

Sedução e rebeldia em Dom Juan: a recriação do mito por Molière (1965) e Fernando Peixoto (1970)

Eliane Alves Leal

Universidade Estadual de Goiás

Itumbiara – Goiás – Brasil

elianealeal@gmail.com

Resumo: As interlocuções entre Arte e História oferecem incontáveis caminhos para compreender um período histórico sob novos prismas. Quando nesta arte se insere a construção de um mito literário as nuances se tornam mais delicadas e demandam um cuidado especial. Deste modo, este artigo analisa a construção do mito Dom Juan ao longo do tempo. No entanto, capturar este mito exige que o compreendamos dentro de sua historicidade, uma vez que é ali que as suas faces são mostradas. É inegável que este faz parte da tradição literária, porém, essa mesma tradição é significada e re-significada constantemente para responder às necessidades criativas e da recepção nos diferentes momentos em que o personagem reaparece. Em cada um deles a sedução, inerente a Dom Juan, ganha novos sentidos e novas formas e isso o confere um lugar dentro da realidade, o que o torna um objeto privilegiado de pesquisa.

Palavras-chave: Dom Juan, História, Literatura.

Este artigo 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. 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 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” (PEIXOTO, 1989, p. 215).

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” (PEIXOTO, 1989: 216). 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. 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. (PEIXOTO, 1989, p. 216)

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.

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 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. O espetáculo “Dom Juan” é concebido em um momento

específico da carreira intelectual e artística de Fernando Peixoto. 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” (PEIXOTO, 1989, p. 134). 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.

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 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 neoclássico no Brasil do século XX?

A peça escrita por Molière, em 1665 na França, é a matéria-prima para a composição do espetáculo de Fernando Peixoto. 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” (PEIXOTO, 1989, p. 129). Sob esse prisma, é cogente estruturar a análise da encenação de Dom Juan a partir da historicidade do texto teatral.

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.

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” (1989). 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. Para Peixoto,

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 (PEIXOTO, 1989, p. 121).

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”. Aliás, imprime a Molière o status de “crítico agudo e incisivo” (PEIXOTO, 1989, p. 124). 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” (PEIXOTO, 1989, p. 124). As defesas do escritor são realizadas por meio da escrita de suas peças e “sua argumentação é sempre cuidadosa e tática” (PEIXOTO, 1989, p. 125). 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 coesos 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, na multiplicidade de seus aspectos” (JAUSS, 1979, p. 134). 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. Em outras palavras, o “recedor”, como diz Zilberman (1989), 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.

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. 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. (PEIXOTO, 1989, p. 126)

O estigma de rebelde solitário persegue a criação do personagem no Brasil em 1970, uma vez que, quando Peixoto compõe o seu Dom Juan, 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 “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” (PEIXOTO, 1989, p. 126). Se, tal como ressaltamos, Molière era um crítico arguto e perspicaz de tempo, personagem e criador mantém 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-juanescas, 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 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”. (PEIXOTO, 1989, p. 129) A tradução é realizada de maneira a manter o original e, ao mesmo tempo, recriá-lo com vistas a recheá-lo de sentidos contemporâneos.

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, ambos são pensados de acordo com o lugar que ocupam, uma vez que a construção de sentidos é realizada a partir das possibilidades do tempo histórico, aliadas à capacidade intelectual e criativa do sujeito social. Isto é, “por responder a novas questões em épocas distintas, o texto explicita sua historicidade, concomitantemente contrariando a ideia de estar possuído por um ‘presente atemporal’ [...] com um sentido fixado para sempre”

(ZILBERMAN, 1989, p. 36). 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. 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. 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. (JAUSS, [s/d] *apud* ZILBERMAN, 1989, p. 41)

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 ideias, mais que nas palavras. Estas seriam nossas. Sem complexos de superioridade ou inferioridade” (PEIXOTO, 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” (PEIXOTO, 1989, p. 130). 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.

Portanto, o ano de 1970 apresenta solitudes criativas peculiares. Daí porque as “opções se faziam dentro de um quadro preciso” (PEIXOTO, 1989, p. 129). 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 solitudes do tempo criativo específico de cada uma delas. 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 (1997) é fundamental. Esse conceito nos diz que 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” (PEIXOTO, 1989, p. 129). A relação que o encenador brasileiro estabelece com o 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” (PEIXOTO, 1989, p. 122, *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. 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.

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

Molière se aproxima dos grandes debates envolvendo a escrita dramaturgica de seu período. Nesse sentido, a sua comédia mescla as diferentes possibilidades inerentes ao período no qual viveu as suas próprias posturas e olhares, ou seja, a maneira particular com a qual lê sua realidade e a devolve em forma de arte teatral.

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 contemporâneos e associe-os aos vícios sociais. Mikhail Bakhtin expõe 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. (BAKHTIN, 1993, p. 84)

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

Peter Szondi (2004) 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)” (SZONDI, 2004, p. 45-6). A poética “abstrata e normativa”

1. 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 (2004). “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. 40-1.).

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. Entretanto, as obras do período, mesmo que tragam resquícios do passado, são, absolutamente, francesas do século classicista. Aguinaldo José Gonçalves (1999), 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. (GONÇALVES, 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 delinear-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” (CHARTIER, 2002, p. 9). Dessa maneira, mesmo que os classicistas buscassem a proximidade com os gregos, se limitavam à sua própria leitura de mundo.

Em relação aos gêneros, trágico e cômico, Roger Chartier (2002) 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. 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. 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, verossimilantes para os espectadores”, (CHARTIER, 2002, p. 9) 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.

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”, (CHARTIER, 2002, p. 9) uma vez que a obra recompõe a realidade à luz da especificidade criativa do autor (CHARTIER, 2002, p. 18-9).

Chartier chega às conclusões apresentadas ao analisar a peça George Dandin (1668) em duas ocasiões, na corte e na praça pública. 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.

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 Crítica possui 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. Urânia é a personagem que 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. (MOLIÈRE, 1928, p. 166)

Nesta fala, 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.

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.

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” (MOLIÈRE *apud* CARLSON, 1997, p. 98). 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 capaz de citar Aristóteles e Horácio” (MOLIÈRE *apud* CARLSON, 1997, p. 98). 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” (MOLIÈRE, 1928, p. 9). É evidente que o autor se refere à peça *A Crítica da Escola de Mulheres*.

Molière, porém, reconhece se tratar de uma tarefa árdua “fazer rir a gente de bem”. 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” (GUINSBURG, 1999, p. 158). De acordo com Moore, as peças de Molière “show quite clearly that he found difficulty in providing plays of the length and type that his audience wanted” (MOORE, 1962, p. 66). O que, em última instância, demonstra a preocupação em criar aquilo que apraria 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.

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.

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 desconhecê-las não emite nenhuma réplica, ao contrário dos outros personagens que emitem juízos sobre o que ignoram. A resposta, assim, vem pelos lábios de Dorante:

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? (MOLIÈRE, 1928, p. 175).

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. 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.

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 uma 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” (Cf. GUINSBURG, 1999, p. 189-203). Aliás, para Molière, o estilo afetado e convencional que eles adotavam descaracterizaria 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 (MOLIÈRE *apud* MAGALDI, 1989, p. 111, *grifos nossos*).

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 (2006), 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” (GUINSBURG, 1999, p. 142). 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.

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.

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 inferno². 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” (MOLIÈRE, 1928, p. 9). 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 (MOLIÈRE, 1928, p. 15-6).

2. 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” 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).

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.

O texto 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. 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 como uma figura humana “fruto das convulsões morais de uma época onde ninguém queria ser tão decadente quanto de fato era” (FIGUEIREDO, 1980, p. XV).

Então, “o Don Juan de Molière é uma espécie de marginal do ‘stablishment’” (FIGUEIREDO, 1980, p. XV). 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 complexo e multifacetado, apresenta-se, durante todo o espetáculo, como contrário às normas e regras pré-estabelecidas. Assim, se é tradicional que se case apenas com uma mulher, ele deseja se casar com várias. Se o estereótipo de um bom homem é ter fé e acreditar no céu, ele zomba 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 (Cf. FIGUEIREDO, 1980, p. XV-I).

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” (MOLIÈRE, 2006, p. 101). Por isso torna-se hipócrita a partir do momento em que, pela honestidade em falar sobre suas crenças e valores, é censurado. Desse modo, conquista novamente a proteção do pai e de seus pares.

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 piedade, 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” (MOLIÈRE, 1965, p. 17).

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.

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 tranqüilamente de uma impunidade soberana. [...] 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. (MOLIÈRE, 2006, p. 101-103)

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.

Sganarelle é o criado, confidente, orientador e “saco de pancadas” de Dom Juan. Ian Watt (1997) 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. (WATT, 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 afetuosa 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” (GUINSBURG, 1999, p. 159), 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 (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 144). 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:

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. [...] 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 desabarà 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. [...] Mas, se uma palavra do que eu disse chegar ao ouvido dele, direi que você é um mentiroso. (MOLIÈRE, 2006, p. 21-22)

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.

A postura de Sganarelle é contrária à de Dom Juan, no entanto, também um personagem complexo e recheado 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. 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 delinea 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” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 199).

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. 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” (MOLIÈRE, 1965, p. 20). 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 todos os outros 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.

Paulo Rónai (1981) 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. 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, 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. (MOLIÈRE, 1965, p. 114-116)

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 destemido 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. As observações escritas por um outro “crítico”, o Príncipe di Conti, apresentam outras possibilidades interpretativas.

Y a-t-il une école d'athéisme plus ouverte que le Festin de Pierre, où, après avoir fait dire toutes les impiétés les plus horribles à un athée qui a beaucoup d'esprit, l'auteur confie la cause de Dieu à un valet, à qui il fait dire, pour la soutenir, toutes les impertinences du monde? [...] il fait dire en même temps au valet toutes les sottises imaginables sur cette aventure. (MOLIÈRE, 1965, p. 15-16)

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 souffredouleur. [...]" (MOLIÈRE, 1965, p. 19-20). 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 contribue, en s'ajoutant aux autres caractéristiques, à force du valet de Dom Juan un personnage, caricatural, mais aussi équivoqué. (MOLIÈRE, 1965, p. 19-20)

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

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 ou apparaît Dom Juan, mais c'est aux dépens de Sganarelle que l'on s'amuse (MOLIÈRE, 1965, p. 23).

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 ridículo 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.

Entretanto, Molière não deixa nem Sganarelle, nem Dom Juan (o hipócrita) sem punição. O Espectro, que ora se apresenta como Mulher Velada, ora como Tempo e Estátua do Comendador, tem a finalidade de combater os vícios sociais. O recurso cênico aparece nas cenas V e VI do último ato e é ele quem dá o castigo final e provoca o desfecho da peça. 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” (MOLIÈRE, 2006, p. 109), 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)”.

Diante de tudo o que foi escrito, podemos construir algumas conclusões: o texto teatral Dom Juan é 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 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 transmitir-lhe uma mensagem. (JAUSS, [s/d], *apud* ZILBERMAN, 1989, p. 52)

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. 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, 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.

Comum a Fernando Peixoto e Molière é a necessidade da junção entre teatro e mundo. 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. 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” (DORT, 1977, p. 35). Ambos concebem a arte teatral 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.

Peixoto acredita 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” (DORT, 1977, p. 320). 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.

SEDUCTION AND REBELLION IN DOM JUAN: A RECREATION OF THE MYTH BY MOLIÈRE (1965) AND FERNANDO PEIXOTO (1970)

Abstract: Dialogues between Art and History offer various ways to understand a historical period in new ways. When this art is part of the construction of a literary myth, the nuances become more delicate and require special care. This article examines the construction of the Don Juan myth over time. However, capturing this myth requires that we understand within the story. We can not deny that he is part of the literary tradition, however, this same tradition signified and re-signified constantly to respond to creative needs and reception at different times when the character reappears. In each of them, the seduction inherent in Don Juan, gains new meanings and new ways and this gives a place within reality, which makes it a privileged object of research.

Keywords: Don Juan, History, Literature.

REFERÊNCIAS

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

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.

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

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

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

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.

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).

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

Dyonisos. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, n. 26, jan. 1982. Especial Teatro Oficina
GUINSBURG, Jacob. (Org.). *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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.

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.

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

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

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

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

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

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

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

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Aberto*. São Paulo: Hucitec, 2002.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. 3 ed., São Paulo: Hucitec, 1989.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedacos*. 2 ed., São Paulo: Hucitec, 1985 (1 ed., 1979)

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

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

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

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

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

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

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

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

SOBRE A AUTORA

Eliane Alves Leal é Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia e professora na Universidade Estadual de Goiás.

Recebido em 11/10/2012

Aceito em 30/11/2012