

Lição sobre o dramaturgo rei

François Regnault*

201

Artefilosofia, Ouro Preto, n.3, p.201-207, jul. 2007

É muito importante que *Dom Juan*¹, peça de 1665, seja posterior a *Tartufo*, e não o inverso. Essas duas peças tratam da impostura ou da hipocrisia. Na sua edição de Molière, Georges Couton distingue da seguinte forma as duas palavras:

O impostor. Lembrem-se de que os libertinos ‘curiosos’ do século XVII procuraram apaixonadamente o *Tratado dos Três Impostores* que são os três fundadores de religiões: Moisés, Jesus Cristo, Maomé; um dos temas do pensamento libertino é o de que as religiões são instrumentos privilegiados, graças aos quais ambições fundam domínios temporais. Por esse fato, a palavra *impostor* tem prestígio: ela designa uma usurpação de funções ou de identidade, com premeditação e seqüência nas idéias. *Impostor* engrandece *Tartufo*, insiste sobre a audácia e a ambição; *hipócrito* acentuaria a dissimulação.

A passagem ilustre de *Dom Juan* sobre a hipocrisia conta como alguém que decide se tornar um hipócrita subjetivo encontra na sociedade instituições novas que vão lhe permitir se tornar também um impostor objetivo. *Tartufo* e *Dom Juan* tratam, então, da religião, lugar natural dos enganadores e das pessoas de má fé, mas também da política, no fim de *Tartufo*, e na conversão de *Dom Juan* à hipocrisia.

Tartufo é a história de uma impostura: um bandido se impõe (que significa também “enganar”, origem da palavra “impostor”), através de uma devoção fingida àqueles que o cercam e por onde passa; um desconhecido se impõe dentro de uma família e todo o problema se torna, então, o de descobri-lo, mas, sobretudo, de desalojá-lo. Trata-se também de um hipócrita e ele se serve das máscaras da religião para ocupar e justificar seu lugar: a réplica “É você quem deve sair”, pela qual ele quer expulsar *toda* a família e ficar como *único* senhor da casa, ao inverso de *Alceste*, que quer ir embora sozinho, tem por contrapartida a frase do Oficial de Polícia que restabelece esse lugar natural que é a família e lhe opõe um “lugar contra-natureza”:

Siga-me imediatamente
Para a prisão que é o seu lugar.

Dom Juan denuncia a hipocrisia de todos, dos devotos, dos médicos, da falsa ciência, da magia, de *Sganarello*, da família e da sociedade, em oposição ao valor do ponto de honra que é a doutrina aristocrática. Ele prefere a coragem de sua classe, que ele partilha com *Dom Carlos*, mas também a conversão mística de *Elvira* (a menos que ele não descubra nela uma sofisticação de consciência) e a santidade do mendigo, o único a manter uma fé jurada que parece de uma outra ordem, diferente da honra. Como se a sociedade feudal e a verdadeira fé fossem as únicas proteções contra a hipocrisia nascente da sociedade burguesa:

* Professor do Conservatoire national d’art dramatique de Paris. Co-dirigiu o Théâtre de la Commune/Pandora (Aubervilliers). Ensinou nos Departamentos de Filosofia e de Psicanálise da Université Paris VIII. Publicou, entre outros, *Théâtre-équinoxes* e *Théâtre-solstices* (Actes Sud) e *Em torno do vazio* (ed. Contracapa).

¹ No século XVII não se faz muita diferença entre “Dom” e “Don” (ver nota de Georges Couton nas *Oeuvres* de Molière, “Bibliothèque de la Pléiade”, t.2, p. 1298). Adotaremos “Dom” para o nome do herói de Molière. Para os outros, de Tirso de Molina à Mozart, adotaremos “Don”.

os irmãos de Elvira são leais; Elvira é sincera e o mendigo é um tipo de anacoreta (sob a direção de Vitez, ele aparece como um Cristo quase nu), e não um monge ou um padre. Até aqui, pode-se desaprovar Dom Juan por seu crime e suas mentiras, mas pode-se falar de hipocrisia? Ele mente às camponesas, ao senhor Dimanche, não conta a Dom Carlos que ele é Dom Juan, mas é para livrar-se de uma situação difícil, e tudo isso se faz por prazer, luxo e volúpia. Se ele se decide por tornar-se hipócrita, é porque ele não o era. A partir da segunda cena, com Dom Luís, seu pai, e na declaração feita a Sganarello (que ele não engana nunca), o personagem, até aqui amável, conquanto não amado, começa a provocar calafrios. De positivo, como se diz, ele se torna negativo: ele se transforma num Tartufo! Entretanto, ao mesmo tempo em que ele se abre com seu criado no decorrer dessa peregrinação, que é uma versão diabólica daquela de Dom Quixote e Sancho Pança, ele mostra franqueza e, à diferença de Tartufo, não tenta nos enganar. Como se Dom Juan nos tomasse por testemunha, mas que nele devêssemos entrever Tartufo. Além disso, nós não o vemos fazer, com relação ao Céu, o menor gesto de reverência, nem usar água benta. Ele só tem o tempo de mentir para seu pai, que é enganado, e para Elvira, que não é.

Um certo marxismo vulgar resolve tranqüilamente essa questão, em geral, insistindo sobre a qualidade de “grande senhor malvado homem” que Dom Luís atribui a seu filho, e – tomando, no fundo, o partido do pai – quer ver aí a denúncia de um aristocrata decadente, a ser eliminado, ou mesmo a pré-figuração do Marquês de Sade.

As dramaturgias utilizadas por Molière nessas duas peças nos dão uma direção para análise. Tem-se sublinhado que *Tartufo* instituía o primeiro exemplo do teatro burguês.

Nós tocamos, com Elmira, diz Marc Fumaroli, em *Heróis e oradores*, os limites da persuasão dramática e da palavra privada; Orgon é resgatado, a unidade da família é refeita; mas Tartufo ganhou; Orgon está arruinado e forçado a fugir. Só a intervenção do poder público, aparentemente muito improvável, pode restabelecer os direitos da comédia sobre a tragédia burguesa (que Molière inventa aqui, de passagem).

Esse novo gênero é seguido sem dúvida em *O avaro*, *O burguês fidalgo*, *As sabichonas*, que dão o sentimento de que a ação se passa no seio de uma grande família composta de duas ou três gerações, sem contar os criados, os domésticos, os vizinhos, os amigos e os jovens namorados das moças da casa, que vêm sem dúvida ao lanche das quatro horas. Não se está mais em praça pública como nas comédias de Corneille ou nas primeiras comédias de Molière, nem em um salão abstrato (como em *O mentiroso*).

Embrionária na *Escola de mulheres*, mas ainda isolada e vista do exterior (o célebre cenário de Christian Bérard, para Jouvet, dava a possibilidade de ver a casa cercada por um muro, que, se abrindo, deixava ver um jardim propício às cenas mais “interiores”), a casa se abre com Tartufo, depois se fecha um pouco sobre o espectador, que tem o sentimento de ser tomado como testemunha numa disputa de família. Além disso, não se deve deixar a imaginação ir muito longe e entrar

em locais por demais exatos. Molière, quando ele indica o lugar, nunca vai mais longe que: “A cena é em Paris” (*O Misanthropo, O Avaro, O Burguês fidalgo, As Sabichonas, O Doente imaginário*). Quanto a isso, pode-se ainda citar as indicações de Mahelot para *O Avaro*: “O cenário é uma sala, e, atrás dela, um jardim. Serão necessárias duas roupas grosseiras, óculos, uma vassoura, um pedaço de pau, um pequeno cofre, uma mesa, uma cadeira, uma escrivaninha, papel, um vestido, castiçal sobre a mesa no quinto ato.” Para *O Burguês*: “O teatro é um quarto, uma fazenda [decoração montada num chassi]. Precisa-se de assentos, uma mesa para a festividade e uma para o *buffet*, os utensílios para a cerimônia.” Para *O Doente*: “O teatro é um quarto e uma alcova no fundo. No primeiro ato: uma cadeira, mesa, sineta e uma bolsa com fichas, um casaco forrado, seis travesseiros, um bastão. Segundo ato: precisa-se de quatro cadeiras, um punhado de varinhas, papel.”

A lista desses acessórios é eloqüente: só se põe no palco os móveis ou objetos rigorosamente indispensáveis para a ação, para uma determinada cena, para um gesto. Nada está lá para evocar um lugar, um estado, uma classe social, um mundo exterior à ação. Tudo o que seria romanesco, sociológico, realista está excluído. Por projeção retrospectiva, cenaristas inspirados pelo teatro do século XIX ou pelo *boulevard* do século XX multiplicam as indicações realistas e falsificam assim o espaço, passando de uma suposta casa de família (como a plantação de cerejeiras que não se vê nunca na peça de Tchekhov) a um *interior* e, por aí, a uma “interioridade” burguesa. Uma solução muito elegante foi dada por René Allio, no seu cenário do primeiro *Tartufo*, dirigido por Roger Planchon: um imenso salão, cujo fundo estava ocupado por quatro divisórias paralelas, ornadas com reproduções de fragmentos de quadros religiosos do século XVII, em preto e branco, que se elevavam sucessivamente, dando a impressão fictícia de que se mudava de cômodo, mas no interior de uma mesma grande sala. Uma solução mais radical ainda que as de Mahelot para Molière foi utilizada por Antoine Vitez nos seus quatro “Molière”: um palácio qualquer, concebido por Claude Lemerre, com, em tudo e para tudo, uma mesa, duas cadeiras e um bastão.

Ao contrário, gostava-se de sublinhar o caráter medieval, o aspecto de mistério de Dom Juan (situado “na Sicília”, em uma ilha, portanto, como em certas comédias utópicas de Marivaux), cujos locais fazem pensar em mansões medievais, ao longo das quais se desenrolava a lenta deambulação ou a estranha peregrinação do herói: o Mar, a Floresta, a Tumba, o Santuário, o Palácio, até o Inferno, que se substitui, para terminar, ao Paraíso das Paixões. Como se o mistério de Dom Juan, voltando aos modelos espanhóis, quisesse nos contar uma Paixão negra. Lorenzo Da Ponte achou interessante se referir até mesmo ao paganismo de um Inferno antigo, quando ele faz seu herói evocar, no fim do Dom Juan de Mozart, “Proserpina e Plutão”.

Como explicar que Molière tenha recuado dessa maneira na forma e tenha voltado a fantasmagorias místico-religiosas, a uma cenografia que caiu em desuso? Não se deve excluir que esse admirador (ou mesmo esse discípulo) de Lucrécio, que levava com ele, como se diz, sua própria tradução do *De Rerum Natura*, tenha-se inspirado, a propósito da religião, na teoria dos simulacros, que consta no canto IV: “Depois de te ter ensinado igualmente a natureza da alma, sua

constituição, sua união íntima com o corpo durante a vida, e como, uma vez arrancada dele, ela retorna a seus elementos primeiros, eu vou tratar de um assunto que está estreitamente ligado com este último: entre todos os objetos, existe aquele que nós chamamos de simulacros, espécies de membranas leves, destacadas da superfície dos corpos, e que esvoaçam em todos os sentidos nos ares. E na vigília, como no sonho, são essas mesmas imagens cuja aparição traz o terror aos nossos espíritos, a cada vez que nós percebemos figuras estranhas ou sombras de mortais seqüestrados da luz; são elas que, constantemente, nos tiram do sono, tremendo e gelados de pavor. Não creiamos, então, que as almas possam escapar do Aqueronte, ou que os espectros esvoacem em meio aos vivos; não acreditemos tampouco que nada de nós possa subsistir após a morte, pois o corpo e a alma, simultaneamente aniquilados, se dissociaram um do outro, em seus elementos respectivos.” Isto descreve exatamente a posição de Dom Juan no fim da peça, quando clama: “Espectro, fantasma, ou diabo, eu quero ver o que é isso.” Depois: “Não, não, nada é capaz de me aterrorizar, e eu quero experimentar com minha espada se se trata de um corpo ou de um espírito.” Em seguida: “Não, não, não será dito, aconteça o que acontecer, que eu seja capaz de me arrepender.” De forma inspirada, Jouvet diz, numa lição dada no Conservatório, em 18 de maio de 1940, que, no fim, a peça “se obscurece e se torna duvidosa”. Um desses enigmas não seria o de que Molière tenha posto em paralelo, de modo quase pascaliano, uma conversão interior, como a de Elvira, em sua segunda “aparição” como “dama velada”, e esse espectro “como mulher velada”, que aparece no fim e que faz Dom Juan dizer: “Quem ousa dizer essas palavras? Eu creio conhecer essa voz.” Como uma fantasia constituída a partir de uma lembrança, e não uma aparição do alto. Como se, ao mesmo tempo, a ordem do coração pudesse se opor à desordem dos encantamentos, dos milagres e das figuras.

Dom Juan profetiza, então, o mundo que virá:

Hoje em dia, isso não é nenhuma vergonha: a hipocrisia é um vício na moda, e todos os vícios na moda passam por virtudes. O personagem de homem de bem é o melhor de todos os personagens que se possa representar hoje, e a profissão de hipócrita tem maravilhosas vantagens. É uma arte para a qual a impostura é sempre respeitada; e mesmo que ela seja descoberta, não se ousa dizer nada contra ela. Todos os outros vícios dos homens estão expostos à censura, e cada um tem a liberdade de os atacar em voz alta; mas a hipocrisia é um vício privilegiado, que, com sua mão, fecha a boca de todo mundo, e goza em paz de uma impunidade soberana. Constitui-se, à força de máscaras, uma estreita sociedade entre todas as pessoas do partido. Quem choca um tem todos os outros contra si; e aqueles que sabemos agirem de boa fé, e que são autênticos nos seus sentimentos, esses, eu te digo, são sempre os otários dos outros; eles caem na arapuca dos hipócritas e cegamente apóiam as macaquices de seus atos. Quantos você acredita que eu conheça, que, através desse estratagema, mascararam cuidadosamente as desordens de sua juventude, que se es-

culdaram com o manto da religião, e, que, com esse hábito respeitável, obtêm permissão para serem os piores homens do mundo? Mesmo sabendo de suas intrigas e que tipo de gente eles são, mesmo assim, eles não deixam de ter crédito junto às pessoas; e um simples baixar de cabeça, um suspiro mortificado e duas voltas de olhos recompõem diante do mundo todas as canalhices que eles possam ter feito. É sobre esse abrigo seguro que eu pretendo me salvar, e garantir meus negócios. Eu não deixarei meus doces hábitos, mas tomarei a precaução de me esconder e me divertirei baixinho. Se eu for descoberto, terei assim, sem ao menos me mexer, toda a cabala a proteger meus interesses, e serei defendido por ela contra todos. Enfim aí está o meio de se fazer impunemente tudo que eu quiser. Eu vou bancar o censor da ação dos outros, condenarei todo mundo e só terei boa opinião de mim mesmo. Por menos que me choquem, por menos que seja, eu não perdoarei jamais e guardarei docemente um ódio irreconciliável. Vou bancar o vingador dos interesses do céu, e sob esse pretexto cômodo, empurrarei meus inimigos, os acusarei de impiedade e saberei desencadear contra eles os zelosos indiscretos, que sem conhecimento de causa gritarão contra ele em público, lhes cobrirão de injúrias e lhes condenarão cheios de soberba com sua autoridade privada. É assim que se deve aproveitar as fraquezas dos homens, é assim que um espírito sagaz se adapta aos vícios de sua época.

Constitui-se, à força de caretas, uma estreita sociedade entre todas as pessoas do partido.” Quem poderia escutar essa frase sem pensar, de maneira equívoca, naquilo que se chamou desde então “os partidos”, “o partido”²? Não que Molière denuncie por antecipação os partidos políticos, tema em geral bastante consensual, mas ele prevê (e de um certo modo instaura) que o *mundo moderno*, desde então, será aquele dos partidos, dos agrupamentos identificatórios, em torno de um problema específico, separado do resto da República, ou se substituindo a ela. Que não haverá mais indivíduos, senão de um modo romântico ou fantasmático, que a Igreja universal é, a partir de então, substituída, no íntimo das consciências, ou pelo menos que as Igrejas particulares funcionarão, elas também, como partidos, para subsistir, e que o poder real não triunfará sobre isso, pelo menos não a longo termo.

Segundo a interpretação decisiva de Marc Fumaroli, o fim de Tartufo manifesta o estabelecimento de uma comunidade profunda entre um artista-rei, Molière, que vê “mais claro que seu rei”, e um rei bastante ativo para instaurar a supremacia de um poder laico, contra todas as levas de devotos, jesuítas ou jansenistas, Santo-Sacramento, padres e leigos: “De um ao outro, o rei e o comediante estão ligados na medida em que eles são, todos os dois, cada um na sua ordem, representantes públicos da sociedade laica e de seu bem comum privado.” Para fundar, como Atenas, no fim de *Eumênides*, um tribunal democrático, bastaria o Oficial de Polícia para reconduzir o Erinye-Tartufo ao abismo e para estabelecer, à diferença de Ésquilo, não uma democracia civil contra o clã vingativo, mas a família calma e privada,

² Foi durante a encenação de Dom Juan por Vitez que eu escutei a palavra “partido” de um modo inédito. Mas foi Tartufo que ele escolheu para encenar em Moscou sob Brejnev, no teatro da Sátira, em 1977. Nessa ocasião, ele teve que comparecer diante da comissão de censura, que não tinha, no mais, nada de especial a lhe dizer, senão que ele estivesse presente.

contra os empreendimentos sectários ou eclesiásticos. Mas, por uma penetração suplementar, devida, sem dúvida, ao fracasso da peça (ou aos obstáculos encontrados), Molière aproveita uma ocasião inédita, em que dois ou três *Dom Juan* eram encenados, para escrever o seu, e recorre a uma cenografia e a uma dramaturgia desusadas, ingênuas, estranhas ao espaço moderno. Um homem só, acompanhado por seu criado, quer combater, não mais os moinhos de vento de suas fantasmagorias – torção efetuada a partir do romance de Cervantes –, mas o surgimento do mundo burguês, e de alguns futuros socialismos, a hipocrisia generalizada, o mal-estar na civilização. Essa passagem descreve, detalhadamente, o mais cotidiano *éthos* do sujeito das sociedades do século XX, do caso Dreyfus, segundo Proust; do Sigmarigen de Céline; das ditaduras sangrentas, e do rebaixamento dos espíritos, descritos por Soljenitsyne, Chalamov e Zinoviev; das repúblicas da banana e das democracias corrompidas. Coloquem somente uma outra causa, ou a causa, no lugar do céu: a Raça, o Partido, a Revolução (quando, diz Saint-Just para fustigá-la, ela está “congelada”), a Restauração nacional, e até essa liberdade que os inimigos são os primeiros a reivindicar.

Tartufo já dava o exemplo dessas confrarias espirituais, desses partidos indesejáveis, chegando a inventar a autocrítica:

Sim, meu irmão, sou mau, sou culpado, pecador infeliz, cheio de iniquidades, o maior criminoso que já viveu; cada instante de minha vida está corrompido; ela nada mais é que um amontoado de crimes e de torpezas; e estou vendo que o Céu, para meu castigo, quer mortificar-me nesta ocasião.³ (III, 6).

Dom Juan faz também o jogo da autocrítica, mas o que o torna simpático é que, diferentemente de Tartufo, que não desvela o avesso da devoção, senão a Elmira, para seduzi-la, em uma conversa da qual estamos excluídos (nós estamos sob a mesa, com Orgon), Dom Juan, mais “elisabetano” ou mais “brechtiano”, como se queira, consente a tomar seu criado como testemunha de sua escolha, e nós com ele. É o que permite a exterioridade medieval e o que impedia o drama burguês. Assim, ele nos descreve, com uma perspicácia ainda maior as grandes ideologias da futura sociedade, como Marx, e a repressão imposta ao homem civilizado, como Freud. Não se trata mais das imposturas que um profeta denuncia ou que um príncipe dissipa, mas de uma impostura estrutural mais considerável: “Mesmo sabendo de suas intrigas e que tipo de gente eles são, mesmo assim eles não deixam de ter crédito junto às pessoas.” Da mesma forma a delação: “... empurrarei meus inimigos, os acusarei de impiedade e saberei desencadear contra eles os zelosos indiscretos, que sem conhecimento de causa gritarão contra eles em público, os cobrirão de injúrias e os condenarão, cheios de soberba, com sua autoridade privada.” Oh URSS de Stalin, oh França das prisões em massa, oh fanáticos do islã! São esses imbecis que tais instituições fomentam em profusão: agrupamentos egoístas, ligas de delatores, de corvos e de traidores, que acreditam fazer o bem denunciando os bodes expiatórios, enquanto o impostor que os excitou goza tranqüilamente de seu conforto, reivindica a causa nacional ou socialista, e põe seu dinheiro na Suíça para o dia em que for per-

³ Adotamos aqui a tradução da edição de *Tartufo* da Abril Cultural, de 1976, para o seguinte trecho:

Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,
Un malheureux pêcheur,
tout plein d'iniquité,
Le plus grand scélérat qui jamais ait été ;
Chaque instant de ma vie est chargé de souillures ;
Elle n'est qu'un amas de crimes et d'ordures ;
Et je vois que le Ciel, pour ma punition,
Me veut mortifier en cette occasion. [N.T.]

seguido. Bem mais, poder-se-ia fazer o Partido falar no lugar de Dom Juan e ouvir perfeitamente os dogmatismos criminosos para os quais ele adestrou seus modernos partidários: “Eu vou bancar o censor... não perderei jamais... vou bancar o vingador... os acusarei...” A última frase: “É assim que se deve aproveitar as fraquezas dos homens...”, é aquela de um leitor perverso de Lucrécio e de Spinoza, que, sabendo como funcionam as marionetes humanas, teria decidido utilizá-las, no lugar de compartilhar o mundo delas, minimamente que fosse. Molière é aquele que, sabendo como os homens funcionam, vai, ele também, através dos mecanismos do teatro, fomentar seus seguidores, mas, se ele saberá fazê-los rir, maldosamente mesmo, de seus inimigos, ele não os enganará senão em favor de seu nome, uma instituição só dele: “Molière está contente, Senhor, por ter um protetor tão forte como você”, responde Lysidas a Dorante na *Crítica da Escola de mulheres*; ou o personagem que se chama Molière, no *Improviso de Versailles*, até os discursos de Beraldo a Argan no *Doente imaginário*: “Eu gostaria de poder te tirar do erro onde você está e, para te divertir, te levar para ver algumas das comédias de Molière, sobre o assunto” (III, 3).

Encontramos em Brecht esse cuidado filosófico de desmontar certos mecanismos sociais (como no *Burguês Fidalgo*, a ascensão da burguesia), mas é provável que Molière não tenha podido pensar que se pudesse obter esse resultado somente pelas virtudes da inteligência, do “divertimento”, quer dizer, sem o riso, único libertador. Em suma, a *catharsis*, ou a purgação, se faz também pelo riso, e *O Doente imaginário* conclui supondo-o como o melhor dos purgantes. Molière re-inventa, a seu modo, a parte da Poética de Aristóteles consagrada à comédia, que nós não conservamos. “Para mim, quando eu vejo uma comédia, diz Urânia na *Crítica*, eu olho somente se as coisas me tocam; e, quando eu já me diverti muito, não vou perguntar se estava errada, e se as regras de Aristóteles me proibiam de rir.”

Nem Shakespeare, nem mesmo Corneille foram tão longe na profecia política. Shakespeare imaginava que o mundo teria podido degenerar (“O mundo está fora dos eixos”, diz Hamlet, “out of joint”), mas trata-se mais de um mundo cósmico do que social ou político. Corneille havia apresentado malvados (Medéia, Cleópatra em *Rodogune*) que se propõem, eles sozinhos, a fazer reinar o Terror; ele não fazia disso uma qualidade do mundo. No máximo, assiste-se em *Cinna*, não sem algum tremor ético, à renúncia um pouco rápida de Emília a vingar seu pai. O Céu, é verdade, tinha falado pela boca de Livia, visitada por uma profecia pagã. Já no final de sua obra teatral, talvez lhe agradasse mostrar uma Roma cada vez menos exemplar, tornando-se cada vez mais perspicaz com relação ao mundo futuro, finalizando com *Surena*, onde a política se revela incompatível com a felicidade. Quanto a Racine, ele chegou nesse ponto em *Athalie*, essa grande peça política moderna, onde os grupos, o de Athalie, diabólico, e o de Joad, santo? permanecem presos até um certo ponto, mas, com quanta fragilidade, numa dramaturgia teológica. Se *Tartufo* institui o mundo burguês do século XIX, em *Dom Juan*, é todo o século XX que faz irrupção.

Aí está por que *Dom Juan* devia ser posterior a *Tartufo*.