de serem determinadas ou separadas umas das outras. Para Fernando Peixoto ambos são rebeldes, erguem críticas sobre a sociedade hipócrita e corrupta que os cerca. Contudo, essa revolta, apesar do

⁴² STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: JAUSS, Hans Robert et al. **A Literatura e o Leitor**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 134.

⁴³ Cf. ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

⁴⁴ Ibid. p. 33.

⁴⁵ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 126.

“exemplo de coragem”, não tem resultados profícuos, pois Dom Juan morre devorado pelas chamas do inferno e Molière é, constantemente, agredido pela crítica e tem várias de suas peças interditas ou impedidas de ir aos palcos em sua totalidade.

É sob esse viés que Fernando Peixoto diz que Dom Juan se dispõe “a enfrentar os valores vigentes, numa revolta angustiada, individual, mas vigorosa pela força de contestação e pelo exemplo de coragem”.⁴⁶ Se, tal como ressaltamos, Molière era um crítico arguto e perspicaz de tempo, personagem e criador mantêm estreitas relações. Isto serve, inclusive, para o diretor legitimar sua escolha por um autor cômico do século XVII.

Dom Juan marca, para o diretor, um instante peculiar da vida do comediante francês, pois a considera como resposta à interdição do espetáculo **Tartufo**, em 1664. Nesse sentido, a peça representa essa “luta contra os tartufos”, homens que, hipocritamente, teriam interditado a peça anterior por se verem representados no palco. A partir desse episódio, Molière se ergue sozinho perante sua sociedade, contudo, tal como a revolta dom-juanesca, a sua também é “sem conseqüências”, já que o espetáculo de 1665, mesmo com sucesso de público, desaparece dos palcos contando apenas quinze encenações.

Aliás, as justificativas em relação à escolha do texto teatral **Dom Juan** não se restringem a recuperar o contexto no qual nasce a obra de Molière. Em notas escritas nos anos de 1970 e 1976, publicadas no livro **Teatro em Pedacos** sob o título **Notas sobre “Dom Juan” e Crise no Oficina**, observamos a mesma preocupação em localizar historicamente o espetáculo no Brasil do século XX. É nesse sentido que Peixoto nos conta que “Molière falava e nós respondíamos”.⁴⁷ A tradução é realizada de maneira a manter o original e, ao mesmo tempo, recriá-lo a partir da sua realidade, com vistas a recheá-lo de sentidos contemporâneos. Temos, pois, três elementos primordiais que são a base para a construção da peça: a luta armada, a resistência democrática e a Contracultura.⁴⁸

A rigor, o cerne das reflexões desta pesquisa é a historicidade inerente à obra de arte. Portanto, se o texto teatral foi utilizado em dois momentos históricos completamente diferentes (Brasil, 1970 e França, 1665), ambos são pensados de acordo com o lugar que ocupam, uma vez que a construção de sentidos é realizada a partir das possibilidades do

⁴⁶ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989.

⁴⁷ Ibid. p. 129.

⁴⁸ Estes elementos serão amplamente analisados no segundo capítulo, dedicado à encenação da peça.

tempo histórico, aliadas à capacidade intelectual e criativa do sujeito social (Peixoto e Molière). Isto é, “por responder a novas questões em épocas distintas, o texto explicita sua historicidade, concomitantemente contrariando a idéia de estar possuído por um ‘presente atemporal’ [...] com um sentido fixado para sempre”.⁴⁹ Sob esse prisma, uma única peça teatral encenada em lugares sociais diferentes é revestida por novas significações, o que não invalida a obra original, tampouco descaracteriza a “cópia”. Ao contrário, as duas encenações aproximam-se, intelectual e esteticamente, no tempo e no espaço.

Ao perceber em Molière respostas para a contemporaneidade brasileira, Fernando Peixoto se apropria do passado para falar ao presente sobre o presente. Essa apropriação converte em atual a escrita do comediante francês, uma vez que faz sentido à experiência do diretor no Brasil. Isso acontece na medida em que há adições de elementos e sentidos, cujo escopo é tornar a obra do passado contemporânea aos espectadores. Todavia, a obra original não se perde, mas deixa resquícios e marcas, responsáveis pela aproximação, ao menos intelectual, entre uma e outra produção.

Dito isso, entendemos que a essência de uma obra de arte encontra-se em sua historicidade, pois é ali que se torna visível o processo de construção de sentidos. Assim, a tradução e roteirização realizadas por Fernando Peixoto impregnam o texto teatral francês de novas interpretações, mas este não se perde, deixa vestígios. Portanto, devemos pensar esses resquícios enquanto tradição, desde que

por tradição entendemos o processo histórico da práxis artística, então ele deve ser pensado como um movimento que começa com a recepção, que apreende o passado, trá-lo de volta a si e dá ao que ela assim transformou em presente, traduziu ou “transmitiu”, o sentido novo que implica seu esclarecimento pela atualidade.⁵⁰

Esses vestígios compõem a tradição que envolve o mito Dom Juan e a peça molieresca. Ao compreendermos dessa maneira, apreendemos os sentidos das palavras de Fernando Peixoto: “nosso método de trabalho foi o mais simples possível: Molière falava, nós respondíamos. De igual para igual. Nos concentrávamos nas idéias, mais que nas palavras. Estas seriam nossas. Sem complexos de superioridade ou inferioridade”.⁵¹

⁴⁹ ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989, p. 36.

⁵⁰ JAUSS (s/d) apud Ibid. p. 41.

⁵¹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 129.

Apesar de assegurar que a tradução acontece de “igual para igual”, o diretor tem uma preocupação incessante em justificar as suas escolhas diante do texto francês. Percebe-se isso quando ele diz que sua tradução “guarda a estrutura do original, que iríamos depois modificar substancialmente na versão cênica definitiva do texto. Mantém os mesmos personagens e as ordens de seqüências. Trata-se de uma tradução que assume os riscos das traições”.⁵² Peixoto pensa em termos de “traição”, porque tem um modelo a seguir, o texto clássico de Molière. Ao mesmo tempo, possui consciência de que a peça precisou ser modificada para atender aos seus interesses, já que, se lembrarmos o início deste capítulo, para Peixoto o espetáculo teatral tem que seguir o “sentido da História”.⁵³

Portanto, o ano de 1970 apresenta solicitudes criativas peculiares. Daí porque as “opções se faziam dentro de um quadro preciso”.⁵⁴ Assim, o diálogo estabelecido entre o original francês e o roteiro de Fernando Peixoto não se consolida de maneira hierárquica. Ao contrário, são produções que atendem às solicitudes do tempo criativo específico de cada uma delas. A rigor, compreendemos quando Fernando Peixoto afirma que interessava, a ele e a Gianfrancesco Guarnieri,⁵⁵ “a nossa maneira de compreender o texto e o autor. É

⁵² PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 130.

⁵³ Ibid., p. 216.

⁵⁴ Ibid., p. 129.

⁵⁵ Gianfrancesco Guarnieri teve sua vida ligada à arte e aos movimentos sociais das décadas anteriores à de 1960. Foi militante do Partido Comunista, com a função de organizar grupos de pessoas para formar células do Partido. Em 1955 fundou o Teatro Paulista do Estudante (TPE), sob orientação de Ruggero Jacobbi. Com a fusão, em 1956, do TPE ao Teatro de Arena em São Paulo, Guarnieri passou a atuar efetivamente dentro do Elenco Permanente do Teatro de Arena, com uma preocupação evidente em relação à questão do público e às realizações de “teatros populares”. Após a encenação e sucesso de **Eles não usam Black-Tie** (1958), motivou a criação do Seminário de Dramaturgia no Teatro de Arena. A partir de então teve uma postura crítica e particular sobre a sua realidade, em especial, as camadas populares. Após a instauração da Ditadura Militar em 1964, concebeu espetáculos de cunho crítico sobre o sistema vigente e também sobre os seus opositores. No que se refere ao diálogo entre palco e platéia, Ludmila Sá de Freitas diz: “Dialogar com a platéia, denunciar o arbítrio, encontrar nas brechas uma forma de mostrar o que acontecia no país (estrangulamento econômico, tortura, opressão, prisões arbitrárias, cerceamento da livre manifestação artístico-cultural), apontar dificuldades enfrentadas pelo teatro e construir uma arte de resistência democrática. Essas ações corresponderam aos anseios do artista e nortearam sua produção nos anos de 1970”. (FREITAS, Ludmila Sá. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri: o “caso Vladimir Herzog”** (1975) (re)significado em Ponto de Partida (1976). Uberlândia, 2007. 127 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História), f. 38.) Por fim, vale destacar que Guarnieri escreveu, encenou e participou de importantes espetáculos para a cena teatral brasileira, entre eles, **Gimba, presidente dos Valentos** (1959), **A Semente** (1961), **O Filho do Cão** (1964), os musicais **Arena conta Zumbi** (1965) e **Arena conta Tiradentes** (1967), **Marta Saré** (1968), **Castro Alves Pedepassagem** (1971), **Um Grito Parado no Ar** (1973) e **Ponto de Partida** (1976). Também teve participação ativa na televisão e também no cinema. Para saber mais sobre o assunto, consultar: FREITAS, Ludmila Sá. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri: o “caso Vladimir Herzog”** (1975) (re)significado em Ponto de Partida (1976). Uberlândia, 2007. 127 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História)

evidente que nossa compreensão estava historicamente situada”.⁵⁶ Com isto, o texto **Dom Juan** de Molière alcança a atualidade no roteiro e na cena de Fernando Peixoto. Em outras palavras, as duas escritas teatrais tornam-se simultâneas na representação de Peixoto, no olhar que direciona para a sua realidade e também para o seu passado. Nesse caso, a obra artística guarda um elo com o seu mundo, ou seja, com o instante no qual foi produzida. Entretanto, há uma continuidade de sentidos que a acompanha em suas futuras apropriações. Isso significa que o roteiro e a cena de Fernando Peixoto estão irremediavelmente conectados à escrita de Molière, uma vez que o texto teatral propicia a mediação entre passado e presente.

Essa conexão é possível a partir do presente que interpreta o passado e dele se apropria, compreendendo-o à luz de seus questionamentos. Para compreender isso, o conceito de “presente interpretador” de Carlos Alberto Vesentini é fundamental. Vesentini, na obra **A Teia do Fato**, tem como meta discutir a construção e legitimação da Revolução de 1930, no Brasil, enquanto fato histórico. Para tanto, Vesentini retorna ao processo brasileiro, em um instante em que se aglutinam momentos e circunstâncias que fizeram com que o ano de 1930 se tornasse um marco de ruptura entre o passado e o presente. A respeito dessa relação, o intelectual usa o conceito de “tempo presente e interpretador”,⁵⁷ isto é, o passado é constantemente relido e reconstruído no presente que o interpreta de acordo com suas problemáticas e seus olhares. É o presente também o responsável por organizar a temporalidade, alocando acontecimentos e fatos, especialmente, de acordo com a memória histórica. Em relação ao texto teatral, para tornar-se mediador entre passado e presente, é fundamental levar em consideração que a obra está investida de sentidos elaborados pelo “presente interpretador” de Peixoto, mas, ao mesmo tempo, há uma necessidade de aproximar-se o máximo possível do que Molière propunha.

Fernando Peixoto evidencia que “erros e acertos nasceram da vontade de sermos fiéis ao espírito de Molière”.⁵⁸ A relação que o encenador brasileiro estabelece com o

GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

Id. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 44-60.

ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

⁵⁶ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 129.

⁵⁷ VESENTINI, Carlos A. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 89.

⁵⁸ PEIXOTO. Op. Cit., p. 129.

comediante o motiva a recuperar um “espírito de Molière”. Sem dúvida, o que chama a atenção de Peixoto, tanto no escritor francês quanto na figura de Dom Juan, é o caráter rebelde, sobretudo a contestação aos valores erigidos pela sociedade e falsamente defendidos por uma cota de “homens de bem”, os hipócritas. Aliás, ligado a isso, a concepção de Molière sobre a comédia, a montagem cênica e a construção de personagens também o atraem. O encenador brasileiro retira um excerto da obra **A Crítica da Escola das Mulheres** (1663) para demonstrar um foco dessa concepção que o atrai. Diz: “*a finalidade da comédia consiste na representação dos defeitos humanos, especialmente dos defeitos dos nossos contemporâneos*”.⁵⁹ (destaques do autor) Ao mesmo tempo, Peixoto não se priva a nos apresentar a maneira como são construídos os espetáculos montados pelo comediante.

Molière foi sempre um diretor meticuloso: em seus espetáculos, segundo testemunho de seus atores, cada passo, cada gesto dos atores, estava cuidadosamente estudado e toda a montagem das peças se realizava com profundo empenho e segurança. Ele afirmava: *Aprofundai os vossos personagens e imaginai que são vocês mesmos os personagens que representam*; mas ao mesmo tempo recomendava aos atores que tivessem sempre presente o tipo que representavam e *procurassem reproduzi-lo em caricatura*. Em seus espetáculos, dava destaque especial à utilização do corpo e à improvisação.⁶⁰ (destaques do autor)

No que tange à tradução e à roteirização do original francês, muitas são as referências mobilizadas que aproximam Molière de Fernando Peixoto. Assim, esses dois homens do teatro tornam-se simultâneos no instante em que Peixoto percebe em Molière um campo de possibilidades a serem exploradas para falar ao Brasil sobre o Brasil. Não é gratuita a escrita desses dois comentários sobre o comediante que recuperam, o primeiro, a postura molieresca em relação à comédia e, o segundo, a maneira como são construídos os personagens na cena. Se quisermos entender as razões pelas quais um texto neoclassicista desperta interesse no diretor brasileiro, é imprescindível debruçarmo-nos sobre a escrita de Molière, buscando esse “espírito”, que encantou e despertou a criatividade do encenador.

⁵⁹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 122.

⁶⁰ Ibid. p. 123-124.

MOLIÈRE E A ESCRITA CÔMICA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A COMÉDIA E SUA FUNÇÃO*

Molière se aproxima dos grandes debates envolvendo a escrita dramatúrgica de seu período. Nesse sentido, a sua comédia mescla as diferentes possibilidades inerentes ao período no qual viveu às suas próprias posturas e olhares, ou seja, a maneira particular com a qual lê sua realidade e a devolve em forma de arte teatral. Além de demonstrar que a comédia tem um papel prático, a peça **A Crítica** também envereda pelos caminhos da hierarquia dos gêneros. Percebemos essa relação e a função da comédia nas palavras de Dorante a Urânia.

Tem razão, minha senhora; e se, quanto à dificuldade, a quizer atribuir maior à comédia, creia que não se enganará. Eu, pelo menos, acho que é muito mais fácil a um autor enfatuar-se com os sentimentos elevados, de desafiar em verso a sorte, de acusar os destinos e de dizer coisas feitas aos deuses, que apanhar como é devido o ridículo dos homens, e apresentar agradavelmente na scena os defeitos de toda a gente. Quando se pintam heróis, faz-se o que se quer, são retratos a capricho, em que não se briga a parecença; basta seguir os vãos fantásticos da imaginação, a qual muitas vezes deixa de lado a realidade para correr após o maravilhoso. Quando, porém, se tem de pintar o homem, é preciso pintá-lo segundo ele é. É indispensável que o retrato se assemelhe; e se do pincél não sai cousa que faça logo reconhecer a gente do nosso século, o autor nada fez. Numa palavra: nas peças sérias basta, para escapar às censuras, dizer cousas de bom senso, e bem escritas; nas outras é diferente; é preciso gracejar: e creiam que é tarefa árdua fazer rir a gente de bem.⁶¹

A relação entre os gêneros foi amplamente discutida no século XVII, com base nos escritos de Aristóteles. Na obra do pensador helênico à comédia é reservado um lugar entre os gêneros menores e, portanto, deve representar homens inferiores, bem como apenas alguns vícios que caíssem no ridículo. Assim, a sátira representa os defeitos de **homens inferiores**, desde que esses defeitos sejam inocentes, paliativos e que causem pouco interesse. Consequentemente, a finalidade da comédia é o riso, nada além. Desse modo, não há necessidade de que o autor se esforce para criar pinturas dos homens

* As análises a serem desenvolvidas ao longo deste subtítulo têm como base a monografia **Dom Juan (1665, Molière): olhares sobre a França Neoclássica**, defendida em 05 de agosto de 2007, no Instituto de História, da Universidade Federal de Uberlândia, como resultado de pesquisas envolvendo três anos de Iniciação Científica, financiadas pelo CNPq.

⁶¹ MOLIÈRE. Crítica da Escola das Mulheres. In: _____. **A Escola das Mulheres e Crítica da Escola das Mulheres**. Tradução revista por Guedes de Oliveira. Chardron: Porto, 1928, p. 171.

contemporâneos e associe-os aos vícios sociais.⁶² Mikhail Bakhtin, na obra **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**, expõe desta maneira 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 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.⁶³

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”,⁶⁴ 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

⁶² Aristóteles diz: “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”. (ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966, p. 33. (Biblioteca dos Séculos) São exatamente estas palavras que marcam o século XVII em relação à hierarquia dos gêneros.

⁶³ 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, p. 84.

⁶⁴ 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.” (SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês [século XVIII]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 40-41.)

influencia diretamente a maneira como o público percebe o espetáculo e, por conseguinte, entende as características básicas de cada gênero.

Peter Szondi, em **Teoria do Drama Burguês [século XVIII]**, ao analisar o Renascimento e o Classicismo, divide os escritos produzidos em: poética aristotélica e poética aristotelizante. A diferença é “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)”.⁶⁵ A poética “abstrata e normativa” é aquela recuperada e relida no século XVII, que restaura as mesmas regras em um tempo posterior, “eliminando os motivos concernentes ao conteúdo”. Com isso esses ditames tornam-se fixos e ignoram a historicidade inerente aos atores sociais desse século.⁶⁶ Entretanto, as obras do período, mesmo que tragam resquícios do passado, são, absolutamente, francesas do século classicista. Aguinaldo José Gonçalves, referenciado em Erich Auerbach, é sucinto ao 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.⁶⁷

⁶⁵ SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês [século XVIII]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 45-46.

⁶⁶ 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. 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 *Sturn 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.)

⁶⁷ GONÇALVES, Aguinaldo José. *O Classicismo na Literatura Européia*. GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 120.

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 regras fixas e rígidas. O que “anulava”, em grande escala, o princípio criativo do autor. Isso porque, ao recuperar a produção artística no seu meio, percebemos que “a historicidade de um texto vem, ao mesmo 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”.⁶⁸ Dessa maneira, mesmo que os classicistas buscassem a proximidade com os gregos, se limitavam à sua própria leitura de mundo. Em outras palavras, a forma como recuperavam Aristóteles e outros intelectuais da Grécia Clássica era particular daquele momento. Todas estas questões, em maior ou menor grau, foram são pensadas por Molière ou as percebemos intrínsecas às suas obras.

Em relação aos gêneros, trágico e cômico, Roger Chartier nos indica que o comediógrafo aproxima a tragédia do maravilhoso, do inverossímil, uma vez que, para criá-la, é necessário apenas aproximar-se dos “grandes sentimentos” e das normas correntes. Na escrita da comédia a tarefa torna-se mais sutil. Sob este ponto de vista, Molière amplia a noção de escrita cômica elaborada por Aristóteles, alocando para esse gênero um grau de atualidade, pois “é indispensável que o retrato se assemelhe; e se do pincél não sai coisa que faça logo reconhecer a gente do nosso século, o autor nada fez”. Há, portanto, uma aproximação necessária entre o real e a arte cômica.

No artigo **Da Festa na Corte ao Público Cidadino**, Chartier embrenha-se nesse estudo para compreender as relações entre a comédia molieresca e a realidade na qual o comediógrafo vivia. Em primeira instância, Chartier valoriza a historicidade inerente à obra de Molière. Assim, a noção de comédia, apresentada pelo escritor francês, é-lhe particular e única, mas se apresenta dentro de um processo que é dado a compreender quando se faz uma leitura histórica da sua obra. O intelectual apreende que Molière acredita que a comédia deva ser “imitação do real”. Com isto, as ações mostradas nos espetáculos são “compreensíveis, decifráveis, verossimilhantes para os espectadores”,⁶⁹ por isso há a identificação espectador-personagem e, portanto, a possibilidade do riso. Aliás, os atos apresentados têm que possuir sentido, “compatibilidade” para a assistência.

⁶⁸ 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.

⁶⁹ Ibid.

Assim, o que é apresentado 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 uma representação, uma recriação ou “equifrase” daquilo que o comediante vê como sua realidade. Então, “as situações mostradas não devem ser tomadas por situações reais”,⁷⁰ uma vez que a obra recompõe a realidade à luz da especificidade criativa do autor.⁷¹

Roger Chartier chega às conclusões apresentadas ao analisar a peça **George Dandin** (1668) em duas ocasiões, na corte e na praça pública, a partir do olhar direcionado por Molière na peça **A Crítica da Escola das Mulheres**. Percebe assim que as personagens do comediógrafo 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. Logo, 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.

“Acho que a comédia é mais própria para curar a gente que para a pôr enferma”.⁷² Urânia, personagem de **A Crítica da Escola das Mulheres**, é a primeira figura dramática a lançar à comédia uma função dentro da narrativa dessa peça. Criada em 1663, por Molière, **A Crítica** é uma resposta aos opositores de outro espetáculo, **A Escola das Mulheres** (1662). Entretanto, para além de uma simples resposta, podemos visualizar, no texto teatral, as concepções de Molière sobre a sua escrita cênica, bem como sobre o gênero cômico. Uma vez que não deixou nenhuma poética pela qual pudesse nos guiar, é necessário pinçar esses elementos em sua obra e, a partir deles, entender o que, para ele, vem a ser comédia. Só a partir do entendimento do sentido e da função desse gênero, poderemos ampliar as discussões e envolver a escrita teatral de **Dom Juan**.

A Escola das Mulheres é escrita em cinco atos e desvela dois focos narrativos. O primeiro incide sobre as relações extraconjugais mantidas pelas esposas que deixam os maridos em situações delicadas. Para tanto, Molière constrói a figura de Arnolf, um

⁷⁰ 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.

⁷¹ Cf.: Ibid. p. 18-19.

⁷² MOLIÈRE. **Crítica da Escola das Mulheres**. In: _____. **A Escola das Mulheres e Crítica da Escola das Mulheres**. Tradução revista por Guedes de Oliveira. Chardron: Porto, 1928, p. 139.

homem que teme a traição acima de quaisquer outros vícios. Com o objetivo de se casar e jamais passar por tal ardil feminino, toma para si a criação da menina Inês, jovem camponesa que com tenra idade foi estudar em um convento, recebendo apenas as lições para ser uma gentil, estúpida e ignorante esposa. Contudo, apesar de todos estes cuidados, ela consegue ludibriá-lo e se apaixona pelo também jovem Horácio. Dessa maneira, o aspirante a ser um marido digno, que jamais se veria desrespeitado pela esposa, é colocado em cena como o ridículo, uma vez que todos os seus cuidados para com Inês não surtem efeito, e ele engrossa a fila dos “homens traídos”.⁷³

Por meio das explicações de Arnolf ficamos conhecendo a dimensão da ingenuidade e inocência de Inês, bem como o quanto é cercada de cuidados para que não se desvie do caminho da “bondade natural”. Entretanto, é justamente essa bondade que a faz aproximar-se de Horácio e apaixonar-se por ele. Com vistas a construir um enredo que dê voz ao acaso e às coincidências, Molière faz de Arnolf o confidente de Horácio. Com isso, a aproximação dos dois jovens é sempre dificultada pelas ações de Arnolf, que, afinal, conhece cada passo de Horácio, mas é facilitada pelo destino e pela astúcia de Inês, que, frente ao amor correspondido, se torna ardilosa.

Todavia, Molière não se contenta apenas com que saibamos o modo como Inês foi criada. Ao perceber que pode perder sua futura mulher, Arnolf lança-nos outras considerações sobre a formação de uma boa esposa. Assim, o clímax deste tipo de educação é delineado nos **Preceitos do Matrimônio ou Deveres que a mulher casada, deve sempre ter presentes**, entregue a Inês pelo protagonista para que ela os leia e siga. Ao todo somam setenta preceitos, embora a peça apresente só os dez primeiros, responsáveis por fazer o leitor/espectador compreender em que consiste o restante.⁷⁴

⁷³ Em conversa com Crisaldo, Arnolf fala sobre Inês: “Conheci-a quando ela tinha apenas quatro anos; chamava-me a atenção vê-la séria e meiga no meio de outras crianças. Sabendo que a mãe lutava com dificuldades, veio-me à cabeça de pedir-lhe a filha; [...]. Então mandei a criança para um pequeno convento onde me educaram segundo as minhas instruções, isto é, determinando como tinham de fazer para a tornarem tão estúpida quanto possível fosse. Graças a Deus, os resultados satisfizeram a minha expectativa: quando chegou a grande, vi-a a tal ponto inocente, que elevei as mãos ao céu para lhe agradecer o ter-me proporcionado uma mulher à medida dos meus desejos. Tirei-a então do convento; e como a minha casa está a todas as horas aberta a toda espécie de gente; e como é sempre melhor prevenir que remediar, pu-la aqui à parte, nesta outra casa, onde ninguém me vem ver. Para não lhe estragar a bondade natural, só tenho com ela pessoas de outra tanta simplicidade”. (MOLIÈRE. *Crítica da Escola das Mulheres*. In: _____. **A Escola das Mulheres e Crítica da Escola das Mulheres**. Tradução revista por Guedes de Oliveira. Chardron: Porto, 1928, p. 18.)

⁷⁴ A título de curiosidade estes são os preceitos: “*Preceito primeiro*: Aquela que um laço sagrado leva ao leito de algum homem, apesar do que hoje por aí se vê, deve bem capacitar-se de que o homem que a

Justamente ao seguir esses preceitos Inês é colocada nos braços de Horácio e, mais uma vez, por intervenção do acaso, descobrimos, no final do espetáculo, que os dois jovens estavam prometidos um ao outro desde a infância. Ao triste Arnolf resta o papel de estúpido, pois todos os seus cuidados para que tivesse uma esposa perfeita se tornam infundados e sem efeito. No quinto e último ato ele se descobre apaixonado por Inês e lhe implora amor, mesmo que para isso precise fechar os olhos aos seus desvios. O que o coloca na posição que criticou desde o início da peça, de um marido traído que finge ignorar os passos da esposa porque deseja mantê-la ao seu lado.

São estes os dois focos constituintes matriz temática para a escrita da **Crítica**. Peça em um único ato, ela se desenvolve a partir do diálogo de Urânia, Elisa e Climena, que discutem sobre a encenação da peça **A Escola das Mulheres**, de Molière. Climena está revoltada e indignada com a narrativa, especialmente com o fato de o comediante construir a figura de Inês como estúpida ao ponto de acreditar que “os meninos nasciam pelos ouvidos”. Além do mais, essa expressão a incomoda por crer que se torna imoral no palco. Urânia, ao contrário, gosta do espetáculo, vendo-o como uma pintura de seus contemporâneos e não enxergando a malícia apresentada pela outra personagem. Com a chegada do Marquês, do poeta Lísidas e de Dorante o debate se acirra, pois este defende o ponto de vista de Urânia e aqueles a perspectiva de Climena.

As opiniões das figuras dramáticas que criticam o espetáculo são singelas. O Marquês consegue apenas afirmar “acho-a detestável; o mais detestável possível, o que pode chamar-se detestável”.⁷⁵ No entanto, quando Dorante o pressiona sobre o momento

toma, a toma só para si. [...] *Preceito segundo*: Compôr-se deve somente como o marido desejar: só a ele lhe importa o ela ser bonita. Que os outros a achem feia, não se lhe deve importar. *Preceito terceiro*: Olhares estudados, águas, cremes, pomadas, e todos os mil ingredientes que põem a cutis formosa, são drogas fatais à honra. Quem muito cuida em se pôr bela, pouco cuida de seu marido. *Preceito quarto*: A honra ordena que os olhos, lá no fundo da mantilha, nunca dardejem seus fogos, pois para agradar ao espôso não se precisa agradar a ninguém. *Preceito quinto*: As boas regras proíbem de em casa receber quem ao marido não procure, pois aqueles que de bom humor só visitam a senhora não conveem ao senhor. *Preceito sexto*: Cuide muito em não aceitar qualquer presente de homem, que no século em que vivemos não se dá nada por nada. *Preceito sétimo*: Ainda que a falta disso a aborreça, nunca tenha tinteiro, tinta, penas, papel: na casa de bons costumes, o marido escreve por todos. *Preceito oitavo*: As sociedades malditas, chamadas de boa roda, só servem para corromper da mulher os bons costumes; boa política seria de uma vez proibi-las, pois lá é que conspira, contra os pobres maridos. *Preceito nono*: Nunca em caso nenhum a mulher deve jogar; pois o jogo enganador, à que perde, faz jogar quanto tem. *Preceito décimo*: De passeios ou merendas campestres deve a espôsa sempre fugir, que o marido é sempre o que paga o rachado que na louça lhe fazem”. (MOLIÈRE. *Crítica da Escola das Mulheres*. In: _____. **A Escola das Mulheres e Crítica da Escola das Mulheres**. Tradução revista por Guedes de Oliveira. Chardron: Porto, 1928, p. 61-62-63).

⁷⁵ Ibid., p. 152.

em que assistiu às cenas, afirma que não prestou atenção e que sequer ouviu o que os atores diziam. Os argumentos de Climena assentam-se na moral e nos bons costumes, pois não tolera “as indecências da peça, nem as sátiras desbragadas que nela há contra as mulheres”.⁷⁶ A entrada desse personagem em cena demonstra que ela ficara escandalizada com a encenação. Climena, mais de três horas depois do espetáculo, chega à casa de Urânia desfalecendo. Narra sua ida ao teatro como um martírio, para assistir a “essa maldita rapsódia da *Escola das Mulheres*”.⁷⁷ Não satisfeita, acrescenta: “me sinto tôda abalada com o nôjo que aquilo me deu, e bem receio que nestes quinze dias mais próximos não me sinta no meu estado normal”.⁷⁸

Frente os argumentos de Climena e do Marquês, Urânia deixa claro que ouviu o espetáculo do início ao fim. O que significa que ela não se deixou guiar por outros, sua experiência para falar do espetáculo é empírica. Nesse sentido, o personagem abre para as possibilidades da escrita cômica:

URÂNIA – Eu por mim não me sinto ofendida com elas porque não vejo que se me possam aplicar. Sátiras daquelas são dirigidas aos costumes, e só por reflexão atingem as pessoas. Nós não devemos aplicar-nos com as nossas próprias mãos os dardos das censuras feitas ao que é geral; aproveitemos a lição, isso sim: mas aproveitemo-la, se pudermos, sem dar a perceber que conhecemos que é a nós que a dirigem. Todos os ridículos que se expõem na scena devem ser considerados sem despeito: são como espelhos públicos em que nunca devemos dar margem a que os outros creiam que nos miramos. Além disso, escandalizar-se por causa de outrem censurar um defeito, é confessar tácitamente que o possuímos.⁷⁹

Na fala de Urânia, podemos ouvir ecos da voz de Molière respondendo àqueles que criticaram duramente a peça **A Escola das Mulheres**. Ao defender que essa sátira é dirigida aos costumes e só por um exercício de reflexão ela atinge o ser humano por trás desses costumes, o comediante aproxima ficção e realidade, uma vez que, para que haja essa identificação reflexiva do personagem com figuras reais, é preciso que elas sejam verossímeis, ou seja, portadoras de características que remetem às pessoas daquele século, contemporâneas dos espectadores.

⁷⁶ MOLIÈRE. Crítica da Escola das Mulheres. In: _____. **A Escola das Mulheres e Crítica da Escola das Mulheres**. Tradução revista por Guedes de Oliveira. Chardron: Porto, 1928, p. 166.

⁷⁷ Ibid. p. 138.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid. p. 166.

Molière indica que a peça serve para apontar defeitos que as pessoas reconhecem tanto nos outros quanto em si mesmas. Sendo assim, a partir do momento em que se sentem escandalizadas ou atingidas de alguma maneira, pela obra ou por alguma crítica apresentada, estão afirmando, publicamente, que são portadoras daquele tipo de vício social atacado no palco. Com isto, se explicam as palavras de Urânia “Eu por mim não me sinto ofendida com elas porque não vejo que se me possam aplicar”. Os desafetos de Molière sentiam-se de alguma maneira ofendidos pela peça porque o que ali se representava era-lhes aplicado e, ingenuamente, ao demonstrarem a ofensa, confessavam-se alvo direto do que estava sendo encenado.⁸⁰

Se, como dissemos, à comédia neoclássica era reservado o lugar de crítica pouco elaborada, nela se representando homens inferiores e defeitos paliativos e inocentes, Molière rompe com essas concepções e lança à escrita cômica a função de corrigir os homens. Portanto, Molière é receptor desses ditames, mas interpreta-os à sua maneira e faz uso deles na medida em que lhe agradam e lhe suprem as necessidades. Sendo assim, o comediante não tem um papel ativo nas discussões realizadas no século XVII entre os estetas. Marvin Carlson ressalta, no prefácio da peça **Os Enfadonhos** (1662), que ele se declara alheio a essas discussões: “Não é meu propósito questionar aqui se tudo teria sido mais bem feito ou se aqueles que se divertiram com a peça riram de acordo com a regra”.⁸¹ Não satisfeito, continua: “Tempo virá em que publicarei minhas observações sobre as peças que escrevi e não perco a esperança de um dia, qual grande autor, mostrar que sou

⁸⁰ A aproximação verossímil entre personagem e as pessoas contemporâneas a Molière amplia os sentidos da palavra verossimilhança, que ultrapassam os limites de significar algo aceitável e possível naquele instante. As relações entrevistadas pelo escritor francês mantêm estreita relação com a verdade. Nesse sentido, é fundamental pensar a relação de afinidade de Molière com a “veracidade da comédia”. Roger Chartier diz: “[...] 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”. (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, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003, p. 91.)

⁸¹ MOLIÈRE. Apud 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. 98.

capaz de citar Aristóteles e Horácio”.⁸² Infelizmente, para nós pesquisadores, a ideia de Molière escrever suas observações acerca da própria obra não chegou a se concretizar ou, se foi realizada, não sobreviveu às agruras do tempo.

Ao menos possibilidades para a interpretação da função da comédia e do que este gênero significa para Molière existem. No Prefácio de **A Escola das Mulheres** há indicação sobre a escrita de uma resposta destinada aos censores que criticaram a referida peça. Fala o comediante francês, “já numa dissertação dialogada que escrevi, e da qual ainda não sei que farei. A ideia de tal diálogo, ou, se assim querem, dessa pequena comédia, veio-me depois da segunda ou da terceira representação da peça”.⁸³ É evidente que o autor se refere à peça **A Crítica da Escola de Mulheres**. Para Carlson, nessa peça

os personagens mencionam todas as críticas assacadas contra o autor: falta de gosto (e mesmo obscenidade), subserviência à platéia e, mais importante, desprezo das regras artísticas. O crítico-poeta Lísidas garante que Aristóteles e Horácio condenariam a obra de Molière; Dorante replica que na verdade o autor seguira as regras e, ainda que não tivesse feito, a peça não deixaria de agradar ao público, o que é a maior das regras. À acusação de que a obra carecia de ação e apresentava caracteres inconsistentes, Dorante responde que a “ação” dramática pode estar até mesmo nos monólogos ou mudanças de estado emocional, e que um caráter destemperado em certos momentos e sensível em outros de modo algum é inconsistente.

A Crítica, apresentada juntamente com A escola de mulheres, aumentou-lhe a popularidade e assim veio a espicaçar os adversários de Molière.⁸⁴

Molière, porém, reconhece se tratar de uma tarefa árdua realizar tal intento, em especial no que se refere a “fazer rir a gente de bem”. Tal como, lembramos, as palavras do personagem Urânia, na **Crítica**. Essa preocupação elucida que, 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”.⁸⁵ De acordo com Moore, as peças de Molière “show quite clearly that he found difficulty in providing plays of the length and

⁸² MOLIÈRE. Apud 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. 98.

⁸³ MOLIÈRE. Crítica da Escola das Mulheres. In: _____. **A Escola das Mulheres e Crítica da Escola das Mulheres**. Tradução revista por Guedes de Oliveira. Chardron: Porto, 1928, p. 9.

⁸⁴ CARLSON. Op. Cit., p. 99.

⁸⁵ FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 158.

type that his audience wanted”.⁸⁶ O que, em última instância, demonstra a preocupação em criar aquilo que aprazeria seu público. Com isto, o comediante reserva-se o direito, em relação aos ditames neoclássicos, de aceitá-los ou transgredi-los à medida que lhe atendam às perspectivas. Carlson aponta que Molière é guiado por uma regra, a qual considera superior a qualquer outra, **agradar o público**. João Roberto Faria, no artigo **A Dramaturgia do Classicismo**, também expõe esse fato, dizendo: “verdade seja dita, o maior compromisso de Molière era com o riso”.⁸⁷

Assim, podemos compreender o porquê de Molière ter sido um dos escritores de teatro de maior público no século XVII e, não foi diferente com a peça **A Escola das Mulheres**. Encenada pela primeira vez em 26 de dezembro de 1662, contou oitenta apresentações, permanecendo em cartaz até o dia 12 de agosto de 1663. Esse total de encenações naquela época significava sucesso de público. Se, tal como vimos, o compromisso maior de Molière era com a assistência, acima de quaisquer regras da arte, o objetivo, sem dúvida, foi alcançado. Aliás, a partir do momento em que passa a encenar suas obras na corte, em 1661, apesar das grandes controvérsias que gerou e dos vários desafetos que conquistou, o comediógrafo conseguia agradar a platéia.

Pelas respostas contidas na peça **A Crítica da Escola das Mulheres**, talvez seja plausível supor que, na mesma proporção com a qual atraiu os espectadores, tenha também atraído os desafetos que, em sua maioria, delineados pela figura de Lísidas, eram críticos e/ou escritores invejosos que não conseguiam o mesmo êxito com suas próprias peças. O diálogo em que tais assertivas surgem centra-se na fala do poeta Lísidas e no fervor em defender uma escrita dentro das regras. Julgando demonstrar profundo conhecimento de tais regras, o personagem analisa e critica a peça **A Escola de Mulheres**. Urânia, por desconhecer-las não emite nenhuma réplica, ao contrário dos outros personagens que emitem juízos sobre o que ignoram.⁸⁸ A resposta, assim, vem pelos lábios de Dorante:

⁸⁶ [Mostram 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.

⁸⁷ FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 162.

⁸⁸ Aliás, Molière não se furta a também tecer críticas a respeito daqueles que falam sobre assuntos que desconhecem como se fossem total conhecedores. Mais uma vez é por Dorante que ouvimos tais sátiras, quando critica o Marquês por usar termos gregos pouco comuns apenas para demonstrar conhecimento acerca da narrativa teatral. Diz: “Podes ris à vontade. Sou partidário do bom senso e não posso aturar as ebulições cerebrais dos nossos marqueses parlapatões. Aborreço-me ver pessoas que, a-pesar da sua

Ao ouvirem-nos falar, dir-se-ia que essas regras da arte são o maior dos mistérios; no fundo, porém, não passam de umas simples observações feitas pelo bom senso a respeito do que pode destruir o prazer que se toma com esta espécie de poemas; o mesmo bom senso que outrora sugeriu essas observações fá-las ainda todos os dias sem auxílio de Horácio nem de Aristóteles. Quisera que me dissessem se a grande regra de todas as regras não é o agradar, e se uma peça que atingiu êsse fim não seguiu o bom caminho. Ou pretendem que um público inteiro se engane a tal respeito e que cada qual não possa julgar por si do prazer que tem com a peça?⁸⁹

Nesse primeiro instante Molière demonstra que conhece as regras da arte pelas quais os poetas se orientam. Entretanto, apresenta o argumento de que o prazer que o espetáculo deve surtir é superior a todas elas. Nesse sentido, alfineta os escritores que, mesmo seguindo as normas, não conseguem a angariar um público satisfatório.

URÂNIA – Eu já notei uma cousa que se passa com os tais senhores, e é que os que mais falam de regras, e que melhor as conhecem, fazem umas comédias de que nem alma viva gosta.

DORANTE – Aí está precisamente, minha senhora, a prova de que devemos fazer pouco caso dos embaraços que nos põem. Porque enfim, se as peças feitas segundo as regras não agradam as que as não observam, resulta, infalivelmente, que as regras são mal feitas. Deixemos pois de lado essa chicana com que se pretende albardar o gosto do público, e não atendamos numa comédia senão ao efeito que em nós faz.⁹⁰

Agradar a assistência torna-se, dessa maneira, a maior de todas as regras. Por isso, há registros de que o comediante tenha feito uso de maquinarias e elementos cênicos até então inéditos, com o escopo de valorizar o que se passava no palco. A construção de cada personagem dos espetáculos também era cuidadosamente elaborada. As figuras dramáticas equilibravam-se entre a interpretação na qual o ator desaparecia por trás do personagem e a caricatura da mesma, tendo o espectador plena consciência de que se tratava de uma encenação. Com isto, Molière acreditava que o público, além de se divertir, também refletiria acerca do que estivesse vendo em cena.

qualidade, se expõem ao ridículo: pessoas que decidem qualquer assunto que seja, e falam dêle com desembaraço, sem sequer saber o que dizem; dessas pessoas que, numa comédia, irrompem em aplausos nos pontos mais dúbios, e ficam impávidas nos que são bons; dessas pessoas que, quer ao vêr um quadro, ou ao assistir a um concêrto, censuram e aplaudem sempre a contrasenso, estropiando os termos de arte que por acaso teem pescado, aplicando-os onde não teem adaptação [...]” (MOLIÈRE. *Crítica da Escola das Mulheres*. In: _____. **A Escola das Mulheres e Crítica da Escola das Mulheres**. Tradução revista por Guedes de Oliveira. Chardron: Porto, 1928, p. 156.)

⁸⁹ Ibid. p. 175.

⁹⁰ Ibid. p. 175.

A peça **A Crítica** não ficou sem respostas Boursault, acreditando reconhecer-se no personagem do poeta, levou aos palcos franceses a peça **O Retrato do Pintor** ou **A Contra Crítica**, encenada no Hotel Borgonha. A isso Molière respondeu com o espetáculo **O Improviso de Versailles**, que caminha na mesma direção que **A Crítica**, contudo amplia o horizonte de críticas e desvela com cuidado as suas concepções sobre a comédia e sua função. **Improviso** é a última resposta que Molière dá aos seus opositores. Após essa encenação retira-se dos debates, continuando apenas a escrever suas peças de acordo com suas próprias concepções.

Encenada para o público palaciano no ano de 1663, **Improviso** traz o próprio teatro como eixo temático. Tal espetáculo tem como foco as formas de interpretação dos atores trágicos, por meio de um personagem denominada Autor. Para Silvana Garcia, os alvos escolhidos eram os atores que trabalhavam no Hotel de Borgonha, em Paris. Esse espaço teatral era considerado referência no gênero trágico, já que ali os atores eram preparados para representar “no melhor estilo trágico”.⁹¹ Aliás, para Molière, o estilo afetado e convencional que eles adotavam descaracterizari os personagens. Com isso, não haveria reflexão por parte do espectador sobre o que estava sendo encenado, daí porque, mesmo que surgissem palmas, elas seriam vazias e sem sentido.

Em **Improviso de Versailles**, a relação estabelecida entre tragédia e comédia e o porquê de sua preferência recair sobre a segunda são amplamente discutidos. A figura do Autor pode, perfeitamente, ser uma representação do que o comediógrafo vivenciava naquele instante. Vejamos suas palavras.

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 fizer 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.⁹² (destaques intencionais)

⁹¹ 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.

⁹² MOLIÈRE apud MAGALDI, Sábato. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva / Editora USP, 1989, p. 120. (Coleção Estudos; n. 111)

Ao defender sua arte, o comediante lança para a tragédia o irreal e, para ele, isso é tarefa muito mais simples que “apreender o ridículo dos homens e tornar divertidos no teatro os defeitos humanos”. Todavia, a sua escrita não é restrita a tornar os defeitos divertidos. Para João Roberto Faria, no artigo **Dramaturgia no Classicismo**, há uma função moralizadora na arte de Molière. Isso significa que “o dever da comédia é corrigir os homens divertindo-os”.⁹³ Sendo assim, tanto o eixo central de seus espetáculos quanto a construção das figuras dramáticas têm 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 se reconhecer e reconhecer pessoas do seu meio. Não obstante, ao enveredar por tal caminho, coloca, para reflexão, as ações das personagens e, por conseguinte, as de seu espectador/leitor.

Salientamos, em páginas anteriores, que Molière mantém estreita relação com a realidade que o cerca. Nesse sentido, a construção de suas personagens tem o escopo de pintar os seres humanos que estão ao seu redor, independente de quais posições sociais ocupem. A fala de Urânia, na peça **A Crítica da Escola de Mulheres**, ao afirmar que não se reconhece no espetáculo, e por isso sente prazer em assistir a **A Escola**, aponta justamente para o que Molière descreve como “fazer rir as pessoas honestas”.

Essa postura com relação à escrita cômica e à sua função permanece intrínseca a todos os outros espetáculos. Dois anos depois de escrever **A Crítica**, aparece nos palcos franceses uma de suas peças mais polêmicas, **Dom Juan**. Dado o foco desta pesquisa, é sobre ela que nos debruçaremos, com extremo cuidado, nas próximas páginas.

⁹³ FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, Jacob. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 142.

A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DO TEXTO TEATRAL: EM CENA UM DOM JUAN HIPÓCRITA, SEDUTOR E REBELDE**

Dom Juan ou Le Festin de Pierre, espetáculo de 1665, nasceu de diferentes versões, italianas e francesas, de um mito recorrente na Europa: o conquistador de donzelas, cujo fim é ser engolido pelas chamas do inferno.⁹⁴ Em qual ou em quais fontes Molière tenha se inspirado para criar a sua versão do mito não é possível afirmar com segurança. O que se sabe é que várias peças intituladas **O Festin de Pierre**, “avaient eu du succès; la dernière en date avait été jouée par les comédiens italiens, qui partageaient avec La troupe de Molière le théâtre Palais-Royal”.⁹⁵ O importante, então, é compreender que a criação desse texto teatral, pelo comediante, agregou vários destes elementos, mas cunhou, ao mesmo tempo, um espetáculo próprio e peculiar.

Pièce à épisodes, Dom Juan n’entre pas dans le moule traditionnel de la comédie, où l’intrigue, si souple soit-elle, aboutit 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.⁹⁶

** As análises desenvolvidas ao longo deste subtítulo têm como base a monografia **Dom Juan (1665, Molière): olhares sobre a França Neoclássica**, defendida em 05 de agosto de 2007, no Instituto de História, da Universidade Federal de Uberlândia, como resultado de pesquisas envolvendo três anos de Iniciação Científica, financiados pelo CNPq.

⁹⁴ Dentre essas múltiplas fontes encontra-se *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, edição de 1630 escrita pelo espanhol Tirso de Molina. Na Itália existe a versão de Cicognini (1606-1660), na qual são mesclados elementos da *Commedia dell’Arte*. Esses elementos estão presentes de maneira clara na “paysane Brunetta – l’Aminta espagnole – a pour père et pour fiancé les personnages 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, 1965, p. 14. No entanto, são duas as primeiras peças a inserirem o 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). Para detalhes sobre essas duas encenações, consultar: MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, 1965, p. 14-15.

⁹⁵ [tiveram sucesso; a última a ser apresentada o foi pelos comediantes italianos, que compartilhavam com o grupo de Molière o teatro do Palais-Royal] (Tradução não publicada de Dalila Ribeiro Borges, graduada em Letras, pela Universidade Federal de Uberlândia). Ibid., p. 9.

⁹⁶ [Peça em episódios, Dom Juan não entra no molde tradicional da comédia, onde a intriga, seja ela suave, leva ao desenlace numa 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 às intenções do autor e permitem os encontros dos quais ele tem necessidade]. (Tradução não publicada de Dalila Ribeiro

De muitos modos podemos perceber o quão distante dos moldes estéticos clássicos, discutidos em linhas anteriores, o espetáculo **Dom Juan** se encontra. Aliada à opção por uma peça em “episódios” que utiliza os personagens a contento do escritor que ora os suprime, ora os apresenta, coexiste a supremacia dada à figura título e, por conseguinte, um final que lembra os finais muitas vezes trágicos, nos quais Dom Juan, consumido pelos vícios humanos, em especial a hipocrisia, recebe um castigo que visa punir a extravagância do espírito e a devassidão do corpo.⁹⁷

O texto teatral **Dom Juan** é escrito em prosa, tem cinco atos, divididos em cenas. O espetáculo nasce após a interdição de **Tartuffe**, quando o comediante precisou criar, às pressas, uma peça que fosse sucesso de público, com vistas a suprir, especialmente, necessidades financeiras.⁹⁸ **Dom Juan** em nada lembra os antigos mitos de um sedutor de donzelas. Recheado de características psicológicas e contradições morais, humanas e filosóficas, o protagonista não é de todo desprezível, pois apresenta-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”.⁹⁹

Então, “o Don Juan de Molière é uma espécie de marginal do ‘stablishment’”.¹⁰⁰ Figueiredo lança essa ideia porque crê que suas ações estejam à margem daquilo que comumente se associa a seus contemporâneos. Ou seja, dado que é um personagem extremamente complexa e multifacetada, apresenta-se, durante todo o espetáculo, como

Borges, graduada em Letras, pela Universidade Federal de Uberlândia) NOTICE. In: MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, 1965, p. 15-16.

⁹⁷ Pensamos que talvez esse castigo constitua-se num “castigo catártico”. 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” aquele personagem que representa 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, esta é uma interpretação possível para o historiador no imenso emaranhado de possibilidade que o espetáculo disponibiliza, uma vez que tal ousadia é justificada pelas diversas fontes das quais Molière se serviu para escrever seus textos teatrais. Contudo, a isso daremos mais atenção nas próximas linhas.

⁹⁸ Segundo Sábato Magaldi, o fato de o texto ter sido escrito de modo apressado serviu 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)

⁹⁹ 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.

¹⁰⁰ Ibid. p. XV.

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 disso. Contudo, a pedra filosofal dessas características é o fato de abominar 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, tem razões lógicas para agir de uma forma peculiar.¹⁰¹ Mesmo que o protagonista ofusque, praticamente, todas as outras personagens, cada uma delas possui um *locus* específico que cumpre um papel dentro da ação geral da peça.¹⁰²

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 quaisquer instituições tradicionais, 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. Ele se rende à hipocrisia na Cena II, do Ato V, e a partir daí decide fingir-se de homem de bem. Afinal, “disso ninguém mais se envergonha: a hipocrisia é um vício na moda, e todos os vícios na moda são virtudes”.¹⁰³ Por isso torna-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.

A maneira como é construído o protagonista ilude o leitor a compactuar com ele. É interessante observar que quase nos esquecemos que Dom Juan é um assassino. Uma vez que isso é colocado apenas como algo que aconteceu, as cenas vistas no palco inspiram

¹⁰¹ 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-XVI.

¹⁰² 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 Alonso (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 Un Pauvre. Existe ainda a Comitiva de Dom Juan e a Comitiva dos Irmãos Dom Carlos e Dom Alonso, que não apresentam personagens individuais. As personagens serão elencadas à medida que contribuirão para o entendimento do espetáculo, por isso não é objetivo esgotar suas nuances ou aprofundar em demasia sobre todas elas. Essas reflexões, contudo, serão orientadas para a temática central do texto: hipocrisia. Em *Notice* existe uma descrição minuciosa de todos os personagens do espetáculo. Para vê-la, consultar:
MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, 1965, p. 18-20.

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

piiedade, já que ele não alcança seus intentos. Por exemplo, não consegue raptar a noiva dentro do barco, nem levar até o final a conquista das camponesas. Nesse sentido, o castigo sofrido por Dom Juan, trazido pelo espectro no final do espetáculo, por seus vícios e pecados, quando é consumido pelas chamas do inferno, soa apenas como um castigo à hipocrisia e não aos demais vícios e crimes. Sendo assim, a hipocrisia, “ce vice, dont il découvre les plaisirs au cinquième acte, serait alors la cause décisive d’une punition que les autres fautes de Dom Juan n’auraient peut-être pas rendue inévitable. [...] puisque cinquième acte est manifestement une réponse aux adversaires du Tartuffe”.¹⁰⁴

Nessa peça, Molière foge das personagens tipificadas,¹⁰⁵ ou seja, Dom Juan definitivamente não é um tipo social tal como outras figuras – Tartufo e Misanthropo, por exemplo. Para Figueiredo, Molière 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”.¹⁰⁶ 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 o personagem se tornar hipócrita no final da peça, numa atitude, à primeira vista, de sujeição aos valores sociais e desistência de sua luta interna. Mas o fato de ter-se colocado numa posição defensiva pode significar também uma “trégua” ou uma máscara para disfarçar suas verdadeiras ideias sobre seu mundo, pois afinal, um ser humano hipócrita é aquele que finge ser o que não é. E se grande parte de seus contemporâneos se defendia desse modo, ele também se colocaria nessa posição, sem, obviamente, abandonar suas convicções.

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 o rodeavam. Em um trecho como o que será citado a seguir é impossível não fazer a conexão obra-autor e pensar que Molière nesse momento utilizava-se do personagem para se expressar sobre o vício da hipocrisia.

¹⁰⁴ [Esse vício, do qual ele descobre os prazeres no quinto ato, seria então a causa decisiva de uma punição que as outras faltas de Dom Juan não teriam tornado inevitável. [...] pois esse quinto ato é manifestamente uma resposta aos adversários do *Tartufo*] (tradução não publicada de Dalila Ribeiro Borges) (MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, 1965, p. 17.)

¹⁰⁵ Um personagem tipificado é aquele 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.

¹⁰⁶ 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.

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 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? 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 rolar 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.¹⁰⁷

Não podemos esquecer que Molière vivia na Corte de Luís XIV e as pessoas ao seu redor eram, em grande maioria, nobres que privilegiavam, sobretudo, as aparências. Além desses, também os burgueses em ascensão desejavam “parecer-se” com a nobreza que, afinal, para eles, era o espelho da elegância. Então, sem dúvida, a hipocrisia imperava nesse meio social e, como o comediante é eficaz em suas críticas, esse vício é o mais combatido dentro de **Dom Juan**.¹⁰⁸ Quanto a isso, retomamos a ideia, de Marvin Carlson, em **Teorias do Teatro**, de que os textos de Molière têm um forte cunho moral.¹⁰⁹ Todavia,

¹⁰⁷ MOLIÈRE. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006, p. 101-103.

¹⁰⁸ Em *Notice*, nos é apresentado que a unidade de Dom Juan acontece por meio do vício do orgulho. Observe: “Molière a donc mis au centre de son personnage un vice fondamental: l’orgueil. C’est là que reside l’unité profonde de Dom Juan. A l’égard des femmes comme à l’égard du pauvre, en face de M. Dimanche, ou de Sganarelle, il veut dominer. Par orgueil, Dom Juan s’est placé au-dessus des lois morales auxquelles les autres se soumettent. Là est sans doute aussi la source de son attitude envers les forces surnaturelles et envers Dieu: devant le prodige de la statue qui s’anime, Dom Juan tient bon, bravant jusqu’à la mort la puissance divine, don’t il semblait jusque-là nier l’existence”. [Molière colocou, portanto, no centro de seu personagem um vício fundamental: o orgulho. É lá que reside a unidade profunda de Dom Juan. Em relação às mulheres como em relação ao pobre, em face de M. Dimanche, ou de Sganarelle, ele quer dominar. Por orgulho Dom Juan se coloca acima das leis morais às quais os outros se submetem. Lá está sem dúvida também a origem de sua atitude diante das forças sobrenaturais e de Deus: diante do prodígio da estátua que se anima, Dom Juan, afronta até a morte o poder divino, do qual ele parece negar até então a existência] tradução não publicada de Dalila Ribeiro Borges) (MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, 1965, p. 18.) Concordamos que o vício do orgulho é algo permanente no personagem. Entretanto, não vemos esse vício como o foco principal da figura, mesmo que ela dê uma unidade a Dom Juan. A hipocrisia nos parece um vício que se torna uma problemática da peça, uma vez que suscita reflexão sobre as atitudes do “falso homem de bem”.

¹⁰⁹ 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

moral não no sentido tradicionalmente entendido, relacionada aos bons costumes, mas moral de forma a tentar empreender lições dentro do espetáculo, de modo a intimidar as ações vis, podendo uma dessas intimidações ser a punição. Se considerarmos que o protagonista foi punido por apresentar esse defeito de caráter, é plausível crer numa espécie de “efeito catártico” pelo qual os vícios humanos são castigados com severidade. Entendendo esse efeito no sentido didático como castigo ou lição para as más ações. Assim, quando Dom Juan é punido a ordem natural retorna ao espaço, o que é demonstrado pela reação de Sganarelle ao dizer que todos se sentem satisfeitos e aliviados com o castigo do patrão.¹¹⁰

Sganarelle¹¹¹ é o criado, confidente, orientador e “saco de pancadas” de Dom Juan. Ian Watt ao refletir sobre os mitos de Dom Quixote, Fausto e Dom Juan, diz que

É igualmente verdadeiro que nenhum deles estabeleceu amizades estreitas e sólidas nem mesmo com homens ou mulheres cujas opiniões fossem semelhantes às suas. Nos três casos, a única ligação permanente do herói é com seu criado, seja ele um secretário ou um escudeiro. Trata-se de uma coincidência surpreendente. Decerto, o criado-contraste é um instrumento literário de grande utilidade, e por isso transformou-se em um elemento básico de muitos dramas e romances. É com ele que o herói consegue conversar; e é dele que pode vir uma segunda perspectiva dos acontecimentos, quase sempre muito diferente da primeira.¹¹²

inspirado menos numa mudança de convicções do que na constatação de que essa era uma atitude mais conveniente”. (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.)

¹¹⁰ A obra do espanhol Tirso de Molina, provável fonte de inspiração de Molière, apresenta essa significação moral no final da peça. Em *Notice* lemos que “Il port aussi, comme tant’ d’oeuvres dramatiques espagnoles de cette époque, une signification morale: Dom Juan, incapable de résister au démon de la chair, a toujours remis à plus tard l’heure du repentir; mais dieu ne saurait attendre trop long-temps” [ela traz também, como tantas obras dramáticas espanholas dessa época, uma significação moral: Dom Juan, incapaz de resistir ao demônio da carne, sempre deixou para mais tarde a hora do arrependimento, mas Deus não sabia esperar tanto tempo] (tradução não publicada de Dalila Ribeiro Borges) (MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, 1965, p. 13.) Compreendemos, dessa forma, que o cunho moral permanece no espetáculo de Molière, entretanto, diferentemente do que ocorre com a obra espanhola, Dom Juan não diz, sequer uma vez, que deseja confessar seus pecados e obter a absolvição. Nesse sentido, apreendemos que Molière deseja que seu personagem seja autêntico e crente aos seus próprios valores, sendo a hipocrisia, opção das últimas cenas, um subterfúgio para continuar com o estilo de vida que lhe é peculiar. Dom Juan não se arrepende de seus atos em nenhum momento, ou seja, para ele aquelas atitudes são as corretas. As figuras dramáticas que julgam suas ações, como avaliamos, também têm suas fragilidades morais.

¹¹¹ O criado de Dom Juan recebe os mais diferentes nomes nas traduções em português do texto teatral. Ao longo desta dissertação ele será chamado de Sganarelle, Leporelo e Sganarelo.

¹¹² WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe**. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 131.

Nesse sentido, Dom Juan também se isola do restante do mundo. Sua única referência familiar é o pai, o qual é apenas explorado, não existindo relação afetiva entre eles. A esposa, Elvire, foi abandonada, assim como outras tantas mulheres, para que o protagonista investisse em novas conquistas. O mais curioso de tudo isto é Dom Juan não ter nenhum filho, mesmo que várias de suas seduções tenham se consumado. Isso significa que não há um elo entre Dom Juan e o mundo. Sganarelle é o mais próximo que o personagem possui de um amigo. Ele lhe confia pensamentos e desejos, entretanto, em várias cenas, deixa claro que a relação é hierárquica e não entre iguais.

Sganarelle, por outro lado, “revela a intenção de abordar o mito pelo prisma farsesco”,¹¹³ 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. Além do mais, é uma figura divertida que, por vezes, provoca o riso do espectador. No entanto, um elemento farsesco não indica apenas diversão, ele pode pretender também “um sentido moralizante”, tal como se passa com o protagonista.¹¹⁴ 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 o público para a figura “grotesca” de seu patrão. Por isso mesmo os espectadores têm exatamente a visão que ele passa do protagonista. Conforme diz a Gusman:

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

¹¹³ FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, Jacob. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 159.

Sobre as influências recebidas por Molière, em se tratando deste personagem, podemos dizer: “l’influence de Cicognini est visible: Sganarelle a hérité du rôle de Passarino, il en a même gardé quelques repliques”. [a influência de Cicognini é visível: Sganarelle herdou o papel de Passarino, e até mesmo conservou algumas réplicas]. (tradução não publicada de Dalila Ribeiro Borges) MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, 1965, p. 15.

¹¹⁴ 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.

Senhoras e donzelas, burguesas, camponesas, para ele não há carne bem-passada ou malpassada. [...] 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 reprove; 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.¹¹⁵

As palavras de Sganarelle antecedem a entrada do protagonista no espetáculo, desse modo o olhar que será dirigido a ele é “moldado” antes. Diferentemente do que acontece com o criado, cujo caráter o público conhece 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 realizado apenas um “esboço” para lhe despertar o horror e o medo.

Diante disso, fica claro que o criado não é colocado ali gratuitamente, mas tem função específica: apresentar e delinear o caráter de Dom Juan. Não podemos ignorar que esse é o olhar de uma figura dramática em relação à outra, ou seja, ele vem de um lugar e, por isso mesmo, não deixa de ser direcionador. Afinal, só se conhecem os detalhes da vida de Dom Juan por meio de Sganarelle. As cenas apresentam apenas a separação de Elvire, a busca por um novo objeto de desejo, o embate com o pai, Dom Louis e a ousadia em convidar uma estátua para jantar, 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 justificativa.¹¹⁶ Comparando as falas de Dom Juan e Sganarelle, observamos o quanto seus discursos são distintos e se distanciam. Claro que se tocam no fato de Dom Juan gostar de estar com muitas mulheres, mas ele, ao menos para si

¹¹⁵ MOLIÈRE. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006, p. 21-22.

¹¹⁶ Para exemplificar, vejamos o caso da monogamia. Dom Juan se justifica da seguinte forma: “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 medíocres. 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”. (destaques nossos) (Ibid. p. 24-25)

mesmo, tem uma justificativa racional. Nesse caso, percebe a existência de um conceito de honra, chamada de artificial porque foi criada pelo homem, que é a fidelidade.

Nesse instante a postura de Sganarelle é contrária à de Dom Juan, no entanto, também um personagem complexa e recheada de caracteres, o criado se revela durante o espetáculo. Ao longo do texto teatral, ele segue os passos de Dom Juan e se aproveita da sombra de nobre dele. Para além disso, representa, dentro da peça, o lado tradicional da sociedade, por isso age como 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.

O criado tem outro papel dentro da peça: narrar os acontecimentos. Foi dito que é ele quem delineia o caráter do protagonista, aliás, por meio das questões colocadas a Dom Juan, essa figura deposita 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**, aquele “que organiza o espaço cênico para que a ação aconteça”.¹¹⁷ Contudo, é imprescindível deixar claro que compreender o criado por esse prisma é uma possível interpretação, uma vez que Molière não deixou registros que confirmem tal hipótese. Porém, dada a estrutura do texto teatral, é possível compreendê-lo assim.

Esse 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

¹¹⁷ 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.

M. Dimanche para não pagar a dívida. Podemos, inclusive, questionar se Sganarelle “n’a pas une secrète admiration pour ce maître «abominable» qu’il se dit contraint de suivre, peut-être parce qu’il n’a pas envie de l’abandonner”.¹¹⁸ Sendo assim, ao contrário de Dom Juan, Sganarelle é hipócrita desde o início do espetáculo. E, como todo “bom hipócrita”, consegue asilo daqueles que o rodeiam para que sempre se dê bem nas situações. Esse apoio irrestrito é recebido de todas as outras personagens do espetáculo, que, ao final, estão contra Dom Juan e a favor da moral e dos bons costumes. Essa ideia explicaria, em parte, a fúria com a qual o espetáculo foi encarado por alguns contemporâneos, o que contraria a ideia de Paulo Rónai, em **O Teatro de Molière: conferências pronunciadas em 1973 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro**.¹¹⁹ Nessa obra o autor defende que a peça foi recebida furiosamente pelos franceses por conta da criação do protagonista.

Contudo, mesmo válida a hipótese de Rónai, existe outra que parece ser mais atraente, podendo ser percebida por meio de dois *jugements* de observadores e críticos do período, o primeiro de Sieur de Rochemont – possível pseudônimo de Barbier d’Aucour (1641-1694) –, do mesmo ano de encenação da peça. E o segundo do príncipe Conti.¹²⁰ Ambos apontam para o incômodo causado pelo espetáculo em Paris, entretanto o alvo desses comentadores não é apenas o protagonista, os ataques furiosos incidem também sobre o “fiel” criado Sganarelle, Elvire (mulher que Dom Juan “roubou” do convento) e a Estátua (o espectro do homem assassinado pelo protagonista).

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’impiété 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 les plus noires fumées de l’Enfer; et enfin un Molière, pire que tout cela,

¹¹⁸ [não tem uma secreta admiração por seu mestre «abominável» que ele se diz forçado a acompanhar, por mais incomodado de o seguir, talvez por não sentir a vontade de o abandonar] (tradução não publicada de Dalila Ribeiro Borges) MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, 1965, p. 20.

¹¹⁹ RÓNAI, Paulo. **O Teatro de Molière: conferências pronunciadas em 1973 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro**. Brasília: Editora UnB, 1981.

¹²⁰ Os *jugements* podem ser encontrados na íntegra em: MOLIÈRE. Op. Cit., p. 114-116.

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.¹²¹

Molière como ator fez diferentes personagens nas encenações. Nesse espetáculo, ao qual Sieur de Rochemont assistiu, representou Sganarelle. Ao mesmo tempo, as características que esse “crítico” descreve sugerem uma mescla de criado e patrão. Com malícia podemos questionar: Rochemont não seria um espectador destatento como O Marquês, da **Crítica à Escola de Mulheres**, uma vez que, apreendemos que pertencem a Dom Juan as características de zombar de Deus e do Diabo, ser ateu e um demônio encarnado em pele humana? A Sganarelle resta o papel de brincar de Céu e de Inferno e ser o censor. O mais importante, neste instante, é abstrair desses elementos o que nos interessa: o incômodo causado por esses dois personagens em alguns membros da platéia.

Sganarelle, como salientado, tende a representar a sociedade tradicional e seus costumes. Não obstante, os *jugements* fazem uma leitura diferente e fascinante para ser analisada. Sieur de Rochemont comenta isso ao falar que o criado é um insensato que raciocina como se fosse Deus, não tem inteligência, pois ao defender seus argumentos se estatela no chão, além disso deixa-se fazer de brinquedo pelo mestre, mas se aproveita de sua posição.

Todavia, as observações escritas por um outro “crítico”, o Príncipe di Conti, apresentam uma ferocidade ainda maior.

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

¹²¹ [Seria difícil de acrescentar qualquer coisa a tantos crimes de que sua peça está cheia. É lá que se pode dizer que a impiedade e a libertinagem se mostram, a todos os momentos, à imaginação: uma religiosa sem vergonha, de quem se divulga a prostituição; um libertino que seduz um tanto de moças que encontra; uma criança que zomba de seu pai e que anseia por sua morte; um ímpio que escarnece do 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 sobre Deus, e que, num tombo fingido, quebra o nariz com seus argumentos; um criado infame, feito o brinquedo de seu mestre, o qual toda a crença leva ao longe, pois se 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 simultaneamente: um diabo encarnado, como ele mesmo se definiu]. (tradução não publicada de Dalila Ribeiro Borges) MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, 1965, p. 114-116.

en même temps au valet toutes les sottises imaginables sur cette aventure.¹²²

Diante disso, é possível crer que o ponto de incômodo foi o fato de Molière responsabilizar o criado como correspondente da causa de Deus. Por ser um tipo de narrador, Sganarelle se coloca como adversário de Dom Juan e, portanto, é dele a responsabilidade de se apresentar como um homem de bem e defensor da “boa sociedade”. Entretanto, o Príncipe di Conti acredita que o papel do criado é legitimar as ações do patrão. A crença do Príncipe, apesar de válida, é bastante frágil. Nesse sentido, podemos apimentar esta discussão, lançando a hipótese apresentada em *Notice* de que “**Sganarelle**, presque toujours présent aux côtés de Dom Juan, ne joue pas le rôle du valet industriel, que aide son maître à se tirer d’affaire; il n’est d’aucune utilité à Dom Juan sinon d’être son souffre-douleur. [...]”.¹²³ Obviamente, além de “saco de pancadas”, ele representa o papel de ouvinte e auxiliar do protagonista. Notamos em diferentes cenas que o criado discorda das atitudes de seu senhor, mas argumenta que continua ao seu lado apenas porque necessita de meios financeiros para sobreviver. Dessa forma, dizer que o papel do criado é apenas legitimar as ações de Dom Juan não se sustenta.

Aliás, a distância criada entre um e outro personagem não se limita à hierarquia social, apesar de, em certa medida, advir dela. As duas figuras dramáticas são díspares inclusive na forma como expressam suas ideias.

Molière a poussé certains traits du personnage jusqu’au grotesque. Sa covardise est assez traditionnelle, tout comme son désir, souvent réprimé, de faire des remontrances à son maître; [...]. Mais si le bon sens de Sganarelle se scandalise des extravagances de Dom Juan, il s’exprime sur un ton qui lui est propre: Sganarelle, sans doute au contact d’un maître aussi beau parleur, a acquis quelque prétention à faire le philosophe; il s’écoute parler et prétend avoir besoin de contradiction pour pouvoir soutenir la discussion [...]. Mais sa naïve dialectique défend aussi maladroitement les causes les plus diverses: les bienfaits de la médecine, la croyance au moine bourru et l’existence de Dieu. Le pédantisme [...], il

¹²² [Haverá uma escola de ateísmo mais aberta que o Festin de Pierre, onde, depois de fazer um ateu que tem muito espírito dizia todas as mais horríveis impiedades, o autor confia a causa de Deus a um criado, a quem ele faz dizer, para a sustentar, todas as impertinências do mundo? [...] ele faz o criado dizer, ao mesmo tempo, todos os disparates imagináveis sobre esta aventura]. (tradução não publicada de Dalila Ribeiro Borges) MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, 1965, p. 115-116.

¹²³ [Sganarelle, quase sempre presente ao lado de Dom Juan, não representa o papel do criado industrial. que ajuda seu mestre a se lançar na ação, ele não tem nenhuma utilidade a Dom Juan senão a de ser seu saco de pancadas]. (tradução não publicada de Dalila Ribeiro Borges) Ibid. p. 19-20

contribue, en s'ajoutant aux autres caractéristiques, à force du valet de Dom Juan um personnage, caricatural, mais aussi équivoqué.¹²⁴

Vejamos como essas questões estão materializadas no texto teatral a partir de um excerto da Cena I, do Terceiro Ato.

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 deixa 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.¹²⁵

Dom Juan se revela portador de certa erudição adquirida pelo conhecimento letrado, consegue ser coerente e tem uma excelente retórica. 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 boa retórica, se atrapalha com suas idéias, não consegue levar adiante o raciocínio e, tampouco, consegue a atenção e respeito de seu patrão por suas ideias. Enquanto Dom Juan defende sua posição, Sganarelle se estatela no chão gerando riso e, portanto, o patrão

¹²⁴ [Molière levou certos traços do personagem até o grotesco. Sua covardia é bastante tradicional, assim como o seu desejo, sempre reprimido, de repreender seu mestre, [...]. Mas se o bom senso de Sganarelle se scandaliza com as extravagâncias de Dom Juan, ele se exprime com um tom que lhe é próprio: Sganarelle, sem dúvida em contato com um mestre tão bem falante, adquiriu alguma pretensão em passar por filósofo; ao falar, tem a necessidade da contradição para poder sustentar a discussão. [...]. Mas sua ingênua dialética defende também desajeitadamente as causas mais diversas: os benefícios da medicina, a crença no monge rabugento e na existência de Deus. O pedantismo [...], se juntando às outras características, com a farsa do criado de Dom Juan o torna um personagem caricatural, mas também equivocado]. (tradução não publicada de Dalila Ribeiro Borges) MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, 1965, p. 19-20

¹²⁵ MOLIÈRE. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006, p. 62-64.

(e também o leitor/espectador) se concentra naquela cena e esquece o que acabou de ser dito. Portanto,

c'est que le héros lui-même, Dom Juan, n'est jamais ridicule; si l'on rit, ce n'est pas de lui, mais de ses victimes. 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.¹²⁶

Sendo assim, a Dom Juan o comediante não dá características cômicas. Pelo contrário, a partir dos diálogos e rubricas, apreendemos que, embora tenha ideias destoantes das tradicionais, a forma como as expõe é séria, de tal modo que não existem brechas para o riso. De maneira totalmente diversa o personagem de Sganarelle é construído. 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, colabora para isso.

Nesse sentido, é pela boca de um ignorante que Molière dá materialidade aos “bons” costumes de seus contemporâneos. Aí está uma das mais fortes razões pela qual Sieur de Rochemont e o Príncipe di Conti se mostraram tão incomodados com essa figura dramática. Pois como transferir a um personagem 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 construir as cenas de modo a desacreditar o criado com as cenas engraçadas.

Entretanto, Molière não deixa nem Sganarelle, nem Dom Juan (o hipócrita) sem punição. Diante do que foi escrito sobre essas duas figuras, retomamos a ideia de um “efeito catártico”. Esse efeito é materializado no Espectro, que ora se apresenta como Mulher Velada, ora como Tempo e Estátua do Comendador, cuja finalidade é combater os vícios sociais. O recurso cênico aparece nas cenas V e VI do último ato e é ele quem dá o

¹²⁶ [é que o herói de si mesmo, Dom Juan, não é jamais ridículo; se a gente ri, não é dele, mas de suas vítimas. A presença quase constante de Sganarelle junto de seu mestre torna cômicas quase todas as cenas onde aparece Dom Juan, mas é às custas de Sganarelle que a gente se diverte] (tradução não publicada de Dalila Ribeiro Borges) MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, 1965, p. 23.

castigo final e provoca o desfecho da peça.¹²⁷ Isso contraria a ideia de que Molière fala apenas através de Dom Juan e amplia 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 desse personagem e se apresenta como Céu, cristalizado na imagem da Estátua, que pune com severidade o vício da hipocrisia.

Todavia, 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, o Céu do final do espetáculo não representa a sociedade que 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”,¹²⁸ ele se transforma na figura comumente associada à morte. Assim, funciona como meio pelo qual o castigo é possível, já que, provavelmente, nenhum outro personagem pudesse fazê-lo devido ao próprio caráter, pois, como diz Sganarelle, Dom Juan é “um turco priápico (se é que todos não o são)”.

Nas primeiras cenas o Céu tinha se feito presente pela fala dos personagens, mas sempre associado à “boa sociedade”. Afinal quem fala num castigo divino são: Sganarelle, o Pauvre, Elvire e Dom Louis. 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 desapego às coisas materiais pode parecer um fator positivo no personagem, daí

¹²⁷ Esse recurso é a utilização do “maravilhoso”, que tinha sido praticamente banido das peças teatrais, 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.)

¹²⁸ MOLIÈRE. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006, p. 109.

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 esse personagem nos responder, está plantada a semente da dúvida e não a olharemos inocentemente. Afinal, não se pode esquecer que ele pede a esmola como pagamento pela informação dada sobre o caminho para chegar à cidade e, 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”.¹²⁹ Nesse caso, Dom Juan, ao entregar a moeda ao Pauvre, “donne une fois de plus la certitude d’avoir été le plus fort”.¹³⁰ O Pauvre remete o espectador a pensar sobre os valores sociais diretamente ligados à religião, uma vez que sua crença em Deus supera todas as outras crenças e, segundo ele, prefere ser pobre com seus valores que blasfemar.

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 própria para ficar com o protagonista. O fato de ter entrado para um convento não a impediu de fugir com um homem, traindo sua fé. 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 alertam sobre os castigos divinos.

O tema honra 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. Entendemos assim que a honra também incide sobre o campo sexual. Portanto, “desonra um homem o adultério de sua esposa, ou mesmo uma aventura amorosa de sua irmã ou filha”.¹³¹ Por isso é que os irmãos de Elvire procuram incessantemente Dom Juan. 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

¹²⁹ Segundo Celina Diaféria, Dom Juan “faz uma discreta profissão de fé de ateísmo”, uma vez que, a partir do ano de 1651, o ato de blasfemar constituía 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 [...]”. (MOLIÈRE. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006, p. 67, nota 19)

¹³⁰ [se dá mais uma vez a certeza de ter sido o mais forte]. (Tradução não publicada de Dalila Ribeiro Borges) MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, 1965, p. 23.

¹³¹ RIBEIRO, Renato Janine. **A Etiqueta no Antigo Regime: do sangue à doce vida**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 44.

protagonista salva a vida de Dom Carlos que passa a ter uma dívida para com aquele e o protege do irmão, pelo menos naquele dia. Assim, há tempo para Dom Juan evitar sua morte pelas mãos do irmão de Elvire e, por que não dizer, evitar uma morte honrosa, já que, ele próprio diz, essa é uma morte “correta”, uma vez que, para os nobres, segundo Ribeiro, “furar-se a um desafio é máxima desonra”.

Dom Louis é o portador do tema Honra sob um prisma diferente. 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 ideia de que ela não é condicionada pela nobreza de nascimento.¹³² Assim há a dissociação entre condição e qualidade, ou seja, o berço não determina o caráter de um homem.

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. [...] 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.¹³³

A virtude da qual Dom Louis fala refere-se aos bons valores herdados dos antepassados que se orgulharam de suas ações. Isso significa que honra, nesse caso, está intrinsecamente conectada à ideia de reputação, que é construída “com base apenas no que se mostra de seus atos e qualidades”.¹³⁴ Esses atos e qualidades fazem parte de uma memória construída ao longo das gerações. Assim, a honra, segundo Renato Janine Ribeiro, se destaca como uma busca de memória. Portanto, ela deriva do sangue, ou seja, “como a nobreza, a honra é hereditária e passa pelo nascimento. Quanto mais antiga a nobreza, maior respeito merecerá”.¹³⁵ Isto explica o porquê de Dom Luís sentir vergonha por si e por seus antepassados pela conduta de Dom Juan. 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.

¹³² RIBEIRO, Renato Janine. **A Etiqueta no Antigo Regime**: do sangue à doce vida. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 49.

¹³³ MOLIÈRE. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006, p. 88-89.

¹³⁴ RIBEIRO, Op. Cit., p. 43.

¹³⁵ Ibid. p. 59.

Entretanto, a honra, mesmo que dependendo de atos e qualidades visíveis aos outros homens, não mantém dependência com a moral. Ribeiro nos explica que

o modelo acabado de homem que se destaca às custas dos outros, que se honra desonrando-os é D. Juan.

D. Juan leva ao extremo o paradoxo pelo qual um homem de honra pode ser amoral. Suscetível como poucos, não suporta desfeita. Mas não se limita a reagir, age – é um conquistador: nenhuma mulher desagrada [...]

O momento glorioso de D. Juan é quando destrói a reputação da mulher, tornada troféu a exhibir. E não é apenas a honra feminina que ele tinge, mas a do homem a quem ela pertence [...]

Assim, chega ao auge a honra enquanto competição. D. Juan renega por completo a concepção virtuosa, religiosa, da honra; e no entanto faz de sua honra o produto de uma ação individual, rigorosamente sua; a tal ponto que sua honra a ninguém se transmite: não tem, ou não reconhece, filhos. [...] Individualista não-burguês, pretende que sua honra se funde apenas nele mesmo, desdenhando a voz dos homens respeitáveis e desafiando Deus.¹³⁶

Sabemos que o protagonista possui a honra de seu nascimento, afinal é filho de um fidalgo e carrega consigo as gerações nobres e gloriosas que o antecederam. Todavia, isto não o satisfaz. Dom Juan adquiriu, ao longo da vida, uma espécie de honra bastante particular: aquela retirada de outrem. É, justamente, o que nos aponta Ribeiro, no excerto acima. Ao seduzir a mulher, o herói age em duas frentes e retira do outro a honra que este possui. Em primeira instância é a jovem seduzida quem perde sua honra em detrimento de seu sedutor. Em segundo plano, e talvez mais importante para Dom Juan, é a honra perdida dos homens da família daquela mulher.¹³⁷ Desta forma, sua honra é composta pela desonra do outro. Além disso, quando surge a oportunidade para que ele quebre este ciclo, como no possível duelo entre ele e os irmãos de Elvire, Dom Juan se recusa a enfrentá-los.

Diante disso, apreendemos que 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 ou criado/senhora. Mesmo se tratando de assuntos díspares, eles se encontram no eixo temático da peça: rebeldia e hipocrisia. As personagens abordam os temas para que o leitor/espectador veja como Dom Juan se relaciona com eles. Dessa maneira, Dom Juan vai

¹³⁶ RIBEIRO, Renato Janine. **A Etiqueta no Antigo Regime**: do sangue à doce vida. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 66-67.

¹³⁷ Sobre isto é preciso lembrar que, em algumas versões, Dom Juan organiza sua lista de mulheres seduzidas pelo prestígio do homem que ele atinge, seja marido, seja pai. Assim, a última de suas seduições atinge Deus, e por isso retira do convento uma dama.

contra as mais diversas instituições: família, casamento, hierarquia social, religião e honra (artificial, pois criada pelo homem).

Assim, não é raro encontrar opiniões que afirmem serem esses os principais alvos de crítica de Molière, que fala, muitas vezes, por meio do 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. Sem dúvida, motivado por essa perspectiva, o comediógrafo cria as suas personagens recheadas de características individuais e psicológicas. As figuras dramáticas simples ficam em segundo plano ou inexistem. Portanto, a perspicácia de Molière, ao retomar um mito de seu tempo, permitiu que se construísse um espetáculo diretamente centralizado na figura do protagonista.

Diante de tudo o que foi escrito, podemos construir algumas conclusões. Todos os outros personagens, agrupam-se de maneira a transformar o texto teatral **Dom Juan** em um espetáculo que lança furiosas críticas à sociedade francesa neoclacista. Nessa peça, particularmente, a crítica molieresca se sobressai na figura do protagonista, cuja característica básica é a rebeldia. A forma que encontra para adaptar-se ao mundo é por meio da hipocrisia, uma vez que a grande maioria daqueles que o rodeavam era adepta da mesma. Consiste, portanto, em um refúgio, porém intolerável a Molière, que escolhe, no final da peça, a morte do hipócrita e não do rebelde.

“A VIDA, PAIXÃO E MORTE DE UM REBELDE”^{***} : CRIAÇÃO TEXTUAL DE DOM JUAN PARA O BRASIL DE 1970

Fernando Peixoto, ao escolher traduzir e encenar o texto teatral de Molière no Brasil de 1970, assume os riscos de compreender o texto francês pelo prisma da rebeldia. Há pouquíssimas colocações sobre a hipocrisia de Dom Juan, seja em depoimentos seja em críticas sobre a peça brasileira. Com isto, podemos dizer que, para o diretor, o “espírito de Molière” centra-se no rebelde solitário que enfrenta sua sociedade. Sob esse aspecto, mais

^{***} Este excerto foi retirado de uma frase de Fernando Peixoto ao referir-se à recriação do texto para a sua concepção de cena. Cf. PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 135.

uma vez as discussões realizadas por teóricos da estética da recepção colaboram com esse debate. Regina Zilberman evidencia:

a obra literária, mesmo não programaticamente, oferece indicações de ação que correspondem ou não a comportamentos já existentes. No primeiro caso, elas reforçam e legitimam modelos em vigor ou possibilitam a aceitação de normas recentemente aparecidas, atuando sobre o indivíduo mais por influenciá-lo indiretamente que por transmitirlhe uma mensagem.¹³⁸

São essas indicações e influências que geram o efeito da obra de arte sobre seu receptor. Isso significa que a recepção não é algo unilateral, mas, da mesma forma como vimos que o leitor insere a obra do passado em seu horizonte contemporâneo, a tradição que envolve essa obra estará, mais ou menos, presente. Observamos que Peixoto tem essa consciência. Por isso mesmo, apesar de a citação ser extensa e de já terem sido citadas algumas de suas frases, é interessante transcrever as observações que o diretor deixa registradas acerca da tradução.

É uma tradução livre. No mais amplo sentido da palavra. O que não significa que Guarnieri e eu nos colocamos numa postura de desprezar o original. Ao contrário, erros e acertos nasceram da vontade de sermos fiéis ao espírito de Molière. Esta fidelidade, entretanto, não nos impediu de deixarmos de lado a preocupação de reproduzir em português a correspondência exata da linguagem do texto francês. Procuramos, sobretudo, traduzir o sentido das falas, suas propostas e colocações. Na medida em que interessavam à nossa maneira de compreender o texto e o autor. É evidente que nossa compreensão estava historicamente situada. Hoje a tradução seria outra. Em 1970 vivíamos um determinado tipo de problemas e nossas opções se faziam dentro de um quadro preciso. Ainda que, naturalmente, discutível. Nosso método de trabalho foi o mais simples possível: Molière falava, nós respondíamos. De igual para igual. Nos concentrávamos nas idéias, mais que nas palavras. Estas seriam nossas. [...]. Esta tradução não foi um fim em si mesma: foi realizada para servir de ponto de partida para uma posterior adaptação, que seria encenada. Foi uma etapa de trabalho. Com tudo que isto implica de provisório e circunstancial. Nesta tradução, sim, seríamos radicais, alterando, cortando, reescrevendo, reduzindo. Assim, a tradução assume todas as liberdades possíveis. Não vale como exemplo para outros trabalhos. Foi um caso especial e particular.¹³⁹ (destaques nossos)

A tradução realizada por Fernando Peixoto e Gianfrancesco Guarnieri é completamente desvinculada de uma tradução literal dos sentidos propostos pelas palavras de Molière. Assim, a opção é por traduzir ideias que Peixoto capta do original francês,

¹³⁸ JAUSS (s/d) apud ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989, p. 52.

¹³⁹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 129.

tendo como base o período no qual está inserido e o que compreende que seja o “espírito de Molière”. Aliás, a “tradução livre” envolveu dois processos distintos para a construção cênica. A tradução realizada consiste em um primeiro movimento para a escrita do roteiro da encenação. Esse roteiro apresenta resquícios de Molière, todavia, tem várias cenas cortadas e o ritmo dos acontecimentos é mais fluido que no texto original. E é essa obra que se torna cena em 1970, uma recriação do texto francês, praticamente um novo texto.

É redundante afirmar que diretor reconhece que a encenação de 1970 está impregnada de elementos que são únicos daquele instante. O lugar social ocupado pelo espetáculo engendra uma historicidade visível aos olhos tanto de Peixoto quanto de seus contemporâneos. E, por que não dizer, também do historiador de ofício. Destarte, a obra de arte congrega fragmentos do passado aliados a uma estrutura de sentidos contemporâneos à sua apropriação. Esses elementos constituem recursos cênicos que aproximam o espectador daquele que está no palco e referem-se, especialmente, à Ditadura Militar, à Resistência Democrática e à Contracultura.

Deste modo, as escolhas realizadas por Peixoto encontram-se “dentro de um quadro preciso. Ainda que, naturalmente, discutível”. Ao compreendermos a obra de arte dentro de sua historicidade, alimentamos a ideia de um campo de possibilidades no qual o instante de produção da peça está mergulhado. Desta maneira, Carlos Alberto Vesentini, em **A Teia do Fato**, nos indica a maneira pela qual o pesquisador deve se orientar.

Considerando-se 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.¹⁴⁰ (destaques nossos)

O ano de 1970, então, precisa ser pensado com um instante de futuro em aberto no qual Fernando Peixoto esteve à mercê de inúmeras possibilidades de interpretação do texto **Dom Juan**. Mesmo que o encenador se justifique constantemente afirmando que esteve dentro de um “quadro preciso”, as contradições são múltiplas e ele fez suas escolhas motivado por interesses e questionamentos que lhe eram importantes e extremamente particulares. Por breves momentos, Peixoto considera que a sua versão “corresponde a um

¹⁴⁰ VESENTINI, Carlos A. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 155.

estágio de compreensão do texto, instante espontâneo e aberto”.¹⁴¹ Todavia, essa perspectiva não é permanente. As interpretações de Peixoto não são homogêneas, ao contrário, sua postura, ao lembrar-se do espetáculo, é múltipla e variável. Com isso, a partir do momento em que considera que esse quadro é “discutível”, Peixoto abre mais o leque de possibilidades que poderiam ter sido apreendidas no momento de interpretação do texto e também em sua construção cênica. O que Vesentini orienta para o pesquisador é buscar entender as escolhas dos atores sociais dentro desse leque. Portanto, as escolhas de Peixoto poderiam ser diversas porque o momento permitia inúmeras outras possibilidades de interpretação.

Veremos, no desenvolver desta dissertação, o quanto Fernando Peixoto ficou marcado por **Dom Juan** e as múltiplas possibilidades, lançadas pelo diretor, nos anos posteriores. Peixoto percebe a peça como resultado de posturas e incertezas inerentes ao processo histórico no qual esteve imerso, contudo, não a apreende “num horizonte de futuro”, ou em um instante de “indefinição do futuro”.¹⁴² Então, com vistas a enriquecer as análises que envolvem a criação textual e a encenação, a pesquisa caminha, teoricamente, ao lado dos ensinamentos de Vesentini. Assim, compreendemos que as opções do encenador brasileiro foram necessárias em meio ao emaranhado de possibilidades daquele instante histórico. Portanto, mesmo que “discutíveis”, elas possuem historicidade, porque estão conectadas ao momento no qual foram realizadas.

Aliás, como vimos no último excerto de Fernando Peixoto, retirado do artigo **Notas sobre “Dom Juan” e Crise no Oficina**, ele mantém a idéia de que o espetáculo **Dom Juan** foi possível apenas no ano de 1970. Há um empenho do encenador em evidenciar a historicidade da peça. Em diferentes momentos afirma e reafirma que as experiências sociais, culturais e políticas são o mote para a concepção dessa “idéia na cabeça”. Essa preocupação não é gratuita.

Ao estudar, em sua pesquisa de mestrado, o espetáculo **Tambores na Noite** de Bertolt Brecht, encenado por Peixoto em 1972, o historiador Rodrigo de Freitas Costa retorna à última encenação do diretor no Oficina, **Dom Juan**, e afirma que, “entre o ‘racionalismo’ das direções realistas e bem comportadas e o ‘irracionalismo’ da

¹⁴¹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 130.

¹⁴² Ao rememorar de Fernando Peixoto sobre o espetáculo **Dom Juan** daremos mais atenção no final deste trabalho.

contracultura, Peixoto procurou rever sua formação, suas experiências e seus estímulos, para o que a (re)significação do texto de Molière foi imprescindível”.¹⁴³

A contracultura é o principal ingrediente que estimula Fernando Peixoto na criação do espetáculo. Como apontamos na primeira parte deste capítulo, o texto de Molière seduz o encenador brasileiro justamente por ele enxergar ali possibilidades de rebeldia e contestação. Entretanto, esse movimento cultural entra em choque com a formação intelectual e artística do encenador. Para Costa, tanto a viagem de Peixoto com o Teatro de Arena¹⁴⁴ (momento no qual tomou contato com grupos ligados à contracultura norte-americana), quanto a encenação de Dom Juan e a posterior saída do diretor do Grupo Oficina, “possui, para Peixoto, um significado estético bastante complexo que envolve sua militância”.¹⁴⁵

Fernando Peixoto, mesmo que não admita formalmente, foi militante do Partido Comunista Brasileiro. Sua formação intelectual e artística aponta para o realismo. Essa concepção de realismo muito se aproxima das ideias exploradas por Bernard Dort acerca do teatro e sua realidade. Dort acredita que “para decifrar nosso presente à luz do passado é preciso já ter compreendido este passado a partir do presente, caso contrário, um e outro correm o risco de permanecer indecifráveis para nós”.¹⁴⁶ Isso nos ajuda a entender, pelo menos em parte, a preocupação de Peixoto em estudar o passado que deseja transpor ao seu presente. Entre os documentos referentes ao espetáculo, há inúmeras anotações de estudos de mesa. Em que se nota um cuidado especial do diretor em pesquisar não só o texto teatral e sua tradução, mas também o contexto no qual Molière viveu, suas preocupações e suas concepções de realidade.

¹⁴³ COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de Resistência Democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na Cena Teatral Brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. Uberlândia, 2006. 226 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História), f. 134.

¹⁴⁴ Fundado em 1948 por José Renato, o Teatro de Arena apresentava uma novidade: o palco em forma de arena. Esse tipo de palco, além de exclusivo, dava aos membros do grupo algumas vantagens, dentre elas econômicas para a montagem das peças. Sem dúvida, apresentou-se também como uma forma de ruptura com os padrões estabelecidos pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). O Arena aproximou-se, até fundir-se, ao Teatro Paulista de Estudantes (TPE), com o que Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e Gianfrancesco Guanieri passaram a integrar o grupo. A encenação-marco do Arena ocorreu em 1958 com a peça de Guarnieri **Eles não usam Black-Tie**. Sobre o Arena, consultar: MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda. Proposta Editorial. 1982.

¹⁴⁵ COSTA, Op. Cit., f. 132.

¹⁴⁶ DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 24-25.

Comum a Fernando Peixoto e Dort é a necessidade da junção entre teatro e mundo.¹⁴⁷ Com isto, o “centro de gravidade da atividade teatral” não se fixa no palco ou na obra, mas nas conexões estabelecidas entre o que está por trás das cortinas e o que existe fora dos limites do teatro. Nesse sentido, tanto Peixoto, quanto Dort, “recusa todo essencialismo e volta a ligar-se à historicidade”.¹⁴⁸ Isso significa desmistificar o conceito de uma essência da obra artística que a torna invulnerável e portadora de um único sentido. Assim, a obra “existe pelo que significa para um público dado, num local e num momento precisos. Ao mesmo tempo, é infinitamente modificável: é rica de outros sentidos, de outras respostas e, sobretudo, de outras possíveis perguntas”.¹⁴⁹

Bernard Dort, com vistas a legitimar sua postura, se baseia na maneira como Bertolt Brecht fez uso de algumas peças de William Shakespeare – **Coriolano, Ricardo III, Romeu e Julieta e Hamlet**. O dramaturgo alemão assimila e encena os textos do autor inglês a partir do seu presente, ou seja, dos sentidos que lhe são contemporâneos. De tal modo, para representar Shakespeare, deve-se, portanto, “interpretá-lo não do ponto de vista do protagonista mas se colocando de alguma forma do lado deste mundo novo, do ponto de vista da história”.¹⁵⁰

Ao se colocar dessa maneira podemos aproximar, mais uma vez, Dort e Peixoto, quando este diz que o teatro precisa “seguir o sentido da História”. Isso alia duas formas de produzir espetáculos utilizadas por Dort, a do teatro-documento e a do teatro da teatralidade. O primeiro lança nos palcos fragmentos da realidade que levam o espectador a refletir sobre o que está em cena, pois, automaticamente, ele alia o que vê representado ao seu mundo. O crítico francês insiste no fato de que permaneçam em cena apenas os fragmentos, uma vez que, se forem reorganizados pelo autor, encenador ou diretor, perdem o sentido de reflexão, pertencente ao público. Logo, o teatro da teatralidade nasce das representações que o espectador tem da realidade, ou seja, das imagens que ele utiliza para interpretar o seu mundo, com o que “ela se apóia ainda mais no teatro. Não para descobrir

¹⁴⁷ DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 35.

¹⁴⁸ Ibid., p. 117.

¹⁴⁹ Ibid., p. 35.

¹⁵⁰ Ibid., p. 169.

uma verdade que seria a da arte, oposta à da vida [...], mas para submeter nossas representações do real à crítica desta mesma realidade”.¹⁵¹

Tais palavras de Bernard Dort são muito próximas da maneira pela qual Molière concebe a arte cômica. Neste sentido, Molière, Dort e Fernando Peixoto têm concepções próximas da arte teatral, pois a concebem inevitavelmente ligada à realidade na qual estão vivendo. Aliás, para além dessa conexão, a arte não é mero acessório da sociedade. Para eles ela tem a função social de apresentar questões e problematizar eventos, situações, temas e conceitos para que o público reflita sobre o assunto. Assim, há uma necessidade absoluta de existir relação entre o teatro e o mundo, mas uma relação crítica.

Dom Juan, de Fernando Peixoto, caminha justamente nessa linha tênue, pois ao mesmo tempo em que insere fragmentos da realidade, faz uso de imagens criadas, representações da realidade, com vistas a estimular o senso crítico. Com isto, Peixoto comunga da postura de Dort quando este diz acreditar que “encenar uma peça não é traduzir mais ou menos fielmente, em linguagem cênica, um texto que já possuía uma plena existência no papel: é conferir existência a este texto – uma existência diferente para cada espetáculo”.¹⁵² Nesse sentido, o diretor sente-se livre para utilizar primeiro o original de Molière, fazendo cortes de cenas e traduzindo as frases a partir de seus sentidos e não de maneira literal. Em segundo plano, Peixoto, faz uso dessa tradução em forma de roteiro. O jogo estético e cênico da encenação de **Dom Juan** tem como base exercícios de improvisação que fazem com que cada espetáculo seja um “novo” espetáculo. E é justamente sobre essas questões que o próximo capítulo se debruçará.

¹⁵¹ DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 400.

¹⁵² Ibid., p. 320.

CAPÍTULO II

A CENA TEATRAL EM DOM JUAN: INTERFACES DA CONTRACULTURA SOB O OLHAR DE FERNANDO PEIXOTO

[...] o encenador ideal talvez seja aquele que, quando se confronta com uma obra do passado, não busca apenas, com o resultado, o fruto de seu confronto pessoal, mas sim o fruto do confronto da consciência de sua realidade histórica, à qual ele pertence e da qual ele está engravidado. O grau de gravidez determinará uma compreensão mais profunda ou mais rasa, que se evidenciará em seu trabalho.

Fernando Peixoto

José Sanchis Sinisterra, ao desmembrar texto e obra de arte, em seu artigo **Dramaturgia da Recepção**, compreende que se constituem produções diferenciadas. O texto é criado pelo autor e a obra pelo leitor.¹ Em termos de espetáculo, essa colocação é inspiradora, uma vez que podemos lê-la compreendendo que a encenação é a obra de arte, a criação do leitor/receptor do texto que age nas brechas deste, recriando, apropriando e reelaborando temas, conceitos e personagens. Agindo por essas brechas, Fernando Peixoto teve, em relação ao original, “liberdade de manobras”.² O resultado dessa liberdade é que em julho de 1970, nos palcos do Teatro Oficina, em São Paulo, surge uma encenação cujo ímpeto e força estética dilaceraram os tênues limites entre o palco e a plateia. O espetáculo encanta, fascina e confunde seu diretor. Em depoimentos, relembra o processo – iniciado com a escolha e tradução do texto e finalizado com sua saída do Oficina – como um instante no qual seus fantasmas pessoais são exorcizados. Um momento de expiação e confronto entre a radicalidade que viveu dentro do próprio grupo e também nas viagens pelos Estados Unidos e, do outro lado, sua formação intelectual que prioriza um olhar e reflexões racionais para os problemas contemporâneos.

A criação estética de **Dom Juan** exigiu diferentes etapas e procedimentos para alcançar a expectativa estética de Fernando Peixoto. Essas etapas ultrapassam os limites do ano de 1970 e aglutinam outras experiências do diretor que participou de diferentes encenações dentro do Teatro Oficina. Todas elas marcadas por experimentações estéticas que valorizavam o diálogo entre espectador e ator. Além disso, é perceptível que todas mantêm uma conexão com a realidade social, política e cultural brasileira. Em anotações de mesa escritas no ano de 1970 há as seguintes explicações.

Houve naquele momento em que havia a necessidade de mudar, dentro dos termos em que estava formulada, a “cultura”. Mudamos. Nós precisamos depois contestar a “evasão dos cérebros”. Contestamos. Veio o “caos” e nós representamos o caos. Sentimos uma enorme necessidade de sair desse caos. Era impossível depois do final de 1969, vivíamos já dentro da ditadura declarada, cercados e pressionados pelo ato 5. A pressão exterior provocou em nós, e isso tinha que ser de imediato, a contestação de toda a infra-estrutura, sabíamos a que estado havia chegado a decomposição da sociedade capitalista, neo-feudalista; da sociedade brasileira. À contestação da arte, do teatro especificamente, se juntou essa contestação, ou dizendo Revolução, que nós todos tínhamos

¹ SINISTERRA, José Sanchis. Dramaturgia da Recepção. Tradução de Aline Casagrande. **Folhetim**, n. 13, p. 73, abr. –Jun. 2002.

² Cf. ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Tradução e Apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

de fazer. É aí, justamente nêsse momento de confusão total, de contestação, de repressão, de embananação pessoal que surge o Dom Juan.

Já existia na cabeça de Fernando Peixoto a idéia de montar Dom Juan há muito tempo. Mas como montá-lo e, principalmente, por que montá-lo? A resposta veio quando vimos “Easy Rider” e ouvimos os Rolling Stones (O Banquete dos Mendigos)³

Esse excerto, possivelmente escrito por José Celso Martinez Corrêa,⁴ aponta as diferentes necessidades sentidas pelo núcleo central do Teatro Oficina. Em **O Rei da Vela** (1967) os conceitos de cultura brasileira e formação cultural colonizada foram discutidos no palco. A crítica está diretamente lançada sobre a elite intelectual e política do Brasil. Com irreverência e deboche o grupo apresentou, aos espectadores, os mitos, estereótipos e códigos sacralizados de comportamentos sociais, especialmente, da burguesia nacional. Logo após, se empenhou na autópsia do Brasil, pensado como um “cadáver gangrenado”⁵ e foi a vez de contestar a “evasão dos cérebros” com a encenação de **Galileu Galilei** (1968), que já estava sendo gestada nos porões do espetáculo **O Rei da Vela**. A peça de Bertolt Brecht “defende o conhecimento crítico científico, acredita na razão como instrumento de luta contra a repressão”.⁶ As contradições internas do Oficina se acirraram com esse espetáculo. Elas se davam, basicamente, entre aqueles que pensavam um teatro racional e a postura de José Celso, que tendia ao irracionalismo. Finalmente, veio o “caos” na peça **Na Selva das Cidades** (1969), também de Brecht e direção de José Celso. A encenação mantinha-se em um nível de “extrema radicalidade e violência não apenas no nível da encenação, uma linguagem construída a partir de sua própria destruição ou ao menos

³ **A Trajetória de uns rebeldes**. Anotações de estudos de mesa. Disponível no Museu Lasar Segall em São Paulo.

⁴ Sobre José Celso Martinez Corrêa conferir:
CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso: embates políticos e estéticos na década de 1960** por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968). 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de História. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2006.

CORRÊA, José Celso. **Primeiro Ato – cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 13.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**. Uma interpretação da cultura de esquerda. Proposta Editorial. 1982.

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

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

⁵ Cf. **Dionysos**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, n. 26, jan. 1982. Especial Teatro Oficina, p. 73.

⁶ Ibid., p. 81.

rigoroso questionamento, mas igualmente no nível da interpretação”.⁷ Os integrantes do espetáculo sentiram uma necessidade vital de destruir a noção tradicional do teatro e o fizeram, inclusive, literalmente.

Nesse mesmo ano, após concluírem as encenações de **Na Selva**, foi colocada aos membros do Teatro Oficina a necessidade de repensar o ofício teatral. Se no final da década de 1950 eles tinham se deparado com um instante em que a profissionalização era necessária, em 1969 os questionamentos envolvem a necessidade de não serem engolidos como grupo profissional e modelo. Além disso, há inúmeras divergências entre os membros que se colocam ao lado de José Celso e de sua experimentação estética ligada ao radicalismo, e, por outra via, aqueles que não acreditavam nessa forma de fazer teatro. Por causa disso, decidiram parar por alguns meses e viverem experiências separadas.

É nessa pausa que Peixoto viaja com o Teatro de Arena, encenando **Arena conta Zumbi** e **Arena conta Bolívar**, pelos Estados Unidos, México e Peru. Nos Estados Unidos toma contato com diferentes grupos ligados ao teatro de envolvimento e à contracultura. Em suas palavras:

Eu regressei com o impacto criativo dos espetáculos norte-americanos, após contato direto com a contestação de *hippies* e dos remanescentes da *beat generation*. Eu voltava das ruas de New York, do Village percorrido e vivido cada noite, voltava de espetáculos que mergulhavam na busca de uma linguagem teatral descompromissada com o confronto sócio-político, imersos na pesquisa do chamado “teatro de envolvimento”, e me deixava envolver por ele, onde o papel predominante era a chance de criação coletiva, concebida como instrumento para o improviso entre atores e público, unidos num mesmo ritual sem limites, no qual os mais jovens e ousados encenadores ou orientadores dos grupos buscavam a realização de uma utópica redescoberta do teatro como ato físico, sensual, irracional. A transformação do texto de Molière num roteiro para uma “ópera-rock” foi a consequência direta desta experiência vivida em meses de Berkeley e New York. Eu devorava a bíblia do movimento anarquista contestatório norte americano, *Do it!* de *Jerry Rubin*. Começava a compreender que os “Beatles” era um grupo de ingleses bem comportados e descobria o aspecto selvagem e indomável dos “Rolling Stones”.⁸

⁷ Dionysos. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, n. 26, jan. 1982. Especial Teatro Oficina, p. 84.

⁸ PEIXOTO, Fernando. Notas sobre “Dom Juan” e Crise no Oficina. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 137.

Dom Juan é, neste sentido, o resultado de todas essas influências, encantamentos e desejos de Peixoto ao chegar dos Estados Unidos.⁹ Aliás, há também uma aproximação do protagonista do espetáculo com James Dean e os personagens de *Easy Rider*, filme de Dennis Hopper, especialmente no que tange à relação estabelecida entre Dom Juan e Sganarelle. Para Lee Hill, “este filme se tornou parte essencial da iconografia dos anos sessenta, [...], sintetizando os medos e as esperanças da época”.¹⁰ O enredo gira em torno da viagem realizada por dois motoqueiros *hippies* – interpretados por Peter Fonda e Dennis Hopper, Wyatt e Billy – pelos Estados Unidos em busca de diferentes experiências, ao

⁹ A opção de encenar **Dom Juan** surgiu em uma ocasião em que o Teatro Oficina esteve dividido. Enquanto a maioria do grupo, incluindo José Celso Martinez Corrêa, viajou para Santa Catarina para filmar **Prata Palomaris**, com direção de André Farias, Fernando Peixoto ficou em São Paulo, com o texto já traduzido e apenas “uma idéia na cabeça”. Agregou a si a perspicácia de Gianfrancesco Guarnieri e juntos realizaram a adaptação cênica da peça de Molière. Há uma clara aproximação com membros do Teatro de Arena. Entretanto, o mais significativo é a tentativa de romper com uma forma específica de escrever e encenar teatro. Dentro da trajetória do Oficina o início do rompimento com as formas tradicionais pode ser percebido na encenação de **O Rei da Vela**, em 1967. Entretanto, a mola propulsora para a reformulação dos projetos e o repensar a prática teatral aconteceu após a encenação de **Na Selva das Cidades**, de Bertolt Brecht. Segundo Armando Sérgio da Silva, “Na Selva das Cidades é um espetáculo para ser montado um dia antes da morte”. (SILVA, Armando Sérgio da. **Teatro Oficina: do Teatro ao Te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 186.) Como resultado “O teatro se transformava, então, num amontoado imenso de destroços, sugerindo o lixo de toda uma cultura, de toda uma civilização”. (SILVA, Armando Sérgio da. **Teatro Oficina: do Teatro ao Te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 189.) Ainda para Silva, a encenação da peça de Brecht, sob direção de Zé Celso foi, senão a maior, uma das maiores experiências estéticas do grupo Oficina. Ao espetáculo **Dom Juan**, o autor reserva uma “importância mais histórica do que artística no trajeto do Oficina”. (Ibid., p. 94.) Em grande parte das considerações e análises escritas sobre o Oficina, há a mescla entre o grupo teatral e a intelectualidade e criatividade de Zé Celso. **Dom Juan** é peculiar nesse sentido. É uma encenação que se realiza no Oficina, mas o diretor é Fernando Peixoto, com a colaboração de Guarnieri. Então, é uma peça que tem sua importância relegada ao segundo plano. Com isto, a multiplicidade de elementos a ela inerentes não é percebida ou considerada. A concepção estética do espetáculo rompe com inúmeros limites que José Celso até então tinha ensaiado, mas não colocado em prática, como, por exemplo, o rompimento total da quarta parede. Em espetáculos anteriores desde **O Rei da Vela**, há uma preocupação em estabelecer um contato direto entre ator e público. Entretanto, efetivamente isso não acontece, em grande medida porque o contato é violento, com vistas a despertar o espectador. **Dom Juan** possui uma proposta estética que visa o contato de maneira pacífica, uma vez que a encenação acontece em meio aos espectadores.

Sobre o Teatro Oficina consultar:

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. Uberlândia, 2004. 145 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História).

CORRÊA, José Celso Martinez. **Primeiro ato** – cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

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

NANDI, Ítala. **Teatro Oficina**: onde a arte não dormia. 2ª ed. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1997.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda. Proposta Editorial. 1982.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982)**: trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982. (coleção Tudo É História 60)

RIBEIRO, Nádia Cristina. **A Encenação de Galileu Galilei no ano de 1968**: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a Sociedade Brasileira. 157 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História).

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

¹⁰ HILL, Lee. **Sem Destino (Easy Rider)**. Tradução de Pedro Karp Vasques. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

som, especialmente, de Jimi Hendrix. Wyatt é o personagem reflexivo em busca de um ideal, já Billy é o rebelde sem causa, “Hopper mostra-o simplesmente como um jovem aterrorizado com a idéia de perder sua oportunidade de ter uma boa vida”.¹¹ A partir disso a aproximação entre esses personagens e Dom Juan/Sganarelo de Fernando Peixoto se tornam evidentes.

Isso significa que o espetáculo está impregnado das influências mais diversas. Além disso, essa vontade de tornar o espetáculo um resultado de produção coletiva levou à criação, durante os ensaios, de vários exercícios de improvisação, para que houvesse maior interação e liberdade entre os atores. Segundo Peixoto, apesar dos erros e enganos desses ensaios e concepção cênica, ele “abriu caminho a um processo de trabalho extraordinariamente estimulante”.¹² Noutra vertente, cremos que **Dom Juan**, dentro da carreira artística e intelectual de Fernando Peixoto, foi “extraordinariamente estimulante”, porque o incentivou a trilhar caminhos completamente diferentes daqueles até então percorridos.

MONTAGEM CÊNICA DE DOM JUAN: OPORTUNIDADE PARA EXORCIZAR “MEUS FANTASMAS PESSOAIS”

Um espetáculo teatral é composto por diferentes elementos narrativos que, em conjunto, apresentam as escolhas estéticas e política pretendidas por diretor, autor e atores. Nesse sentido, ao estudar a cena é preciso envolver uma infinidade de subsídios que a tornam visível aos olhos do público receptor. **Dom Juan** parece ter sido um espetáculo que aguçou diferentes sentidos do seu espectador, por meio da imagem, do som e das sensações no corpo proporcionadas, principalmente, pelo fogo. Todos eles merecem destaque porque possibilitaram que **Dom Juan** surgisse em sua plenitude.

¹¹ HILL, Lee. **Sem Destino (Easy Rider)**. Tradução de Pedro Karp Vasques. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 47.

Sobre o filme também consultar:

BISKINK, Peter. **Como a Geração sexo-drogas-e-rock’n’roll salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls**. Tradução de Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

¹² PEIXOTO, Fernando. Notas sobre “Dom Juan” e Crise no Oficina. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 137.

A criação do palco de **Dom Juan** é inspirada pelo encarte do disco dos Rolling Stones de 1968, *Beggars Banquet*¹³ [Foto 01]. Assim, uma imensa mesa foi montada no centro do cenário onde ocorreria o banquete-orgia. Tal como se mostra no LP: são apenas cinco homens para aquela imensa quantidade de comida, os excessos são nítidos. Na recriação de Flavio Império e Fernando Peixoto, os personagens desempenharam seus papéis ao lado e sobre esta mesa. Entretanto, o que mais chama a atenção para essa criação cênica é o fato de a mesa ter uma forma particular, uma imensa cruz negra que ocupava grande parte do espaço cênico [Foto 02]. Sobre ela Peixoto revela

A linguagem fundamental do espetáculo está na própria opção do espaço cênico, criado por Flávio Império: o teatro não tem cadeiras, palco e platéia são duas palavras sem sentido, para mim inteiramente mortas no que se refere a espetáculo. O cenário, se é que existe, é apenas uma imensa mesa de banquete, uma cruz. Os atores representam no espaço que ficar livre, que o público não ocupar. No final, o desfecho irônico de Molière, o aparecimento da estátua do comendador morto por Dom Juan, que vem pôr um fim à trajetória do rebelde, é concretizado por Flávio Império, através de uma série de efeitos técnicos.¹⁴

Portanto, os espectadores entravam e escolhiam onde gostariam de se sentar. O espetáculo era feito no meio do público, onde sobrava espaço. Aos atores cabia chegar e se colocar, criando lugares onde interpretariam. Inclusive, era feita uma fogueira no meio da plateia que a obrigava a se afastar, abrindo espaço. Foram distribuídas várias almofadas pelo cenário onde os espectadores se aconchegavam da melhor maneira possível, podendo, assim, ficar sentados ou semideitados no chão. Havia também uma cadeira em que alguém poderia se sentar, contudo ela era solicitada em um momento específico da trama cênica, na cena em que Dom Juan mandava trazerem uma poltrona para o Senhor Domingos e, portanto, o espectador perdia seu assento confortável.

Nesse sentido, o espaço teatral destinado à encenação era apenas sugerido pela disposição dos assentos e do palco, nada era predeterminado. Há várias anotações sobre o espetáculo nas quais Fernando Peixoto chama a atenção do elenco para que a encenação ocorresse sem atrasos. Esse recurso cênico é fundamental para a representação de **Dom Juan**. Inclusive, o ator que interpretava Sganarello imiscuía-se em meio à plateia. Chegado

¹³ Traduzido como **O Banquete dos Mendigos**, esse álbum é composto por dez músicas: *Sympathy For The Devil*, *No Expectations*, *Dear Doctor*, *Parachute Woman*, *Jig-Saw Puzzle*, *Street Fighting Man*, *Prodigal Son*, *Stray Cat Blues*, *Factory Girl*, *Salt Of The Earth*.

¹⁴ PEIXOTO, Fernando. Notas sobre “Dom Juan” e Crise no Oficina. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 136.

o momento do início do espetáculo, ele representava de onde estava em meio ao público.¹⁵ Esse tipo de experiência utilizada por Peixoto tem a ver com a forma como ele entende as relações entre palco e plateia. Em suas palavras,

quando se começa a dirigir um espetáculo com liberdade não se pode continuar aceitando passivamente que de um lado fica o público, sentado em poltrona, e do outro lado fica o espetáculo, dentro de uma caixa, um aquário. Esta divisão platéia-palco já teve sentido histórico, mas hoje não serve mais a nada, a não ser à castração do espetáculo. Público e atores participam de uma mesma realidade cotidiana, vivem os mesmos problemas, sofrem os mesmos impasses. Acho que é fundamental integrar público e platéia num mesmo espaço. Sempre que eu penso em dirigir um espetáculo dentro de um palco tradicional me sinto apavorado e castrado.¹⁶

Nesse sentido, a peculiaridade de cada texto teatral é o guia de como será construído o cenário para a representação. Com isto, Peixoto demonstra uma necessidade de libertar-se das formas tradicionais da prática teatral – palco italiano.¹⁷ Aliás, é extremamente adepto a novas experimentações estéticas. Em **Dom Juan** são eliminadas quaisquer barreiras entre a cena e o espectador. Este, apesar de não ser ativo na encenação, ou seja, não participar como os atores, permanecendo ciente de sua condição de público, ao mesmo tempo não consegue se distanciar das ações dos personagens, porque estes estão circulando entre a plateia, tocando e sendo tocados por ela.

Para Peixoto, público e ator convivem sob uma mesma realidade social, política e cultural, portanto compartilham de problemas inerentes a essa conjuntura. Se, também como ressaltamos no primeiro capítulo, para esse diretor é fundamental que o teatro seja um meio de discussão e crítica do momento histórico no qual vive, a encenação de **Dom**

¹⁵ Jean-Jacques Roubine nos explica que a década de 1960 é marcada por inovações na prática teatral, em especial no que se refere à estética dos cenários. Para o intelectual, “em matéria de espaço cênico, assiste-se a uma verdadeira explosão da estrutura à italiana. É também pela primeira vez que se vê um número tão elevado de experiências cujo radicalismo conquista a adesão do público” (ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Tradução e Apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 116.)

¹⁶ Entrevista concedida a Erwin Hullm e em seguida entregue à revista Palco + Platéia. Versão consultada não publicada. Disponível no acervo de documentação do Núcleo de Estudos em Historia Social da Arte e da Cultura (NEHAC), na Universidade Federal de Uberlândia.

¹⁷ Confiamos assim no que Roubine afirma sobre a transformação da condição de espectador nesse período. Para ele, “o que é fundamentalmente transformado é a condição do espectador. O que lhe era pedido até então, no fundo, era apenas que fingisse polidamente durante duas ou três horas que não estava existindo; que se deixasse seduzir ou comover por uma ficção que ele, não menos polidamente, devia fingir estar tomando por realidade. Agora, o teatro lhe oferece uma grande variedade de novas possibilidades, às vezes dentro de um mesmo espetáculo”. (ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Tradução e Apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 117).

Juan funciona como um foco aglutinador dessas duas concepções. Ao implodir a estética dos palcos que divide em dois espaços distintos o ator e o público, Fernando Peixoto torna presumível o toque entre um e outro, possibilitando que uma troca efetiva seja possível.

A reação do público era maravilhosa no Don Juan também, eles ficavam fascinados com o espetáculo, com o jogo musical, com as interpretações. Tem aquele negócio de sentar no chão, foi uma coisa meio desagradável, meio incômoda, mas era um público grande.¹⁸

Por isso, considerando o palco como uma instância narrativa do cenário teatral, seus sentidos também precisam ser analisados e compreendidos. Para além das questões que envolvem a junção entre palco e plateia, Flávio Império e Fernando Peixoto, ao assumirem sua escolha de colocar no cenário uma cruz negra, desvelam alguns dos sentidos que o diretor buscou imprimir ao protagonista. A cruz, enquanto símbolo essencial do cristianismo, representa, para Peixoto, o elemento cerceador da liberdade individual, o símbolo da morte daquele que é considerado pelos contraculturais o maior de todos os revolucionários: Jesus Cristo. Cristo morreu sobre a cruz em um ato de “calar” a voz dissidente daquele período, uma vez que era ele quem pregava não só mudanças políticas e sociais, mas, e principalmente, culturais.

As cenas finais do espetáculo ocorrem sobre essa mesa de banquete-orgia em forma de cruz. Entretanto, Dom Juan não morre estendido sobre ela. Antes da cena final os personagens puxam imensas gavetas presentes nas extremidades da cruz e esta se transforma em uma suástica. Fernando Peixoto justifica essa escolha dizendo que

Dom Juan vai morrer preso ao símbolo do poder fascista, como Cristo morreu preso ao símbolo do poder romano. Idéia de suástica como de cruz como instrumento de extermínio do criminoso, criminoso de idéias, como Cristo. Dom Juan é o novo cristão, dentro da idéia de mártir laico, vítima de hoje da sociedade de hoje.¹⁹

É imprescindível destacar que a figura de Jesus Cristo é absorvida pela Contracultura mundial, bem como pela brasileira. Na produção artística estrangeira podemos destacar o filme **Jesus Christ Superstar**²⁰ e na brasileira algumas canções de

¹⁸ Entrevista concedida aos professores doutores Rosangela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, por Fernando Peixoto, em 31 de março de 2001.

¹⁹ Entrevista com Fernando Peixoto. Não publicada. Disponível no acervo de documentação do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), na Universidade Federal de Uberlândia.

²⁰ Luiz Alberto de Lima Boscato avalia que “O Cristianismo também foi reinterpretado pelos jovens da Contracultura com base em um conjunto de posturas heterodoxas, que se apresentaram como alternativas

Raul Seixas, entre elas **Judas**.²¹ Sob esse prisma, “a crítica contracultural é em relação ao *sagrado oficial*, e não à figura do Cristo em si, tido pela juventude como “o maior revolucionário de todos os tempos”.²² Desta feita, o olhar de Peixoto para a construção cênica que evoca a imagem do filho de Deus está localizada historicamente.

Dessa forma, pode-se concluir que o diretor aproxima Dom Juan e Cristo no que tange ao fato de ser possível atribuir ambos as característica de “mártir laico”, “criminoso de idéias”, “vítima de hoje da sociedade de hoje”.²³ Cristo passou para a história cristã como o mártir que disseminou ideias e novos olhares sobre o mundo, mas que foi morto exatamente por isso, por ser aquele que propunha uma nova sociedade. A crucificação é o símbolo da morte sob o “símbolo do poder romano”. Em última instância, poderíamos pensar que a cruz representa os segmentos sociais responsáveis pela manutenção da estrutura da sociedade, os ignorantes que preferem eliminar aquele que tem um conhecimento maior que eles. A opção de Peixoto de que Dom Juan morra sobre a suástica também é significativa. O protagonista morre sobre o símbolo apropriado pelo nazifascismo que também representa a sociedade que elimina.²⁴

às explicações normalmente oferecidas pelos grupos religiosos conservadores que existem dentro da Igreja Católica, como a Opus Dei e a T.F.P (Tradição, Família e Propriedade), além de boa parte da hierarquia católica em si, e também pela maioria dos integrantes e líderes das igrejas evangélicas. Um dos conhecidos exemplos que podem ser citados é o do filme *Jesus Christ Superstar*, onde um Cristo *hippie*, amargurado e hesitante em relação ao seu papel de Messias, sente-se perplexo com o peso da sua existência e com o que os homens esperam dele. Como contraponto, um Judas que se apresenta como o seu antagonista, considera um desatino o fato de Cristo acreditar que não é apenas um homem, mas um filho de Deus, e aborda-o com uma série de questionamentos.” (BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa**: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem. São Paulo, 2006. 258 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, f. 34.)

²¹ Sobre essa canção, Boscato diz: “Na canção Judas, Raul Seixas segue direção semelhante à que foi trabalhada no filme *Jesus Christ Superstar*. Nela, o personagem desse anti-herói se defende das acusações que lhe são imputadas, afirmando ser ele o co-responsável pela salvação ao entregar Cristo à morte na cruz e se dizendo vítima dos planos elaborados nas “alturas”, que foram programados de maneira autoritária pelos céus, sem terem ao menos perguntado ‘se é pouco ou demais’. A música se inicia com a voz de Paulo Coelho lhe perguntando, em tom de intimação: ‘quem é você?’, ao que Raul Seixas responde: ‘eu sou Judas’, iniciando a árdua tarefa da sua defesa”. (Ibid., f. 46.)

²² BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa**: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem. São Paulo, 2006. 258 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social) f. 45.

²³ Cf. Entrevista com Fernando Peixoto. Não publicada. Disponível no acervo de documentação do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), na Universidade Federal de Uberlândia.

²⁴ Há que se colocar um outro sentido atribuído a este signo: “É portanto símbolo de ação, de manifestação, de ciclo e de perpétua regeneração. Neste sentido, muitas vezes acompanhou a imagem dos salvadores da humanidade”. (CHEVALIER, Jean. Suástica. In: _____. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva [et. al.]. 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 852.) Considerar Dom Juan como “salvador da humanidade”, sem

O encenador concebe Dom Juan como um mártir que é consumido pela sociedade na qual vive justamente por se apresentar como uma força contrária a ela. Relembrando as reflexões realizadas no primeiro capítulo desta dissertação, fica evidente que o lado rebelde de Dom Juan, presente em Molière, toma fôlego nas mãos hábeis do diretor brasileiro. Assim sendo, o “espírito de Molière”, almejado por Peixoto na materialização da sua obra teatral, é conseguido a partir do momento em que o diretor dá destaque para essa característica na figura dramática.

Em inúmeros depoimentos e críticas teatrais, Peixoto faz questão de frisar que seu objetivo, ao criar a sua versão do mito donjuanesco, é imprimir-lhe características rebeldes e jamais pensá-lo enquanto revolucionário. Isso significa que três características já utilizadas por Molière ganham total evidência na encenação de 1970 no Brasil: a sedução, o hedonismo e o niilismo. Nesse sentido, todos os elementos cênicos que Peixoto e Flávio Império escolhem e lançam no palco têm seus sentidos aproximados e interligados direta ou indiretamente com essa figura dramática.

Outro tema que Fernando Peixoto evidencia se relaciona à morte de Dom Juan no final do espetáculo. Em Molière, como demonstrado no Capítulo I, o protagonista, após escolher a hipocrisia como alternativa para continuar com a vida desregrada para os padrões da sua sociedade, é morto pela Estátua do Comendador. A morte do Dom Juan francês, em verdade, é muito mais uma entrega, uma vez que, quando a Estátua surge no jantar e lhe estende a mão, ele a aceita e é consumido pelas chamas do inferno. Os sentidos apreendidos pelo diretor brasileiro e pensados para o espetáculo modificam um pequeno detalhe nesse final que é fundamental para alterar o sentido da peça. Ao invés de Dom Juan se entregar à estátua, ele desembainha a espada e tenta lutar contra a morte. É uma luta vã, contudo, morre gritando a palavra NÃO.

Se pensarmos o contexto no qual a peça foi encenada e as significações atribuídas por Fernando Peixoto ao texto, esse final escolhido pelo diretor marca a sua visão do mito no Brasil e do que ele representa dentro da conjuntura histórica brasileira. A rebeldia de Dom Juan é contra todas as instituições que existem e que ele considera hipócritas, uma vez que pregam uma moral, mas têm um comportamento completamente oposto a ela.

dúvida, é imiscuir à Peixoto um sentido não pensado. Todavia, pensar a suástica enquanto “símbolo de ação” e de “perpétua regeneração” pode se constituir uma referência à resistência democrática que despontava como uma possibilidade à luta armada que era, pouco a pouco, dizimada.

Apesar de pouco resultado, a revolta de Dom Juan é marcada pela luta até o fim. Assim, o espetáculo é o ícone rebelde levado até as últimas consequências, o desafio máximo ao poder instituído. A narrativa versa sobre um sujeito solitário, cuja revolta é inútil e individualista, mas sem entreguismo, pois tem coragem de colocar-se diante do poder, mesmo que seja por ele destruído.

O protagonista não tem ações práticas que visem a modificar o que o rodeia para que se torne como deseja. Suas ações são de uma rebeldia absolutamente individual e não têm um alcance exterior a si próprio. As conversas que desenvolve com Sganarelle têm claro intuito de demover o empregado das suas idéias e fazê-lo enxergar quão sem sentido são as várias normas e regras impostas pela sociedade. Essas conversas são os únicos resquícios que podemos perceber de uma tentativa de mudança exterior.

Nesse sentido, é importante refletir sobre a aproximação que o personagem tem com o jovem rebelde da contracultura. O caráter hedonista desses jovens prevê uma mudança interna e individual para que a transformação social e coletiva ocorra. Nesse sentido, é perfeitamente plausível aproximar Dom Juan desses jovens rebeldes. O protagonista é aquele que por meio da reflexão empreende a crítica feroz à realidade que o rodeia. Entretanto, é uma crítica que não tem nenhum alcance, pois todos os outros personagens, sem exceção, o encaram como simples libertino ou rebelde “sem causa”.

Em rascunhos de cena para estudos de mesa, provavelmente escritos por Fernando Peixoto quando ainda pensava a concepção do espetáculo, há referências que aproximam a encenação ao mito da caverna. Ao refletirmos sobre a estrutura de sentidos que montam a imagem do protagonista, enxergamos, com certeza, elementos que nos remetem a esse mito.

Platão elabora o mito a partir de metáforas, cujo objetivo é pensar o papel exercido pelo filósofo e intelectual. Nesse sentido, constrói a imagem de uma caverna, onde viviam vários seres humanos acorrentados de frente para o fundo da caverna. Esses homens estavam presos de tal maneira que não conseguiam mover a cabeça e olhar ao seu redor, vendo, portanto, apenas as sombras que lhes apareciam na parede da caverna, uma vez que a única luminosidade era aquela proveniente do lado de fora às costas dessas pessoas. Essas sombras eram de homens livres que viviam e trabalhavam em ambiente aberto, à luz do sol. Sendo assim, por vezes, os seres que habitavam a caverna enxergavam

peessoas normais com dois braços e duas pernas, mas às vezes viam algumas sombras diferentes, com uma cabeça imensa ou duas cabeças.

Certo dia, um dos moradores da caverna conseguiu se libertar e saiu. Ao chegar nesse outro ambiente sentiu a luz do sol queimar-lhe os olhos. Em um primeiro momento apenas divisou sombras, mas aos poucos aquelas sombras tomaram formas e cores. Percebeu então que eram pessoas normais, tal como ele e os outros da caverna. Aquelas que outrora lhe pareciam ter enormes cabeças, na verdade carregavam potes levando água e mantimentos, aquelas que pareciam terem duas cabeças, levavam no colo crianças. O homem que descobriu tudo isto voltou imediatamente para a caverna para contar aos companheiros o que tinha visto e ajudá-los a se soltarem das amarras. Ao chegar junto aos seus, na excitação do momento, falou tudo o que viu de maneira desordenada e rápida. Os companheiros, julgando-o louco, decidiram matá-lo. E assim continuaram na ignorância, vendo sombras que acreditavam ser a realidade.

O mito de Platão encerra a discussão entre a ignorância e o conhecimento, entre a razão e os sentidos. Assim, tece severas críticas àqueles que são ignorantes e decidem permanecer nesse estado letárgico. Entretanto, essa permanência da ignorância exige que o outro, detentor do conhecimento, seja eliminado. Somente assim o *status quo* e a estrutura tradicional de uma sociedade são mantidos.

Pensando a estrutura de Dom Juan aliada à aproximação pensada por Fernando Peixoto, não é ilusório imaginar que o protagonista seria esse homem que sai da caverna, encontra conhecimento fora dela, retorna e é destruído pelos seus pares. Dom Juan expõe aos outros personagens suas ideias e conclusões, mas é ignorado por todos. Nenhum personagem tem instantes de reflexão acerca do que o protagonista diz. Sganarelle é a figura mais próxima dele e, aparentemente, a mais ignorante. Seus argumentos não mostram qualquer reflexão sobre aquilo que seu patrão diz. Ao contrário, ele o tenta convencer a aceitar os parâmetros já existentes e abandonar a vida de vícios e desregramentos. Dessa forma, o criado deseja que seu senhor veja apenas as sombras deformadas, enxergadas por ele e pelos outros personagens da peça.

Ainda sobre esse mito, há outro lado que merece ser avaliado. Marcos Alexandre Capellari, comentando sobre a alegoria da caverna, alerta:

A secular cisão do homem em dois, em corpo e alma, converteu-se na vitória de um sobre o outro: em outras palavras, na soberania da razão

sobre os sentidos. E a verdade, cujos “mestres” destituídos eram os poetas e advinhos, transmutou-se em objeto de conhecimento acessível a todos os que, orientando-se pelo itinerário que leva da caverna subterrânea à superfície iluminada, adotem a razão em detrimento da percepção sensorial.

Itinerário que o underground inventou ao seu modo, procurando entronizar, ao lado ou no lugar da razão, os sentidos, os instintos e a imaginação. Mais do que, meramente, indicar a existência dos subterrâneos, à contracultura interessava penetrar em seus recessos para, quem sabe, despertar as sementes hipnotizadas pelo poder narcotizante da racionalidade especulativa.²⁵

Sob esse prisma, Capellari nos convida a uma reflexão acerca de quão hermético se tornou esse homem racional que saiu da caverna e adquiriu conhecimentos para transmitir aos seus pares. Com isto, não é ilusório pensar que a razão também tenha se tornado uma caverna que limita os conhecimentos, pois que deixa do lado de fora os sentidos, que são necessários para o amplo entendimento da realidade. Dom Juan, nesse caso, não seria apenas a figura mítica de Platão, mas o homem mítico que mescla razão e sensibilidade, pois é guiado pelos desejos e sensações. Nesse sentido, o protagonista do espetáculo pode ser lido como o homem da caverna sob a ótica *underground*.

O espetáculo caminha para um clímax em que todos os outros personagens ficam do lado oposto a Dom Juan. A Estátua do Comendador surge como a representação da sociedade e é ela a responsável por matar o protagonista. A solução encontrada por Fernando Peixoto foi, no mínimo, criativa. O elemento cênico que representa essa estátua é um imenso boneco em forma de militar. [foto 03 e 04]. O Teatro Oficina possui um palco giratório, então a Estátua surge e, quando o palco se move, os espectadores enxergam quem está atrás desse boneco, movimentando-o, ou seja, estão lhe dando vida todos os outros personagens que apareceram na cena: Dom Carlos, Elvire, Sr. Domingos, Sganarelle.

Porque o Don Juan, justamente o tipo de linguagem que eu estava usando, embora a intenção não fosse dopar o espectador, ao contrário eu queria que ele enxergasse tudo, visse comportamento, tudo isso, percebesse e visse um sujeito enfrentado. Agora quem o mata é um

²⁵ CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O Discurso da Contracultura no Brasil: o *underground* através de** Luiz Carlos Maciel (c. 1970). São Paulo, 2007. 248 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social), f. 157.

militar, dentro do militar quem são? É uma família? Eram pessoas? Enfim, um comerciante, um comércio, mas a intenção era essa.²⁶

Isso significa que a morte de Dom Juan não é causada por um ser externo, sobrenatural, tal como acontece na versão molieresca do século XVII, e sim pela sociedade que o rodeia, por seus pares que decidem permanecer na ignorância e eliminar aquele que saiu do escuro da caverna, seja da caverna pensada por Platão, seja da caverna pensada pelos *undergrounds*. Diante disso, há uma quebra de sentidos entre a obra molieresca e o texto traduzido por Fernando Peixoto que não pode ser ignorada. No texto teatral de Molière, nenhum personagem é o responsável pela morte do protagonista, pois, como diz Sganarelle, todos são porcos. Assim sendo, não há alguém puro o suficiente que pudesse eliminar Dom Juan, porque, como demonstramos, em maior ou menor grau todos são hipócritas. A peça de Peixoto oscila para outro viés. A morte de Dom Juan não acontece pelas mãos do sobrenatural, mas sim pelas mãos de todos os outros personagens que negam o que o protagonista fala e, para se protegerem e, principalmente, protegerem seu modo de vida, o destroem.

Da mesma maneira que o cenário, o figurino também constitui um elemento narrativo da encenação. Em Dom Juan, os figurinos ficaram sob responsabilidade de Flávio Império, assim como os cenários. Império optou por um figurino que liga os personagens a um universo que mescla o sagrado ao profano. Com exceção de Sganarelle e Dom Juan, todos os outros personagens que entram para formar o banquete usam capuzes que lembram hábitos de monges. [Foto 19]. Dom Juan cobre-se também com esse manto negro somente na cena XV, que é o momento no qual coloca em prática a hipocrisia. Nesse sentido, é possível tecer conjecturas de que, ao vestir-se igual aos outros personagens, aparenta tornar-se um deles. Esse igualar-se às outras figuras está diretamente ligado à escolha de Dom Juan pela hipocrisia, afinal, como bem diz na cena seguinte, “A profissão de hipócrita é a que oferece mais vantagens. E nós vivemos numa sociedade tacaña e atrasada, e é claro que é muito fácil fazer a ligação com os que estão por cima. Basta colocar uma ou duas ou três máscaras de gente séria e pronto”.²⁷ Estas máscaras podem ser perfeitamente o hábito de monge aliado às palavras que diz quando finge ter se tornado um homem de bem.

²⁶ Entrevista concedida aos professores doutores Rosangela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, por Fernando Peixoto, em 31 de março de 2001.

²⁷ MOLIÈRE. **Dom Juan**. Tradução Fernando Peixoto. Cópia Xerox, p. 23.

As vestimentas de Sganarelle também chamam a atenção. [fotos 06, 07, 08, 11, 12 e 13]. Elas são completamente diferentes daquelas escolhidas para as outras figuras dramáticas. Assemelham-se bastante às utilizadas pela juventude *hippie*, calça larga, colete e faixa nos cabelos. Para completar a montagem desse personagem, Sganarelle interpretado por Antonio Pedro [foto 8] traz barba e cabelos grandes. Sem dúvida, uma alusão aos “cabeludos” daquele período, que usavam o seu próprio corpo para expor seu protesto contra uma forma de enquadramento de jovens, que era o exército. É sabido que a disciplina dos quartéis exige cabelos raspados e ausência de barba.

Outro personagem cujo figurino é dado conhecer é Elvire. Segundo o roteiro para a encenação, ela se veste como freira, um hábito todo branco. Entre suas pernas destaca-se uma mancha de sangue. O hábito religioso demonstra que o personagem deixou o convento para seguir seu amado Dom Juan. O sangue alude à perda da virgindade. De maneira explícita Peixoto e Império quebram dois “tabus” de uma única vez nesse personagem. O primeiro deles é a santidade do convento, que é profanado facilmente por um sedutor. Isso acontece porque a aspirante a esposa de Cristo tem sua vocação abalada pelos desejos carnis. Aliás, este elemento desemboca justamente no segundo, a castidade. A castidade está intrinsecamente ligada à virgindade. Assim, Elvire representa aquela que rompeu com a sua castidade e decidiu viver as experiências sexuais tão combatidas pelos setores tradicionais da sociedade. A virgindade feminina, tal como nos lembram os irmãos de Elvire na peça, é o símbolo da honra, que deve ser entregue somente ao marido na noite de núpcias.

Além das vestimentas, existem outros elementos cênicos que simbolizam o sagrado: o crucifixo e a bíblia. Ao mesmo tempo, eles surgem em contato direto com o banquete-orgia, no qual a comida e o sexo são exaltados. Esses elementos não aparecem comentados na crítica especializada do espetáculo, não há nenhuma fotografia que os expresse, tampouco aparecem nos depoimentos de Fernando Peixoto. Todavia, nem por isso serão aqui desconsideradas. A partir das reflexões de Mikhail Bakhtin, em **A Cultura Popular na Idade Média e No Renascimento: o contexto de François Rabelais**,²⁸ é possível elaborar algumas reflexões sobre esses recursos e as relações entre profano e sagrado, por meio do realismo grotesco.

²⁸ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. da Universidade de Brasília, 1999.

As opções realizadas dentro do espetáculo, analisadas a partir do Roteiro para as cenas, privilegiam o aspecto do banquete e da orgia. Quando Bakhtin analisa os banquetes nos quatro livros de Rabelais, conclui:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro e si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. A consciência do homem, que despertava, não podia deixar de concentrar-se sobre esse aspecto, não podia deixar de extrair dele uma série de imagens essenciais, determinando as suas relações com o mundo. Esse encontro com o mundo na absorção de alimento era alegre e triunfante. O homem triunfava do mundo, engolia-o em vez de ser engolido por ele; a fronteira entre o homem e o mundo apagava-se num sentido que lhe era favorável.²⁹

Aproximar a encenação de 1970, realizada por Fernando Peixoto, aos conceitos de comer e beber do realismo grotesco é uma tarefa intelectual, uma vez que não há registros específicos sobre essa relação nas memórias de Peixoto, tampouco em Molière. A produção cênica pensada por Molière em nenhum momento insinua a existência desse grande banquete-orgia. O que acontece é apenas o convite realizado pelo protagonista à Estátua do Comendador para cear. Observe que, inclusive, os termos se alteram: de cear, torna-se banquetear. A escolha pelo banquete realizou-se mediante a inspiração dos Rolling Stones, no álbum de 1968, *Beggars Banquet*. De acordo com Bakhtin, o ato de comer revela que, na luta entre o homem e o mundo, o homem venceu, uma vez que ele devora esse mundo, faz dele parte de seu próprio corpo. O banquete apresenta assim o triunfo do homem sobre o mundo, pois nesse momento o homem não era engolido pelo mundo, mas ele engolia o mundo, então, por isso “a fronteira entre o homem e o mundo apagava-se num sentido que lhe era favorável”.

Esse é um primeiro aspecto do banquete. Por ele podemos imaginar que a construção de um banquete para a encenação de **Dom Juan** apresenta sentidos inerentes

²⁹ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. da Universidade de Brasília, 1999, p. 245.

que se aproximam dessas idéias de Bakhtin, vislumbradas em Rabelais. O espetáculo de 1970, ao ser montado num imenso banquete, nos desvela a tentativa de Dom Juan de não ser engolido pelo mundo, pela sociedade que o rodeia. Nesse sentido, as cenas transcorrem de maneira “alegre e triunfante”, já que quem as comanda é o protagonista. Nesses momentos, ele é superior a qualquer outro personagem, pois é o anfitrião. A rigor, Dom Juan não será para sempre o superior ali. Se nos primeiros momentos o protagonista engole o mundo, no final será engolido por ele. O ato de “engolir” Dom Juan é realizado por um elemento externo ao banquete: a Estátua. Porém essa Estátua não deixa de ilustrar o mundo a sua volta, porque é erguida pelos personagens que compõem esse mundo.

Outro aspecto que podemos aproximar dessa encenação é o fato de o banquete ser o ambiente propício para a revelação da “verdade livre e franca”.

Rabelais estava perfeitamente convencido de que não se podia exprimir a verdade livre e franca a não ser no ambiente do banquete, e unicamente no tom das conversações à mesa, pois, fora, de toda consideração de prudência, apenas esse ambiente e esse tom respondiam à própria essência da verdade tal como ele a conhecia: uma verdade interiormente livre, alegre e materialista.³⁰

Pensando nesse conceito de “verdade” que Bakhtin encontra na obra de Rabelais: **interiormente livre, alegre e materialista**, é inegável a associação imediata à criação de Fernando Peixoto. O diretor brasileiro escolhe o espaço de um banquete para colocar seu protagonista discursando sobre suas concepções de mundo que são contrárias à ordem estabelecida. Dom Juan – como apontamos exaustivamente – se rebela contra as instituições sociais, cujo poder se mantém por meio da hipocrisia e da repressão. As falas da figura título, na encenação de Peixoto, assim como na versão molieresca do século XVII, revelam coerência e reflexão. Nesse sentido, Dom Juan expõe aos outros personagens e, por consequência, ao leitor/espectador, verdades que desconhecem, tal como apontamos ao associar a encenação ao mito da caverna.

Fernando Peixoto mantém o final do espetáculo com a morte do protagonista. Se continuarmos nessa linha de raciocínio, percebemos que tal morte representa a vitória do coletivo contra o individual. Afinal, não podemos nos esquecer que mesmo se adequando, falsamente, à sociedade que o cerca por meio da hipocrisia, a morte de Dom Juan fica

³⁰ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. da Universidade de Brasília, 1999, p. 249.

marcada pelo grito da palavra **não** diante da Estátua que abriga os representantes da moral e dos bons costumes. Aliás, as rubricas indicam que Dom Juan morre e/ou é engolido pelas chamas do inferno. Se o ato de comer, tal como ressaltamos, significa a vitória do homem contra o mundo, a morte é o seu contrário.

Nesse sentido, há que se levar em consideração “o elo especial do comer com a morte e os infernos. Em outros sentidos, a palavra morrer significa ‘ser devorado’, ‘ser comido’”.³¹ Pensar por esse prisma é relevante para tecermos considerações que interliguem a criação cênica em forma de banquete-orgia ao final de Dom Juan. Se, durante todo o banquete, o protagonista se sobrepõe aos outros personagens com a “verdade livre”, a cena final estiliza todo o espetáculo ao matar Dom Juan. Sua morte apresenta-se, nesse sentido, como “ser devorado”, “ser comido” pelo mundo que outrora pensou estar deglutindo. É esse mesmo mundo que o mata, que o devora, que o faz desaparecer.

Outro elemento cênico fundamental para a construção estética de Dom Juan, em 1970, é a iluminação do espaço teatral. Como indicamos, não há separação entre palco e plateia, portanto o espaço da encenação é único e a iluminação é comum. Sob responsabilidade de Osmar Roque, ela é feita primordialmente pelo fogo. Piras são colocadas nos quatro cantos da cruz, tochas são levadas pelos personagens e colocadas em meio à plateia e uma fogueira é acesa em um momento do diálogo entre Sganarelle e Dom Juan. O fogo, assim como os outros três elementos naturais (água, ar e terra) era muito valorizado nesse período pelos simpatizantes e integrantes do movimento de contracultura. Este elemento aproxima o homem da natureza, ligação fundamental para que o ser humano possa se reintegrar ao seu hábitat natural. Além do fogo, há spots com luz artificial que acompanha personagens e foca os nichos e quadros que o diretor quer evidenciar durante as cenas.³²

³¹ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. da Universidade de Brasília, 1999, p. 263.

³² Diante de tais colocações, mais uma vez, as análises de Gianni Ratto sobre a cenografia são elucidativas. “A iluminação teatral sempre teve duas grandes preocupações: mostrar e interpretar; quer dizer, fazer com que todos pudessem ver o que o espetáculo estava apresentando e, do que estavam vendo, recebessem uma solicitação que complementasse o que estava sendo ouvido e visto”. (RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora SENAC, 1999, p. 93.) Em páginas seguintes, Ratto continua: “está evidente, portanto, que, se a luz tem a função de revelar o que tem que ser visto, sua primordial responsabilidade é saber interpretar, valorizando-as, todas as situações que o texto propõe”. (Ibid., p. 95)

Em Dom Juan, a iluminação tem esse papel fundamental, funcionando como artifício cênico que guia o olhar do espectador para os pontos estratégicos da cena. Isso é feito por meio de focos de luz lançada sobre aquela figura ou objeto a que se queira dar destaque. A iluminação pelo fogo funciona para iluminar todo o ambiente de maneira geral. Assim, o espectador não perde a consciência de que o que está assistindo é uma peça teatral, pois consegue divisar todos os elementos cênicos e mesmo aqueles personagens que não estão na cena principal. A atenção da plateia é direcionada de acordo com o enfoque da luz. Assim, no início do espetáculo Sganarelle coloca-se no meio do público, Elvire já se encontra no cenário quando o público chega. Logo depois entram os outros personagens. Como não há cadeiras, pressupomos que os atores se sentassem literalmente sobre a mesa ou ficassem de pé em volta dela. Segundo o roteiro de cena:

Abertura: público entra encontrando Elvira vestida de freira (branco), com sangue entre as pernas, quatro piras com fogo nos cantos da cruz. Sganarello está na platéia, misturado com o público, ocupando algum lugar em que o público vá sentar-se: êle começa a preparar o fumo. Luz baixa nêle e em Elvira, mas destacando a presença dos dois. Teatro iluminado com focos esparsos. Luzes nos nichos de santos.³³

Percebemos, portanto, que a luz direciona o espectador para os dois personagens mais os nichos de santos. Esses nichos de santos revelam um lado do espetáculo ligado às questões religiosas. É plausível esse nicho enfoque, uma vez que a primeira cena nos mostra que Elvire fora tirada de um convento, de um retiro religioso. Os nichos apresentam também imagens da tríade: tradição, família e propriedade. Com isto, esses elementos representam várias instituições tradicionais sobre as quais as críticas de Dom Juan incidem durante as cenas. À medida que cada crítica é realizada, o foco de luz aponta para o nicho correspondente.

Além de todos esses elementos cênicos, Fernando Peixoto imprime ritmo às cenas de Molière utilizando-se do rock. Esse gênero musical o inspira inclusive na tradução do texto. Em entrevista, assume que, “para mim Dom Juan hoje é qualquer um dos Rolling Stones. Surgiu daí a idéia de usar o rock no espetáculo, não como simples recurso musical gratuito, mas como embalo rítmico do personagem e das cenas. Para mim Dom Juan é

³³ Roteiro de Dom Juan. Provavelmente escrito por Fernando Peixoto. Ano 1970. Arquivo disponível no Museu Lasar Segall em São Paulo.

muito Mick Jagger. E é também muito Caetano e Gil”.³⁴ Ao aproximar Dom Juan de personagens reais como Mick Jagger, Caetano e Gil, o diretor lança possibilidades interpretativas acerca desse personagem mítico, uma vez que o rock nos Estados Unidos, antevisto por Peixoto na voz dos Rolling Stones, está próximo, ao menos no que se refere à conjuntura de sentidos, de cantores da música popular brasileira. Nesse sentido, como aponta Marcos Alexandre Capellari, os grandes concertos de rock, tais como Woodstock (1967)³⁵ e os Festivais de Canções, no Brasil,

caracterizam-se pela participação ativa dos espectadores, que manifestavam não só suas preferências estéticas como também seus desejos, angústias e ideologias, através do aplauso e da vaia, bem como de signos visuais (cartazes, camisetas pintadas etc.) e da performance de teor afetivo ou político.³⁶

Além do que Capellari expõe, é imprescindível levar em consideração o que Paulo Chacon escreve a respeito do conceito de Rock. “Ao contrário da música erudita, que exige o silêncio e o bom comportamento da platéia [...], o rock pressupõe a troca, ou melhor, a integração do conjunto ou do vocalista com o público, procurando estimulá-lo a sair de sua convencional passividade perante os fatos”.³⁷ Assim, “dançar é fundamental. Se não houver reação corpórea ‘quente’, não há rock”.³⁸ Tendo em vista o que expusemos sobre as opções de Fernando Peixoto de incorporar palco e platéia em um mesmo espaço cênico, com objetivo de tirar o espectador de um nível letárgico, o som das guitarras do grupo Brasões deixa de ser um simples recurso musical dentro da cena teatral e torna-se um elemento de narrativa da encenação, porquanto, ao contrário das músicas de protesto, cujas letras se sobrepunham à melodia, o “Rock é, portanto, e antes de tudo, som”.³⁹

³⁴ Entrevista concedida a Erwin Hullm e em seguida entregue à revista Palco + Platéia. Versão consultada não publicada. Disponível no acervo de documentação do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), na Universidade Federal de Uberlândia.

³⁵ Segundo Paulo Chacon, “o Woodstock, como Monterrey e Wright são grandes centros espirituais coletivos do sonho que não deu certo” (CHACON, Paulo. **O que é Rock**. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 34.)

³⁶ CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O Discurso da Contracultura no Brasil: o *underground* através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)**. São Paulo, 2007. 248 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social), f. 82, nota 261.

³⁷ CHACON, Op. Cit., p. 12.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

Chacon considera que “é portanto o Tropicalismo e não a Jovem Guarda que antropofagicamente conduz o Rock no Brasil até a entrada da década de 70”.⁴⁰ A década de 1960 no Brasil é caracterizada por posturas que negam o estrangeiro em nome do que existe nacionalmente. O movimento tropicalista entende que a cultura “de fora”, internacional, precisa ser deglutida antropofagicamente por artistas e intelectuais brasileiros. Nessa deglutição o que valesse a pena ser apropriado e redefinido à luz das questões contemporâneas nacionais seria aproveitado, o restante seria ignorado ou desprezado. Marcos Napolitano e Mariana Martins Villaça acreditam que

o Tropicalismo acabou consagrado como ponto de clivagem ou ruptura, em diversos níveis: comportamental, político-ideológico, estético. Ora apresentado como a face brasileira da contracultura, ora apresentado como o ponto de convergência das vanguardas artísticas mais radicais (como a Antropofagia modernista dos anos 20 e a Poesia Concreta dos anos 50, passando pelos procedimentos musicais da Bossa Nova) [...].⁴¹

O Tropicalismo tem sua face rebelde e de ruptura com as formas tradicionais de se pensar a relação Arte e Sociedade. Não se pode ignorar que em 1968 Caetano Veloso era visto como o *enfant terrible*. Tanto ele quanto Gilberto Gil travaram uma batalha contra as formas tradicionais de se pensar, compor e produzir músicas. A partir dessas considerações compreendemos a aproximação que Fernando Peixoto cria entre Mick Jagger, Caetano e Gil, refletindo que os três podem ser o Dom Juan da encenação, uma vez que Jagger, em outra conjuntura, também rompeu limites e reinventou a música para si e para o mundo.

Ao mesmo tempo, Peixoto ressalta que a ideia de transformar o espetáculo Dom Juan em uma ópera rock é inspirada pelo *Hair*, mas não o Hair enquanto espetáculo, e sim

⁴⁰ CHACON, Paulo. **O que é Rock**. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 12.

⁴¹ NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. In: **Revista Brasileira de História**. Vol. 18, n. 35, São Paulo, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=en&nrm=iso&tlang=pt Consulta em: 23 de ago de 2009.

Para saber mais sobre Tropicalismo, consultar:

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. Uberlândia, 2004. 145 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História).

CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso**: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968). 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de História. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2006.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo, Kairos, 1979.

HOLLANDA, Heloisa B. **Impressões de Viagem**: CPC, Vanguarda, Desbunde. São Paulo, Brasiliense, 1979

RIOS, Jefferson Del. **Bananas ao Vento**: meia década de cultura e política em São Paulo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

enquanto idéia, enquanto bandeira de transformação e comunicação com a juventude. O *Hair* é um musical que estreou na Broadway em fins da década de 1970. Segundo Ken Goffman e Dan Joy, é “um musical simpático aos hippies, [...], no qual o elenco queimava cartões de alistamento, louvava todas as formas de intercuro sexual e se despia [...]”.⁴²

É curioso que em artigo publicado no **Correio da Manhã**, em 22 de outubro de 1969, Peixoto descreve esse espetáculo como “uma espécie de festinha de colégio com os pais sentados assistindo e sorrindo felizes das travessuras dos filhos queridos”.⁴³ Nesse sentido, a forma como foi concebido o espetáculo não responde às expectativas do diretor brasileiro. Todavia, é a ideia de romper os limites do palco, da concepção tradicional de entender a representação e encenação, bem como o modo como esse musical critica, inclusive, as experiências ousadas que o teatro de vanguarda resolveu adotar que fascinam o encenador brasileiro. Por esse prisma, a ideia de *Hair*, pensada por Peixoto, é justamente a de se desconectar do que existe, mas sem a tutela dos pais que estariam assistindo às travessuras dos filhos no palco, uma vez que a proposta de Dom Juan incide também nesse rompimento com a família tradicionalista.⁴⁴

Nesse sentido, apesar de ter sido criado na doutrina cristã e vir de uma família de nobres, Dom Juan se desvencilha dessa realidade para satisfazer seus desejos íntimos, mesmo que esses venham de encontro às formas fixas e tradicionais de se pensar o mundo. Podemos ler essa postura adotada por Dom Juan dentro do contexto histórico da encenação brasileira, a partir da Lei de Thelema, ou seja, da Lei da Vontade. Para Luiz Alberto de Lima Boscato, esse termo é utilizado por Aleister Crowley como uma formulação capaz de designar o poder mágico e pessoal expressado pela vontade humana.⁴⁵ A Lei de Thelema,

⁴² GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de Prometeu à cultura digital. Introdução de Timothy Leary. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p. 296.

⁴³ PEIXOTO, Fernando. Libertação e Protesto. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 71.

⁴⁴ Ressaltamos que o espetáculo **Dom Juan** não se caracteriza como musical. As músicas apresentadas durante as cenas são executadas pelo grupo **Os Brasões**. Portanto, não são os atores que cantam e interpretam as canções.

⁴⁵ Sobre isso diz: “os discípulos de Crowley são chamados de Thelemitas. As origens do termo remontam a François Rabelais que, em 1532, nos seus romances Gargantua e Pantagruel, fala da fundação da Abadia de Thelema, uma instituição para o cultivo das virtudes humanas, que Rabelais identificou como sendo exatamente opostas às idéias cristãs que prevaleciam naquele tempo. A única regra da abadia era: ‘Faze o que Tu queres’” (BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa**: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem. São Paulo, 2006. 258 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social), f. 76.).

assim como as proposições advindas desse braço da contracultura, o Ocultismo, adentram o Brasil aqui ganham evidência pelos escritos de Marcelo Motta. Vale lembrar que o principal discípulo de Motta foi Raul Seixas. É inegável que o protagonista do espetáculo de Fernando Peixoto leva às últimas consequências a Lei da Vontade, pois todas as suas escolhas e as atitudes, nas cenas da peça, são guiadas por seu instinto, por sua vontade.

A hipocrisia à qual Dom Juan recorre no final do espetáculo não invalida, de maneira alguma, a sua postura durante todas as cenas iniciais. Laymert Garcia dos Santos, no artigo **Don Juan e o Nome da Sedução**, vislumbra que a hipocrisia em Dom Juan tem um limite: ele “pode ser hipócrita com todos, mas não consigo mesmo”.⁴⁶ Portanto, é no final do espetáculo que o protagonista se rende à hipocrisia, tal como acontece no texto teatral de Molière. A escolha por enveredar por esse caminho não é gratuita. Dom Juan garante que é a única forma de permanecer com suas próprias crenças, uma vez que delas não abre mão.

Todas essas características são recuperadas e pensadas cuidadosamente por Fernando Peixoto em seu espetáculo de 1970. Aliás, fica claro que, apesar de a fonte para a tradução e encenação ser a obra molieresca, os elementos a ela anexados são múltiplos, compondo, assim, a estrutura de sentidos dessa escolha. Essa mediação, como destacado, é realizada pela aproximação entre Dom Juan e o jovem da contracultura, o qual chamou a atenção de Peixoto de uma maneira singular. A sedução como meio pelo qual a rebeldia se apresenta é inerente àqueles que se deixaram encantar e se envolver pelos movimentos *undergrounds*.⁴⁷ Nesse sentido,

Às convenções e ritos sociais da cultura dominante, a contracultura opôs a subversão comportamental e a espontaneidade; à virtude do adiamento, o gozo no aqui e agora; ao sedentarismo e à monogamia, a vida nômade e a liberdade sexual; à produção industrial e ao trabalho alienado, o artesanato e o jogo; ao álcool, os psicodélicos; à racionalidade dualista e ao pensamento discursivo, o monismo e o silêncio; ao ego, a consciência cósmica.

⁴⁶ SANTOS, Laymert Garcia. Don Juan e o nome da Sedução. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). **A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 29.

⁴⁷ Marcos Alexandre Capellari resume: “Como toda e qualquer rebeldia, o espírito contracultural pode ser considerado, grosso modo, como um impulso de negação, de repúdio à ordem vigente ou, em outras palavras, à própria dominação; como toda e qualquer rebeldia, ele se define mais por negar do que por afirmar, mais pela recusa do que pela explicação de um “projeto”, como é o caso, por exemplo, de propostas revolucionárias clássicas”. (CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O Discurso da Contracultura no Brasil: o underground** através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). São Paulo, 2007. 248 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social), f. 213-214.)

Oposição que não se restringiu simplesmente ao discurso; partindo do sonho, com as movimentações da juventude, sobretudo dos hippies e simpatizantes, foi intentado o próprio assalto ao real.⁴⁸

As considerações tecidas por Capellari são úteis para aproximarmos Dom Juan ao rebento da contracultura. Ao expor seu descontentamento com as “convenções e ritos sociais da cultura dominante”, de certa maneira o personagem título propõe uma negação de tudo o que existe. Assim sendo, para que os costumes, convenções e ritos sejam modificados, é imprescindível uma alteração radical na cultura. Daí porque uma nova cultura precisaria surgir ou ser construída para ocupar o lugar da atual.

Daí o caráter anárquico da contracultura. Para ela, esgarçar a teia cultural é abrir clareiras, permitindo a iluminação do que antes estivera obnubilado, rompendo com todos os cânones: artísticos, filosóficos, religiosos e comportamentais. Sua palavra de ordem é arejar, afastar-se do bafio das relações viciadas fustigando a cultura para que ela dê passagem livre ao novo, ao desconhecido: ao que não foi determinado pela razão e pelas suas projeções a respeito do futuro.⁴⁹

Espontaneidade talvez seja a palavra de ordem na contracultura. Uma vez que não coexistem teorias e projetos que organizem o presente rumo a um futuro. Pelo contrário, esse adiamento da liberdade é severamente criticado porque aos poucos a torna utópica. Os contraculturais não encontram, nas teorias tradicionais de esquerda, em especial aquelas moldadas pelo Partido Comunista – nas quais a Revolução e o deleite da liberdade viriam após etapas – respaldo para uma mudança social. Nesse sentido, como aponta Capellari, a contracultura se caracteriza muito mais pela negação que por projetos que repensem uma nova sociedade.⁵⁰

Há uma tríade na qual incidem as principais críticas da contracultura: tradição, propriedade e família. No roteiro de Fernando Peixoto é evidente, em diferentes indicações de cena, esse foco de debate. Sem dúvida, a crítica que salta aos olhos é o diálogo criado entre Dom Juan e seu pai na Cena II. Ele transmite duras críticas sobre esse último elemento social, a família. Don Luiz chama à razão o filho para que não envergonhe o

⁴⁸ CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O Discurso da Contracultura no Brasil: o *underground* através de Luiz Carlos Maciel** (c. 1970). São Paulo, 2007. 248 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social), f. 153.

⁴⁹ Ibid., f. 95.

⁵⁰ Dizer isso não significa que a Revolução Cultural ou a Revolução Sexual sigam pelo mesmo caminho. Contudo, ambas são caracterizadas, ao menos *a priori*, por uma negação às “convenções e ritos sociais” existentes.

brasão da família, pois a honra não é algo inato ao ser humano, ou seja, não nasce com ele. Além disso, o pai de Dom Juan é o porta-voz da tradição, “da família honrada e digna”. Sua missão na segunda Cena do espetáculo é moldar o filho nos princípios nos quais foi criado, impedindo-o de continuar a vida que escolheu. Todavia,

É verdade que Dom Juan ainda guarda uma residual e ambígua fidelidade ao código de honra, mas a sua versão desse código é muito mais arcaica e individualista do que as leis da cavalaria cristã. Para ele, o que está fundamentalmente em causa é a determinação de manter sua conduta pública, e não permitir que nada se diga ou se faça para deslustrar o mérito desta face eterna.⁵¹

A manutenção de sua conduta pública legitima sua escolha de tornar-se hipócrita, bem como sua rejeição ao pai e seus valores, uma vez que esses e os seus são díspares. Ao ser chamado à razão pelo pai ele responde: “Morre o mais rápido que você puder. É isso o que você pode fazer de mais digno. Cada um tem a sua vez. Eu fico furioso quando eu vejo um pai que vive tanto tempo quanto o filho”.⁵² Adjetivar Dom Juan como um insolente, sem dúvida, é apenas simplificar um problema cujos limites estão bem além dessa questão. Em verdade, podemos conjecturar que a morte do pai, desejada pelo protagonista, simbolize a morte de uma tradição opressora que modela as crianças em adultos segundo os princípios sociais dominantes.

A partir das palavras de Dom Luiz, fica claro que a família da qual ele é o chefe teve como objetivo educar o filho nas bases tradicionais. Dom Juan foi preparado para o casamento e para a “resignação sexual”, impingida pela fidelidade. Luís Alberto de Lima Boscato, em sua tese **Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem**, defende que o casamento é visto pelos contraculturais como “uma propriedade privada das relações amorosas”.⁵³ Aliás, a crítica ao casamento amplia os questionamentos para o âmbito da sexualidade humana.⁵⁴

⁵¹ WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, 116.

⁵² MOLIÈRE. **Dom Juan**. Tradução Fernando Peixoto. Cópia Xerox.

⁵³ BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem**. São Paulo, 2006. 258 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social), f. 19.

⁵⁴ Para Capelari, na Contracultura, “a família foi convertida, no capitalismo desenvolvido, em aparelho ideológico, constituindo-se como instrumento de educação ‘pelo qual, quase sem exceção, tem que passar todo membro da sociedade’. Educação voltada, ‘desde o princípio’, para o casamento e, portanto, para a reprodução dos mesmos mecanismos repressivos presentes na família original, de modo que ‘a repressão sexual, à qual os adultos tiveram que se sujeitar para suportar a vida conjugal e familiar, é transmitida às

A liberdade sexual é defendida arduamente pela Contracultura e pelos movimentos jovens de maio de 1968. Basta lembrar que os protestos franceses tiveram como principal reivindicação a não separação de homens e mulheres nos dormitórios da Universidade de Sorbone. Wilhelm Reich pode ser considerado o mentor intelectual da liberdade sexual desse período. Em **A Revolução Sexual**, Reich explicita que a energia sexual é aquela responsável pela vida, ou seja, é a “energia biológica”, cuja responsabilidade é construir o aparelho psíquico humano e, por conseguinte a “estrutura sensorial e de pensamento humana”.⁵⁵ Sob esse aspecto, a repressão à sexualidade perturba as funções vitais do ser humano, gerando, no plano social, de acordo com Reich, pessoas violentas e autoritárias que têm como princípio a guerra. Daí resulta o slogan hippie: “faça amor, não faça guerra”, uma vez que, ao ter a sexualidade liberada, o homem não pensaria na guerra, pois seus instintos estariam satisfeitos fazendo amor. Para tanto, Reich detectou a necessidade de criação de uma sociedade alternativa à vigente, cuja base é a repressão sexual. A ela se contraporía uma comunidade em que a sexualidade não seria cerceada. Sendo assim, “não existe uma cultura revolucionária sem uma sexualidade revolucionária”.⁵⁶

Nesse sentido, é fundamental romper as “algemas da cultura patriarcal, no amor livre dos hippies que questionaram a exigência da virgindade antes do casamento e do próprio casamento em si”.⁵⁷ Caso contrário, os descendentes dessa forma de casamento tradicional transmitirão esse tipo de educação aos seus filhos, aos seus netos e assim sucessivamente. De tal modo que não haveria espaços para contradições ou membros desgarrados.

Todavia, quem quebra esse ciclo, na peça, é Dom Juan, que opta por uma vida errante que contrapõe a tudo o que aprendeu que seria correto. Daí advêm suas

crianças’, transformando a ‘resignação sexual’ na norma sem a qual a ‘atmosfera familiar é impossível’.

(CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O Discurso da Contracultura no Brasil: o *underground* através de Luiz Carlos Maciel** (c. 1970). São Paulo, 2007. 248 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social), f. 110.

⁵⁵ REICH, Wilhelm. **A Revolução Sexual**. Tradução de Ary Blaustein. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1968, p. 24.

⁵⁶ CAPELLARI, Op. Cit., f. 14-15.

⁵⁷ BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem**. São Paulo, 2006. 258 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social), f. 19.

concepções, especialmente a respeito de sua sexualidade. Para o protagonista a fidelidade é uma “idiotice”, é “morrer na juventude”. E completa: “fidelidade é um desperdício”.⁵⁸ Ao dizer isso, Dom Juan tece considerações acerca do princípio do prazer, o qual deve ser satisfeito a qualquer custo. Aliás, o desejo, em suas palavras, não deve ter limites, pois assim “como Alexandre, eu queria que existissem outros mundos para submetê-los ao poder do meu amor”.⁵⁹ Esse amor a que o protagonista faz referência é pensado por ele como sinônimo de satisfação sexual, pois, assim que ele satisfaz esse desejo, deseja “outros mundos” para conquistar.

Esses dois elementos, a família e o casamento, estão intrinsecamente vinculados. Se a família é representada por Dom Luis, o casamento tem a figura de Elvire para lhe dar credibilidade. Sabemos que Dom Juan fugiu para a cidade deixando sua esposa para trás. Essa mulher, por sua vez, saiu de um convento, onde se tinha ordenado freira, para acompanhar o amor de Dom Juan. O encontro desses dois personagens na Cena V lembra, sob vários aspectos, o encontro do protagonista com o pai. Elvire suplica a Dom Juan que lhe diga que seu afastamento se deveu a algum imprevisto e que o amor dele por ela continua intacto. Entretanto, Dom Juan decide não reatar o casamento, uma vez que não continua “sentindo o mesmo amor” pela mulher e não está sofrendo com a separação. É evidente que, frente a essas palavras, Elvire se mostre indignada com a postura do marido. Contudo, não é essa indignação que nos atrai a atenção, e sim suas palavras no final da cena, palavras que “fecham” o primeiro momento do espetáculo, porque funcionam como elo entre a reivindicação de Dom Luis e a de Elvire.

A figura dramática diz: “Mas fique sabendo que o teu crime não vai ficar impune. Está escrito no livro sagrado: ‘Infeliz aquele que fôr motivo de escândalo’”.⁶⁰ Essa frase é uma passagem bíblica que foi amplamente utilizada pelos setores tradicionais da sociedade para questionar e pressionar os jovens rebeldes a adotarem uma postura igual a de seus pais, pois somente assim o escândalo seria evitado. Escândalo, nesse sentido, se refere a atitudes e ações que destoem daquelas realizadas por todos. Assim, esse “infeliz” é alvo tanto da fúria de seus contemporâneos que desejam a manutenção do *status quo* como também é ameaçado de uma fúria ainda maior, sobrenatural, sintetizada na figura do Céu.

⁵⁸ MOLIÈRE. **Dom Juan**. Tradução Fernando Peixoto. Cópia Xerox, p. 4.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid., p. 7.

Outro personagem que zela pela moral e pela tradição é Sganarelle, numa postura muito próxima daquela pensada e executada por Molière em 1665. Todas as cenas são marcadas por essa figura e suas ideias. O criado acompanha o patrão, usa, inclusive, de seus artifícios para conseguir pequenas coisas, todavia, ao mesmo tempo, tem um estilo crítico para as ações de Dom Juan, ameaçando-o, constantemente, com a cólera do Céu. Existem algumas frases de Sganarelle que apresentam, de maneira singular, a sua conduta dentro do espetáculo. Na Cena XVI, próximo ao desfecho da peça, ele diz, em meio a uma enxurrada de frases, aparentemente sem coerência: “a prudência não está nunca na juventude; a juventude deve obedecer aos velhos”.⁶¹ Essas duas frases compõem o elo com o que já expusemos nos parágrafos anteriores sobre manter a disciplina, a tradição e a moralidade que os antepassados inspiram. Tudo isso é conseguido com algo simples: a obediência.

A rigor, as atitudes de Dom Juan são, prioritariamente, escolhas individuais. Ao contrário do que possamos pensar, essa atitude não é condenada somente pela direita conservadora e pelo sistema dominante. Capellari e Boscato deixam claro que a esquerda tradicional, filiada ao PCB e também às ideias marxistas-leninistas, não olha com bons olhos os contraculturais. Em meio a tantas divergências a questão indivíduo/coletivo, merece certo destaque. Dessa forma, um dos maiores “pecados” cometidos por Dom Juan é a realização de suas vontades que não levam em conta o outro ou o coletivo, apenas a si mesmo. Por isso, a mudança pensada por Dom Juan é interna, parte do individual para o coletivo e privilegia o **eu** em detrimento do **nós**, o que justifica a ausência de ações sociais que tentem mudar a realidade na qual o protagonista vive. A mudança real que vemos é no “eu” de Dom Juan.

Entretanto, Fernando Peixoto não faz uma apologia do individual sobre o coletivo. Em depoimento, ao falar sobre as encenações de **Dom Juan e Tambores na Noite** (1972), o diretor critica a opção de ambos os protagonistas pela postura individualista.

De um indivíduo, individual. Eu tenho a impressão que não é dizer assim: “tem que ser a luta armada”. É opção pelo individual ou pelo coletivo. A opção tem que ser pelo coletivo, você não pode ficar no individual, de fugir da coisa em todas as circunstâncias.⁶²

⁶¹ MOLIÈRE. **Dom Juan**. Tradução Fernando Peixoto. Cópia Xerox, p. 7.

⁶² Entrevista concedida aos professores doutores Rosângela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, por Fernando Peixoto, em 31 de março de 2001.

Todavia, Kragler e Dom Juan executam ações individuais, porém de caráter completamente díspares. O protagonista de **Tambores** opta pelo individual no sentido de preferir o conforto e a segurança de um lar à luta pela revolução spatarkista. Sob outro viés, Dom Juan não escolhe entre indivíduo e coletivo, a sua luta é que possui aspectos individuais e solitários, uma vez que o inimigo enfrentado é que é coletivo. Ao mesmo tempo, Peixoto argumenta que a encenação de Dom Juan não constitui uma conclamação à luta armada como caminho válido para o enfrentamento do regime militar. No conjunto do espetáculo Peixoto coloca não só a questão do jovem rebelde da contracultura nos palcos paulistas, mas amplia essa discussão à Luta Armada no sentido de provocar o espectador a prestar atenção na luta solitária que é travada nas ruas, conduzidas por jovens adeptos desse meio de resistência na década de 1970 e que aos poucos eram dizimados. Aliás, poderíamos supor, inclusive, que Peixoto coloca em debate a postura desse rebento da luta armada que se encontra sozinho pelo caminho que escolheu trilhar. Bem sabemos que a Luta Armada não era vista com bons olhos pela resistência democrática brasileira, especialmente aqueles adeptos do Partido Comunista Brasileiro, que acreditavam que a sociedade mudaria por etapas enquanto que a luta armada via na tomada de assalto ao poder a forma legítima de mudança social.

É possível tecer esses argumentos tendo como base a trajetória de Dom Juan dentro da peça. Afinal, ele se vê, no final do espetáculo, enfrentando sozinho o boneco da Ditadura Militar, erguido por todos os representantes da sociedade devido à sua própria conduta nas cenas. Não houve tentativas de aglomerar simpatizantes à sua causa, bem como ações que motivassem outros personagens a unir-se a ele em sua luta. Dessa forma, seus valores e suas crenças são recriados a partir da sua liberdade individual de ler e entender o mundo de uma maneira específica e particular, caracterizada, é claro, pela negação ao real, à cultura que prevalece como dominante. A rigor, o que se propõe é uma negação total, uma vez que a substituição da racionalidade dualista seria efetuada pelas noções monistas.⁶³

⁶³ Capelari conclui, a esse respeito que “Não é por outro motivo que o underground se contrapôs, em primeiro lugar, aos limites estabelecidos sobre o corpo e os sentidos, defendendo o gozo no aqui e agora, da mesma forma que, ao reconciliar razão e religião, o fez não pela via dualista, mas com base nas concepções monistas do Ocidente e do Oriente”. (CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O Discurso da Contracultura no Brasil: o underground** através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). São Paulo, 2007. 248 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em História Social, f. 97.)

Enveredamos, assim, por outro elemento basilar que carece ser destacado na figura de Dom Juan: a sua tendência ao imediato. Renato Mezan, no artigo **Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei**, ao se interrogar sobre o aspecto sensual de Dom Juan antevisto por Kierkegaard, na obra de Mozart,⁶⁴ vislumbra que, das artes, a música “é a que mais se afasta da reflexão de linguagem e a única que se desdobra na sucessão, tornando-se assim apta a expressar o *momento e a imediatez* próprias à genialidade sensual”. Algumas linhas depois continua:

para ele, Don Juan é a encarnação mesma do desejo, em seu aspecto de força irresistível, triunfante e demoníaca; sua trajetória é a de um furacão libidinal, que não deixa intacto nada do que toca. Don Juan é a figura da vibração incessante, que jamais se instala na quietude ou no repouso.⁶⁵

Sob esse aspecto, “Don Juan é um ser do instante, não da continuidade”.⁶⁶ Por isso mesmo, “o tempo de Don Juan é assim um presente perpétuo; seu passado não lhe interessa, não tem espessura subjetiva, tem apenas um volume no espaço [...]”.⁶⁷ A satisfação dos desejos, assim como a realização daquilo que o protagonista acredita têm que ser realizados no agora. Talvez isso explique o fato de Dom Juan não falar sobre o futuro, não criar planos e expectativas para as mudanças. O personagem vive a mudança, os planos e as expectativas. A forma como leva a vida é o exemplo de suas crenças e objetivos. As mudanças realizadas são no presente, no aqui e no agora.

Essa postura deve ser analisada juntamente com alguns aspectos apresentados por Capellari. O intelectual diz: “a contracultura repudia, antes de mais, a virtude do adiamento. A ela interessa a felicidade e a liberdade no aqui e agora”.⁶⁸ Em páginas anteriores, declara: “o underground apregoou o despertar no ‘aqui e agora’, ou seja, no

⁶⁴ SÖREN, Kierkegaard. **Diário de um Sedutor**. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002.

⁶⁵ MEZAN, Renato. Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). **A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 85.

⁶⁶ Ibid. p. 91.

⁶⁷ Ibid. p. 92.

⁶⁸ CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O Discurso da Contracultura no Brasil: o underground** através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). São Paulo, 2007. 248 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social), f. 157.

presente imediato, no palco de conflitos psíquicos e sociais derivados da alienação estabelecida pela secular racionalização da vida”.⁶⁹

De acordo com Luis Alberto de Lima Boscato, essa é uma característica da filosofia zen-budista, a qual afirma que a iluminação do ser humano acontece quando ele escolhe viver no aqui e no agora, “sem necessidade de se ligar a um passado caótico ou a um futuro criado pela ansiedade de sua mente”.⁷⁰ Nesse sentido, quem passa por essa iluminação consegue ver que os conceitos fechados criados por doutrinas religiosas e instituições sociais dogmáticas são simples burocracias espirituais, pois não conseguem tornar livre a existência humana e fazer valer a Lei da Thelema. Tudo isso impede o homem de usufruir do que existe no mundo e da energia da vida, impedindo-o, inclusive de uma Espiritualidade advinda do autoconhecimento, a qual seria autêntica. Assim, em contraposição às visões das esquerdas tradicionalistas que apregoavam um caráter de continuidade para as etapas sociais até alcançar a mudança social e a revolução, a proposta de se mudar aqui e agora emprega às mudanças sociais ocorridas desde a geração *Beat* um caráter de descontinuidade do tempo linear histórico. Em outras palavras, há o rompimento com o passado e com o futuro, planejado e idealizado, e a apologia ao presente, momento no qual deveriam ocorrer as verdadeiras mudanças individuais e coletivas.

No Brasil podemos entender essa postura se levarmos em consideração que a desilusão revolucionária aconteceu em dois momentos: em 1964, quando há o golpe militar, e as esquerdas tradicionais permanecem estáticas, e em 1968. Boscato atribui ao “Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, o golpe final que matou os sonhos de boa parte de toda uma geração da juventude brasileira e quebrou definitivamente a crença num ‘sentido evolutivo da História’”.⁷¹ Essa quebra do “sentido evolutivo da História” encerra a perspectiva de grande parte dos membros integrantes do Partido Comunista que acreditavam que as reformas sociais propostas no final dos anos de 1950 sinalizavam para a Revolução Socialista. Dessa forma, primeiro o Golpe e em seguida o AI-5 fizeram com

⁶⁹ CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O Discurso da Contracultura no Brasil: o *underground* através de Luiz Carlos Maciel** (c. 1970). São Paulo, 2007. 248 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social), f. 153.

⁷⁰ BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem**. São Paulo, 2006. 258 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social), f. 80.

⁷¹ Ibid., f. 109.

que repensassem seus lugares como agentes do processo histórico.⁷² O resultado foi vários desses jovens se filiarem à Luta Armada e outra parte se entregar nos braços da contracultura e do desbunde.

Esse caráter instantâneo e descontínuo se liga, definitivamente, ao que analisamos em relação à postura imediatista da figura de Dom Juan na obra de Kierkegaard, percebidas por Mezan. O protagonista de Fernando Peixoto também possui essa tendência de satisfação dos desejos imediatos. Portanto, não existem reflexões realizadas *a priori* das ações. Ação e pensamento acontecem simultaneamente e sua motivação básica é o desejo íntimo de satisfazer-se. Dito isso, enveredamos por um binômio que encanta, confunde e torna-se ponto reflexivo no espetáculo de 1970, capturado por Fernando Peixoto: o racional e o irracional.

ENTRE O RACIONAL E O IRRACIONAL: A MATERIALIDADE CÊNICA DE DOM JUAN

Em diferentes momentos, tanto em depoimentos quanto em críticas escritas a respeito da encenação de Dom Juan, Peixoto se sente no dever de informar ao leitor que a peça oscila entre o racional e o irracional. A partir das palavras do diretor, inferimos que ele possui uma noção exata do que representam esses dois conceitos. A razão funciona como método seguro e isento de sensibilidade, meio pelo qual se alcançam ideias, planos, projetos e concepções acertadas sobre a realidade, ou seja, ação consciente. Ao irracional

⁷² Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luis Weis, em seu texto **Carro-Zero e Pau-de-Arara: o Cotidiano da Oposição de Classe Média ao Regime Militar**, assim se referem ao período: “Esses foram os anos lacerantes da ditadura, com o fechamento temporário do Congresso, a segunda onda de cassação de mandatos e suspensão de direitos políticos, o estabelecimento da censura à imprensa e às produções culturais, as demissões nas universidades, a exacerbação da violência repressiva contra os grupos oposicionistas, armados ou desarmados. É, por excelência, o tempo da tortura, dos alegados desaparecimentos e das supostas mortes acidentais em tentativas de fuga. É também, para a classe média, o tempo de melhorar de vida. O aprofundamento do autoritarismo coincidiu com, e foi amparado por um surto de expansão da economia – o festejado “milagre econômico” – que multiplicou as oportunidades de trabalho, permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo, e concentrou a renda a ponto de ampliar, em escala inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social”. (ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. WEIS, Luis. **Carro-Zero e Pau-de-Arara: O Cotidiano da Oposição de Classe Média ao Regime Militar**. In: NOVAIS, Fernando. e SHWARCZ, Lilian Moritz. (orgs). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. – (História da Vida Privada no Brasil, 4), p. 332/333)

cabem os excessos advindos dos sentimentos, da sensibilidade e dos instintos. Portanto, ao mostrar-se consciente da interseção existente entre o espetáculo de 1970 e a contracultura, Peixoto o percebe como um momento em que ele, enquanto ser humano, artista e intelectual, oscila entre a razão e o caos. Isto acontece, como nos aponta Rodrigo de Freitas Costa, pela própria formação de Fernando Peixoto, que foi filiado ao Partido Comunista.⁷³

Pensar esses dois conceitos desvinculados, portanto, não leva em consideração que a razão é discutida e reinterpretada pelos membros da contracultura, formando uma “razão alternativa”, conforme explica Luiz Alberto de Lima Boscato.⁷⁴ Ao lado disso, pensando os escritos de Luiz Carlos Maciel, Capellari pondera:

À idéia de que a razão ocupa uma posição superior em relação ao corpo e aos instintos se associou a convicção de que o ser humano ocupa um espaço superior no mundo natural, por ser o ápice da evolução da vida. Idéia complementada com a certeza de que o tempo se encaminha de forma retilínea e uniforme em direção a um futuro promissor para o gênero humano ou para cada um individualmente, desde que o presente seja racionalmente administrado. Dualismo ontológico e idéia de progresso se conjugam, sob essa perspectiva, configurando o background da cultura ocidental. Para a contracultura, esses traços culturais, em sua vertente religiosa tradicional ou na cientificista, encontram-se entranhados na mentalidade ocidental e, ao invés de propiciarem felicidade e liberdade, são um óbice a elas, uma vez que a contrapartida subjetiva do esforço prometeico de civilização é a repressão dos sentidos e o adiamento ad infinitum de todo e qualquer tipo de realização no aqui e agora, ao passo que sua contrapartida social é a legitimação do mesmo, isto é, das injustiças do presente, por intermédio da promessa de um futuro melhor. Para o pensamento underground, essa visão de mundo não é senão um construto cultural entre outros, e não certamente o melhor. Ora, se é assim, por que não foi superada? Não foi porque se alicerça na crença socialmente compartilhada de que essa é a única realidade possível.⁷⁵

Os contraculturais localizam o problema da cultura ocidental a partir da apologia realizada pela razão liberta dos sentimentos, tal como destacamos na análise da Alegoria da Caverna de Platão. Essa razão ocidental hierarquiza intelecto/instintos, alma/corpo e

⁷³ Cf. COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de Resistência Democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na Cena Teatral Brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. Uberlândia, 2006. 226 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História)

⁷⁴ BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa**: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem. São Paulo, 2006. 258 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social), f. 58.

⁷⁵ CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O Discurso da Contracultura no Brasil**: o *underground* através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). São Paulo, 2007. 248 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social), f. 93-94.

homem/natureza. Intelecto, alma e homem estão hierarquicamente superiores aos instintos, ao corpo e à natureza. Essas esferas têm aceitação dos seres humanos porque culturalmente eles são educados para acreditar que essa “é a única realidade possível”. Acerca do conceito de irracional, Capellari elucida: “A esfera irracional – mágico-religiosa, hermética, espiritualista, astrológica, alquímica, esotérica, imaginativa, instintiva etc. – apenas deixou de conviver, sob o mesmo teto, com o pensamento racional, compartilhado por ambas até o Iluminismo”.⁷⁶ Com isto, “o esforço da contracultura não foi o de negar à razão seu direito de ser, mas o de a ela reintegrar as demais faculdades humanas, como a intuição, a imaginação, os sentidos etc., por ela excluídas com a emergência do cientificismo”.⁷⁷ Assim, ao propor outra cultura, os jovens remanescentes da contracultura propõem não a inversão desses elementos, tampouco a supremacia de um sobre o outro. Eles pensam em uma junção de todos eles.

Por isso, o denominado irracionalismo das expressões culturais aludidas é, na verdade, um esforço de reintegração da razão à sensibilidade. Ao invés de sujeitar uma esfera à outra, o equilíbrio entre ambas se oferece como alternativa capaz de liquidar a contradição que, instalada no interior do ser humano, resulta em infelicidade também fora dele.⁷⁸

Sob esses aspectos, podemos compreender diferentes frases de Fernando Peixoto, presentes em depoimentos, críticas e também em livros que tratam de sua trajetória e da trajetória do Teatro Oficina. De maneira resumida este excerto desvela a sua postura em relação a **Dom Juan**:

é a história de rebeldia inútil de um indivíduo isolado e inteiramente desvinculado, favorecido por pertencer no fundo às classes médias dominantes. Ele tem capacidade inclusive de ter uma rebeldia que não se transforma nunca em revolta e que levar o seu radicalismo, a sua a idéia de rebelde sem causa, a idéia de James Dean misturado com Easy Rider, com tudo aquilo, com Micè [sic] Jagger, com Rolling Stones. Todas essas coisas eram fontes de inspiração do espetáculo. Tudo isso era a rebeldia levada até o fim, o desafio ao poder, um sujeito sozinho com uma espada na mão diante do poder e sendo destruído por ele. E o espetáculo procurava ser uma espécie de canto dessa revolta inútil e individualista.

⁷⁶ CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O Discurso da Contracultura no Brasil: o *underground* através de Luiz Carlos Maciel** (c. 1970). São Paulo, 2007. 248 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social), f. 164.

⁷⁷ Ibid., f. 218.

⁷⁸ Ibid., f. 219.

Isso feito através de uma batalha permanente cênica entre o racional e o irracional.⁷⁹

O estereótipo elaborado por Peixoto para construir o seu Dom Juan é referenciado nos ícones da contracultura: James Dean, *Easy Rider* e Mick Jagger. Todos eles têm em comum o estímulo à rebeldia levada às últimas consequências da radicalidade. Porém, por ter sido vã, a revolta é taxada de inútil. Em reflexões posteriores à encenação, Fernando Peixoto compreende Dom Juan como um momento mais irracional que racional, especialmente quando resolve comparar esse espetáculo com um encenado em 1972, **Tambores na Noite**, de Bertolt Brecht. O diretor, portanto, opõe duas concepções e as compartimenta em dois blocos. A ideia de racionalidade advém, em especial, de suas leituras das obras de Brecht.

O dramaturgo alemão Bertolt Brecht faz parte da carreira artística e intelectual de Fernando Peixoto desde os tempos do Teatro Oficina. O diretor utiliza-se das teorias de Brecht, em maior ou menor grau, para construir as encenações que conduz. Essas teorias visam a um espetáculo que quebre para o público a ilusão do teatro como caixa mágica, por meio do **distanciamento** e do **estranhamento**. Nesse sentido, os atores compõem os personagens e os encenadores criam os cenários com o objetivo de evidenciar, ao espectador, que as cenas são ilusões, ficção. Todavia, nem por isso, o espetáculo teatral perde sua função. Ao divertir o espectador, ele coloca diferentes problemáticas para que o público reflita sobre elas.⁸⁰

No caso de **Tambores na Noite**, a postura do protagonista Kragler de abandonar a revolta spatarkista em nome de sua satisfação e segurança pessoal é posta em debate. Essa situação é perfeitamente cabível no Brasil de 1972, quando a resistência à Ditadura Militar vê várias frentes de revolta serem dizimadas, dentre elas a Luta Armada. **Tambores** constitui um espetáculo, sob o olhar de Peixoto, racional, uma vez que apresenta uma estrutura cênica e textual “comportada”, os espectadores têm cadeiras específicas de onde assistem ao espetáculo. Levando em consideração a necessidade que Peixoto vê de utilização de um palco para cada peça, no texto de Brecht há a opção por criar um palco

⁷⁹ Entrevista concedida aos professores doutores Rosangela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos por Fernando Peixoto em 30/03/2001, gentilmente cedidas para esta pesquisa.

⁸⁰ Cf. COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de Resistência Democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na Cena Teatral Brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. Uberlândia, 2006. 226 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História)

em forma de sanduíche. Os espectadores se sentam de um lado e do outro do palco, os atores representam nesse meio. Assim, em momentos específicos da peça as luzes são acesas e os espectadores veem-se uns aos outros, o que quebra de vez qualquer ideia de caixa mágica do teatro. Aliás, há também o fato de os atores interpretarem determinados diálogos olhando diretamente para o público.⁸¹ A racionalidade no espetáculo **Tambores na Noite** é antevista, portanto, especialmente na estrutura cênica. E, portanto, a comparação entre os dois espetáculos se dá nessa base.

O olhar que Peixoto lança para **Dom Juan**, caracterizando-o como irracional se deve a vários fatores, entre eles os exercícios cênicos praticados antes da entrada no palco. Sobre isso ele relata:

Nessa época eu fiz exercícios dentro do Oficina absolutamente alucinantes. Exercícios muito ligados a idéia de água e fogo. Se desenvolveu muito a idéia de improvisação coletiva. A improvisação coletiva, o exercício coletivo, as idéias abstratas que se transformavam em exercícios absolutamente alucinantes que às vezes duravam duas, três, quatro horas e que eram incríveis. Aonde as pessoas iam às últimas conseqüências.⁸²

Em depoimento o diretor recorda que esses exercícios eram mais profícuos que a própria encenação, uma vez que durante o espetáculo, haja vista o olhar atento dos censores, não havia brechas para que tais exercícios ocorressem de forma livre, tal qual se apresentavam nos ensaios. Esses ensaios, segundo Peixoto e Renato Borghi, tornavam-se enriquecedores porque contavam com a participação de dois outros grupos teatrais que visitaram São Paulo e mantiveram estreito contato com o Oficina: *Los Lobos* e *Living Theatre*. Há inclusive a brincadeira de que, no ano de 1970, pouco se falava de português no grupo Oficina.

Los Lobos é um grupo argentino, composto por cinco pessoas de Buenos Aires, que chegou ao Brasil um pouco antes do *Living*. Em agosto de 1970 apresentaram várias vezes o espetáculo **Casa, 1 hora e ¼** no Teatro Galpão. A ideia original do encontro entre o grupo Lobo e o Teatro Oficina era a montagem de um espetáculo que seria exportado

⁸¹ COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de Resistência Democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na Cena Teatral Brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. Uberlândia, 2006. 226 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História)

⁸² Entrevista concedida aos professores doutores Rosângela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos por Fernando Peixoto em 30/03/2001, gentilmente cedidas para esta pesquisa.

para outros países da América Latina, contudo tal intento não se realizou. A presença do grupo argentino no Oficina ficou restrita à encenação de **Dom Juan**.

A proposta estética desse grupo era abstrata, conjugando movimentos e gestos resultantes de uma pesquisa coletiva cuidadosa. Para Peixoto, é um “Grotowski meio capenga”. A integração entre esse grupo e o Oficina foi, no mínimo, proveitosa para a encenação de **Dom Juan**, pois que eles participaram ativamente dos exercícios, bem como contribuíram, segundo o encenador, com “idéias ótimas” e “se integraram bastante bem em certo nível e nós conseguimos trabalhar juntos”.⁸³

O *Living Theatre*, por outro lado, é um grupo norte-americano com ideias *underground*. Seus espetáculos primam pela criação coletiva e exercícios de improvisação. Para Lionel Abel, em **Metateatro: uma visão da nova forma dramática**, o Living tem uma proposta de “teatro vivo” e “quer tocar o espectador diretamente, em sua própria vida, sem que êle a esqueça”.⁸⁴ Para tanto, “o ‘teatro vivo’ só pode ter a vida que sua platéia lhe trouxer. O tipo de efeito no qual êle se especializa exige platéias boas, isto é, vivazes”.⁸⁵ Essa proposta estética é criticada por Abel no espetáculo *The Apple* do Living Theatre, uma vez que este tipo de peça, segundo o intelectual, pressupõe que o público esteja morto. E, se a proposta do teatro vivo depende inteiramente da resposta do espectador, há contradições que não conseguem ser superadas. Aí pode constar uma possível raiz da crise do Living quando chegou ao Brasil.

Fundado em Nova York, nos Estados Unidos, o *Living Theatre* se tornou reconhecido no mundo por pesquisas ousadas no que se refere à linguagem cênica e verbal. Além disso, as encenações chocavam o público convencional, que as via como perturbadoras e agressivas. Outra característica do *Living* é ousar no que tange à relação entre palco e plateia. O grupo exigia que a participação do público fosse além do intelecto e da imaginação. Havia, pois, a necessidade de um engajamento físico, provocado por estímulos sensoriais e coletivos.

O *Living* chega ao Brasil a convite de José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi. O núcleo central do grupo norte-americano, composto por Julian Beck e Judith

⁸³ Entrevista concedida aos professores doutores Rosângela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos por Fernando Peixoto em 30/03/2001, gentilmente cedidas para esta pesquisa.

⁸⁴ ABEL, Lionel. **Metateatro: uma visão nova da forma dramática**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1968, p. 172.

⁸⁵ Ibid., p. 174.

Malina, tinha sido expulso dos Estados Unidos e viajava pela Europa em 1968, quando foi convidado a vir ao Brasil por Corrêa e Borghi. Peixoto descreve que o *Living* chegou ao Brasil enfrentando uma crise profunda e encontrou o Teatro Oficina também com a sua própria crise interna. Os membros do *Living* sentiam necessidade de conhecer e viver a realidade Latino-americana. Entretanto, as crises enfrentadas por esse grupo norte-americano e o brasileiro (Oficina) são completamente diferentes. O diretor lembra que o *Living*

Era um grupo muito sólido, muito firme ideologicamente, com uma posição anarquista definida, concreta, vivenciada, ampla, aprofundada dentro deles mesmos, dentro do nível de relacionamento que tinham entre si. O relacionamento deles com o trabalho, uma maturidade naquele processo de trabalho imensa. Eles chegam em busca de caminhos, porque eles também perdidos nos Estados Unidos, atravessavam diversas crises, se separaram várias vezes. Tinham grupos, vários Livings espalhados, tinha um na Índia, um na Inglaterra, o outro em Paris é a turma que veio para cá, o núcleo central e o mais forte, de vez em quando chegava um ou outro, um ia embora e tal. Mas eles chegaram dispostos a encontrar um caminho de trabalho dentro da realidade latino-americana, que para eles, norte-americanos, parecia a forma maior de entendimento da própria sociedade norte-americana. Só que esse trabalho conjunto não foi possível e nunca se realizou.⁸⁶

Tal trabalho não foi possível porque, segundo os membros do Oficina, as intenções do *Living* eram “colonizar” o grupo, torná-lo parte de si. Uma vez que, para os norte-americanos não interessava unir-se a um grupo cheio de contradições, o ideal seria degluti-lo e fazer dele parte sua. Como vimos, a junção entre os grupos não foi realizada. Alguns atores resolveram seguir os passos do *Living*, como Odete Lara e Valmor Chagas, e montaram, em Outro Preto, o espetáculo **O Legado de Caim**, encenado posteriormente nos Estados Unidos. Peixoto destaca que os desencontros entre os dois grupos teatrais eram de tal modo evidentes que se estabeleciam, inclusive, no nível semântico. Cita como exemplo a palavra nacionalismo que, para os norte-americanos, era sinônimo de nazismo.

Algumas propostas do *Living* aproximam-se da estrutura de sentidos pensada para **Dom Juan**, em aspectos já apresentados em páginas anteriores que dizem respeito aos elementos da contracultura. Talvez o ponto de maior proximidade refira-se a um espetáculo encenado pelo *Living*, **Paradise Now**, em português, Paraíso Agora. Essa

⁸⁶ Entrevista concedida aos professores doutores Rosângela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos por Fernando Peixoto em 30/03/2001, gentilmente cedidas para esta pesquisa.

proposta é exatamente aquilo que já discutimos a respeito da necessidade de mudanças no aqui e no agora.

Dom Juan possui o mesmo desejo de todos os jovens da contracultura: a liberdade.⁸⁷ Essa liberdade, contudo, depende da consciência de cada ser humano, não sendo, portanto, resultado de mera luta das vanguardas que imporiam um novo sistema. Assim, a mudança proposta pelos contraculturais, como também por Dom Juan, é uma mudança interior. Somente assim o coletivo é modificado, e, para tanto, uma nova cultura precisa emergir, na qual a repressão, sob qualquer forma, seja abolida.

O processo histórico enxergado por Fernando Peixoto é dividido em instantes de racionalidade e irracionalidade. É, pois, a memória histórica de Peixoto que compartimenta essas duas posturas em campos díspares e em choque. Há, nesse sentido, uma reorganização da temporalidade em torno do binômio racional e irracional. O racional, para o diretor brasileiro, está diretamente ligado às concepções de uma arte política e engajada, cujo foco de crítica social e propostas de mudanças seja claro e objetivo. Já o teatro irracional é aquele de rompimento. O irracional se desvencilha de toda e qualquer concepção pre-existente de se compreender a sociedade e a cultura. O sensível tem valor igual à razão.

Fernando Peixoto ignora, ou lhe passa despercebido, o fato de que no processo histórico que envolve a concepção e encenação teatral de **Dom Juan** os campos racional e irracional estão intrinsecamente ligados. Observamos esse entrelaçamento quanto ao uso de algumas teorias de Bertolt Brecht na concepção cênica e estética do espetáculo. Em anotações de mesa, Peixoto escreve que o primeiro ato da peça de Molière é lido por ele pelo prisma brechtiano. Na sua encenação, em 1970, observamos que a teoria do distanciamento é recorrente em todas as cenas. Para Rodrigo de Freitas Costa,

O “efeito de distanciamento”, ou “afastamento”, ou, ainda, “efeito V”, tem por princípio suscitar um olhar diferenciado para as questões que habitualmente são tidas como normais. Em outros termos, pode-se dizer

⁸⁷ Para Capelari “A liberdade, assim, não é mero resultado de uma luta, mas a condição para a extinção do conflito; ela não é algo a ser construído, mas algo que, conquanto essencial ao ser humano, depende dele para vir à luz, isto é, depende da consciência. Consciência que, uma vez obnubilada pela cultura, às vezes vem à tona quando, do subterrâneo, irrompe a contracultura”. (CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O Discurso da Contracultura no Brasil: o underground** através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). São Paulo, 2007. 248 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em História Social, f. 213-230.)

que ele busca impedir a identificação “afastando” os espectadores daquilo a que assistem com o objetivo final de alcançar o debate e a discussão.⁸⁸

No caso de **Dom Juan** isso acontece, especialmente, devido a dois elementos. O primeiro é a iluminação, já comentada, que deixa ver todos os personagens no palco, mesmo aqueles que não estão participando ativamente da cena principal. E o segundo, também já mencionado, é a eliminação da “quarta-parede”. Ao permitir que os atores fiquem próximos e até toquem os espectadores, a ilusão do espetáculo teatral inexistente. O público se sente parte integrante das cenas e, ao mesmo tempo, tem a exata noção de que o que está sendo representado é uma ilusão na qual ele não tem lugar, porque não está interpretando um papel. Isso o coloca em uma postura privilegiada para a crítica, o que talvez não ocorra noutros espetáculos que se prendem à divisão palco-platéia, uma vez que as reflexões giram em torno dos temas que são representados e também do modo como isso acontece.

Todavia, no que se refere ao público, Peixoto deixa claro em depoimentos que o seu objetivo não era levar a plateia a refletir “no sentido mais brechtiano da palavra nem nada, era um envolvimento”.⁸⁹ Isso significa que, ao romper os limites entre palco e plateia e misturá-los, o diretor tinha como meta envolvê-la na cena e fazê-la participar e sentir o que estava acontecendo. Porém, é complicado conceber apenas esse envolvimento sem uma reflexão, uma vez que o diretor insere no personagem título questões contemporâneas e do convívio de seu público. Assim, cremos que há brechas para a reflexão mesmo que isso não seja o foco principal da cena. Tanto é que, como ser verá a seguir, a mudança de elenco trará outros estímulos ao texto e na construção do personagem título.

⁸⁸ COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de Resistência Democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na Cena Teatral Brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. Uberlândia, 2006. 226 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História), f. 94, nota 32.

Além da dissertação de Costa, Victor Miranda Macedo Rodrigues, ao estudar Fernando Peixoto enquanto crítico teatral por meio dos Jornais Opinião e Movimento, analisa a aproximação teórica entre o diretor brasileiro e o dramaturgo alemão e conclui que, em ambos, há uma preocupação incessante em “tocar” o público, estimular na platéia o senso crítico a respeito do que se passa no palco que, em maior ou menor grau, apresenta questões sociais contemporâneas a eles.

Cf. RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa**: jornais Opinião (1973-1975) e Movimento (1975-1979). Uberlândia, 2008. 258 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História).

⁸⁹ Entrevista concedida aos professores doutores Rosângela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos por Fernando Peixoto em 30/03/2001, gentilmente cedidas para esta pesquisa.

UM ESPETÁCULO PARA DOIS PROTAGONISTAS: GIANFRANCESCO GUARNIERI VERSUS RAUL CORTEZ

“O texto deixa indeterminada uma infinidade de momentos. A grande flexibilidade do teatro vivo permite preencher os vãos e vácuos de mil maneiras, conforme a época, a nação, a concepção e o gesto”.⁹⁰ Até o momento essas palavras de Anatol Rosenfeld fizeram sentido para o trabalho de direção de Fernando Peixoto, que conseguiu preencher os vãos da obra molieresca de maneiras peculiares, inerentes a sua “época, a nação, a concepção e o gesto”. Aliado ao trabalho de direção, há também o papel fundamental exercido por Flavio Império na cenografia, preenchendo estes vácuos do texto teatral.

Todavia, deixamos em aberto a peculiaridade da interpretação do ator na cena de Dom Juan. Conforme Gianni Ratto “não adianta: do ator não se escapa; sozinho ou múltiplo, ele é o teatro, a cenografia, o figurino, a sonoplastia, a luz, a sombra, a música, o canto, a palavra: o restante é pirotecnia, malabarismo, fogo de artifício”.⁹¹ Nesse sentido, as alterações de elenco trouxeram mudanças significativas dentro da encenação de **Dom Juan**.⁹² Entre elas, a que mais chamou a atenção tanto do crítico Sábato Magaldi quanto de Fernando Peixoto foi a substituição de Guarnieri por Raul Cortez na interpretação do protagonista. Magaldi, na crítica **Don Juan**, considera que

Gianfrancesco Guarnieri fazia um Dom Juan demoníaco, numa linha de extrema racionalidade, que até certo ponto contrastava com o envolvimento emocional da encenação. Raul Cortez sublinha agora a faceta vital de Don Juan, o que, aliado à sua figura esguia, se coaduna com o espírito buscado pelo diretor.⁹³

Sábato Magaldi, enquanto crítico e espectador do espetáculo, observou que as duas interpretações do mesmo personagem possuem características próprias e específicas que, obviamente, são determinadas pelo perfil do ator que o interpreta. O crítico aponta

⁹⁰ ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/Ed. da Universidade de São Paulo/Ed. da Universidade de Campinas, 1993, p. 22.

⁹¹ RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora SENAC, 1999, p. 41.

⁹² Após várias encenações tendo Gianfrancesco Guarnieri no papel título, ele e outros atores afastam-se das encenações e são substituídos. O protagonista é revivido por Raul Cortez, Sganarelle por Flávio São Tiago, D. Luis por Luis Fernando, Elvira por Esther Góes, e O Pobre e Sr. Domingos por Renato Dobal.

⁹³ MAGALDI, Sábato. D. Juan. In: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13/11/1970.

outra questão interessante, o fato de Cortez apresentar “o espírito buscado pelo diretor”. Esse espírito é ligado ao enfoque rebelde e *hippie* que Peixoto buscou imprimir na encenação. O encenador, porém, mantém uma postura neutra em relação a esses dois personagens. Reconhece as diferenças, contudo não afirma qual deles encarnou melhor o espírito que ele buscava. Ao rememorar a encenação, comenta sobre a substituição e, apesar de afirmar que a peça continuou a mesma e seu sentido o mesmo, reconhece que Raul Cortez trouxe para a cena de Dom Juan novas nuances.

Houve uma mudança significativa, porque substituir o Guarnieri pelo Raul Cortez neste momento tem inclusive uma postura política que muda, não é, porque eu imagino que o Guarnieri, [...] mas eu penso que o olhar do Guarnieri, mesmo trabalhando uma personagem rebelde, ele tinha o horizonte da questão do revolucionário...

[...] é curioso que quando eu penso as discordância que eu tinha com os problemas internos do Oficina eu vejo, e o meu Dom Juan, pelo que eu lembro dele, ele caminhava nessa linha ainda que insistindo numa visão meio que... nesse sentido a leitura, me lembro do trabalho meu e do Guarnieri nesse sentido, havia uma preocupação com enfoque político mesmo, interno. Nós tínhamos, embora trabalhando nesse espaço livre, nesse tipo de relação com a platéia, embora valorizando o ato de um indivíduo sozinho e usando todo aquele recurso de rock, tudo misturado, nós estávamos com uma preocupação com a discussão política, de um enfrentamento com a ditadura, mostrando a história de um grande rebelde, de uma figura que mergulha fundo contestando tudo. Nós tínhamos isso. Agora, depois com Raul, mudou a personalidade, das coisas assim, mas o espetáculo ficou o mesmo, o espetáculo não mudou nem como idéia, nem como intenção, nem nada. Estou dizendo que a personalidade, o trabalho era muito pessoal também, a personalidade do Raul, [...] houve algumas alterações, eu me lembro que mudamos até no início, [...] é umas falas do Sganarello sobre o negócio do fumo. Por exemplo, quando o Raul entrou passamos para ele aquelas falas. Não era mais o criado que falava o negócio do fumo, era o próprio Dom Juan, [...], quer dizer, nós passamos ao próprio Dom Juan esse elemento, entende, não era o criado que poderia ser um maconheiro, era o próprio, porque a figura dele também, embora valorizando todo esse lado, havia o lado crítico, também da figura desse rebelde [...].⁹⁴

Fernando Peixoto e Sábato Magaldi, em última instância, ressaltam que há modificações, inclusive, de sentidos com a saída de G. Guarnieiri e a entrada de Raul Cortez. As modificações são estabelecidas no âmbito da criação do personagem pelo ator, que imprime aspectos de sua própria personalidade e de suas experiências vividas na figura representada. O que justifica a criação de dois Dom Juans diferentes, um mais revolucionário e preocupado com as questões sociopolíticas, em especial o enfrentamento

⁹⁴ Entrevista concedida aos professores doutores Rosângela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos por Fernando Peixoto em 30/03/2001, gentilmente cedidas para esta pesquisa.

com a ditadura militar, encarnado por Guarnieri. E Cortez, por outro lado, apresenta um protagonista com características rebeldes, cujas críticas ultrapassam os limites da realidade social e política brasileira, dialogando com elementos de contestação mundial, vistos na contracultura.

Anatol Rosenfeld dedica o capítulo Da Criação do Ator, na obra **Prismas do Teatro**, à reflexão de como um ator monta o seu personagem. Com isto, o intelectual afirma que o ator participa, juntamente com o diretor, da criação da figura dramática. Por isso, vários e diferentes atores interpretando um mesmo personagem literário criarão personagens diversos, específicos e singulares. Para Rosenfeld, isso é possível porque a escrita possui brechas que podem e são preenchidas pelo ator com “dados sensíveis” porque ele dá visibilidade à palavra escrita. Uma vez que essa tarefa de preenchimento depende da inventividade do ator, as palavras do texto teatral funcionam como guia para a criação do personagem:

O jogo fisionômico, a melodia sonora, o timbre da voz, o crescendo e diminuendo, acelerando e ritardando da fala e dos gestos, a vitalidade e tensão, os silêncios – tudo quando distingue a pessoa existente não pode ser definido pela palavra. O texto dramático somente projeta, através da sequência unidimensional dos significados, o sistema de coordenadas psicofísico, cuja conversão para a tridimensionalidade cabe à cena e ao ator.⁹⁵

Nesse sentido, mesmo que o texto-roteiro criado por Fernando Peixoto seja o mesmo para os dois atores – Gianfrancesco Guarnieri e Raul Cortez –, a prática de representação de um será diferente da do outro. Isso acontece, em especial, pela própria formação, bagagem intelectual e artística que cada um deles possui, portanto se torna fundamental para compreender os sentidos atribuídos ao protagonista em cena. Peixoto insiste em que a sua criação dialoga com o tema da rebeldia e que seu Dom Juan é um rebelde e não um revolucionário. Entretanto, com Guarnieri essa particularidade é ampliada e Dom Juan ganha ares de revolucionário.

Para refletir sobre esses elementos, a tese de Marcos Alexandre Capellari **O Discurso da Contracultura no Brasil: o *underground* através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)** traz contribuições significativas para esta dissertação. Capellari é cuidadoso ao definir e distanciar os conceitos de rebeldia e revolução. Citando a conceituação de

⁹⁵ ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Editora da Unicamp/Edusp/Perspectiva, 1993, p. 28.

Gianfranco Pasquino, presente no Dicionário de Política de Norberto Bobbio, o historiador acredita que rebeldia e revolta dizem respeito a contestações isentas de motivações ideológicas, cujo escopo é a satisfação instantânea das reivindicações. A revolução, ao contrário, possui um feixe de ideias e possibilidades, objetivando substituir a ordem vigente e transformar a realidade, seja por etapas, seja por fases.

Capellari enxerga na contracultura esses dois movimentos, o revolucionário e o rebelde e contesta a postura de Carlos Alberto Messeder, na obra **O que é Contracultura**, quando este define a contracultura como um conjunto de movimentos de rebelião da juventude. A isso replica dizendo: “é preciso frisar que se trataram de manifestações mais ou menos espontâneas, ainda que, em muito casos, inspiradas em discursos carregados de teor político”.⁹⁶ Segundo o estudioso, a contracultura é chamada de rebelde por ser comparada a movimentos revolucionários clássicos, mesmo assim, inerentes a ela, coexistem várias revoluções, dentre elas a Revolução Sexual e a Revolução Cultural. Assim, o conceito de

Revolução, para o underground, tem esse caráter de rompimento com o emaranhado cultural dominante, com a visão uniforme de mundo, com os valores constritores da liberdade, com o adiamento elevado à condição de virtude. Mas como romper com a teia cultural, na qual todos se encontram aprisionados se, ao mesmo tempo, cada um exerce o papel de sentinela na sua conservação? [...] cada indivíduo, uma vez integrado a ela pela educação, se transforma em paladino de sua conservação e de sua reprodução.⁹⁷

O protagonista recriado por Fernando Peixoto incide nessa postura. É alguém que se desvencilha da educação tradicional para infringir todas as regras sociais. Se levado às últimas consequências tudo aquilo que manifesta acreditar, teremos, com certeza, uma nova cultura. É justamente essa proposta estética que Peixoto recria no palco e o resultado é um espetáculo que se materializa no palco com elementos irremediavelmente ligados à contracultura norte-americana.

⁹⁶ CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O Discurso da Contracultura no Brasil: o *underground* através de Luiz Carlos Maciel** (c. 1970). São Paulo, 2007. 248 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social), f. 5.

⁹⁷ Ibid., f. 97.

IMAGENS CONSTRUÍDAS: AS FOTOGRAFIAS DE DOM JUAN

A cena teatral de **Dom Juan**, até o momento, foi recuperada por meio dos depoimentos de Fernando Peixoto. O diretor da encenação tem uma maneira particular de rememorar esse espetáculo e dar-lhe materialidade. Resta-nos, portanto, analisar outras imagens construídas acerca da encenação. Isto é interessante e fundamental no sentido de apreender sentidos imiscuídos na encenação que ficaram ocultos a Fernando Peixoto e foram captados pelo fotógrafo.

Dissemos em parágrafos anteriores que a cena teatral é única, irrepetível e isso a torna, sob vários aspectos, efêmera. Depoimentos, memórias, críticas e fotografias permitem que ela seja representável. Contudo, entre esses documentos a fotografia tem uma característica que a destaca das demais: seu “efeito de realidade”. Ou seja, ela seleciona e capta um fragmento do real e lhe dá materialidade física. A rigor, “a imagem fotográfica é o que resta do acontecido, fragmento congelado de uma realidade passada, informação maior de vida e morte, além de ser o produto final que caracteriza a intromissão de um ser fotógrafo num instante dos tempos”.⁹⁸ Portanto, como fragmento da realidade congelado, a fotografia é uma interrupção do tempo, não havendo antes ou depois. “Não podemos nos esquecer de que esse único fragmento temporal que o acaso escolheu para congelar na foto é também ele composto de infinitos outros instantes que o obturador, todavia, não sabe distinguir”.⁹⁹ Assim, o contínuo temporal somente é recuperado quando aliamos à fotografia outros documentos que desvelam esses sentidos.

Destarte, a fotografia não perde sua importância, pois, como elucida Boris Kossoy, em **Fotografia & História**, ela é um “resíduo do passado”.¹⁰⁰ E, como tal, são registros “que foram produzidos com uma finalidade documental”.¹⁰¹ Diante disso, a análise do documento fotográfico necessita envolver essa finalidade, pois ela transmite uma ideia sobre o que foi retratado e essa intenção tem historicidade. Portanto,

O testemunho e a criação são os componentes de um binômio indivisível que caracteriza os conteúdos das imagens fotográficas. Qualquer que seja o assunto registrado na fotografia, esta também documentará a visão de

⁹⁸ KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 37.

⁹⁹ MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Espécular introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 45.

¹⁰⁰ KOSSOY. Op. Cit., p. 45.

¹⁰¹ Ibid., p. 48.

mundo do fotógrafo. A fotografia é, pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca do autor. Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho.¹⁰²

Kossoy atenta para o fato de que a fotografia cria um olhar sobre o fragmento do tempo congelado. Portanto, “apesar do amplo potencial de informação contido na imagem, ela não substitui a realidade tal como se deu no passado. Apenas traz informações visuais de um fragmento do real, selecionado e *organizado* esteticamente e ideologicamente”.¹⁰³ Esse olhar, entretanto, nem sempre é fragmentado, selecionado e organizado pelo fotógrafo, mas pode ser uma construção dos criadores da cena fotografada. Esta assertiva se legitima quando partimos para a análise das fotografias do espetáculo teatral **Dom Juan**. Ao todo possuímos vinte e uma fotos tiradas no ano de 1970, das duas versões do espetáculo.

As fotografias retratam cenário, atores e elementos cênicos tidos como fundamentais para a elaboração das cenas. Em todas as fotos nas quais os atores representam seus personagens, eles estão posando. Assim como as imagens do cenário também parecem terem sido tiradas em ensaios. Afirmar tal possibilidade é plausível porque os cenários estão “limpos”, ou seja, isentos público. Uma vez que inexiste um espaço específico para a plateia, os espectadores estariam misturados ao cenário, instante que não aparece em nenhuma das imagens.

Em relação aos personagens, também inexiste a possibilidade de que estivessem em meio à encenação, pela própria postura e aspecto nos quais os atores se colocam. Afirmamos isso com base nas palavras de Arlindo Machado, em **A Ilusão Especular**, quando este tece considerações acerca da pose para a fotografia:

Ninguém gosta de ser surpreendido por um instantâneo, pois a imagem que ele nos dá sempre trai a idéia que nós fazemos de nós mesmos e que queremos fazer passar adiante: por essa razão, diante de uma câmera, sempre *posamos*. [...]. A pose é uma tentativa de fixar a eternidade nesse instante fugaz em que o obturador dá a sua piscadela; é a luta para introjetar no momento aleatório da fotografia o momento ideal da pintura. Para reprimir o inconsciente que pulsa no obturador da câmera, nós nos petrificamos diante dele, como uma estátua grega ou renascentista, e forjamos no bronze de nosso próprio corpo a imagem ideal que supomos

¹⁰² KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 50.

¹⁰³ Ibid., p. 114.

ser ou que queremos ser. A pose é uma espécie de vingança do referente: ser for inevitável que a câmera roube alguma coisa de nós, que ela roube então uma *ficção*.¹⁰⁴

Podemos ampliar essa questão da pose também para as fotografias do cenário de **Dom Juan** porque todas elas exalam “a imagem ideal que supomos ser ou que queremos ser”. Essa imagem ideal refere-se ao olhar do diretor Fernando Peixoto, pois ele é o proprietário dos originais. Vale lembrar, de posse dessas imagens, que a seleção das cenas é inegável. Portanto, é “informação *alterada* do fato ocorrido”.¹⁰⁵ Alterada justamente pelos filtros culturais do fotógrafo e, nesse caso, em maior grau, do diretor. É perfeitamente lógico afirmar isso porque as fotografias, se pensadas conjuntamente com os depoimentos, parecem servir como ilustração para estes. Isso significa que desvelam, à primeira vista, somente aquilo que o diretor pretende.

Sem dúvida, tendo consciência desse fato, compreendemos o porquê de inexistirem fotografias que mostram o lado irracional do espetáculo. Onde estariam as fotos dos exercícios de improvisação que envolviam os quatro elementos naturais – terra, fogo, água e ar? E aquelas que mostrariam o banquete-orgia no qual toda a encenação era envolvida? Não seria ilusório conjecturar que a ausência de imagens sobre esse outro lado do espetáculo sirva, justamente, para criar uma representação do que seria a encenação para a posteridade. Afinal, a câmera fotográfica rouba algo do espetáculo **Dom Juan** e esse algo é *ficção*, porque foi selecionado e criado para alterar a imagem que se tem do passado.

Dessa forma, “a posição da câmera petrificada na angulação constitui, em toda construção perspectiva, um poderoso mecanismo gerador de sentido e tanto mais perturbador porque ele opera, na maioria das vezes, sem que os espectadores se dêem conta do seu papel e da sua eficácia”.¹⁰⁶ Entretanto, “o efeito de ‘realidade’ da fotografia tende sempre a se superpor à percepção dos arranjos que a câmera impõe”.¹⁰⁷ É sob esse prisma que as fotografias do espetáculo **Dom Juan** constituem-se resquícios do passado que deixam ver vários elementos cênicos da peça, tais como figurino, objetos utilizados em

¹⁰⁴ MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 51.

¹⁰⁵ KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 114.

¹⁰⁶ MACHADO, Op. Cit., p. 103.

¹⁰⁷ Ibid., p. 55.

cena, postura dos personagens. Assim, aliando as fotografias aos depoimentos e também ao roteiro de cena, é possível imaginar como se deu a encenação desse espetáculo.

Observamos nas fotografias do cenário (Fotos 02, 03, 04, 05, 06, 07 e 09) a disposição do palco, em forma de cruz, as almofadas largadas em vários pontos para que o público sentasse nelas, um barril e vários caixotes onde, provavelmente, o público se acomodava. Interessante observar na foto 02 uma cortina à direita do palco. Ao que parece, ela diminui o espaço cênico do espetáculo para que os espectadores fiquem mais próximos uns dos outros e, conseqüentemente, mais próximos dos atores.¹⁰⁸ Ainda na fotografia 02 podemos notar à direita da cruz, uma parte da gaveta que era aberta no final do espetáculo, transformando a cruz em suástica. Na foto 05 existe ainda outro detalhe que nos auxilia a compreender a disposição cênica para a composição estética de **Dom Juan**. À esquerda da foto vemos uma bateria, instrumento musical em utilizado pelo grupo Brasões para musicalizar o espetáculo, tornando-o uma ópera rock. Por fim, em relação ao cenário, as fotos 06 e 07 detalham a iluminação, composta por fogueira, velas e tochas, fazendo entender que o elemento natural privilegiado é o fogo. Aliás, essas duas fotografias deixam em suspenso a possibilidade de serem cruzes com um crânio de animal na ponta.

Já as fotografias 03, 04 e 05 dão detalhes do elemento pelo qual Fernando Peixoto tem maior apreço nos depoimentos: a Estátua do Comendador Militar. Essas fotos conseguem fazer com que percebamos a dimensão desse boneco. No foto 05 vemos a maneira pela qual ele era colocado em cena. Se pensarmos essa imagem aliada à 09, onde aparece Dom Juan, interpretado por Gianfrancesco Guarnieri, podemos imaginar o quão imensa a Estátua pareceria ao lado do protagonista. Considerando que o boneco conseguia esconder atrás de si e era, portanto, erguido por todos os outros personagens da cena, é plausível supor que Fernando Peixoto tentou dar uma dimensão gigantesca a esse elemento cênico para demonstrar o quanto a revolta do rebelde solitário pareceria vã e inútil.

Diante de tantas fotografias que tratam da cenografia do espetáculo **Dom Juan** devemos rememorar o que dissemos no início deste capítulo ao citar a concepção de cenografia de João Dias. Diz o professor que ela é uma linguagem no espetáculo e não sua vedete. Pensando de acordo com as composições de cena nas fotografias a construção que

¹⁰⁸ No material pesquisado sobre o espetáculo há dois documentos que indicam que a representação foi cancelada por duas vezes por falta de público. Sendo assim, é de se supor que a platéia de **Dom Juan** não era numerosa.

Peixoto mantém do espetáculo, ao menos nas imagens cristalizadas, é, sim, da cenografia como vedete, uma vez que aqui é “o cenário que fala primeiro”.¹⁰⁹ Nas fotos não há transmissão do “clima certo” e, tampouco, do público.

As outras fotos apresentam alguns atores em cena. Fica evidente que eles não estão na encenação, mas em algum ensaio ou pose para as fotografias. É indiscutível essa afirmação, haja vista a ausência do público. Essa ausência é algo, no mínimo, curioso, porque Fernando Peixoto ressalta em depoimentos, comentários e críticas a importância do espectador para a encenação, porque o espetáculo é elo entre ator e espectador.

Outra questão que precisa ser levantada é sobre as fotos que envolvem a participação de Raul Cortez como protagonista do espetáculo. Existem apenas 4 (14, 15, 16 e 17). Todas elas dão destaque a Raul Cortez. Seria, então, o mesmo cenário utilizado nas duas versões? Sabemos que o palco e a estátua continuam os mesmos, mas, segundo a crítica, as almofadas foram substituídas por assentos para os espectadores, o que, segundo Sábato Magaldi, tornou o ato de assistir mais confortável. Diante disso, compreendemos, tal como diz Arlindo Machado, que “o quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis”.¹¹⁰

IMAGENS CONSTRUÍDAS: AS CRÍTICAS TEATRAIS SOBRE DOM JUAN

A assertiva de Arlindo Machado pode ser ampliada para além dos limites da fotografia e pensada também em relação às críticas escritas no tempo contemporâneo à encenação de **Dom Juan**. Os críticos, ressalta Rosangela Patriota, foram responsáveis, durante muitos anos, pela escrita da História do Teatro Brasileiro. Todavia, o historiador de ofício, ao fazer uso das críticas sobre determinada encenação, precisa levar em consideração que, tal como o quadro da câmera que é uma tesoura que recorta aquilo que

¹⁰⁹ DIAS, José. A Importância da Cenografia. In: **O Teatro Transcende: 7º Festival Universitário de Teatro de Blumenau**. Número 2. Universidade Regional de Blumenau-SC, 1993, p. 13.

¹¹⁰ MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 76.

deve ser destacado, o crítico também impõe a sua organização de elementos, destacando ou tornando acessórios eventos, elementos e cenas de acordo com seu olhar e seus interesses.

Maria Abadia Cardoso é cuidadosa ao avaliar o papel dos críticos teatrais nas leituras que realizam de **Mortos sem Sepultura**, em 1977. A historiadora reflete que,

De forma geral, é possível dizer que a função da crítica se situa numa tênue fronteira entre uma proposta de intervenção social e uma maneira de compreender a linguagem artística. Dito de outro modo, para além de referir-se à sua matéria-prima (neste caso, o teatro), essa atividade se efetiva em meio a questões suscitadas em outras dimensões (sociais, políticas, etc.) E isso não significa que uma instância, isto é, o que se refere ao político e ao artístico, seja independente da outra.¹¹¹

Destarte, é pertinente problematizarmos o material crítico referente à encenação de **Dom Juan**, uma vez que ele contribui para compreendermos a recepção do espetáculo. Assim sendo, as críticas são tratadas como um documento e “compreendidas como um processo em que a ‘experiência’ e o ‘repertório’ daqueles que se propuseram a opinar sobre o espetáculo não podem ser desconsiderados”.¹¹² O que cria uma imagem particular e específica da cena e das ideias de **Dom Juan**. Imagens estas que ora se aproximam, ora se distanciam daquelas até o momento apreendidas por meio do diretor e das fotografias.

Cardoso tem razão ao afirmar que o papel da estética da recepção é básico para refletir sobre a crítica teatral. Assim, vale recuperar as palavras de Regina Zilberman:

Queremos tornar consciente a distância no tempo, ignorada durante a primeira e a segunda leitura e, por meio do confronto expresso entre o horizonte de compreensão passado e o atual, deixar claro como o significado do poema se desdobrou historicamente pela interação de efeito e recepção – até as perguntas que orientam a nossa interpretação para as quais o texto, a seu tempo, ainda não foi necessariamente a resposta.

Esta fica registrada principalmente pela crítica literária, que, poder-se-ia acrescentar, não parece apenas documentar a circulação da obra ao longo de sua trajetória; também ela tem caráter formador, repercutindo na leitura contemporânea e influenciando a valorização do texto perante o público e sua localização no fluxo cronológico. Se a crítica documenta a história dos efeitos da obra, responsabiliza-se igualmente por esses

¹¹¹ 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). Uberlândia, 2007. 274 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História), f. 214.

¹¹² Ibid.

últimos, sob este aspecto correspondendo com mais nitidez ao papel ativo que a estética da recepção espera conferir ao leitor.¹¹³

Zilberman fala em relação à crítica literária, entretanto essa noção cabe tranquilamente na crítica teatral. Em certa medida, se espera que essa crítica seja formadora de opinião, que transmita um olhar “correto” sobre o espetáculo em questão que repercutirá inclusive no sucesso ou não de um espetáculo. Ao mesmo tempo, esse crítico é receptor dos “efeitos da obra” e se responsabiliza por eles, na medida em que acredita que seu papel é transmiti-los ao seu leitor. Zilberman confere ao crítico um papel ativo e nítido enquanto leitor da obra literária, ou seja, ele seria o “leitor ideal”. Entretanto, enquanto receptor é preciso avaliar o seu lócus social e histórico, pois é dali que ele fala e, tal como qualquer receptor de uma obra artística, é por esse lugar social influenciado. Amparando-nos nesses parâmetros é que olharemos para a crítica produzida sobre o espetáculo **Dom Juan**.

Ao todo possuímos sete críticas. Há em comum entre elas destaques para a direção de Fernando Peixoto, para a cenografia de Flávio Império, para a presença dos grupos Living Theatre e Los Lobos e para o diálogo estabelecido entre passado e presente (Molière e Peixoto). Os críticos concordam que o espetáculo tem grande valor estético ao manter conexões com o teatro de envolvimento e com a contracultura. Há divergências, contudo, ao estabelecerem comparações entre a obra de Molière e a adaptação cênica brasileira. A maioria dos que falaram sobre o espetáculo procuram na obra molieresca e também em obras posteriores que têm o mito Dom Juan como proposta temática elementos que possibilitem a criação de sentidos para a obra de Peixoto.

Anatol Rosenfeld, na crítica **Molière com Almofadas**, traça comparações entre a obra molieresca e a tradução de Peixoto. Nesse sentido, nas primeiras linhas de sua crítica considera:

Visto, porém, a partir de Molière, o espetáculo, enquanto adaptação, inspira dúvidas. Não porque se tenha de considerar Molière como intocável, mas porque a adaptação de uma grande peça [...] deveria ser significativa em função da realidade atual do país em que a obra é apresentada. A peça, sem dúvida, oferece elementos para semelhante adaptação significativa.¹¹⁴

¹¹³ JAUSS, apud ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989, p 100-101.

¹¹⁴ ROSENFELD, Anatol. Molière com almofadas. In: **Fato Novo**, São Paulo, s/d.

Esses elementos oferecidos pelo original francês são descritos por Rosenfeld como sendo o niilismo consciente proposto por Molière. O crítico compreende que Dom Juan é um rebelde anárquico, cuja revolta é contra toda a sociedade. É interessante o fato de Rosenfeld não enxergar esses elementos na produção estética de Fernando Peixoto. Tanto é que não entende o porquê de no final do espetáculo o protagonista ter sido entregue às garras da Estátua do comendador, que é apreendida por ele mesmo, no século XVII, como um recurso cênico de crítica celeste, ou seja, uma forma de castigar Dom Juan por suas ações. Rosenfeld diz ainda que se tal evento não satisfizesse as expectativas em 1665, tampouco o faria no século XX. Portanto, acredita que a adaptação cênica de Fernando Peixoto não “tenha optado por qualquer linha pensada, nem neste, nem em qualquer sentido diverso. Ela não se inspirou em problemas importantes da nossa sociedade. Adotou ela apenas o aspecto superficial do rock e de orgias ‘hipizadas’”.¹¹⁵ A rigor, Rosenfeld enxerga o espetáculo desvinculado das problemáticas sociais brasileiras. Sendo assim, é um espetáculo que “favoreceu muito mais os sentidos do que o sentido”.¹¹⁶ Portanto, para o crítico, o sentido lançado por Molière não é apropriado por Peixoto.

Diante de todas as discussões que realizamos neste capítulo e também no primeiro desta pesquisa, temos elementos suficientes para discordar de Rosenfeld, tendo como base os depoimentos de Fernando Peixoto. Se o objetivo do diretor brasileiro foi capturar o “espírito de Molière”, ele o conseguiu ao menos no que tange ao rebelde, uma vez que o Dom Juan de Peixoto é rebelde em todas as suas formas. As cenas e as falas traduzidas e adaptadas para o espetáculo demonstram isso pelo fato de serem mantidas as críticas pelos quais o protagonista rejeita não só a ordem social, mas também as instituições, crenças e ideias que lhe são contemporâneas. Ao mesmo tempo, a construção estética para o palco é visivelmente preocupada com as questões sociais. Afinal, a figura do Comendador transposto em um boneco vestido de militar que destrói o rebelde já é suficiente para propor essas questões que Rosenfeld cobra.

Em relação à crítica **OS ROLLING STONES inspiram uma nova versão de Don Juan**, poucas coisas podem ser ditas. Apesar de não ter sido escrita por Fernando Peixoto, a maior parte dela, no que se refere à encenação, são palavras do diretor. O olhar

¹¹⁵ ROSENFELD, Anatol. Molière com almofadas. In: **Fato Novo**, São Paulo, s/d.

¹¹⁶ Ibid.

do crítico é o olhar de Peixoto para o espetáculo. Iniciada com uma breve descrição da carreira do diretor, em seguida o autor dá voz a Peixoto, que expõe toda a sua concepção da tradução, criação cênica e interpretação dos atores. Portanto, as relações entre Molière e a peça de 1970 são destacadas, com vistas a corroborar a assertiva de que o espetáculo brasileiro foi criado “a partir da idéia de Molière”.¹¹⁷ Esta ideia, assim, permanece ativa na cena de Fernando Peixoto, embora revestida de novos elementos e novas formas para darem sentido aos contemporâneos do diretor.

Sábato Magaldi é responsável pela escrita de duas críticas ao espetáculo no *Jornal da Tarde*: **D. Juan, obra-prima de Molière**¹¹⁸ e **D. Juan**.¹¹⁹ Na primeira Magaldi se debruça sobre a criação de Dom Juan por Molière, considerando-a como obra prima do comediante. Além disso, pensa o protagonista também como um rebelde de seu tempo e uma resposta aos contemporâneos de Molière que interditaram a peça **Tartufo** sem qualquer aviso. Um desdobramento interessante a se levantar nessa crítica é o papel exercido por Sganarelle no contexto da peça, especialmente no que se refere à cena final.

Mas, dando a réplica final da peça a Esganarelo, Molière fez ainda outra crítica, de sabor ferino. Quando um raio atinge Dom Juan e a terra o traga, Esganarelo comenta que todo o mundo está contente com a morte do patrão e só ele ficou infeliz, sem ninguém para pagar-lhe o salário. E o pano baixa sobre o pedido inútil do salário, como a última realidade importante, que todas as elocubrações metafísicas da peça não conseguiram resolver.¹²⁰

Qual seria essa “última realidade importante” que nenhuma “elocubração metafísica” conseguiu resolver? Podemos conjecturar, a partir das críticas efetuadas pelo protagonista a respeito de questões morais, culturais e sociais, que algo lhe passa despercebido: a necessidade de sobrevivência. Em vários instantes da peça nos deparamos com frases de Sganarelle que expressam sua dependência financeira em relação ao patrão, pois é isso que o mantém. Nesse sentido, a “crítica de sabor ferino” apontada por Magaldi talvez possa se referir ao fato de Dom Juan esquecer-se de que, para haver mudanças, precisa-se de estrutura para tal. Sganarelle se sujeitava a seus caprichos, mesmo

¹¹⁷ OS ROLLING STONES inspiram uma nova versão de Don Juan. In: **Correio do Povo**, Porto Alegre, 06/08/1970.

¹¹⁸ MAGALDI, Sábato. D. Juan, obra-prima de Molière. In: **Jornal da Tarde**, São Paulo, 17/07/1970

¹¹⁹ A VERDADE sobre D. Juan. In: **Jornal da Tarde**, São Paulo, 17/07/1970.

¹²⁰ MAGALDI, Op. Cit.

discordando deles, por conta de um salário e a última coisa que reclama é a falta do mesmo.

Essa cena é mantida na encenação de 1970 e Fernando Peixoto lhe dá especial destaque em depoimentos e críticas. É possível que o diretor brasileiro compartilhe dessa ideia apresentada por Magaldi. Assim, seria fácil compreender a crítica empreendida por Peixoto sobre os movimentos de contracultura que visavam mudanças radicais de comportamento e, principalmente, mudanças culturais, mas sem refletir ou ter uma solução imediata para essa “última realidade importante”.

A crítica de Magaldi vem publicada no Jornal da Tarde ao lado da crítica: **A VERDADE sobre D. Juan**. Esta foi escrita por Fernando Peixoto e está republicada no livro **Teatro em Pedacos**. Os argumentos dessa crítica são muito próximos daqueles apresentados em **OS ROLLING STONES inspiram uma nova versão de Don Juan**: reafirma a presença do rebelde em 1665 na obra de Molière, destaca elementos do trabalho cenográfico de Flávio Império, eleva o rock como inspirador para a construção estética da peça. A partir disso, abalizamos que ambas contribuem para a criação de um olhar específico para a peça **Dom Juan**, apreendido por Fernando Peixoto. Esse olhar reafirma a apropriação de sentidos da peça molieresca que sobrevivem na encenação de 1970. Portanto, há uma motivação em buscar elementos que conectem as duas encenações, para que a tradução de Peixoto não se torne uma mera deturpação do texto original.

Estas duas críticas estão diametralmente opostas à primeira de Anatol Rosenfeld. Para esse crítico, como vimos, a encenação brasileira despreza os sentidos do original francês e cria a sua própria versão do mito ao mesmo tempo em que se desprende das questões relevantes que estavam sendo pensadas no Brasil de 1970. Temos, portanto, duas tesouras que recortam “aquilo que deve ser valorizado, que separam o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório”.¹²¹ Isso significa que temos duas imagens construídas e organizadas, segundo interesses particulares, sobre um mesmo espetáculo teatral.

A outra crítica de Sábato Magaldi, também publicada pelo Jornal da Tarde, traz referências à montagem de **Dom Juan**, após a troca de elenco. Sob o título **D. Juan**,¹²² o

¹²¹ MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 76.

¹²² MAGALDI, S. D. Juan. In: **Jornal da Tarde**, São Paulo, 13/11/1970.

crítico nos revela, como mencionado, a mudança de sentidos que ocorreu quando da saída de Gianfrancesco Guarnieri e entrada de Raul Cortez. Para Magaldi, Fernando Peixoto corrigiu várias incoerências da montagem original. Um dos exemplos que cita é que Sganarelle deixa de fazer o discurso inicial sobre o fumo e, em seu lugar, o realiza o protagonista, uma vez que “êle cabia muito mais naturalmente na bôca de Dom Juan”¹²³. Assim, “A peça de Molière está chegando agora à platéia com maior clareza e objetividade”.¹²⁴ Além de elogios à troca de elenco, à cenografia e ao fato de que se recolocaram assentos confortáveis para o público, Magaldi critica os cortes “sem justo motivo” empreendidos pelo diretor, que dariam ao espetáculo outra dimensão e aproveitariam em maior grau as propostas já existentes no texto original. Outra vez nos deparamos com a comparação entre a obra de Molière e a encenação de Peixoto e à crítica a não utilização de todos os recursos antevistos na peça francesa.

Sérgio Viotti, na crítica **Molière 305 anos**, elogia o espetáculo a partir de sua cenografia, tanto é que afirma: “Se Fernando Peixoto não tivesse dado outra contribuição igualmente vital, estaríamos correndo o perigo de assistir a uma cenografia de Flávio Império para uma montagem de **Don Juan**”.¹²⁵ Em outros momentos, Viotti conta que o espetáculo dependia da reação direta da plateia porque a impelia a reagir, positiva ou negativamente, diante das cenas que assistia. A rigor, mais uma vez, surge a crítica sobre as músicas inseridas no espetáculo que, tal como observa Rosenfeld, o desvinculam da realidade social e cultural brasileira. Nesse sentido, a transformação das cenas de Molière em uma ópera-rock foi encarada com certa estranheza, pois o rock era um elemento estrangeiro e dificilmente falaria para e sobre o Brasil.

Esse olhar nos faz refletir sobre a forma como a contracultura e o *rock in roll* eram apreendidos no Brasil por alguns setores sociais, especialmente aqueles advindos de uma esquerda tradicional. Ao contrário de pensarem essas duas manifestações de maneira antropofágica, há uma opção em distanciar-se delas e optar por algo nacional, criado no Brasil. A partir de tudo o que discutimos acerca da historicidade da arte, compreendemos que a forma como o rock é inserido no espetáculo é particular e específica para a realidade

¹²³ MAGALDI, S. D. Juan. In: **Jornal da Tarde**, São Paulo, 13/11/1970.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ VIOTTI, S. Molière, 305 anos depois – II. In: **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, s/d.

nacional, tanto é que Peixoto escolhe para tocar no espetáculo o grupo brasileiro **Os Brasões**.

A revista **Palco + Platéia**, em sua edição de número cinco, traz duas críticas sobre o espetáculo, a de Osvaldo Mendes¹²⁶ e a de José Possi Neto,¹²⁷ ambas sob o título **Don Juan**. Mendes argumenta que o espetáculo de Fernando Peixoto caminha pelo viés da adaptação livre de um clássico da literatura mundial e que propõe rompimentos, inclusive, em relação à própria prática do fazer teatral. Entretanto, para Mendes, o final do espetáculo decepciona porque não conseguiu estilizar a ideia tradicionalmente pensada para o teatro. Ao que parece o crítico se decepciona pelo fato de a reação da plateia não ter sido satisfatória. Todavia, ressalta a criação original realizada por Fernando Peixoto, que coloca em cena um personagem que em nada lembra aquele criado por Molière. Mendes tem uma postura extremamente interessante ao iniciar sua crítica dizendo: “É um blá-blá-blá inútil ficar falando das virtudes do texto de Molière que o Oficina apresenta”.¹²⁸ Isso significa que, tal como Sérgio Viotti e ao contrário de Anatol Rosenfeld, para Mendes não há necessidade de haver conexões entre o texto original e a adaptação brasileira.

Diferentemente de Mendes, José Possi Neto inicia sua crítica retomando a escrita de **Dom Juan** por Molière e ressaltando elementos criados pelo comediante francês que são, posteriormente, retomados por Peixoto. Sob esse prisma pensa que “Todo êsse lado anárquico e amoral, extremamente individualista do personagem é o alicerce sobre o qual o Grupo Oficina construiu o espetáculo que está apresentando no momento”.¹²⁹ Em linhas seguintes continua:

A idéia da anarquia, da inconseqüência, do exacerbado individualismo propostas na peça de Molière e fortemente apregoadas por tôdas as filosofias da atualidade, são perfeitamente captados na magistral ambientação criada por Flávio Império, na beleza e funcionalidade dos figurinos, que vão predispor o espectador a refastelar-se nas suas almofadas, e a aceitar a maconha oferecida por Sganarello no início do espetáculo.

Para Possi Neto a ideia de anarquia está presente na obra molieresca e é apropriada por Fernando Peixoto e Flávio Império de maneira singular. Ao contrário dos

¹²⁶ MENDES, Osvaldo. Don Juan. In: **Palco + Platéia**. São Paulo, nº 5.

¹²⁷ POSSI NETO, José. Don Juan. In: **Palco + Platéia**. São Paulo, nº 5.

¹²⁸ MENDES, Op. Cit.

¹²⁹ POSSI NETO, Op. Cit.

outros críticos, esse parece ter percebido uma reação positiva do público em relação à peça. Além disso, em momento algum ele sugere que há desvinculação entre a peça e o cenário histórico brasileiro. Pelo contrário, entende que Peixoto pinçou no original francês os elementos que fazem sentido para si e para seus contemporâneos.

A única incoerência percebida por Possi Neto diz respeito à interpretação de Gianfrancesco Guarnieri como protagonista. Segundo o crítico, o cenário e a atmosfera criada a partir das luzes, elementos cênicos e figurinos são quebrados pelo fato de Dom Juan sustentar suas atitudes com a palavra, “simplesmente sobre o poder da palavra”.¹³⁰ Entretanto,

Não colocamos como errada essa interpretação da personagem, nem tampouco queremos dizer que Guarnieri não tenha conseguido uma boa atuação no espetáculo, somente constatamos uma incoerência nessa interpretação com relação a toda a idéia, a toda concepção do mundo de D. Juan no início do espetáculo, com a presença da droga e da institucionalização do prazer num caos de luxúria e arrebatamento em que vivem os convivas de D. Juan.¹³¹

Esse fato não foi mencionado por nenhum outro crítico. Transparece na fala de Possi Neto que a incoerência, a qual menciona, refere-se ao fato de Dom Juan expor em longos diálogos as suas razões para ter tais atitudes. Assim, a atitude do início das cenas, em que o prazer e a sua satisfação imediata, os sentidos e o sensível são privilegiados, desaparece no desenrolar do espetáculo, uma vez que o protagonista desiste da realização de suas vontades imediatamente e prima pela reflexão e argumentação sobre os motivos que o levam a agir de tal maneira.

Apesar desses problemas apontados pelo crítico, para ele o espetáculo **Dom Juan** cumpre seu papel, é um espetáculo “fortemente expressivo, de comunicação fácil, possuidor de um ritmo e de uma beleza que lhe permitem exercer fascínio e envolvimento no público [...]”.¹³² Portanto, se o objetivo maior de Fernando Peixoto é atingir o público e fazê-lo reagir em relação ao que assiste no palco, na visão de Possi Neto tal meta foi alcançada com sucesso.

¹³⁰ POSSI NETO, José. Don Juan. In: **Palco + Platéia**. São Paulo, nº 5.

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid.

Por último, mas não menos importante, pensaremos a crítica **São Paulo Theatre**, escrita por Frederic M. Litto. O crítico escreve um artigo sobre o Teatro Brasileiro com enfoque para o Oficina e para o espetáculo encenado naquele instante, **Dom Juan**. Litto faz comentários acerca da cenografia de Flávio Império, tece elogios à interpretação de Guarnieri e menciona, na cena com o comerciante, que Dom Juan se torna uma caricatura de um homossexual “estupendamente engraçado”.

Além disso, observa que os censores contratados pelos militares interferiram com a criação cênica de Peixoto, impedindo de aparecer no palco um jovem que surge de vez em quando em cena quase nu. Esse recurso cênico, sabemos por depoimentos de Peixoto, foi um artifício usado para ludibriar os censores e iludi-los para que prestassem pouca ou nenhuma atenção à cena que ocorria no palco, debaixo do trapézio. O que, se avaliarmos pelas palavras de Litto, funcionou, porque foi a única objeção levantada pelo censor ao assistir ao ensaio do espetáculo. Por fim, faz comentários sobre o insucesso financeiro de Dom Juan e a impossibilidade de se ter criado a “utopia”, proposta que visava pôr em prática um projeto internacional envolvendo o grupo Oficina, o Living e o Los Lobos, com vistas a produzir um espetáculo a ser exportado para outros países latino-americanos.

Também para Litto a peça de Molière é livremente adaptada por Fernando Peixoto sem levar em conta sequer experiências anteriores da criação desse mito, tais como as de Jean Villar e Louis Jouvet. Então, “Instead he is a combination of Molière’s blasé, desireless Dom and a James Dean-like rebel, contemptuous of all authority, selfish, insensitively cruel to friend, foe, and stranger alike, and, of course, incapable of repentance”.¹³³

Em quase todas as críticas percebemos a necessidade dos autores de frisar as distâncias e aproximações entre o texto original de Molière e a tradução e encenação de Fernando Peixoto. Há aqueles que se contentaram em desenrolar vários aspectos comuns nas duas produções e também há a postura de Rosenfeld que compreende que o texto molieresco não foi utilizado em sua totalidade de possíveis sentidos. De maneira geral, a imagem que essas críticas deixam é de um espetáculo livre no seu intento de recriação estética e textualmente que, ao mesmo tempo, não consegue se desvincular de uma tradição que lhe é anterior e que envolve não só a peça de Molière, mas, como demonstrou

¹³³ LITTO, Frederic. M. São Paulo Theatre. 1970. In: **Educational Theatre Journal**, March, 1971.

Litto, também outros dramaturgos. Vimos no capítulo primeiro desta pesquisa que uma obra de arte congrega elementos presentes e passados e isso lhe constitui sua historicidade.

Sendo assim, o caráter niilista, anárquico e rebelde seriam opções contemporâneas a Fernando Peixoto ou resquícios do passado apreendidos involuntariamente por ele? Em que momento vislumbramos a tradição que envolve o mito Dom Juan na obra do diretor brasileiro? São essas as duas questões que movem a escrita do próximo capítulo desta dissertação.



DOM JUAN

de **MOLIÈRE**

direção: FERNANDO PEIXOTO
cenografia: FLÁVIO IMPÉRIO
figurinos: FLÁVIO IMPÉRIO
direção musical: EDU
tradução: FERNANDO PEIXOTO
GIANFRANCESCO GUARNIERI
JOSE' CELSO MARTINEZ CORREA
Adaptação: FERNANDO PEIXOTO
GIANFRANCESCO GUARNIERI
assistente de direção: PAULO GOYA
produtor executivo: ZENAIDER RIOS
construção do cenário: SID FONSECA
iluminação: OSMAR ROQUE
contra-regra: EUSTÁQUIO
sonoplastia: ZENAIDER RIOS
músicas e letras: EDU — BOBBY — CARVÁ — ALEXANDRE
FERNANDO PEIXOTO — LUTERO LUIZ

PARTICIPAÇÃO MUSICAL AO VIVO: OS BRAZÕES

Elenco:

DOM JUAN	GIANFRANCESCO GUARNIERI
SGANARELO	ANTONIO PEDRO
D. LUIS (pai de D. Juan)	JOFRE SOARES
ELVIRA (espôsa de D. Juan)	MARTHA OVERBECK
GUSMÃO (criado de Elvira)	CLAUDIO MAC DOWELL
O POBRE	LUTERO LUIZ
D. CARLOS (irmão de Elvira)	CLAUDIO MAC DOWELL
D. ALONSO (irmão de Elvira)	PAULO GOYA
Sr. DOMINGOS (comerciante)	LUTERO LUIZ
LA RAMEE	TESSY CALLADO
VIOLETA (criada de D. Juan)	ISA KOPELMAN
PARTICIPANTES DO BANQUETE	CLAUDIO MAC DOWELL
	ISA KOPELMAN
	JACQUES JOVER
	MALU ROCHA
	PAULO AZEVEDO
	PAULO GOYA
	SONIA CESAR
	TESSY CALLADO
	JEANETE GONÇALVES

ESTE ESPETÁCULO NÃO TEM INTERVALO



DOM JUAN

MOLIÉRE

DIREÇÃO FERNANDO PEIXOTO
CENÁRIO e FIGURINOS FLÁVIO IMPÉRIO
DIREÇÃO MUSICAL EDÚ
ASSISTENTE DE DIREÇÃO PAULO GOYA
TRADUÇÃO FERNANDO PEIXOTO
GIANFRANCESCO GUARNIERI
JOSE' CELSO M. CORREA

ADAPTAÇÃO FERNANDO PEIXOTO
GIANFRANCESCO GUARNIERI

PARTICIPAÇÃO AO VIVO: **OS BRAZÕES**
MÚSICA E LETRAS EDÚ, CARVÁ, BOBBY, LUTERO
LUIZ, FERNANDO PEIXOTO

ELENCO e DISTRIBUIÇÃO :

Dom Juan	RAUL CORTEZ
Sganarello	FLÁVIO SÃO TIAGO
Elvira (esposa de D. Juan)	ESTHER GÓES
Pai de D. Juan	LUIZ FERNANDO
D. Carlos (irmão de Elvira)	CLAUDIO MAC DOWELL
D. Alonso (irmão de Elvira)	PAULO GOYA
Sr. Domingos	RENATO DOBAL
O Pobre	RENATO DOBAL
Participantes do Banquete	ISA KOPELMANN
	SONIA GOLDFEDER
	MIRIAM GOLDFEDER
	SILVIA WERNECK
	DENISE
	PAULO GOYA
	DÓRIO
	CLAUDE
	CARLOS PRIETO
	IVAN SETTA

————— ÉSTE ESPETÁCULO NÃO TEM INTERVALO —————
Patrocínio do Governo Abreu Sodré — Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo
Conselho Estadual de Cultura — Comissão Estadual de Teatro



Foto 01 – Encarte do LP dos Rolling Stones Beggars Banquet, lançado em 1968.



Foto 02 – Cenário do espetáculo Dom Juan, 1970, direção de Fernando Peixoto, Teatro Oficina em São Paulo.

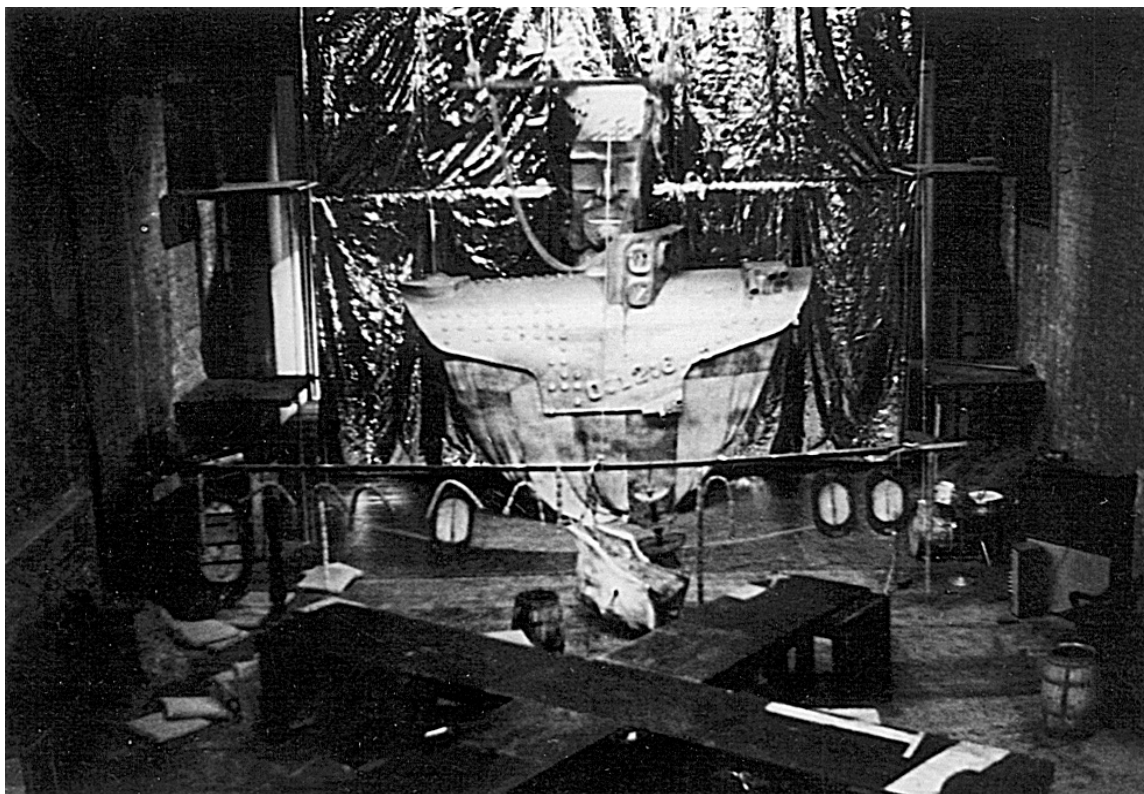


Foto 03 – Estátua do Comendador.

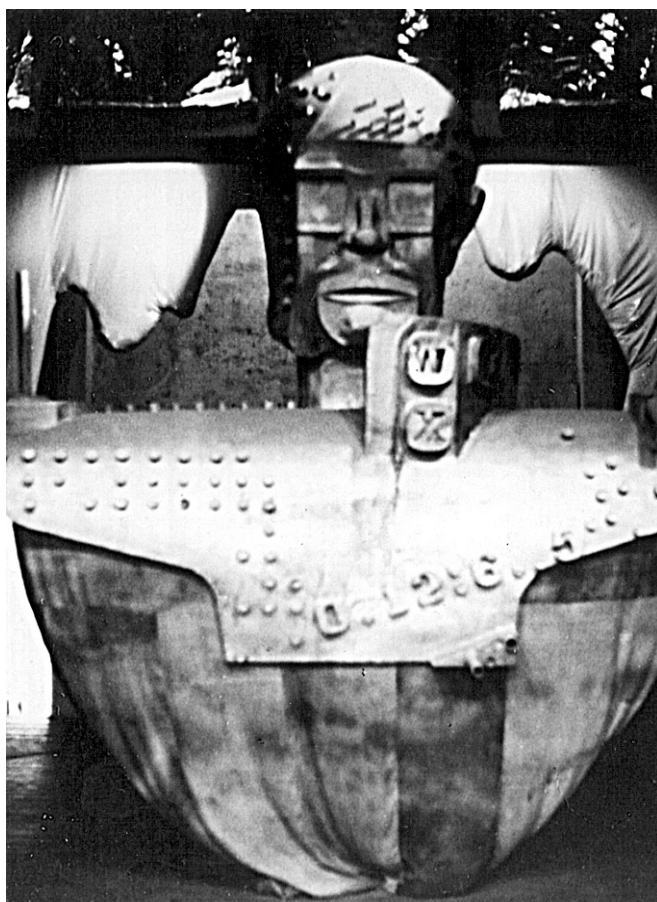


Foto 04 - Estátua do Comendador.

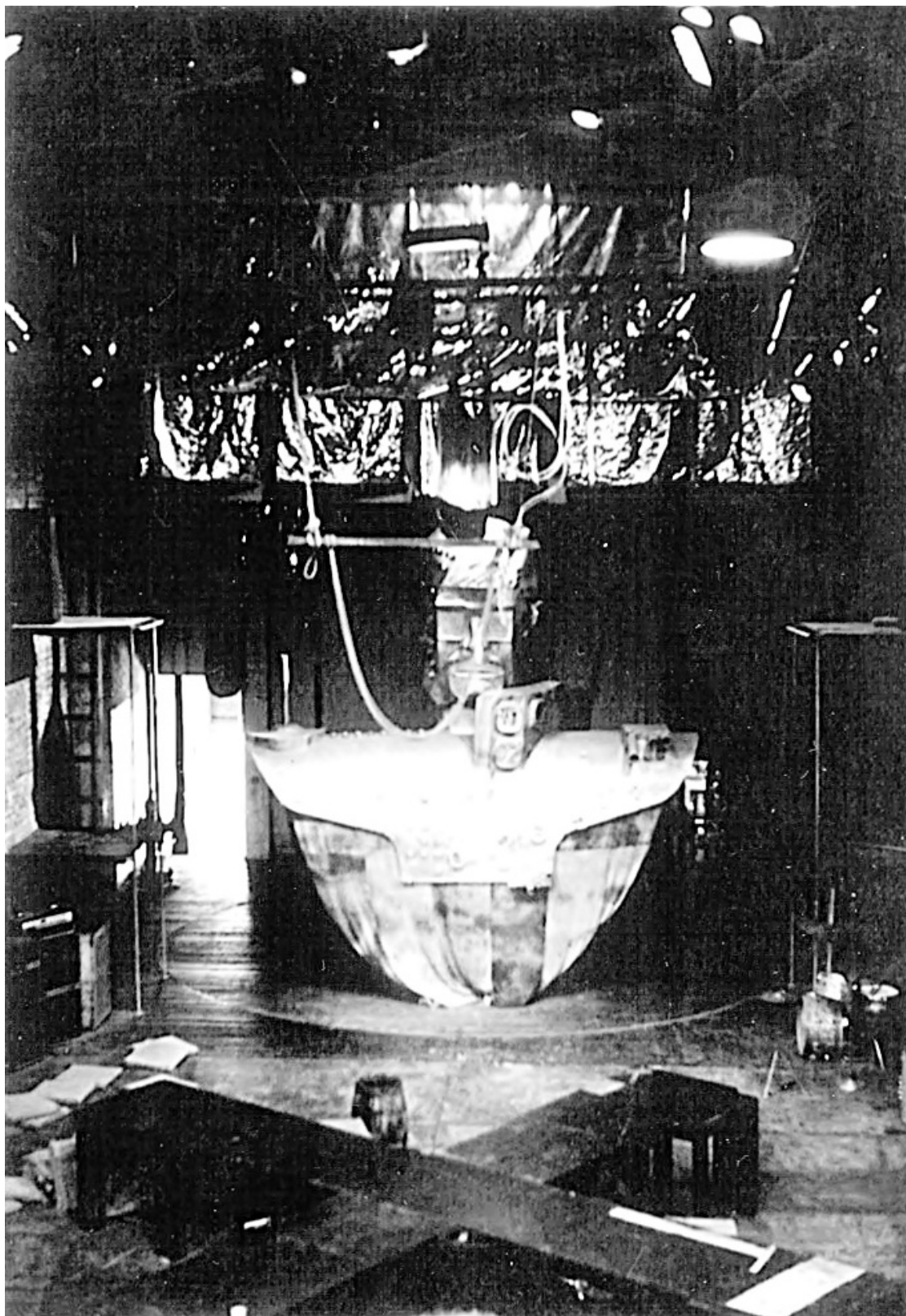


Foto 05 – Estátua do Comendador.