



**“É UMA ESTRANHA EMPRESA FAZER RIR AS
PESSOAS HONESTAS”:** A ARTE DE FAZER COMÉDIA
PARA MOLIÈRE A PARTIR DA PEÇA TEATRAL *DON
JUAN*

Eliane Alves Leal*

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

elianealvesleal@yahoo.com.br

RESUMO: O constante diálogo entre Arte e História/História e Estética, presente nesse discurso histórico, permite que se objetive, com esse artigo, discutir as nuances históricas e estéticas do texto teatral *Don Juan*, que o liga ao momento em que foi escrito e encenado na França de 1665, pelo comediante Molière.

ABSTRACT: The persevering dialogue between Art and History/History and Aesthetics, present in that historical speech, permit to discuss, with this article, the historicals and aesthetics details of the theatrical text *Don Juan*. It is leagued with the moment when Molière wrote this text and when this Comedian staged this play, in France in 1665.

PALAVRAS-CHAVE: Comédia – Classicismo – *Don Juan* – Molière.

KEYWORDS: Comedy – Classicism – *Don Juan* – Molière

Nossa arte, nossos monumentos literários
estão carregados dos ecos do passado,
nossos homens de ação trazem
incessantemente na boca suas lições, reais
ou supostas.
(BLOCH, Marc – *Apologia da História*)

Os estudos culturais, ao permitir um diálogo profícuo entre arte/sociedade, história/teatro e história/estética, tornam explícito que um espetáculo teatral está muito além dos limites do pequeno palco. Assim, todos os elementos presentes numa

* Graduanda em História pela Universidade Federal de Uberlândia, bolsista de Iniciação Científica pelo CNPq no Projeto Integrado sob o título *O Brasil da Resistência Democrática: o Espaço Cênico, Político e Intelectual de Fernando Peixoto*, coordenado pela Profª. Drª. Rosangela Patriota Ramos e integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

apresentação ou no texto são importantes, uma vez que contribuem para melhor uma compreensão das informações vindas do passado, porque se constituem em “vestígios” dele. Portanto, uma obra de arte deve ser pensada em seu conjunto, pois, parafraseando Marc Bloch, ela deixa ouvir “ecos do passado” que apontam a forma pela qual os homens de seu tempo compreendem o mundo ao seu redor. Não obstante, em um estudo que privilegia um texto teatral, ou qualquer produção artística, é imprescindível que se leve em consideração quem a produziu e em que meio esteve inserida, já que somente ali ela pode ser compreendida em suas especificidades e tem sentido. Todavia, existe um outro componente a se pensar: a forma pela qual uma peça se apresenta. Essa forma diz respeito ao que rege a obra de arte, ou seja, a teoria dramática que, implícita ou explicitamente, apresenta-se.

Nesse sentido, ao recuperar a peça *Don Juan* de Molière – escrita e encenada em 1665 na corte em Paris – objetiva-se compreender as nuances históricas presentes no texto que, de algum modo, lançam luzes no presente. Em verdade, as peças desse comediante são respostas peculiares às solitudes de seu momento, mas não vistas aqui como exceções, porque a investigação do objeto histórico é feita “[...] tentando reconstituir sua razão de ser ou aparecer a nós segundo sua própria natureza, ao invés de determiná-lo em classificações e compartimentos fragmentados pelo que ‘não é’, por estar ‘fora de lugar’, ou por ter nascido ‘tardiamente’”.¹ Assim, a análise desse texto em especial, versa sobre as possibilidades de produção às quais Molière esteve envolvido, à sua compreensão especial de comédia e de como esses elementos estão cristalizados na referida peça.

Para tanto, foca-se em duas vertentes: o classicismo francês e a maneira como Molière lê essas teorias de gênero e, finalmente, alguns apontamentos acerca da principal figura dramática do espetáculo, Don Juan, e de como o autor a organiza de modo a empreender a crítica social à hipocrisia.

¹ MARSON, Adalberto. Reflexão sobre o Procedimento Histórico. In: SILVA, Marcos Antonio da. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 49.

SIGNIFICADOS E RE-SIGNIFICADOS DA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES, NA FRANÇA CLÁSSICA, A PARTIR DE MOLIÈRE

As peças de Molière – pseudônimo de Jean-Baptiste Poquelin – foram escritas entre os anos de 1642 e 1673. Sendo que, cada uma possui peculiaridades que somente podem ser compreendidas à luz de seus respectivos diálogos, uma vez que esse comediante se aventurou por diversos caminhos: farsa, *commedia dell' arte*, fontes clássicas.² Entretanto, o que prende a atenção é o fato do comediante ter se enveredado por um gênero pouco valorizado na França, após uma rápida incursão por entre os trágicos: a comédia.

Diante disso, é importante ressaltar que, na França do século XVII os eruditos fizeram uma releitura peculiar, especialmente, da *Poética* de Aristóteles e, por conseguinte, de seus comentadores italianos. Isso criou um novo sistema, uma nova forma estética mais normativa que a própria obra do autor grego, ficando conhecido como Classicismo Francês ou Neo-classicismo. As produções desse período apontam uma distância significativa em relação à leitura de arte de períodos anteriores, dos chamados “pré-clássicos” ou “barrocos”, tais como Hardy, Montchrestien e François Rabelais. Basicamente, as mudanças são de inserção ou exclusão de elementos, de modo a cumprir a principal de todas as regras: a veracidade da obra artística. Nesse sentido, Aguinaldo José Gonçalves traça, em linhas gerais, as exigências fundamentais francesas.

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

² Sobre os temas ver, respectivamente:

PAVIS, Patrice. Farsa. In: _____. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob direção de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 164.

_____. *Commedia dell'arte*. In: *Ibid.*, p. 61-62.

MAGALDI, Sábato Antonio *Commedia dell'Arte*. In: _____. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p. 84-89. (Coleção Estudos; n. 111).

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

código, de um padrão de língua. Daí todos os ingredientes normativos que determinaram e definiram o classicismo na França.³

Além disso, não se pode deixar de lado outro elemento decisivo para caracterizar a peculiaridade do classicismo na França: a razão, elemento este levantado por Franklin Leopoldo e Silva, no artigo *O Classicismo em Filosofia*. Silva defende a tese de que o século XVII demarcou características que se instituíram marcas de racionalidade, sendo a de mais destaque a não oposição entre razão e beleza. Assim, o homem utilizar-se-ia da razão para estabelecer regras que determinariam e localizariam um objeto, a literatura ou peças teatrais como belo. Para imprimir esse *status* de beleza o artista teria de buscar, então, a essência da natureza humana, mesmo que para isso fizesse uso da verossimilhança e não do realismo dos fatos.⁴ De certa forma, isso idealizava as ações humanas, em especial dentro da tragédia, porque se tem a noção de que forma perfeita era sinônimo de racionalidade e beleza.⁵

Contudo, essa compilação, de um conjunto de regras e normas para a formatação de obras literárias e teatrais, se deu desde a Renascença italiana – que recuperou a obra de Aristóteles e alguns dos autores da Grécia Clássica – até seu florescimento na França do século XVII. Nesse sentido, por meio das leituras e releituras seja dos clássicos seja das poéticas foi se construindo uma noção de classicismo peculiar em suas nuances, porém arraigada na tradição e hierarquia dos gêneros. Em outras palavras, “reproduziu-se”, naquele instante, um modelo estético que privilegiou um gênero em detrimento de outro, tragédia e comédia, e, também, estabeleceu moldes de como se devia apresentar uma obra artística.

Sendo assim, mesmo que o Classicismo francês tenha forjado novos conceitos e se baseado neles para construir uma nova estética dramática, ele carrega uma tradição herdada da Grécia que, naquele momento, olhava para o gênero cômico como inferior, porque, como diz Mikhail Bakhtin, no capítulo *Rabelais e a História do Riso* ao discutir sobre a maneira como é percebido o riso no século XVII, nesse período “[...] não se

³ GONÇALVES, Aguinaldo José. O Classicismo na Literatura Européia. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 120.

⁴ Sobre verossimilhança são significativas e inspiradoras as discussões elencadas por Jean-Jacques Roubine, no primeiro capítulo, *Panorama sobre a Poética*, de seu livro *Introdução às grandes teorias do teatro*. Ver:

ROUBINE, Jean Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2003. p. 14-20.

⁵ Para saber mais sobre esse assunto ver:

SILVA, Franklin Leopoldo e. O Classicismo em Filosofia. In: GUINSBURG, Jacó. 1999, op. cit. p. 87-113.

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 inferiores e corrompidos”.⁶ No teatro, a linguagem trágica ganha especificidades de “eficácia, energia e beleza”, uma vez que as ações físicas eram minimizadas. Já a comédia, acompanha alguns desses preceitos, mas se permite um pouco mais de leveza, já que deveria por em cena “[...] os homens comuns, com seus aspectos grotescos e risíveis”.⁷ Havia – ou deveria haver – uma linguagem mais simples, condizente com esse tipo de personagem, ao mesmo tempo, para que as ações físicas fluíssem, pois não existiam mortes ou cenas violentas que chocassem o público ou que pudesse torná-lo consciente da artificialidade teatral.⁸

Isso acontece porque, acredita-se que é o caráter individual de cada autor, o modo como recebe, decodifica e assimila a realidade social que faz com que haja uma pluralidade de produção. Nesse sentido, Annateresa Fabris bem sintetiza a recepção das regras clássicas ao analisar a arte plástica desse momento e sua fruição:



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

A arte clássica gera, portanto, as artes clássicas, aqueles plurais movidos pela utopia de um movimento perfeito, que tentam superar a história num esforço que só faz evidenciar a sua temporalidade, sua busca de uma verdade ficcional, reconstruída a cada momento a partir das pulsões de um presente emblemático e repleto de contradições.⁹
(Destaques nossos)

É crível estender essa interpretação para qualquer segmento da obra artística, pois mesmo que Fabris não tenha explicitado, o que direciona a re-leitura da arte clássica é sua recepção dentro dos vários setores sociais. Em outras palavras, são as “pulsões de um presente emblemático e repleto de contradições” que significa e re-significa conceitos e formas de labores artísticos. Assim, são vários e múltiplos os caminhos encontrados pelos autores na construção de seus trabalhos.

⁶ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 2. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. da UNB, 1993, p. 84.

⁷ FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 150.

⁸ Destarte, como ficará claro adiante, a postura de Molière com relação a essa tradição recebida é peculiar.

⁹ FABRIS, Anateresa. O Classicismo nas Artes Plásticas. In: GUINSBURG, 1999, op. cit., p. 285-286.

Especificamente, em relação à produção teatral João Roberto Faria, no artigo *A Dramaturgia no Classicismo*, faz importantes considerações:

As raízes do teatro clássico encontram-se na Itália renascentista. Fiéis ao princípio básico da imitação dos modelos da Antigüidade greco-latina, artistas e eruditos puseram-se a ler, traduzir e estudar as obras principais de autores como Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Plauto, Terêncio e Sêneca.¹⁰

Na França, como mencionado, houve o florescimento desse teatro clássico nas figuras de Corneille, Racine e Molière. Entretanto, cada um deles assimilou esse classicismo e o devolveu à sua realidade de uma maneira particular.

O primeiro viveu entre os anos de 1606 e 1684 e trouxe para os palcos uma variedade de trabalhos que dialogam especificamente com seu tempo de vida. Assim, as primeiras obras “trazem as marcas do teatro pré-clássico ainda em voga por volta de 1630”¹¹ e variam entre comédias e tragicomédias. Contudo, a peça que alcançou maior destaque foi representada em 1637, *Le Cid*, e trouxe tanto reconhecimento para o autor quanto polêmica. Tal peça foi responsável por inúmeras discussões dos estetas classicistas com relação às regras que moldavam um trabalho “de qualidade”. O foco principal de discussão foi a mistura de elementos trágicos e cômicos que, por um lado não agradava os eruditos, mas por outro encantava o público. Segundo Faria “Corneille contribuiu de maneira decisiva para a consolidação do classicismo na França, ainda que sua relação com os preceitos elaborados pelos teóricos não tenha sido de inteira submissão”.¹²

A estréia teatral de Jean Racine aconteceu entre os anos de 1664 e 1677. Sua obra é composta de uma peça cômica e onze tragédias. Sendo, nesse último gênero, o lugar onde alcançou reconhecimento e a condição de ter consolidado o classicismo francês. Ainda de acordo com Faria, “como nenhum outro, ele soube adaptar-se às exigências da poética rigorosa de seu século, aceitando-a sem qualquer contestação e demonstrando que as regras não impediam a realização plena da imaginação e da poesia”.¹³

Molière escolheu o estilo que até então havia merecido pouca atenção dos eruditos classicistas, já que se situava em condição mediana: entre a tragédia

¹⁰ FARIA, João Roberto. *A Dramaturgia do Classicismo*. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 139.

¹¹ *Ibid.*, p. 150.

¹² *Ibid.*, p. 153.

¹³ *Ibid.*, p. 162.

considerada superior e a farsa como inferior. Até o surgimento desse comediante, no cenário classicista, a “comédia de intriga” reinava. Nesse sentido, Molière pôde se reportar com mais facilidade a elementos abolidos pelos trágicos – na busca pela verossimilhança cujo sinônimo era verdade –, como por exemplo, o “maravilhoso”.

O “maravilhoso” ou “fantástico” é um recurso que se opõe ao real. Para Patrice Pavis, “o maravilhoso exige que o espectador suspenda o julgamento crítico e acredite nos efeitos visuais da *maquinaria* cênica [...]”.¹⁴ Ou pelo menos aceite o que está vendo no palco e delicie-se com o prazer proporcionado, seja por fantasmas seja por qualquer outro ser sobrenatural que apareça. Percebe-se, no entanto, que esse recurso cênico é utilizado por Molière, também, para o deleite do espectador, mas não somente.

O “maravilhoso” se cristaliza na personagem da Estátua, dentro da peça *Don Juan*. A partir das rubricas presentes, em especial na Cena VI do último ato, fica evidente que primeiro a Estátua se apresenta como um espectro de “mulher velada”. Em seguida: “O Espectro se transforma no Tempo com a foice na mão”,¹⁵ símbolo esse associado à morte eminente. Antes de anunciar o desfecho o espectro desaparece, quando Don Juan o ataca com a espada. O esvaecimento da imagem, assim, representa a inexistência de um ser material. A rubrica final dessa cena, também, diz que, além da Estátua, foram utilizados outros elementos que remeteu a pensar no “maravilhoso”: “Cai um raio com terrível estrondo, e relâmpagos explodem sobre Don Juan. A terra se abre e traga-o para o abismo. Enormes labaredas se levantam do lugar em que ele desapareceu”.¹⁶ São recursos que forcem a imaginação do espectador e “quebrem” a ilusão do palco como apresentador de situações reais. Contudo, tanto a Estátua quanto esses elementos finais trazem, intrinsecamente, outras nuances que não são objetos de análises no presente artigo. A idéia de recuperá-los, nesse momento, é exclusiva para ilustrar a utilização por Molière de um recurso que praticamente inexistia no teatro da corte, mas que, por outro lado, agradava imensamente o público. E porque inexistia?

Já que não existiam regras formais pré-estabelecidas para a comédia, a saída encontrada pelos eruditos classicistas foi lançar mão de princípios teóricos relativos à

¹⁴ PAVIS, Patrice. *Féerie*. In: _____. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob direção de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 165.

¹⁵ MOLIÈRE. **Don Juan, o convidado de pedra**. Tradução e Adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 125. (Coleção L&PM)

¹⁶ *Ibid.*, p. 126.

tragédia para compreender e normatizar esse segundo gênero. Quem legitima essa afirmação é o intelectual Eudoro de Sousa quando diz:

Uma vez definida a comédia em termos análogos àqueles em que definira a tragédia [...], isto é, pôsto o ridículo em lugar do austero, e o prazer e o riso em lugar do terror e da piedade, procederia depois à enumeração e definição dos elementos da comédia, que são os mesmo da tragédia [...], – mito, caracteres, pensamento, elocução, melopéia e espetáculo –, dado ainda e em conformidade com o seu conceito de artes miméticas, especial relevo a certos meios de obtenção do cômico, designadamente, aos que são redutíveis ao mito, e excluindo outros, por acessórios [...].¹⁷

Em linhas gerais, ficou especificado que os textos teatrais do gênero cômico deviam seguir as seguintes normas: serem escritos em cinco atos e em versos, respeitando as conveniências, preocupando-se com a verossimilhança das ações e obedecendo, ainda, às regras das três unidades – tempo, lugar e ação. Porém, mesmo com a atenção de “doutos” e de vários grupos estéticos franceses, voltada para zelar por essas regras, elas nem sempre eram seguidas. No caso específico, a utilização do “maravilhoso” feria tanto a regra da verossimilhança quanto da conveniência. Mas não somente essas normas foram ignoradas por Molière.

Assim, apesar de alguns dos filhos do século XVII recomendarem que nesse gênero fosse mostrado o ridículo dos vícios, “paliativos e inocentes”, o comediante representou, em seus trabalhos, o pior de cada ser humano, enfatizando, sobretudo, a falha de caráter e quaisquer vícios. Há ainda críticas ferrenhas às instituições e suas hierarquias, tidas como onipotentes. Entretanto, a pedra angular de suas peças está na crítica aos costumes, seja da nobreza seja da ascendente burguesia e dos plebeus. Portanto, em poucas palavras pode-se dizer: Molière combatia o vício da alma e a extravagância do espírito.

Essa forma peculiar de compreender a comédia está bem mais próxima da compreensão de Horácio, em *Ars Poética*, do que de Aristóteles em sua *Poética*. É possível dizer isso ao menos no que se refere à utilidade da obra de arte. Ambos acreditam que arte não é só deleite do espectador, e sim que ao prazer deve ser incorporado o útil. Desse modo, tende-se a crer, tal como João Roberto Faria, que

¹⁷ SOUZA, Eudoro de. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966, p. 19. (Biblioteca dos Séculos)

Molière defende uma função moralizadora da arte, ou seja, para o comediante francês “o dever da comédia é corrigir os homens divertindo-os”.¹⁸

Isso significa que tanto o eixo central de grande parte de seus espetáculos, quanto a construção das figuras dramáticas, têm propósitos bem claros: divertir, mas não gratuitamente. Molière entende que para atingir seu público é necessário envolvê-lo numa teia de ações, que o faça reconhecer ali pessoas de seu meio. Aliás, ao fazer isso, coloca em reflexão as ações das personagens e, por conseguinte, as de seu espectador/leitor. A idéia de moralidade em Molière é defendida também por Marvin Carlson, ao dividir os seus trabalhos 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.¹⁹

Sobre esse aspecto a figura do comediante no cenário classicista é no mínimo emblemática, pois tem uma experiência bastante peculiar, “[...] é ator e líder de companhia. É incontestavelmente diretor, mesmo que a palavra ainda não exista. É dramaturgo. E reflete sobre sua arte!”.²⁰ Essa reflexão não está sintetizada em uma poética ou em escritos sobre a estrutura formal da arte. Contudo, isso não impede que, por meio de personagens, o autor, tenha explicitado suas opções e re-leituras do mundo clássico. Dentre seus inúmeros trabalhos, essas noções estão presentes, diretamente, nas peças *L’ Impromptu de Versailles* e *La Critique de L’École des Femmes*, ambas de 1663.

A primeira é um metateatro, ou seja, a temática do espetáculo é o próprio teatro. A crítica incide sobre as formas excessivas de interpretação dos atores trágicos. Segundo Silvana Garcia,²¹ os atores visados eram aqueles que trabalhavam no Hotel de

¹⁸ FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 142.

Para Faria, essa postura de correção dos defeitos humanos em Molière aproxima-se da concepção de Horácio, em relação à função da arte porque, ao contrário de Aristóteles que enxerga a arte como fonte de prazer, ele não renega esse sentimento, mas acredita que a ele deve ser acrescida a utilidade. Para o autor, “o classicismo francês será quase inteiramente horaciano”. (Ibid.) Nesse sentido, elenca como autores típicos da tradição horaciana, Corneille, Racine e Molière.

¹⁹ Segundo Carlson “no prefácio de 1669, Molière já não diz que a comédia torna os defeitos agradáveis no palco, mas que sua finalidade é corrigir os vícios humanos expondo-os ao ridículo – propósito nitidamente utilitarista, talvez inspirado menos numa mudança de convicções do que na constatação de que essa era uma atitude mais conveniente”. (CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 100.)

²⁰ ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2003, p. 138.

²¹ Silvana Garcia reflete sobre o papel do ator durante o Classicismo em:

Bourgogne, em Paris. Esse espaço teatral tinha se tornado referência da tragédia; os integrantes eram preparados para representar no melhor modelo trágico. Aliás, para Molière, os estilos afetados e convencionais que os trágicos optavam descaracterizavam as personagens. Assim, mesmo que o aplauso viesse do público, esse soaria vazio, porque as palmas sem uma reflexão não tinham sentido.

La Critique de L'École des Femmes reúne o maior número de elementos que permitem tecer considerações sobre a interpretação de Molière a propósito das regras clássicas. Esse espetáculo é uma resposta aos críticos e desafetos que acusaram o comediante, após o sucesso de *L'École des Femmes* (1662), dentre outras coisas de: falha de enredo, plágio, ferimento da moralidade, ofensa à religião. Privilegia-se aqui o momento em que Molière, por meio da personagem Dorante, expressa sua visão sobre a relação existente entre comédia e tragédia e explica porque prefere a primeira.

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

Mas quando se pintam os homens, é preciso pintá-los como são; deseja-se que os retratos sejam fiéis, e não se consegue nada se não se fazer reconhecer as pessoas de seu mundo. Numa palavra, nas peças sérias, basta dizer coisas de bom senso e bem escritas para não ser criticado; mas isso não é suficiente para as outras; é necessário brincar; e é uma estranha empresa fazer rir as pessoas honestas.²²
(Destaques nossos)

As palavras dessa figura dramática corroboram para a idéia de função moralizadora da comédia ao satirizar os vícios dos contemporâneos ao autor. Ao contrário da tragédia, cujo alvo é a pintura dos homens melhores do que são – basta lembrar da noção de verossimilhança –, a comédia busca compor retratos fiéis, almeja o verdadeiro. Enquanto a tragédia se apóia nos “grandes sentimentos”, a comédia se firma no ridículo, nos defeitos humanos. Além de tudo isso, implicitamente, o comediante francês, demonstra o modo como entende que devam ser as estruturas formais dos gêneros. A tragédia é mais simples porque basta que se trabalhe com a perfeição métrica. A comédia tem uma certa liberdade, porque o autor entende que é necessário

GARCIA, Silvana. A Cena Classicista. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 183-203.

²² MAGALDI, Sábado. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 120. (Coleção Estudos; n. 111)

brincar para fazer rir, pois, dificilmente, “pessoas honestas” ririam das perfeições, uma vez que perfeito lembra o sério.

Nesse instante, vale ressaltar a especificidade da idéia de “veracidade” na comédia para Molière. Ele acredita que à tragédia está reservada a imaginação, o que, em certa medida, abdica o lado verdadeiro das ações humanas e das relações sociais para que se alcance o belo. Na comédia o contrário se dá, como pode-se observar em outra fala de Dorante: “quando retratais os homens, é preciso retratá-los segundo sua natureza”.²³ Tais palavras deixam claro que, para o comediante, os conceitos de “veracidade” e “comédia” têm estreita relação. O lado verídico dos personagens refere-se ao olhar do autor sobre o mundo que o rodeia. Dito de outro modo, é plausível afirmar que as figuras dramáticas, nas peças de Molière, apresentam comportamentos e caracteres que são comuns naquele instante. Destarte, quando o comediógrafo pinta homens “tal como são”, enfatizando os defeitos humanos, permite que as pessoas, em especial seus contemporâneos, se reconheçam e reconheçam os outros ali.²⁴ Em suma, Molière representou, em seu trabalho, as pessoas que tinha ao seu redor, a sua sociedade. Ao mesmo tempo, pode-se perceber as suas crenças e descrenças para com a vida e as instituições. Daí o caráter moralizador de sua arte.

Entretanto, para o comediante existia uma regra que superava todas as outras: o agrado dos espectadores “e o único critério válido de julgamento de uma peça era o prazer que ela proporcionava”.²⁵ Tal fato explica, em grande medida, o sucesso de público que, em geral, perseguia as peças dele. Desse modo, as regras clássicas eram aceitas até o limite em que não ferisse suas concepções, se acaso ferissem ele reservava-

²³ MOLIÈRE. La critique de l'École des femmes, In: MOLIÈRE. **OEuvres complètes**, textos estabelecidos, apresentados e anotados por Georges Couton, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1971, t. I, p. 635-668 (citação, p. 661) Apud CHARTIER, Roger. Da Festa da Corte ao Público Cidadino. In: _____. **Formas e Sentido. Cultura Escrita: entre distinção e apropriação.** Tradução de Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003, p. 90. (Coleção Histórias de Leitura)

²⁴ Essas reflexões são inspiradas pelo artigo de Roger Chartier *Da Festa da Corte ao Público Cidadino*. Sendo assim, torna-se interessante retomar o trecho no qual Chartier faz referência ao conceito de veracidade pensado por Molière. Diz o autor francês: 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, 2003, op. cit., p. 91.) O intelectual enxerga por esse prisma ao analisar a peça *George Dandin* (1668) em duas ocasiões: na corte e na praça pública. Percebe-se, então, que as personagens de Molière dialogam com diferentes públicos por mostrar pinturas de comportamentos sociais que são comuns naquele instante. Nesse sentido, os caracteres presentes nas peças estão em consonância com um princípio de realidade verídica olhada pelo comediante a partir de seu presente.

²⁵ FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 158.

se ao direito de transgredi-las. De acordo com W. G. Moore, as peças de Molière “show quite clearly that he found difficulty in providing plays of the length and type that his audience wanted”.²⁶ A partir dessas considerações torna-se perceptível que a platéia não se encantava somente por formas dramáticas perfeitas, pois a maior transgressão do comediante foi um sucesso de público dentro da corte de Luís XIV: a peça *Don Juan*.

ALGUMAS PALAVRAS SOBRE A CONSTRUÇÃO E A FORMA ESTÉTICA DA PEÇA *DON JUAN*

O espetáculo *Don Juan* nasceu da necessidade de Molière escrever e encenar uma peça que resultasse em lucros para sua companhia. Isso porque no ano anterior, 1664, *Le Tartuffe* tinha sido interdita após sua primeira representação. Segundo consta, o texto teatral foi redigido tendo como referências diversas versões italianas e francesas, cujo nome, em sua maioria, era *O Festin de Pierre*, e teve sua primeira apresentação em 15 de fevereiro de 1665, sendo muito bem recebida pela corte.

Pourtant il est à peu près sûr que, dès la deuxième représentation, certaines répliques, ayant paru trop hardies, furent coupées par Molière. Quinze représentations se succédèrent jusqu'au 20 mars; malgré des recettes fort honorables, la pièce ne fut plus reprise après Pâques.²⁷

Não há fontes que expliquem essa tomada de decisão de Molière, é apenas possível fazer cogitações e supor que ele tenha sido coagido a retirar a peça, após sucesso de público. Tamanho foi o empenho daqueles que contribuíram para retirá-la de cartaz que *Don Juan* apareceu publicada somente em 1682. Assim mesmo, essa edição é extremamente rara. Após essa publicação, foi exigido pela polícia que se suprimissem diversas cenas, para que só então fosse reimpressa.

Nesse sentido, essa pesquisa se sustenta na tradução e adaptação para o português, feita por Millôr Fernandes e numa edição francesa de 1665.²⁸ A partir dessa documentação, aliada a uma bibliografia específica do tema, é possível trazer

²⁶ MOORE, William Garden. **Molière, a new criticism**. New York: a Doubleday Anchor Book, 1962, p. 66.

²⁷ (Entretanto, é mais ou menos certo que, desde a segunda representação, certas réplicas, apareceram excessivamente arrojadas; foram cortadas por Molière. Quinze representações se sucederam até 20 de março; apesar das fórmulas muito respeitáveis a peça não fora mais reprisada depois de Pâques”). NOTICE. In: MOLIÈRE. **Don Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse; colfao, 1965, p. 10.

²⁸ MOLIÈRE. **Don Juan, o convidado de pedra**. Tradução e Adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2001. (Coleção L&PM)
_____. **Don Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse; colfao, 1965.

interpretações e análises do texto que objetivem compreender a concepção artística do trabalho de escritor de Molière.

O texto teatral de *Don Juan* possui cinco atos como dita os grupos estéticos, entretanto é escrita em prosa e não em verso como era de costume. Não cumpre a regra das três unidades, ou seja, “[...] a ação distende-se no tempo e no espaço, formada por uma sucessão de cenas justapostas que não completam a idéia de unidade”.²⁹ Existem, ainda, diferentes cenários no mesmo espetáculo, o que aprazia a audiência, mas constituía-se em uma falta grave para os adeptos das unidades. Outro ponto de distanciamento das regras estéticas está no protagonista, que se apresenta recheado de caracteres particulares. Mesmo que a tradição da época clamasse por tipos sociais, cujo caráter tivesse nuances universais, nesse espetáculo, Molière, colocou uma personagem que à primeira vista parece ser típica, mas não é vazia de características psicológicas e individuais, o que a torna única.

A partir dessa figura, também podemos tecer uma consideração sobre o desmembramento que o comediante faz entre “condição” e “qualidade”.³⁰ Don Juan é nobre de nascimento – característica essa nada comum de se ver em comédias, porque a esse gênero eram reservados os “seres inferiores” –, todavia não possuía qualidades que o fizessem merecer tal posto. Pelo contrário, o protagonista é um nobre sedutor, ateu, blasfemador e sem honra, o que demonstra que não necessariamente a condição social ou de nascimento determinava o caráter do ser humano. Sobre isso, torna-se pertinente transcrever um trecho da conversa entre Don Juan e seu pai Don Luís, no qual o segundo menciona o assunto.

DON LUÍS – [...] Não te envergonhas de sujar assim o leito em que nasceste? Te sentes com direito, me diz, à honra desse berço? Que fizeste no mundo para ser um fidalgo? Acreditas mesmo que basta ostentar uma arma e um brasão para que um sangue nobre continue nobre, embora envenenado de infâmias? Não, filho, o berço não vale nada se não gera a virtude. Só temos direito à glória de nossos antepassados quando procuramos ser iguais a eles. [...]. Tudo que fizeram de ilustre não se reflete em você. Ou melhor, não se reflete numa reverberação de outro, mas de desdouro. [...]. Aprenda, em

²⁹ FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 159.

³⁰ No classicismo a retomada das leituras de Aristóteles e sua poética trazem a idéia de que à tragédia estavam reservados as personagens que tivessem identificação com a nobreza de nascimento, ou seja, a condição de nascimento determinava o caráter. Às comédias cabiam representar os “seres inferiores”. Diante disso, ao lançar um nobre desprovido de caráter e moral, Molière vai contra essa tendência. Ao mesmo tempo, dá voz à figura de Pierrot que, mesmo camponês, traz consigo um código de decência e qualidades pessoais.

suma, que um fidalgo de má vida é um monstro da natureza; que virtude é o maior título de nobreza; que dou menor valor ao nome do que às ações de quem assina o nome; e que tenho o honesto filho de um trapeiro em mais alta estima do que o filho de um nobre que vive como você.³¹

Esse momento foi localizado apenas como forma de legitimação para a quebra entre “condição” e “qualidade”. Ponto esse de reflexão para pensar sobre a quantidade enorme de nobres apenas de nome que rodeava Molière, uma vez que ele acredita na “pintura de contemporâneos”. Se se seguir com esta idéia, é possível crer que o comediante falou pela personagem de Don Luís – coincidência ter o mesmo nome que o rei? – ao condenar veementemente as ações de um homem sem virtude e caráter. É bom lembrar que não é esse o momento no qual Don Juan se sente ameaçado em sua posição, só posteriormente, quando percebe que pode perder a proteção do pai, é que mente dizendo ter se arrependido. Desse modo, Don Luís condena a forma devassa com que o filho vive, mas não é possível afirmar que o pai está mais preocupado com a atitude moral de Don Juan ou com a clareza com que mostra suas falhas de caráter. Contudo, esse é apenas um detalhe da fala dessa figura dramática e como não há a pretensão de esgotá-la ou tornar essa interpretação estanque, o melhor caminho é voltar ao conjunto da peça.

Todos esses elementos transgressivos presentes em *Don Juan*, aliados ao destaque de crítica social presente no protagonista, são possíveis elementos responsáveis por sua interdição em 1665 e a proibição de ser editada, aparecendo, como já mencionado, o original só em 1682. A encenação desse espetáculo, entretanto, tardou ainda mais. Realizou-se em 1847 pela *Comédie Française*, em Paris. Mas por que isso aconteceu?

Dentre as várias possibilidades, uma que se apresenta mais coerente é a associação entre autor-protagonista. Assim, ao dar magnitude a Don Juan, Molière foi contra procedimentos estéticos e morais.³² A diferença básica, nesse caso, é que o clero

³¹ MOLIÈRE. **Don Juan, o convidado de pedra**. Tradução e Adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 98-99. (Coleção L&PM)

³² Há uma tradição que se fundamenta, desde a *Poética* de Aristóteles, e edifica uma forma específica de se construir personagens cômicas. O escritor helênico diz: a comédia “[...] é a imitação de 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. 245. [Biblioteca dos Séculos]). A esse respeito são interessantes as observações da professora Rosangela Patriota, ao recuperar, praticamente, o mesmo trecho da obra

reagiu de forma enérgica com a interdição. Desse modo, foram despertados os interesses da Igreja e sua constante vigilância sobre o comediante. Segundo Moore, “Molière was not merely attacked on aesthetic grounds; he was called a blasphemer; his adversaires succeeded in keeping Tartuffe off the stage for five years and in bowdlerizing Don Juan. Reading the documents one cannot doubt that they wished to silence him completely”.³³ Elas foram, assim, responsáveis pela fúria dos conservadores que diziam ser o comediante um demônio revestido de homem, porque expunha suas idéias por meio do protagonista, e reclamavam, desse modo, a fogueira como sua punição.³⁴ É fundamental deixar claro que em momento algum, nessas duas peças, existem elementos que demonstram uma crítica sobre o sagrado. Erroneamente houve uma associação, por parte da recepção, entre as personagens Tartufo e Don Juan com o autor, e acabou passando despercebido que a verdadeira crítica recaía sobre as instituições corrompidas e sobre os falsos “homens de bem”, que arrebanhavam fiéis sinceramente devotos. Ou, uma última conjectura: talvez fossem realmente instituições corrompidas e falsos “homens de bem” que construíram essa interpretação ao se sentirem “desnudados”.

A HIPOCRISIA NO FOCO DA CRÍTICA SOCIAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE A FIGURA DRAMÁTICA DON JUAN

Ao longo desse artigo, tocou-se várias vezes em temas presentes na peça *Don Juan*, que envolvem direta ou indiretamente o protagonista. Esse é o momento de aparar

aristotélica, diz ela: “as palavras de Aristóteles revelam, por um lado, a representação, na comédia, dos aspectos que devem ser criticados ou abominados e, nesse sentido, constituindo um repertório que, em absoluto, deva inspirar o comportamento dos cidadãos, negando-lhe, portanto, qualquer caráter pedagógico [...]”. (PATRIOTA, Rosângela. O lugar da tragédia e da comédia na construção do “erudito e do “popular” na tradição literária. In: NODARI, Eunice.; PEDRO, Joana Maria; IOKOI, Zilda Márcia Gricoli. (Orgs.). **História: Fronteiras**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: ANPUH, 1999, p. 835. v. II. (Anais do XX Simpósio da Associação Nacional de História, realizado em Florianópolis (SC) em Julho). Como já mencionado, toda essa carga de formas de criação artísticas perduram até a Renascença, sendo lido e relido ao longo do tempo. No classicismo isso tudo explode com grande intensidade na França e elabora uma “nova” forma de se criar as peças de teatros. Nova porque é, sobretudo, (re) interpretações da obra de Aristóteles, mas com raiz fortemente fincada num modelo tradicional de se pensar comédia.

³³ MOORE, William Garden. **Molière, a new criticism**. New York: a Doubleday Anchor Book, 1962, p. 103.

³⁴ Não são objetos de análise aqui, mas existem três *jugements* escritos no período que trazem a recepção desse espetáculo para alguns membros da sociedade palaciana. São eles:

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

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

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

Encontram-se no livro: MOLIÈRE. **Don Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse; colfao, 1965.

algumas arestas que ficaram, mas sem a pretensão de abarcar seja a totalidade temática da peça seja a da personagem Don Juan. Mas antes de pensar nessa figura, é preciso olhar para outra personagem: Tartufo, protagonista do espetáculo *Le Tartuffe*. Essa proposta é viável, porque a crítica social na dramaturgia de Molière alcança o ápice nessas duas peças, nas quais o dramaturgo, satiricamente, lança nos palcos sua fúria contra a hipocrisia. Além disso, há quem considere *Don Juan* resposta à interdição de *Tartufo*. Claro que é um caminho transitável para pensar a construção, especialmente, das personagens. Não obstante, reduzir a peça a uma simples resposta seria subestimar a capacidade criativa do autor, pois há inúmeros e distintos temas presentes no espetáculo. Nessa ocasião optou-se por fixar o foco de discussão em sua crítica ao hipócrita, utilizando como base documental os protagonistas, no entanto a ênfase é sobre Don Juan; a personagem Tartufo só será recuperado quando ajudar a pensar o primeiro.

A perspicácia de Molière permitiu que ele abordasse sob dois prismas um mesmo vício, ou seja, são duas concepções que convergem num mesmo ponto, apesar das duas peças terem tramas diferentes. A noção de hipocrisia em *Le Tartuffe* se firma no fato de que a personagem título é um hipócrita desde o início do espetáculo. Composta por cinco atos, Tartufo só aparece na Cena II do Terceiro Ato, quando os outros personagens já traçaram todo seu perfil e o espectador tem noção do que esperar do personagem central.³⁵ Nesse sentido, a peça indica que a ação gira em torno de Tartufo e sua falsidade para com os membros da família que o acolheu.

A concepção de hipocrisia na peça *Don Juan* é completamente diferente dessa presente em *Le Tartuffe*, e é perfeitamente possível que seja a idéia mais próxima de Molière sobre a sua maneira de ver os contemporâneos. O mito em torno de uma figura lendária que seduzia donzelas era antigo quando o autor escreveu sua versão. Um destaque nesse momento é a peça do espanhol Tirso de Molina (1583-1648): *El burlador de Sevilla y convidado de pedra*, que tinha obtido lucros significativos. A intenção do espetáculo era ver o riso do espectador e, ao mesmo tempo, observar a personagem título ser consumido pelas chamas do inferno, como castigo por todos os

³⁵ Legitimando a idéia de que Molière enveredou por diversos caminhos, esse método é muito comum em escritores da Comédia Nova (NÉA) grega, principalmente nas obras de Menandro. Um exemplo é sua peça *Misantropo*, encenada em 316 a.C, nas Leneas, na qual os outros personagens vão apresentando o Misantropo. Assim, por antecipação o público já consegue imaginar como é o personagem que entrará em cena a qualquer momento, ou seja, o espectador forma uma imagem mental direcionada pelo autor. Cf. BRANDÃO, Junito de Sousa. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

seus pecados. No entanto, é bastante específico o tratamento do comediante para com o mito.

Como autor Molière dá destaque especial à personagem título, que a torna o centro das atenções. E como ator interpreta Don Juan e coloca a sua personalidade forte como base do espetáculo.³⁶ Desse modo, as maquinarias e efeitos especiais que consomem o protagonista no final da peça tornaram-se secundários. Don Juan, apesar de possuir idéias totalmente diferentes de seus contemporâneos e não concordar com os valores erigidos pela sociedade, não esconde o desprezo que sente pelo casamento, Igreja, família e medicina. No entanto, quando se vê prestes a perder a proteção do pai, um nobre, se volta para um vício que “está na moda”. E para horror de Sganarelle, seu fiel criado, finge-se de homem de bem para conquistar a proteção da sociedade. Seria uma alusão à própria instituição da Igreja, que o censura por criticá-la? Logo em seguida há uma das passagens que melhor demonstra as idéias de Don Juan sobre esse vício:



DON JUAN – Disso ninguém mais se envergonha. Ao contrário se orgulha. A hipocrisia é um vício. Mas está na moda. E todos os vícios na moda são virtudes. O personagem do homem de bem é o mais fácil de interpretar em nossos dias. Qualquer hipócrita o representa com razoável perícia. E fica quase impossível saber se estamos diante de um hipócrita no papel de um homem de bem ou se conversamos com um homem de bem que banca o hipócrita para não ser humilhado como homem de bem. O exercício da hipocrisia oferece maravilhosas possibilidades. É uma arte da qual faz parte natural a impostura – como o blefe, em certos tipos de jogos. E mesmo quando a impostura é transparente, ninguém ousa condená-la, com medo de que isso abra o caminho para a condenação de imposturas mais habilidosas. Todos os outros vícios dos homens estão sujeitos a censura. Qualquer um se sente no direito e até na obrigação de condená-los. Mas a hipocrisia é um vício privilegiado, que tapa a boca de todos que o percebem e transita na corte com vaidosa impunidade. Ficou até elegante. Chic.³⁷

Infelizmente, não há registros suficientes para negar ou afirmar a hipótese proposta acima, contudo pensando tal como Molière, acreditando que a comédia se serve de pinturas dos contemporâneos, seja na Igreja seja na Corte, houve inspiração para o comediante criar seu personagem. Agora, aceitar a associação personagem-autor, é plausível crer que o comediante é exatamente aquele homem que não acreditava nos

³⁶ É válido ressaltar que Molière não interpretou somente o protagonista neste espetáculo. A partir dos *Jugements* supracitados, há indícios de que ele tenha interpretado, pelo menos em alguns espetáculos também a personagem de Sganarelle.

³⁷ 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. 128.

valores criados e falseados em sua realidade social e quando declara sua insatisfação é censurado – basta lembrar das intensas críticas sobre a peça *La Critique de L'École des Femmes* e da interdição de *Le Tartuffe* – Molière seria um Don Juan até o momento em que este se rende à hipocrisia, porque o espetáculo *Don Juan* não se constitui em uma tomada de posição hipócrita, pelo contrário é uma bandeira que expressa descrença e insatisfação pelas instituições e homens ao seu redor.

Essa idéia se torna ainda mais atraente quando se retoma as peças de Molière em seu conjunto. Depois de *Don Juan* escreve *Le Misanthrope*, cuja perfeição métrica e sintonia com as regras clássicas são adotadas. É imaginável, portanto que, ao se recolher e escrever uma peça como a sua sociedade considerava perfeita, Molière se proteja, tal como Don Juan se protege ao optar pela hipocrisia. Contudo, isso não significa uma tomada de posição hipócrita, pois os elementos de crítica aos vícios sociais e aos costumes continuam presentes de forma velada. O comediante não abandona essa característica.

Mesmo dentro do espetáculo *Don Juan*, o protagonista não é a única figura dramática que possui especificidades, ao contrário, todas elas têm uma riqueza de detalhes que é fonte inesgotável de pesquisa. Neste artigo, optou-se por pensar algumas nuances dessa personagem por considerá-las em constante diálogo com a sua forma de ver o mundo. Aliás, existem, por exemplo, elementos farsescos, representados na figura do criado Sganarelle; os camponeses Charlotte, Marthurine, Pierrot que remetem a pensar a interação do comediante com a *commedia dell'arte* italiana. A não opção por outro caminho foi, única e exclusivamente porque a escrita histórica é feita mediante escolhas. “O historiador não é mais o homem capaz de constituir um império. Não visa mais o paraíso de uma história global”.³⁸ Ele capta uma centelha em meio a muitas e faz dela o objeto de seu discurso histórico.

³⁸ CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 87.