

DJOÃO

Manual de Leitura



DJOÃO

Dom Juan ou le Festin de Pierre (1665)

de Molière

tradução Nuno Júdice

encenação Ricardo Pais

cenografia João Mendes Ribeiro

figurinos Bernardo Monteiro

desenho de som Francisco Leal

desenho de luz Nuno Meira

desenho de lutas Miguel Andrade Gomes

improvisações musicais de Carlos Piçarra Alves

sobre temas de Vítor Rua, Maurice Ravel e Rahul Dev Burman

elenco

António Durães *Francisco, o Pobre; D. Luís; Estátua do Comendador*

Hugo Torres *Esganarelo*

Joana Manuel *Dona Elvira*

João Castro *Pierrot*

Jorge Mota *Sr. Domingos*

José Eduardo Silva *Gusmão; La Ramée; Rosimundo*

Lígia Roque *Maturina; Espectro*

Marta Freitas *Carlota*

Paulo Freixinho *D. Alonso*

Pedro Almendra *D. João*

Pedro Pernas *D. Carlos*

com a participação especial do clarinetista

Carlos Piçarra Alves

(por especial deferência da Orquestra Nacional do Porto)

preparação vocal e elocução João Henriques

treino e coordenação de movimento David Santos

1º assistente de encenação David Santos

2º assistente de encenação João Castro

assistente de cenografia Maurício Martins

assistente de figurinos Lícia Cunha

consultoria linguística e formação dialectal João Veloso

chefia de produção Maria João Teixeira

direcção técnica Carlos Miguel Chaves

direcção de montagem Teresa Grácio

direcção de cena Pedro Guimarães, Ricardo Silva

maquinaria de cena Filipe Silva, Jorge Silva, Lídio Pontes, Paulo Ferreira, Adélio Pêra, Joaquim Marques

operação de som Francisco Leal, António Bica, Joel Azevedo

operação de luz Rui Simão, Abílio Vinhas, Fred Rompante, João Coelho de Almeida, Filipe Pinheiro;

Tiago Dâmaso, Hugo Pires (estagiários)

adereços Elisabete Leão (coordenação), Guilherme Monteiro, Dora Pereira

guarda-roupa Cláudia Ribeiro (coordenação), Celeste Marinho (mestra-costureira), Nazaré Fernandes, Fátima Roriz, Virgínia Pereira,

Eduarda Rodrigues, La-Salete Oliveira, Maria da Glória Sousa Costa, Ana Maria Fernandes

aderecistas de guarda-roupa Isabel Pereira, Nicholas Redgrave, Lauryna Maskoliunaite, Catarina Barros, Patrícia Mota, Nuno Guedes

assistente de compras Vânia Vidal Fernandes

auxiliar de camarim Sónia Cerqueira

fotografia João Tuna

produção TNSJ

A banda sonora do espectáculo inclui temas tratados a partir dos originais:

“Nodir Pare Utthchhe Dhnoa”, de Rahul Dev Burman

interpretação Kronos Quartet

“Dhanno Kí Aankhon”, de Rahul Dev Burman

interpretação Kronos Quartet

duração aproximada [1:50] sem intervalo

classificação etária Maiores de 12 anos

Teatro Nacional São João

16 Fevereiro - 05 Março 2006

terça-feira a sábado 21:30 domingo 16:00

apoios

Vitalis

Mercurio

João Lima

Teatro Nacional do Porto

ARCO TÊXTEIS

apoios à divulgação

Antena 1

Notícias

agradecimentos

José Coutinhas

Cristina Marinho

Marcelo Lafontana

Rosa Enes

Helena Rajão

Isabel Galiza

Dieter Heitkamp

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Fase Estudos e Projectos, S.A.

José António & Strena

edição Centro de Edições do TNSJ

coordenação João Luís Pereira

design gráfico João Faria

fotografia João Tuna,

Luísa Ferreira (fotografia Nuno Júdice)

impressão Rocha AG

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00 F 22 208 83 03

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00 F 22 340 19 07

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espectáculo. O uso de telemóveis, pagers ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os actores como para os espectadores.

O TNSJ É MEMBRO DA

MIC
MINISTÉRIO DA CULTURA

TNSJ
Teatro Nacional São João

UNIAO DOS TEATROS DA EUROPA

MECENAS EXCLUSIVO TNSJ

ren
Rede Eléctrica Nacional, S.A.



O festim de pedra

Como Director deste Teatro Nacional, falar sobre um meu espectáculo, um dos três que **estatutariamente** sou obrigado a realizar como encenador exclusivo da Casa, é às vezes penoso. Porque durante anos se considerava isso uma gloriosa obrigação pública e agora se faz de conta que pode ser apenas o exercício de um privilégio.

Gostaria de lembrar que o privilégio de trabalhar neste Teatro se colectiviza através da compulsão de comunicabilidade que abriu as portas dos nossos palcos a dezenas de criadores e intérpretes; e que essa mesma compulsão, quase *hidrogénica*, é o sopro de levitação que sempre sonhei que fossem os meus espectáculos. Claro que o foram muitas vezes. Aos 60 anos não iremos pautar a nossa autoridade artística pelos comentários dos sanguinários talhantezitos que se infiltraram na imprensa cultural, enquanto a rapaziada do nosso tempo, “malta fixe, malta de Abril”, como diria um nosso actor, se emborracha até cair de borco, à espera do primeiro cargo! Mas também não apetece sermos arma de arremesso confusamente economicista contra nenhum alvo político preferencial.

D. João, de Molière, aqui presente na nossa **intransigente visão deste Teatro como um lugar de criação teatral**, aspira a essa luminosa utopia de um objecto de **palco** que por aí mesmo determina a autoridade da Casa onde ele se resguarda.

Fala-se muito de gestão, o calão economicista invadiu a análise de resultados e estes são servidos e tratados sem qualquer correcção ou propósito. A nossa luta, desde 1995, pela estabilidade nacional e internacional de um projecto teatral ainda só agora está a resultar. E só ao fim de mil vexames promete libertar-se das constrições de uma repartição pública, que aguentámos, sabendo que somos sempre mais inteligentes e mais económicos do que os sistemas. Mas a nossa performance dentro e fora da Casa tem sabido sublimar tudo e aqui tudo se faz, sabendo quão curtas são a Vida e as vidas!

Neste período tão eufórico das nossas viagens só poderia dedicar este espectáculo, de todo o coração, **às espantosas equipas técnicas das nossas Casas**. Se o Teatro é obra, são eles os seus “obreiros” – sem estereótipos ideológicos, nem preconceitos ridículos.

Citando livremente Jarry, “podemos bem ser reis” mas somos encantadamente “poupadinhos”.

Bem-vindos ao banquete.

RICARDO PAIS

A palavra e o mito

NUNO JÚDICE

1 Se perguntarmos o que é o teatro, a tentação será irmos buscar a sua definição aos antigos tratados que falam do género dramático, de Aristóteles aos retóricos; mas também pode haver uma resposta mais simples e imediata: o teatro é o desejo que a palavra tem de se tornar corpo. Este desejo é implícito da própria natureza da palavra, que precisa de quem a enuncie, fisicamente, mesmo que esse enunciado passe pela mediação escrita. Assim, não é o corpo que se apropria da palavra, mas a palavra que se apropria de um corpo – um corpo passageiro, o do actor, sendo que a palavra permanece, idêntica, por muito que o actor tente adaptá-la e transformá-la ao seu corpo. Ela sobreviver-lhe-á, por muito íntima que tenha sido a união; e, liberta do seu anterior possuidor, a palavra teatral passa para o corpo seguinte.

Na realidade, o que estamos a descrever aplica-se, palavra por palavra, ao mito de D. João. Também aqui há um desejo: o que D. João sente pela mulher; mas esse desejo não é a mulher, enquanto *outro*, mas o próprio corpo da palavra, sendo que D. João é apenas o seu veículo, tal como o actor o é do texto teatral; e terminada a realização do desejo, que é a posse do objecto amoroso, acompanhada pelo “espectáculo” que é toda a cena da sedução à posse, “la commedia è finita”, ou seja, a palavra esgota-se e é necessário passar à cena seguinte, e passar a uma nova sedução, em que a Mulher será convertida na sua nova figuração passageira, a amada, desejada em si como corpo único até esse momento do amor que esgota e esvazia D. João de todo o desejo e todo o prazer.

Nesta incapacidade de se fixar num amor, vizinha da impotência, D. João é, portanto, o personagem trágico, por absoluta definição. E não é de estranhar que a peça de Molière seja “comédia” só em aparência, dado que nos é impossível evitarmos a interrogação e a angústia que estão subjacentes a esta deriva amorosa incessante e incansável. Tudo se inicia, paradoxalmente, na fase final em que, depois da sedução e rapto de Dona Elvira, D. João lhe foge e pretende recomeçar novo processo; e Molière dá-nos, através do diálogo com Esganarelo, que surge como a “consciência” crítica do sedutor, o reverso do discurso amoroso, ou seja, o amor é apresentado como simples e puro catálogo de artifícios destinados a enlevar a vítima na rede do predador.

É por este motivo que *D. João* é um texto absolutamente contemporâneo, ao introduzir uma distância do espectador em relação ao personagem que funciona numa dupla cena, a da verdade, na sua relação com Esganarelo, quando se exprime de acordo com o seu pensamento, e a do fingimento, na sua relação quer com as mulheres quer com o pai. Isto não deve surpreender vindo de um homem que tem, para com o teatro, uma atitude profundamente reflexiva, como podemos ver nesse surpreendente *O Improviso de Versalhes*, em que é o próprio autor (Molière) a desdobrar-se entre si próprio e o personagem que representa o autor, sendo ele ao mesmo tempo actor.

Este jogo de espelhos e desdobramentos cria, portanto, toda uma ilusória e festiva representação do homem, que justifica plenamente a universalidade do mito *donjuanesco*. O que Molière faz, no entanto, é acrescentar a esta figura um cinismo interior que o converte num paradigma do oportunismo universal, explorando sem escrúpulos os que o rodeiam, desde o pai até ao servo, passando pelo homem que lhe empresta dinheiro. Deste modo, D. João vai sobrevivendo neste mundo, acabando por ser vítima do fantasma do Comendador, a quem provoca para pôr à prova a sua total descrença em qualquer fé ou futuro.

2 A tradução desta peça coloca alguns problemas que obrigam a uma definição prévia de critérios. Sendo o teatro uma arte que implica necessariamente a questão da recepção, o texto é escrito em função do público que deve ser estimulado e atraído ao seu universo. Molière, que vivia do seu trabalho de dramaturgo e encenador, não podia deixar de estar atento a esta questão; e a sua linguagem inscreve-se num mundo de códigos sociais e culturais seus contemporâneos, que nessa linguagem encontram um reflexo directo.

Ao traduzir *D. João*, importa por isso ter em conta a função comunicativa deste teatro; e embora correndo o risco de perder algo de um contexto epocal – visível nas formas de tratamento e num discurso baseado na retórica cortesã – impõe-se respeitar a vida própria destes personagens e deste universo, não criando, através de um excessivo literalismo de carácter arqueológico, um “pastiche” que decorreria de um recurso a fórmulas e convenções da nossa língua de há trezentos ou quatrocentos anos. Por outro lado, Molière utiliza nesta peça uma linguagem quase chã, em que tudo é dado de uma forma objectiva e “positiva”, no sentido em que importa obter uma compreensão imediata do seu propósito: a denúncia de uma sociedade fundada na superstição e no salamaleque, mesmo que o herói escolhido para representar essa crítica seja uma figura ética e socialmente negativa, como é o caso de D. João.

Há, sem dúvida, dois registos estilísticos diversos: o de um D. João que funda no artifício, na ironia e na hipocrisia a sua retórica, para escapar aos contra-sensos em que o apanham as suas seduzidas enganadas; e o de Esganarelo, directo e literal nas suas formulações nascidas do bom senso do homem de origem popular. É sobre este duplo palco verbal que se centram todas as intervenções; e é este contraste que a tradução tem de marcar, acentuando essa diferença que, mais do que vocabular, é uma diferença de classe e de atitude perante os outros.

Questão diversa é a que se coloca no uso de uma fala dialectal posta na boca de Pierrot e Carlota, no segundo acto. Temos aqui uma intenção de colocar estas figuras ainda num outro plano – o de uma rusticidade que as torna aptas a serem enganadas mais facilmente por D. João (caso das duas raparigas), mas também a denunciarem de forma ingénua o embuste do sedutor (caso de Pierrot). É uma cena que evoca o teatro de bonifrates, quer pelo cómico quer pela rapidez das réplicas curtas; e mais do que a compreensão (também para o espectador francês não é nada evidente a compreensão deste linguajar distorcido que não sabemos se terá correspondido a alguma realidade do francês popular da época), o que importa é o jogo que esta dualidade linguística põe em cena.

Não é hábito recorrer a estes processos no teatro português, só em Gil Vicente se encontrando a sua realização mais natural. Foi por isso um desafio encontrar dentro da nossa língua uma fala específica capaz de dar com autenticidade o que Molière procurou transmitir. O dialecto caxineiro, para onde foi “traduzida” a minha versão portuguesa das falas de Pierrot e Carlota, responde plenamente a essa necessidade de obedecer ao propósito de Molière, com todo o sabor e a música de uma linguagem ainda viva e actual.

3 Um dos aspectos interessantes desta nova versão do mito de D. João é o modo ambíguo como Molière constrói o seu personagem. Se, a uma primeira leitura, há a tentação de fazer uma leitura moralista e aceitar o que parece ser a sua condenação ao Inferno, num plano mais profundo encontramos na sua boca a crítica violenta não só dos códigos opressivos da sociedade francesa – baseados na religião e na monarquia – feitos de forma bastante clara, designadamente no que toca ao ateísmo, o que só é possível porque Molière aproveita esse lado negativo do personagem para meter na sua boca afirmações que seriam imediatamente esconjuradas se feitas por um herói em quem o público se pudesse reconhecer.

É isso, no entanto, que vai fazendo com que D. João acabe por “seduzir” esse público, acabando por se lhe tornar simpático, não só pela subversão do seu pensamento como pelo seu desafio a todos os interditos – desde o do sexo até ao das censuras, mesmo quando elas são personificadas por figuras do outro mundo, como a Alma do Comendador. E será este facto que explica que esta peça tenha visto a sua carreira reduzida a quinze representações no ano de 1665 e, finalmente, não tenha voltado à cena por muitos anos, só tendo sido editada em 1682, em versão expurgada, depois da morte do seu autor. ■





Paisagem mental

JOÃO MENDES RIBEIRO

O dispositivo cénico concebido para o ciclo Convidados Mortos e Vivos, no qual se inclui a peça *D. João*, de Molière – momento inaugural e projecto matricial –, será “palco” de diversos eventos, dos quais se destacam *Fiore Nudo*, espécie de ópera a partir de cenas de *Don Giovanni*, de Mozart/Da Ponte, sob a direcção musical de Rui Massena e a direcção cénica de Nuno M Cardoso, e a leitura encenada de *Frei Luís de Sousa*, a partir de Almeida Garrett, dirigida por Ricardo Pais e com música composta e interpretada ao vivo por Bernardo Sasseti.

Nesse sentido, considerou-se essencial conceber uma estrutura versátil e “aberta”, multi-funcional, susceptível de se adaptar às especificidades dramáticas e/ou estilísticas das distintas representações.

No caso particular da peça *D. João*, o projecto cenográfico baseia-se na experimentação estilística em torno da ambiguidade de leituras e da multiplicidade de significados contidos no texto dramático. Procura-se dar forma a essa ambiguidade por meio de uma construção de carácter transitório que se transfigura consoante a evolução das personagens ou a especificidade de cada cena.

Partindo de uma construção precisa e elementar – uma plataforma regular, sobrelevada e ligeiramente inclinada, contrastando com a acentuada verticalidade da caixa de palco –, delimita-se o espaço da representação e vão-se configurando os diversos lugares onde decorre a acção.

A ideia de hibridez e precariedade, a indistinção entre vida e morte, os anacronismos e contrastes que perpassam toda a narrativa, estão também presentes na concepção do cenário. A evocação da morte é constante ao longo da peça e traduz-se no desenho geométrico da superfí-

cie do praticável, constituindo uma metáfora para o traçado repetitivo e ortogonal de um cemitério, ou ainda nos alçapões que se abrem no pavimento, como cavidades sepulcrais.

Os alçapões concentram momentos cruciais da acção, como a entrada e saída de actores, a encenação de lutas ou a representação de rituais fúnebres, e atravessam transversalmente o praticável, desenhando um longo rasgo. Este rasgo estabelece uma fractura na geometria regular do cenário e, de certa forma, desconstrói a simetria rigorosa da composição, enfatizando o desequilíbrio e a instabilidade da acção. A sensação de estranheza é ainda reforçada com a abertura dos alçapões, pela imagem dos actores reflectida (duplicada) na superfície espelhada do seu interior, ou pelo efeito sonoro resultante da amplificação e *recriação* dos sons produzidos pelos seus movimentos em cena.

Pretende-se, acima de tudo, prefigurar uma espécie de *paisagem mental*, conceber um dispositivo visível para um *imaginário*, e não tanto dar forma a espaços físicos concretos e reconhecíveis.

Nesse sentido, a cenografia para esse *imaginário* caracteriza-se por uma concepção não-naturalista, abstracta e minimal, sugerida pelas ideias de leveza e plasticidade de uma folha de papel, e consiste num dispositivo elementar, aparentemente suspenso, que se transforma e que, tal como o papel, pode ser dobrado e moldado para assumir diferentes configurações.

A reprodução da cortina da boca de cena num material transparente e semi-reflector introduz um elemento de leveza e permeabilidade na solidez da estrutura, e acentua a tensão entre elementos opostos ou materiais contrastantes.

Partindo de um plano inicial, fixo, o cenário altera-se com sucessivos movimentos e rota-

ções, assumindo a verticalidade de um muro/parede e o encerramento de espaços internos, ou expandindo-se horizontalmente, na forma de rampa ou pequena elevação, para evocar ambientes exteriores.

A eventual estranheza e rigidez, indicadas pelo carácter depurado e pela precisão geométrica da composição, ou pelo tratamento textural das superfícies, vão-se dissipando e abrindo a novas leituras, com as transformações e as diversas configurações que o cenário assume.

O uso de elementos arquitectónicos reconhecíveis, como as portas ou janelas inseridas na superfície irregular do praticável, confere à estrutura um sentido de *realidade*, assinalado pela noção de escala, volume e profundidade.

A (re)utilização de materiais preexistentes, precários, tais como despojos de construções ou fragmentos de obras, enfatiza a ideia de transitoriedade e a ambiguidade que pontua toda a acção. Esses materiais, descontextualizados e destituídos da sua conotação material e simbólica, adquirem um valor essencialmente plástico, e nessa medida neutralizam os espaços, disponibilizando-os para apropriações diversas.

Com a utilização destes elementos não se pretende, porém, figurar um arquétipo arquitectónico, mas explorar a ambiguidade disciplinar do território cenográfico, articulando as referências da arquitectura com um propósito conceptual de *instalação*.

O dispositivo criado para a cenografia da peça *D. João* constitui-se, assim, como um objecto-território susceptível de múltiplas modelações, onde se acumulam acontecimentos e significados que qualificam e identificam possíveis lugares. ■

Sobre a introdução do falar “caxineiro” neste texto e neste espectáculo

RICARDO PAIS

A tradução de Nuno Júdice foi encomendada para este espectáculo e os seus principais pressupostos foram naturalmente desenhados a partir do conceito de encenação previsto.

Pedi a Nuno Júdice que, numa primeira fase, fizesse uma tradução elementar das quatro primeiras cenas do segundo acto, vendo o *patois* que Molière inventa para aqueles episódios tão especiais. De facto, não tinha a certeza dos contornos da experiência que desejava que fizéssemos, tanto na fixação de uma pronúncia e/ou variante dialectal portuguesa, como na sua abordagem em elocução para cena. Tratava-se de encontrar uma forma robusta e elaborada de falar popular que *traduzisse* o espírito particular daquela sequência, com autenticidade e verosimilhança. O respeito e a paixão pelos diversos “falares” deve ser parte do labor de cena. O teatro português tem sido tão descuidado em assumir a língua como material nobre, como em estudar com um mínimo de cuidado as suas variações, com tudo o que elas implicam de caracterização e de alargamento da plasticidade da fala.

A colaboração de João Veloso, que ele próprio explicita num texto publicado neste Manual de Leitura, veio ao encontro de uma das nossas preocupações gerais: o uso da fonética como forma de estudo e fixação da produção da língua em fala.

Eu teria querido que voltássemos a abordar essa tórrida questão da *pronúncia do Norte*, agora que ela começa a sair do mero anedotário nacional (para dar lugar, talvez, a uma outra que *chocarre* os possidórios linguajares suburbanos lisboetas, que as novelas televisivas vendem ao país como paradigma “dramático”).

João Veloso sugeriu-nos o falar das Caxinas, o célebre bairro piscatório de Vila do Conde. Resolvemos abordá-lo com pudor e humildade, e ver do que éramos capazes.

Marcelo Lafontana, a quem pedimos apoio, sublinhou o conhecimento particular que José Coutinhas tem da zona. Colaborador de Marcelo na adaptação e dramaturgia de *Teatro de Papel/Anfitrião*, José Coutinhas é um conhecedor de Molière e íntimo com a questão particular daquele linguajar, sobre o qual tem teorizado e ficcionado.

José Coutinhas refez a versão escorregada e de referência que Nuno Júdice escrevera, e mobilizou as professoras Isabel Galiza, Rosa Enes e Helena Rajão, da Escola Primária das Caxinas – humoradíssimas conhecedoras da graça sensual e da invenção linguística locais –, para nos ajudarem. Elas acrescentaram algumas expressões surpreendentes e gravaram para nós os diálogos.

Gravações posteriores de conversas locais, e algum laborioso trabalho de ouvido, permitiram-nos fixar um modo de falar cujas regras João Veloso nos explica e que foram preciosas em manter referenciado, e sob controlo técnico, o trabalho elocutório.

Foram tidos em conta factores, por vezes perturbantes, como por exemplo o facto de tradicionalmente se falar muito alto à beira mar (é preciso vencer a distância terra/mar), o registo tradicionalmente extrovertido do débito e a tendência para um falar cantado, que é muito característica destas zonas.

O texto que José Coutinhas elaborou sobrevive, quanto a mim, na imensa graça e inventiva transposição. É por isso incluído na edição em livro de *D. João*, que a editora Campo das Letras, em colaboração com o TNSJ, publicará durante o mês de Março.

Partilho com João Veloso a convicção de que o nosso trabalho nos conduzia apenas à interpretação para palco daquilo que pudemos apreender da riqueza absurda deste património. Esta não foi, nem poderia ser, uma investigação científica exaustiva. Ficamos muito gratos a estas comunidades, como a dos caxineiros, que mantêm vivo e alimentam o seu falar, tão gostoso quanto por vezes difícil de decifrar à primeira audição.

Não pretendo que tenhamos encontrado o melhor equivalente ao *patois* do texto original, mas estamos radiantes com a luminosidade que esta nossa fala confere a este *D. João* (em) português. ■

“La scène se

JOÃO VELOSO*

As relações entre a fonética e o teatro, entre a fonética e o espectáculo, ínvias para a grande e azeda massa dos que julgam que a literatura e a arte têm de viver sempre de costas voltadas para a linguística, são felizmente óbvias para massas mais enxutas e talvez mais bem dispostas. Lembremos o Professor Higgins de *Pigmalião* (ou da sua versão mais espumante de *My Fair Lady*) e veremos que a fonética, a horrível fonética dos laboratórios de fala, das transcrições fonéticas, da ciência natural que se opõe às ciências humanas (Trubetzkoy¹), o monstro papão dos estudantes de línguas e literaturas, pode até funcionar como o anti-Frankensteim: em vez da horrenda criatura fabricada pelo estudante suíço de Mary Shelley, a fonética miraculosa do Professor Higgins de George Bernard Shaw cria, ou recria, seres amáveis e adoráveis. É a fonética que dá à luz uma Eliza Dolittle que, ao mesmo tempo que aperfeiçoa vogais e entoações para se aproximar do *Queen’s English*, aprende a usar jóias e a beber chá em sociedade... A língua que se usa, como as roupas que se envergam e as jóias que se luzem, dentro e fora de cena, é uma das marcas que caracterizam a aparência das personagens que somos – premissa tão forte ou mais do que o preconceito que condena a vida dos linguistas à insipidez e à aridez.

Para um linguista, a questão da *norma* e a dos *desvios* dessa norma são encaradas, em princípio, com distância e neutralidade. Ancorada, desde Saussure, no pressuposto da neutralidade descritivista – todas as normas (regionais, sociais, individuais, etc.) são igualmente válidas, igualmente “dignas” e igualmente detentoras do estatuto de “objecto de estudo” (sendo a variação linguística, de resto, o objecto central de indagação em subdisciplinas como a sociolinguística, a linguística histórica e a dialectologia, p. ex.) –, a linguística não formula juízos de valor nem adopta pontos de vista prescritivistas sobre as variedades linguísticas ditadas pela história, pela geografia ou pela sociedade. Enquanto linguista, o linguista que formula-se uma apreciação ética ou estética acerca de determinado facto ou uso linguístico colocar-se-ia no mesmo inverosímil papel do astrónomo que desatasse a perorar, enquanto astrónomo, sobre a adequação ou a inadequação, a beleza ou a fealdade, da órbita deste ou daquele planeta.

É a circunstâncias não-linguísticas – a fixação da capital de um país nesta ou naquela cidade, a apropriação, ao longo da história, do poder económico e político por determinado grupo social, as modas – e a instâncias não-linguísticas, como a escola ou os *media*, que cabe o papel de escolher, fixar, valorizar e difundir, de entre as diversas formas de falar, aquela que, em determinado momento do tempo, se afirma como a mais prestigiada – leia-se a mais *socialmente* prestigiada.

A forma de falar será então, como a forma de vestir ou de comer à mesa, mais um traço que permite a caracterização *social* de cada actor da vida em grupo.

A importância deste facto é meramente social e, assim sendo, só faz sentido de um ponto de vista exclusivamente social também. Higgins, transformando Eliza numa *lady*, não é um linguista (ainda que pré-saussuriano). Ele subverte o papel que lhe cabe e põe ao serviço do preconceito não-linguístico o seu saber de linguista (não seria certamente neste tipo de *aplicações* que se pensaria quando se começou a falar de linguística aplicada...). Os linguistas que hoje colaboram em projectos de “*accent neutralisation*” ou “*accent reduction*” são, quais mercenários, uma espécie de Higgins da era da globalização: a deslocalização de *call centres* do Reino Unido para as economias mais ou menos “emergentes” (ou “submergentes”) de países anglófonos como a Índia ou o Paquistão tem destas coisas; ao cliente britânico, fale o *Estuary English*



passee à la campagne, au bord de la mer, non loin de la ville”

ou um puro *cockney*, tanto faz que a sua chamada seja atendida em Oxford ou em Calcutá. Tão-pouco querera saber quanto ganha quem o atende, contanto que do lado de lá da linha esteja alguém que pareça conhecer a *Received Pronunciation*. Não é só pelos uniformes envergados pelos trabalhadores das grandes empresas que passa a “normalização” de imagem inerente ao *branding*: ela também pode passar pelo dialecto² que os funcionários usam quando se dirigem ao cliente.

O uso profissional da língua – neste caso, da língua falada – pode então ser objecto de treino específico com vista a uma “padronização”: locutores de rádio e televisão, operadores de *call centres*, actores, cantores, podem ser instruídos, com base em argumentos como o prestígio, a uniformização e a neutralidade perante o cliente (ou utente, ou espectador...), a adoptar uma pronúncia standardizada.

No entanto, os mesmos profissionais que aprendem a (re)produzir a norma-padrão podem, em casos localizados, ser redireccionados para a “desaprenderem”. Como se Eliza Dolittle, depois das torturas fonéticas infligidas pelo obsessivo Higgins, afinal voltasse a vender flores em Covent Garden, ou, melhor ainda, como se alguma titular da *upper class* quisesse tirar-lhe o lugar na banca de florista e, num perfeccionismo notável, quisesse como que aprender uma outra língua. Sim, é possível que, em situações e contextos bem circunscritos, se treine precisamente o contrário do feito do Professor Higgins, isto é, que se exercite a capacidade não de redução das marcas regionais da língua mas da sua **enfatisação**.

Um desses contextos é precisamente o do teatro. Aqui, a caracterização da personagem não passa só pelo carácter, pelo guarda-roupa, pelas marcações em palco, pelo texto a que dá vida. A língua que é usada será obrigatoriamente um dos indicadores de quem e de como se é, de onde se vem e de onde se está. Em vez de se apagarem as marcas dialectais, torna-se assim necessário realçá-las e trabalhá-las. Daí que no programa de muitas escolas de formação de actores se ofereçam cursos e seminários de “treino dialectal”. Fazem-no universidades e escolas de teatro em muitos países³, num esforço que normalmente passa, numa primeira fase, pela consciencialização dos aspectos fonéticos e prosódicos da fala, pela familiarização com técnicas básicas de transcrição fonética, pela introdução de noções basilares de linguística, de fonética, de sociolinguística e de dialectologia.

Na preparação desta produção do TNSJ tive uma pequena participação em que, a convite do encenador Ricardo Pais, tentei ajudar a recriar, em quatro cenas do segundo acto, uma variedade dialectal do português, de acordo com algumas condições e restrições que passarei a recordar.

No original francês de *D. João*, Molière põe Carlota, Pierrot e Maturina a falar *patois* entre si. Não um verdadeiro *patois*, como salienta, entre outros, Léon Lejealle⁴, mas um *patois* farsante que, não impedindo a perceptibilidade do texto a um qualquer falante do francês parisiense, cumpre duas funções: caracteriza socialmente as personagens – três rústicos (“*paysans*”) que contrastam com as personagens mundanas cavalheirescas do universo social de D. João – e introduz um efeito de cómico estreitamente relacionado com tal caracterização⁵.

Na passagem do texto ao português, tornava-se necessário encontrar um equivalente *linguístico*, isto é, um conjunto de características linguísticas que marcassem uma diferença entre as três personagens e as restantes, que de alguma forma remetessem para uma diferenciação geográfica e social e que criassem um efeito cómico.

Sendo a realidade dos *patois* tipicamente francesa⁶, a solução encontrada e subscrita pelo encenador foi a de recriar nas personagens um dialecto/sociolecto⁷ do português.

Dado que o encontro de Pierrot com D. João e deste com Carlota e com Maturina se dá à beira-mar, tendo Pierrot salvo D. João de um naufrágio, foi opção do encenador pôr os “*paysans*” de Molière a falar um português “marítimo”, um português “piscatório”. Por razões diversas, e também porque Molière situou estas cenas “não longe da cidade”⁸, escolheu-se recriar nestas personagens, com adaptações que de seguida se justificam, um falar inspirado no dos pescadores das Caxinas, localidade piscatória do concelho de Vila do Conde e comunidade bem diferenciada em termos não só linguísticos como também etnográficos.

Não houve, naturalmente, a preocupação de se recriar um “caxineiro puro” (se é que tal abstracção existe ou alguma vez existiu). Tal como o *patois* de Molière é uma recriação quase paródica, este caxineiro é uma elaboração. Pretendeu-se, partindo de uma base minimamente sólida, acolher algumas características de um falar local, mas, simultaneamente, preservar a inteligibilidade do texto e não impossibilitar totalmente o trabalho dos actores. O principal objectivo foi, criando alguma equivalência com o “pseudo-*patois*” de Molière, caracterizar pela fala as personagens, individualizá-las e distingui-las das outras personagens e assim conseguir, através do fingimento dramático, um efeito de cómico em que o espírito da farsa e o tom molieresco não ficassem esquecidos. Por outras palavras, não foi objectivo desta espécie de recriação dialectal tornar imediatamente reconhecíveis como caxineiros “puros” as personagens em causa.

Para a fixação de alguns traços individualizadores, foi montado um exercício de linguística distribucionalista à *la post-Bloomfield*⁹: a partir de algumas gravações – mais ou menos autênticas – de uma reescrita do texto traduzido elaborada por José Coutinhas (e foi importante tentar “retocar” a versão de Molière em algumas passagens, tentando “adaptá-lo” a uma outra situação cultural e geográfica, tornando mais “crível” usar aqui este *pseudo*-caxineiro) e de algumas amostras espontâneas, foram identificadas diversas recorrências típicas, tendo sido posteriormente determinada a sua distribuição linguística. Esta análise cingiu-se ao nível segmental – isto é, foi deliberadamente ignorada a dimensão prosódica, mais difícil de tipificar e de reproduzir e detentora de intenções afectivas e comunicativo-pragmáticas que poderiam colidir com a própria dicção teatral, ela própria assente sobre uma prosódia muito específica – e permitiu isolar várias marcas fonéticas, exaustivamente trabalhadas, depois, pelos actores a quem foram distribuídos os papéis em causa. De entre tais marcas, saliento aqui, como as que se revelaram mais notórias, as seguintes:

- 1 Neutralização da oposição /v~/~/b/ (“*vou*”=[bow]).
- 2 Ditongações frequentes (“*ou*”=[ow] ou [ɔw]; “*ei*”=[ej] ou [ej]; “*o*” tónico: [ow] ou [ɔw]; “*en*” tónico: [ɛw̃]; etc.).
- 3 Terminação “*ão*”:[ãw̃] ou [õw̃].
- 4 Consoante africada surda: muito frequente, mesmo em contextos em que historicamente não existiu noutras variedades do português, nomeadamente no lugar de “x” gráfico em palavras como “*deixar*” (= [dej’ʃar]).
- 5 Despalatalização de “*lhe*”:[li] (também no plural: “*lhes*”=[liʃ]).
- 6 Desnasalização e desditongação da terminação verbal da 3ª pessoa do plural e, de um modo geral, de todas as vogais e ditongos nasais em posição átona final (“*botaram*”=[bu’taru]; “*homem*”=[’om̃]).

- 7 Rotacização de [ʃ] em coda silábica, por vezes com velarização e/ou ditongação da vogal precedente (“*calma*”=[’kawrm̃e]; “*fidalgo*”=[fi’dargu]; “*calções*”=[kɔr’sõj]; “*bolso*”=[’bowsu]).
- 8 Assimilação de vozeamento e palatalização do morfema de plural antes de palavra iniciada por vogal (“*os homens*”=[u’zom̃iʃ]).
- 9 Redução das terminações nominais [ɐ]/[ɛʃ] (às vezes, mas mais raramente, também das terminações [u]/[uʃ]) para [i]/[iʃ], sobretudo em débito elocucional rápido e/ou em estilo menos vigiado pelo locutor (“*Lucas*”=[’lukɪʃ]; “*camisas*”=[kɐ’mizɪʃ]; “*mangas*”=[’mãgiʃ]).
- 10 Vogais nasais: “*on*” átono=[ũ] (“*contar*”=[kũ’tar]) e “*en*” átono=[i] (“*desembucha*”=[dizĩ’butʃi]).
- 11 Atenuação (embora não sistemática) da redução do vocalismo átono, especialmente em certos contornos entoacionais (“*criaturo*”=[kria’turu]).

Além destas marcas fonéticas, foi ainda identificada, a nível morfossintáctico, a duplicação do clítico argumental em construções como “*como a coisa se passou-se*”, “*vou-te dizer-te*”, ou a introdução de clíticos extra-argumentais em construções como “*estava-te ali um homem*”.

Estas marcas, que no seu conjunto permitem integrar o falar caxineiro, de forma genérica, nos dialectos que na proposta de Lindley Cintra ocorrem agrupados nos designados “dialectos setentrionais” (mais precisamente, no subgrupo dos dialectos baixo-minhotos-durienses-beirões)¹⁰ do português europeu contemporâneo, permitem ainda, por outro lado, individualizar e tipificar um falar mais localizado que, conforme o senso comum, corresponde na verdade a um falar muito próprio¹¹. Destas características mais particularizantes, destacaria aqui as acima enunciadas nos números 4 e 9, bem como a questão da inserção de clíticos fora dos esquemas argumentais sintácticos correspondentes aos verbos respectivos a que acima aludi.

Na cena II do segundo acto, a cena em que Carlota se deixa seduzir por D. João, a língua usada pelas personagens volta a ganhar alguma opacidade, isto é, não é um mero veículo comunicacional – passa quase à condição de próprio adereço. Carlota, que nas falas precedentes e nas cenas seguintes interpela e é interpelada por Pierrot (assim como nas suas trocas de palavras com Maturina) em *patois* (em pseudo-*patois*), como vimos, é em francês que comunica com D. João. O bilinguismo de Carlota é, assim, uma diglossia¹²: a escolha de uma língua ou de outra resulta de condicionalismos sociais que passam, em primeiro lugar, pelas relações de igualdade ou desigualdade que se estabelecem entre os interlocutores¹³.

Molière deixa, contudo, no francês (deliberado) de Carlota algumas marcas que não apagam a sua origem de falante de *patois*: “Piarrot”, “Monsieux”, “enjôleux”. Novamente, parece lícito supor que estes resquícios de *patois* infiltrados no aparente francês de Carlota pretendiam alcançar um efeito de cómico e, simultaneamente, preservar as distâncias, sociais e simbólicas, entre as personagens¹⁴.

Na busca de uma transposição para o português desta ambivalência cénica, escolheu-se nesta produção fazer Carlota padecer de um efeito sobejamente descrito pela sociolinguística: a **hipercorreção** dos que, na ânsia de se aproximarem da norma de prestígio, procuram apagar da sua fala todas as marcas que eventualmente acusem a sua exótica origem, o que, levado ao extremo (aqui reside a hipercorreção¹⁵), os leva a apagar todas as marcas que, presentes na própria norma-padrão como “normais”, coincidem, em certas palavras, com a norma não prestigiada. Que é como quem diz: “veijarvos-ei, senhor” por “beijarvos-ei, senhor”...

Colaborar, ainda que incidentalmente, neste projecto foi para mim uma experiência muito sedutora, quer do ponto de vista pessoal, quer em termos de interesse académico (ou não fosse *D. João* uma peça sobre a sedução libertina que agora com prazer reencontrei depois de muitos anos sem a reler).

Fico muito grato ao Ricardo Pais pelo imenso privilégio que me foi concedido de poder testemunhar alguns momentos do nascimento de uma produção que, desde o início, despertou em mim um grande entusiasmo. Agradeço-lhe assim a possibilidade que me deu de, nas horas exigentes mas divertidas que passei na companhia da *sua* companhia (*salut la troupe*), pôr à prova um pouco da muito suspeita utilidade dos linguistas. ■

- 1 TROUBETZKOY, N. (trad. fr.) – *Principes de phonologie*. Paris, Klincksieck, 1976 [nouveau tirage corrigé; 1ª ed. al.: 1939].
- 2 Isto é, pela variedade regional de uma dada língua, sentido em que o termo *dialecto* é usado em linguística (DUBOIS, Jean et al. – *Dictionnaire de Linguistique*. Paris, Larousse, 1991, pp. 149-150; estes autores distinguem “*dialecto*” ou “*dialecto regional*” de “*dialecto social*”, que corresponderia à variedade social da língua).
- 3 Eu próprio colaborei, em dois anos distintos, num projecto dessa índole na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto. Alegro-me saber que as aulas que aí dei em tempos e a que assistiu o David Santos deixaram nele um rasto de curiosidade e um resto de memória que de certa forma possibilitaram a minha colaboração neste *D. João*.
- 4 MOLIÈRE – *Dom Juan ou le festin de Pierre*. Edition de Léon Lejealle. Paris, Larousse, 1971, pp. 42 e ss.
- 5 L. Lejealle, *ibid.*
- 6 Segundo J. Dubois et al., *ob. cit.*, p. 365, o *patois* é uma especificação regional e social de um dialecto usada numa qualquer pequena localidade rural; distingue-se por traços fonéticos e gramaticais perfeitamente circunscritos de outros *patois* falados em áreas geográficas contíguas.
- 7 O termo “sociolecto” corresponde aqui à variedade da língua típica de um determinado grupo social a que J. Dubois et al., *ob. cit.*, p. 150, chamam “dialecto social”.
- 8 “La scène se passe à la campagne, au bord de la mer, non loin de la ville”, segundo a indicação que apresenta o Acto II.
- 9 MATTHEWS, P. H. – *The Oxford Concise Dictionary of Linguistics*. Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 101, 103, 288-289.
- 10 CINTRA, L. F. Lindley – “Nova proposta de classificação dos dialectos galego-portugueses”. *Boletim de Filologia*, XXII, 1971, pp. 81-116.
- 11 Também Leite de Vasconcelos reconhece à zona da “Borda d’Água” (=Póvoa de Varzim e Vila do Conde) características dialectais próprias dentro do “subdialecto baixo-duriense”, pondo em relevo algumas das marcas aqui transpostas para o “caxineiro” de Pierrot, Carlota e Maturina (LEITE DE VASCONCELOS, J. – *Esquisse d’une dialectologie portugaise*. Paris, 1901. 3ª ed. (Mª Adelaide Valle Cintra): Lisboa, INIC, 1987, pp. 27, 99, 123).
- 12 Na diglossia, a coexistência de duas línguas é acompanhada de uma hierarquização social das mesmas: uma delas é normalmente reservada a situações de informalidade/familiaridade entre falantes pertencentes a uma mesma estratificação social e a outra ao uso oficial e/ou formal entre falantes sujeitos a alguma forma de hierarquização ou pertencentes a grupos sociais distintos (J. Dubois et al., *ob. cit.*, p. 155).
- 13 Quem foi a Miranda do Douro, sabe que os falantes mais antigos do mirandês, quando se referem ao português, falam da “língua fidalga” (ou “fidalgua”, diríamos em caxineiro) que vem de Lisboa e do Porto em oposição à “fala charra” das aldeias, diferenciação que foi identificada pelo próprio Leite de Vasconcelos, *ob. cit.*, p. 30.
- 14 L. Lejealle, *ob. cit.*, p. 49.
- 15 P. H. Matthews, *ob. cit.*, p. 166.

* Doutor em Linguística pela Universidade do Porto e professor auxiliar da Faculdade de Letras da mesma Universidade. Membro do Centro de Linguística da Universidade do Porto. Sócio da Associação Portuguesa de Linguística, da International Phonetic Association e da International Society of Applied Linguistics. Autor de diversos trabalhos publicados sobre temas de fonética e fonologia do português. Principal interesse no presente: aspectos da constituição silábica do português europeu.

Dom Juan de Molière:

CRISTINA MARINHO*

“Quero conhecer tudo quanto em mim o amor ame.”

José Marinho¹

A 15 de Fevereiro de 1665, Molière estreava a sua comédia *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, na sala do Palais-Royal, com a *troupe* do único irmão do Rei e na sua presença, o próprio comediógrafo desempenhando o papel de Sganarelle, incerta, acutilante voz dos subordinados do mundo. Abraçava um mito moderno que Tirso de Molina oferecera à Contra-Reforma espanhola e a que os italianos Cicognini e Giliberto haviam dado a fama ainda explorada por Dorimond e Villiers, criadores seus contemporâneos de um devasso seguramente menos iluminado pela ambiguidade. Peça que a tradição crítica celebra em trilogia cômica, seguindo-se, incandescente, a *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, de uma clareza provocatória, e precedendo o velado *Le Misanthrope*, furtivo a toda a qualificação de coerência exegética que não seja a de obra-prima, *Dom Juan* triunfa durante quinze representações para se recolher, amordaçado, num silêncio de quase um século e meio.

Depois do seu percurso itinerante de quinze anos através das províncias francesas e abandonado o conforto burguês de jurista, herdeiro de um cargo real, Molière conhece, com o aplauso que permite a sua fixação em Paris, desde sempre a fogueira da polémica: afinal, ou as sabichonas se viam maltratadas no seu ridículo prognóstico e seus pretendentes caricatos insultavam o dramaturgo inconformado com o esvaziamento do amor e da Literatura na pedanteria, ou os maridos e moralistas se indignavam com a pimenta que assaltava as castas orelhas das suas esposas sonsas, ainda a inflexão barroca da declamação da *troupe* de Molière era confrontada, procurando explicar-se metadramaticamente, com o duradouro equívoco do *naturel* até hoje. Desde que os controversos mandamentos do matrimónio, na falsa inocência de Agnès, haviam sugerido o atentado contra os da Santa Madre Igreja, Jean-Baptiste Poquelin procurava visar o poder abusivo de uma Companhia do Santo-Sacramento e o seu requisitório contra a comédia na França clássica, agora que o seu protector e companheiro de boémia, o príncipe de Conti, convenientemente se convertera e que se esvaíam na memória do sonho os tempos de Vaux-le-Vicomte, com eles a liberdade dourada sob o mecenato de Nicolas Fouquet, ministro de Luís XIV. O calendário progressivo da apresentação de *Le Tartuffe* evidenciará a via sacra até à sua interdição: representados os três primeiros actos ao Rei, em Versalhes, em Maio de 1664, só em Novembro de 65 toda a comédia animará o palco do Château de Raincy aos olhos do príncipe de Condé, sendo entretanto expurgada para que o público mais vasto a conheça em 1667, bem depois da própria proibição de *Dom Juan*. O Prefácio e os três *placets* deste *Imposteur*, réplicas aos ataques, no fundo fascinados, contra o Teatro que a crítica recente desvenda em subtilidade, levantam definitivamente o véu dos falsos devotos, não suportando, assim, ver-se desmascarados. Caberia ao dramaturgo lembrar que a comédia fora originariamente indissociável dos mistérios da religião, os espanhóis sempre a mergulham nas festividades santas, que o Hôtel de Bourgogne reunia a sala de espectáculos com o templo das divinas celebrações, Corneille consagrou a tragédia religiosa, e que satirizar os vícios dos homens constituía digna acção moral, apesar das invectivas de certos Pais da Igreja. Sem admitir privilegiados nesta pura perseguição da verdade que sempre há-de ser a sua vida, Molière distingue o verdadeiro cristão do Tartufo, como separará a moeda de lei da falsa ou a corrupção, para que tudo tende no mundo, da integridade, santuário profanado do pleno ser. Evocará filósofos antigos que, professando austera sabedoria, elogiaram a comédia na exacta medida em que condenaram os pecadilhos do seu século, eles próprios dramaturgos recitando-a em público, Jean-Baptiste Poquelin reanimará os belos edifícios teatrais da Grécia ou as honras que a virtude romana lhe concedeu. Se

a comédia se degrada em “arte de envenenar os homens”, como o ímpio se esconde no véu do crente, continuará, nunca a natureza do Teatro poderá ser confundida com o seu mau emprego, proibindo-o como a medicina o foi em Roma ou banida fora a Filosofia em Atenas. Àqueles, cuja aspiração à perfeição tornava susceptíveis a qualquer representação da mais honesta e doce paixão humana, o comediógrafo lançava finalmente a ironia de que mesmo os mais devotos se deviam permitir breves instantes de diversão, ainda que esses preferissem a sátira de Deus à de eles próprios. Tais Tartufos deram o seu veredicto exemplar a este “demónio vestido de carne e trajado de homem”, autor de uma comédia diabólica que nenhum fogo expiaria sem a excomunhão de que só o mais poderoso monarca do mundo, também o mais esclarecido, o poderia livrar. Mas Luís XIV, nos intervalos das suas ávidas conquistas, as de Alexandre e outras, por muito que afirmasse, orgulhoso e desembaraçado da Rainha Mãe e do Cardeal, o seu reinado absoluto, sempre ensombrado pela amarga recordação infantil da Fronde e de marqueses traidores, nunca poderá permitir-se ser uma pessoa, sendo Rei: quase divindade, aos deztoito anos de Luís se negará o fervor do amor e Sua Majestade desposará a prestigianete, pouco bela, princesa espanhola, quando a unidade mágica da vivíssima Marie de Mancini ficará para sempre estilhaçada nos momentâneos ardores da paixão que se esgota na tal primeira, deliciosa chama. E se um dia Luís chorou, como Racine consagrará subliminarmente em despojado verso de tragédia, ao entregar, na fronteira, a sua beleza italiana a um matrimónio à partida infeliz, como já era o seu, o Rei Sol saberá exercer uma razão de Estado na sinuosa libertinagem que, por um lado, interdita *Le Tartuffe*, anuindo aos morcegos de Saint-Sulpice, por outro lado ressuscitando-o em 1669, a pedido de Molière, a quem, agradado, aconselhará prudência para com os prosélitos, gente implacável. Dividido e dúplice por régia condição, o astro, que Deus dera à França para a libertar do fantasma inglês, subjugando o seu próprio coração, configura a densidade cômica do texto clássico e com ela a epocal condição do artista enquanto comediógrafo: sob um vasto riso, que o óbvio ridículo sempre desperta, se dissimulará uma mensagem perigosa, subtil de penetrantes filosofemas e repressões postas a nu, que só os iniciados saberão decifrar, recolhidos desde a condenação inquisitorial de Théophile de Viau.

A progressiva abstracção na construção da personagem do *Imposteur* ilustra bem esse movimento, desde o hábito religioso que o primeiro univocamente envergava até à mera sugestão eclesiástica que sobreviveu e parece constituir-se em marco de necessário, só aparente eufemismo, na obra de Molière. Porém, gritante afigurar-se-á sempre a cegueira do proselitismo num homem que, apaixonado por uma suposta quintessência devocional de Tartufo, recusa a mentira até à evidência da violação iminente da

sua esposa por esse afinal vulcão mal escondido dos sentidos desregrados. Incapacitado de amar e aniquilador do divino amor dos jovens amantes, o humano, que se deixou tomar pela eternidade de pacotilha, desumaniza-se comovetemente até à ruína financeira e moral dos que não amou. O dramaturgo procurará contrapor aos “fanfarrões de virtude” os discretos virtuosos que se distinguem por um neo-epicurismo vivido na tolerância pelo pecador, no desgosto pelo excesso, e a sua palavra filosófica coincidirá invariavelmente com a santa sabedoria de uma boa Natureza, instinto a respeitar, palavra simples, irreprimível. Filósofo sensato da justa medida aristotélica e humilde criada hão-de reivindicar, em *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, um mesmo direito à liberdade no amor, como saberão arrancar, sem medo, a máscara do monge que o hábito não fez, mero ginasta irrepreensível de genuflexões repetidas com esmero, actor que quase perfeitamente representava a hipocrisia no teatro do mundo. Vícios privados com que Tartufo assediara a bela Elmire, a sua luxúria, jamais dissociada da gula, que uma rendilhada imagética celestial contamina, em lance poético de rara magistralidade, produzirá a tal contiguidade do trágico no cômico realizada no génio de Molière: uma reviravolta final evitará de cair em desgraça uma família levemente crédula que o discernimento de um justo monarca quis salvar, avesso ao cortesão falso que o pecador silencioso aqui encerra.

De resto, o século XVII francês gradualmente estabelecerá que aquele que transgride em pudor ameaça a piedade e atenta à estabilidade política. O progresso da sociabilidade e da *politesse* no seio da aristocracia exprimir-se-á na disciplina dos comportamentos, no decoro dos gestos e das palavras, o domínio sobre o corpo, como se a elegância exigisse a eclipse, a litotes, a perífrase da natureza, arte de significar tanto mais poderosamente quanto menos se nomeia, conforme La Fontaine consagrará na graça inefável de um erotismo esquivo. *L'École des femmes*, de Molière, pela primeira vez em cena a 26 de Dezembro de 1662, dialoga, ainda, com este silenciamento crescente do instinto, da alegria renascentista do hedonismo, fogo-de-artifício dos sentidos que os De Viau, Dassoucy, des Barreaux – até Malherbe aconselhando a um seu discípulo que fizesse amor em vez de versos – cantaram em tradição até aí consentida de livre pensamento. A licenciosidade plena de um Rabelais dava agora lugar à parenética austera de um Père Garsse, o retrato de um natural artificioso, a nu, de Montaigne fazia-se substituir pelas denunciadas baixezas que o poeta envolveria na gaze da alegoria. Se Ninon de Lenclous, fina cortesã, encarna o paradigma do sexo inteligente, consubstanciando a intimidade das formas na deambulação filosófica a dois, *L'École des femmes*

mulier, mulieris

estrutura-se precisamente na irrupção da lucidez, ainda que fortemente reprimida, que emerge da experiência plena do enamoramento: por muito que a naftalina do noivo sepulte a jovem Agnès no cárcere do puritanismo, o seu extraordinário discernimento será despertado e desenvolvido pelo puro jogo da sedução juvenil que o bom senso dos criados sempre há-de favorecer, Horace docemente resgatando-a pela força dos sentimentos à única ignorância universal, a da ciência do amor. Mais sábia do que qualquer uma das amputadas *Femmes savantes*, pretensamente científicas e nada amorosas, Agnès crescerá magicamente nesse “bonheur trop parfait”, celestial dimensão do humano, abraços subentendidos na alcova doce conquistada pelo bravo cavaleiro que assim ilustra a metonímica liberdade. Tomado como apologia do adultério, que o é profundamente, o discurso de Chrysalde, a tal *Raison*, cuja polifonia, acentuada à medida que o comediógrafo amadurece no livro da vida, nem sempre a crítica reconheceu, instaura a desconcertante paz sobre a infidelidade enquanto absurdo preconceito, como se o acaso não pudesse a qualquer momento iluminar-se na descoberta do outro renovado e o ferro do estado civil não pudesse alquimicamente revelar no ouro o conhecimento ilimitado do universo. Sério, como nunca o poderia deixar de ser, portanto discreto, quando mais forte do que a morte, microcosmos intenso e incondicional, único de cada vez que irrompe da sua multiplicidade natural, necessária, contida em cada vez que unicamente acontece, bênção rara que a vulgaridade confunde no pecado fácil. Contra as “ebulições de cérebro dos nossos Marqueses”, que as bibliotecas divorciavam do bom senso, *La Critique de l'École des femmes* maltrata a solenidade presunçosa dos que não sabendo rir se erigem em juizes do mundo, austeros esposos de senhoras virginais na aventura de todo o paradoxo humano, ritmadas na previsibilidade dos seus paupérrimos enlances, vazias do que não aprenderão nunca. Jean-Baptiste Poquelin preconiza aqui didacticamente a simples regra de agradar, a que toda a Poética de Aristóteles promove, intrínseca aos pobres de espírito como aos de pensamento livre, ao mesmo tempo que dignifica a comédia pela exigência maior de retratar a natureza do homem, árduo exercício que a idealização trágica não convoca, dispensando o seu autor das turbulências de uma identificação raivosa. Apelando ao prazer e ao critério sensitivo para a criação e crítica da arte, Molière subtiliza a competência no mesmo lastro amoroso de tudo o que se sente, tão pouco e tanto. Em *L'Impromptu de Versailles*, ainda comédia de comediantes, o dramaturgo denuncia a contrafacção desfiguradora de si que as *troupes* rivais entretanto representavam, alimentando a chama do escândalo e da inveja, muito para além da ênfase da sua declamação. Em causa continuava a estar a salvaguarda das aparências numa “miserável honra” crispada que não se quer ver no retrato geral dos defeitos dos homens, os do seu tempo, de todo o tempo, tornando impossível a arte do comediógrafo, pintura abstracta do humano que os maus espectadores se obstinam em fulanizar, doutores das perfeitas comédias sem público, incapazes de ensinar as sílabas deliciosas da obscenidade, entendida também na sua etimologia, a uma Élise que se vai descobrindo nos segredos do seu sangue.

Pouco mais de um ano depois da estreia de *Le Festin de Pierre*, subtítulo de devaneio quase surrealista, *Le Misanthrope*, representado pela primeira vez em Junho de 1666 pela *troupe* do Rei, ainda no Palais-Royal, parece extremar a asunção da mordaza sobre quem ousa morigerar, na caricatura do vício. Se muita crítica persiste em só introduzir o eixo medial de sensatez aristotélica pela voz racional de Philinte, desenvolvendo de modo equidistante o desequilíbrio de uma galanteria desbaratada em levianidades, elogios de circunstância, e o desvario de um atrabiliário dividido entre a inclinação pela mais do que jovial viúva, até o horror pela Humanidade, o certo é que esta peça questiona os limites de uma “complaisance relative”, louva-

do preceito de uma civilização francesa de trato e diplomacia que o *siècle d'or* instituiu. Falso misantropo, não só porque apaixonado – esse seria o indício óbvio da sua complexidade a desvendar –, superficialmente avesso a meio mundo, que namora a dama afeita ao namoro de outro meio, em relação ao qual, mal sucedido, se enciúma, Alceste justamente põe em causa mais uma vez a hipocrisia dos cortesãos no poder, no amor e na arte. A sua franqueza, por muito brutal, na denúncia de um exagero que tomou o lugar da harmonia, não poderia deixar de ser vista como doença, a sua verticalidade – e não é ela sempre violenta? – perante a corrupção de uma arte clássica da conversação, princípio da tolerância filosófica, sofreria a previsível inversão de um paradigma que ninguém reconhece: ao comediógrafo se recusa o seu direito, isto é, a sua própria natureza de pintor dos costumes visando a edificação dos Homens. Drama do absurdo, *Le Misanthrope* evidenciaria as misérias do artista dependente de uma máquina poderosa de absolutismo e seus satélites bajuladores que reduz a sua vital palavra ao silêncio. Daí a amargura desconcertante de uma comédia de longa gestação que parece superar a mera apologia do fleuma filosófico, assim como a mera condenação do tal “chagrin philosophe”, para dialogar em grande amplitude com a *Raison* e o seu debate no século XVII francês, no sentido de para ele resgatar o valor da irracionalidade. Apaixonado e enraivecido, Alceste não deixa de se deparar nesse desequilíbrio amoroso que lhe permite ter consciência da perversidade que reina à sua volta e da vacuidade de toda a alta sabedoria, mesmo a aristotélica ou a sua leitura consequentemente redutora. Para além da dupla excentricidade satirizada, sobrepõe-se a aspiração conturbada a uma felicidade a que subjazeria a verdade nas suas múltiplas expressões íntimas ou sociais, sobretudo a da simples licença da palavra para dizer.

Entre *Dom Juan* e *Le Misanthrope*, a crítica francesa acaba de centrar o seu olhar sobre a pequena comédia *L'Amour Médecin*, estreada em Versalhes, por ordem e talvez até sugestão do Rei, a 15 de Setembro de 1665. Nunca lendo inoportunamente as confissões dos autores, esta jóia breve e flamejante mostra-se envolvida na capa da diversão hilariante dos *intermezzi* e da escrita precipitada de obra inofensiva, mas mal disfarça o grito que constitui contra toda a tirania. Desde a tirania de um pai que se recusa a aceitar a maturidade da filha, até à tirania da medicina que encobre nas latinadas a sua impotência perante a morte por ela provocada, em colóquio arrogantemente orquestrado, Jean-Baptiste Poquelin perpassa de alusões religiosas a crítica às “cabalas extravagantes” dos que exploram a fraqueza humana, prometendo-lhes a sobrevivência até da eternidade. Exaltação de “un naturel le plus humain du monde”, a peça estrutura-se na trama caleidoscópica de um amante que se faz passar por médico infalível a fim de lhe aplicar o tratamento excepcional do amor, impossível reunião assim engendradora que culminaria na celebração fictícia, afinal real, de um casamento psicoterapêutico, tão-só virtude regeneradora da alegria. Molière redescobre-se hoje na descoberta, recentemente mais intensa, do próprio barroco francês, noite até há pouco recalcada no brilho de uma época solar sobre cujas sombras não se demorava o olhar, e neste jogo teatral, entre a realidade do mundo e a representação do palco, superador de qualquer distinção funcional que sacrifique a verdade do sonho e a ilusão de que é feita a vida.

Irreduzível a uma qualquer constância, movimento de menos infinito a mais infinito, Dom Juan tem sido lido tão diversamente que pode ser desde o romantizado metafísico aspirando ao absoluto, na viagem pelo eterno feminino, até ao recentíssimo falso libertino, a par do falso devoto e do falso misantropo, sátira da degradação da própria libertinagem na exuberância da mera devassidão. Entre a alma finíssima do

livre pensador ou a carne desavergonhada do vil dissoluto, o “grand seigneur méchant homme” pulveriza-se nos matizes de *petit marquis* abominável, justamente condenado, ou nas fortes tonalidades de destemido poeta da existência inteira. Herói ou réu, aquele que raptara a antiga freira por si perdida para a desposar, contradizendo uma tradição de Dom Juans solteiros, continua sendo objecto de uma desejada coerência de retrato crítico, autêntica hipoteca do conhecimento humano; nem malfeitor de Elvire, compreensivelmente chorosa do sentimento que morreu nele, mas inconsciente do quanto se revela odiosa a mulher que reclama o amor e sobretudo que o reclama e persegue no argumento da legitimidade matrimonial, nem santo enfrentando as labaredas do inferno, depois de desafiar teologia, sacramento, autoridade, o assassino de um comendador e digno cavaleiro de uma luta desigual, define-se na relação dialéctica e muito humana do bem e do mal, mais uma vez do racional e do irracional. Relativizada a caracterização indirecta de um *valet* que trai a inveja na excessiva censura, humilhado ser da cobardia aceitável ou detestável sobrançeria de criado, Dom Juan foge, como que de uma esotérica viagem se tratasse, também desrespeitoso escape ao compromisso que não pode tomar, derramando-se num discurso a um tempo de lirismo tocante ou de irritante irresponsabilidade sobre a amplitude do amor, isto é, da luxúria traduzida em douradas metáforas sobre o nascimento de todas, fundas emoções esgotadas nas primícias desses instantes lindos, afinal violações. Mais complexo do que pode parecer se afigura também o encontro do conquistador com as camponesas, muito activas para vítimas, porquanto reconhecem a aspirada aristocracia do galanteador que as faz sonhar, ao contrário dos seus ajustados e simplórios noivos, vitória da bela mentira sobre uma triste verdade, autêntica sedução do refinado pelo instinto, atracção forte, nem sempre reconhecida sem hipocrisia, dos contrários que o não são, osmose do filósofo com o animal. A qualificação ambígua de *épouseur du genre humain*, com que o deplorável Sganarelle pejora o amo, exprimirá a natureza fácil do dissoluto sem deixar a sugestão do apaixonado que ultrapassaria a dimensão estritamente entitativa e sufocadamente não adulterina do enlance para se situar no universo imenso do amor que liga o sentimento, como dirá José Marinho.

Elvire amaldiçoa o marido que ama, insulta-o e faz votos para que Deus, traído pela sua foga esposa, o castigue, lançando-lhe à cara tudo isto em primário estádio amoroso, confirmação pelo seu remorso de um “adultério disfarçado” com Juan, imperdoável arrendimento de quem nada aprendeu com as curvas da vida. Incapaz de se enriquecer, certamente pouco encantadora aos olhos ávidos de encantamento do amador, Elvire, na sua posterior epifania, quando lhe vem lembrar a vingança de Deus sobre os libertinos, iminente, numa tensão que contrasta com a impassibilidade da sua voz descarnada, representa ou uma evolução no sentido da convenção da honra ou uma regressão do ponto de vista da sua grandeza de mulher. Se, por um lado, recupera, apesar da mancha e do ódio, a decência e aquilo que se aceita ser certa espiritualidade, perde, por outro lado, para sempre a plenitude de saber amar nas palavras de São Paulo, paciente, generosa, incondicional. Como santa, já não recriminando, Juan vibra instantaneamente com a nova pomba branca do antigo torpedo, pensando ela mais em salvar a alma de quem julga ter amado do que algum dia saberá reconhecer a energia que move os astros, as delícias do pensar que liberta e o santuário do seu próprio corpo oferecido.

Este pelo menos duplo plano de leitura, do defeito da virtude e da virtude do defeito, cobrirá toda a comédia da ambiguidade que não deseja ser resolvida. A *mulier* não deixa de estar ao nível de um Sganarelle e seus *clichés* sobre o céu, o pecado, o castigo e o remorso. Charlotte e Mathurine, pouco *raffinées*, subtraem-se naturalmente ao destino inelutável das suas pobres vidas, sabendo acreditar, por preciosos instantes, no impossível de um casamento aristocrá-

tico, prometido tanto mais inverosimilmente a duas camponesas e ao mesmo tempo: sábias e ridículas até à ternura, esfomeadas de Literatura, ouvirão “tous les contes” que o *valet* realisticamente denuncia para se libertarem na esplêndida mentira de todo o discurso amoroso, tal como Pierre Corneille, em *Le Menteur*, fantásticamente exprimiu. O libertino é censurável como mentiroso será sempre o poeta, ambos marginais em relação à tal “miserável honra” que pouco importa a Juan, no fundo mais dado a gaiotas do que às mulheres. De resto, a honra medieval de Dom Alonse, para quem a vida é menos preciosa do que a honra, contrastará com a moderação racional, saída do coração, de Dom Carlos que excepcional triunfa só por momentos no reconhecimento da bravura cavaleiresca, afinal profundo sentido de justiça. Também a virtude, com que Dom Louis enroupa a honra antiquada dos alexandrinos que ressoam no seu emocionado e caduco discurso, constitui nostálgico mas indesejável canto de cisne de uma antiga aristocracia incapaz de conceber a modernidade e um seu mito. Dom Juan será cruel com o mendigo, a quem não dá esmola por hipócrita caridade, mas por um reflectido “amor da Humanidade” onde ecoa a consciência de um Deus que nos abandonou e a aritmética perigosa, combatida pelo senso comum que o criado encarna até à imbecilidade, e que o livre pensador velará doravante na capa da falsa virtude que o mundo quer por autêntica. Cruel com o pai, cruel com o *valet*, cruel com a que não soube ser gaiota, pode bem a crueldade ser o rosto da verdade que quase ninguém ousa conhecer na vida, como se a dor fosse o preço a pagar pela revelação ardentemente desejada por Juan, mesmo se ele for o da morte anunciada: a tensão dramática do frontal jantar com a estátua de pedra, antecipando o espectáculo barroco das labaredas que envolvem o devasso, intercala-se no jogo altivo de desprezo pelo burguês Monsieur Dimanche, credor provavelmente alimentando-se da reprovada usura, espelho do derradeiro protesto de Sganarelle que só chora o salário, não sentindo, minúsculo homem esmagado e covarde, sequer a morte de um homem inadequado.

Molière tudo interroga, até a própria libertinagem, quando a máscara parece ter-se colado ao rosto: La Mothe Le Vayer será bibliotecário de Richelieu e preceptor régio, curvando-se perante a heterodoxia; Gabriel Naudé dedica-se à causa de Mazarin e lamenta que o massacre de São Bartolomeu não tenha definitivamente eliminado da França o protestantismo; Théophile de Viau já há muito desconcertara entre a rebeldia e o propagandismo oficial; Luís XIV escutará os terrores pregados por Bossuet ao lado da piedosa Marie de Maintenon; Sosie, desgraçado homem que o divino espancará na decorosa cena clássica de *Amphitryon*, recomenda o silêncio da sobrevivência; o comediógrafo disfarçará as palavras. Dom Juan foi humano, demasiado humano, disse o alado desejo do conhecimento, vivendo da chama, lirismo ardente que o instante apaga, fogueira da Inquisição. Do sol que realmente fora até o Rei já esquecera o brilho que um dia os olhos de uma mulher lhe revelaram. E de cera são ainda as asas de Ícaro. ■

1 MARINHO, José – *Teixeira de Pascoas, Poeta das Origens e da Saudade*, Lisboa, Imprensa Nacional, 2005, ed. de Jorge Croce Rivera, p. 434.

* Professora Associada da Faculdade de Letras do Porto, docente do Mestrado de Texto Dramático, doutorou-se, em 1998, em Literatura Comparada, com uma tese sobre a presença do Teatro Francês, em Portugal, no século XVIII, organizando actualmente o Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, iniciativa conjunta das Faculdades de Letras, Arquitectura e Direito.

Uma carta dramaturgica

ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU*

Na Primavera de 2002, tive a oportunidade de trabalhar sobre *D. João*, de Molière, com Giorgio Barberio Corsetti, um encenador italiano. Stéphane Braunschweig, com quem colaboro habitualmente enquanto dramaturgista, convidara-o a fazer um espectáculo em francês com a companhia do Théâtre National de Strasbourg [*Le Festin de Pierre*]. Giorgio fixara-se nesse texto, onde encontrava a cultura teatral dos actores com quem ia trabalhar e, ao mesmo tempo, um dos seus objectos predilectos: alguns anos antes, encenara, na Sicília, um espectáculo a partir de um grande número de variantes de *D. João*, desde o aparecimento de *El Burlador de Sevilla* [de Tirso de Molina] às suas metamorfoses românticas, passando obviamente pela apropriação do tema por parte da comédia italiana e da ópera. A sua percepção primeira do mito era aliás muito sobredeterminada pela ópera de Mozart e Da Ponte [*Don Giovanni*], na qual o erotismo ocupa um lugar bem maior do que em Molière, e onde as tónicas libertárias ecoam fortemente – aquilo que, acima de tudo, interessava Giorgio, como mo explicito desde o nosso primeiro encontro, era a energia afirmativa, nietzschiana, das transgressões de *D. João*.

Seduzido pelo vigor do texto ao qual decidira confrontar-se, não parava contudo de se espantar perante a forma como Molière abordava a história. Era particularmente sensível àquilo a que chamava a “série negra” da peça, o facto de *D. João* em nada ser bem sucedido, nem no rapto da cobiçada noiva, nem na sedução de Carlota e Maturina, nem em reaver Elvira no acto IV, nem em obrigar o mendigo a abjurar, nem em evitar as admoestações humilhantes de seu pai, nem em afirmar, contra a intrusão do sobrenatural, o triunfo da racionalidade. E o facto de um *D. João* reservar um lugar tão reduzido às mulheres, de o erotismo ter uma parte tão cônica, e os sucessos amorosos importância nenhuma, era algo que o intrigava particularmente.

Trabalhar com ele, correspondeu portanto, para os actores e para mim – alimentados por Molière desde a infância (como todos aqueles que passaram pelos bancos da escola em França) e mil vezes em contacto com a peça nas aulas de teatro e em múltiplas encenações –, à oportunidade de redescobrir um texto por demais conhecido à luz de um olhar novo e agudo. Nessa ocasião, apercebi-me (como no ano seguinte, ao trabalhar sobre *O Misanthropo* com Stéphane Braunschweig) de que Molière constitui um pilar tão importante da cultura francesa que dificilmente nos damos conta da sua irredutível singularidade e da sua estranheza dramaturgica, inegavelmente grandes todavia – como Tchekhov, ele teve inúmeros seguidores, mas como Tchekhov abriu para o teatro um terreno que, no fim de contas, lhe é exclusivo.

Nas semanas que precederam os ensaios, pus-me então a ler Molière e algumas obras de cariz crítico, a partir daquilo que surpreendia Giorgio: a tal estranheza da peça, tão descentrada em relação a todas as outras versões do mito (e também, disso tomei consciência, em relação ao resto da obra de Molière). A retórica do texto, a abstracção da língua clássica, também preocupavam Giorgio: perguntava-se como conciliá-las com o seu trabalho de encenador, profundamente baseado na sensualidade, na presença dos corpos, na energia “desejante” do actor. A fim de lhe abrir caminho para Molière, o trabalho consistia pois em dar-lhe conta daquilo que nós, franceses, habitualmente percebemos na obra do dramaturgo, e pasmar com ele perante tudo quanto ia redescobrimo através das minhas leituras e do nosso diálogo. O texto que se segue é a primeira das cartas dramaturgicas que lhe dirigi durante esse período.

Há uns anos atrás, acompanhei, numa ida à Comédie Française para assistir à representação de *O Doente Imaginário*, uma menina que não tinha a oportunidade de ir ao teatro muitas vezes, mas que gostava de teatro; foi ela que me levou a ver, no foyer, a cadeira onde Molière morreu a representar a peça. Sabia, pelos livros da escola, da existência desse objecto naquele teatro, e queria vê-lo “com os seus próprios olhos”. O foyer estava fechado nessa noite, mas ainda assim fomos lá, a seguir à representação, enquanto o público saía da sala. Ao contrário do que seria de esperar, o arrumador que nos surpreendeu na penumbra aceitou acender as luzes só para nós e deixar-nos uns minutos no espaço. Pelo que pudemos ver o cadeirão de Molière.

Não pretendo com isto dizer que Molière seja, em França, objecto de um ritual, a não ser no plano escolar e laico. Mas a sua presença carnal, a do homem vivo que ele foi – um homem ambíguo e apaixonado, que sofreu, desejou, fascinou –, habita a sua obra e faz com que esta transcenda por toda a parte o seu lugar de monumento cultural.

E foi também a esse homem que o espanto de Giorgio Corsetti nos fez aceder.

Caro Giorgio,

Eis o estado das minhas reflexões acerca de *D. João*: aqui tas entrego na desordem, sabendo que algumas podem ser interessantes para o teu projecto, outras não, mas esperando que no lote possas encontrar coisas que te sirvam... (inclusive através de desacordos e objecções!).

As considerações que se seguem nasceram das minhas últimas leituras em torno da peça: por um lado, dois livros de Giovanni Macchia (*Vie, aventuras et mort de Don Juan* e *Le Théâtre de la dissimulation*; não consegui encontrar uma edição francesa de *Le Silence de Molière* – o livro está esgotado); por outro, de uma biografia de Molière que consultei.

Dou-me conta de que o meu questionamento volta sempre, sem que eu saiba bem porquê, não tanto ao conteúdo da peça em si mesmo, mas antes à relação de Molière com a peça, com o seu objecto. Por outras palavras, afigura-se-me que o mais interessante é saber de onde parte a peça, qual é o sentido desse gesto de provocação que parece quase escapar a Molière – é uma espécie de “acting out”, como se diz em linguagem psicanalítica, quando o paciente, em vez de elaborar o seu material mental, exprime essa elaboração através de um acto, de natureza francamente fantasmática, dentro do real.

Seja como for, a presença de Molière na sua obra constituiu, desde sempre, uma das razões dos debates apaixonados que ela suscitou; não é por acaso que, a partir de Rousseau, o debate acerca de *O Misanthropo* se debruça, em larga medida, sobre a questão do ponto de vista de Molière em relação à sua personagem – o próprio Molière, aliás, fez tudo para inscrever a sua autobiografia na obra (como se sabe, conseguiu fazê-lo, para além de todas as expectativas, com *O Doente Imaginário*...). Se Molière fosse um artista contemporâneo, a percepção total da sua obra passaria por esse jogo de “mentir a verdade”, impudico e batoteiro, no que diz respeito à autobiografia: a inscrição da doença e do ciúme sexual nas peças que escreveu pode porventura parecer particularmente exibicionista e provocadora, quando se sabe que uma e outra alimentavam constantemente os discursos dos inimigos de Molière contra a sua pessoa (não se hesitava em atacar alguém com base nos seus problemas de saúde...).

Mas, no fundo, é menos o aspecto autobiográfico que me leva a atravessar a matéria da peça para interrogar o “gesto” do que aquilo que mais me fascina no teatro de Molière: o seu lado “mental”. Parece-me certo que Molière compreendeu e descreveu genialmente (graças a uma evidente proximidade pessoal) a neurose – a neurose no que ela tem de incurável, na sua capacidade de resistir a qualquer assalto da realidade, no que ela tem de tão misteriosamente caro, necessário, indispensável ao neurótico – como Freud observara desde os primórdios da psicanálise. Os neuróticos não querem livrar-se da sua neurose; e a grande característica psicológica das personagens de Molière é a sua total ausência de redenção: aconteça o que lhes acontecer (geralmente uma data de catástrofes), nada os modifica, nada os faz mudar. Saem da peça exactamente como entraram, a neurose não é corrigível. Essas personagens não têm, nem podem ter, “percurso” (que diferença se comparadas com as personagens de Shakespeare!), e é seguramente muito difícil para os actores representarem essa imutabilidade de pedra. No entanto, há, claro está, uma acção, um enredo, peripécias – só que não influem em nada sobre a nota de fundo das personagens. As duas linhas encontram-se separadas: de um lado, a acção (cheia de reviravoltas), por outro, a da personagem (que não é uma linha, mas antes o infundável aprofundamento do mesmo). Foi obviamente por isso que Molière apaixonou esse outro grande especialista da neurose e da repetição: Thomas Bernhard.

Assim, o cómico de repetição, que classicamente se analisa nas deixas do dramaturgo – a famosa repetição à maneira de Molière: “Mas que raio ia fazer no barco onde se foi meter?” de *Scapin*, o “Coitado!” de *O Tartufo*, “O pulmão! O pulmão!” de Toinette em *O Doente Imaginário* (médico de fantasia, mas que através desta deixa, burlescamente repetida, designava muito precisamente aquilo de que Molière estava a morrer – lembra-me, sem disso tirar ilações precipitadas, a tirada “So they call you Concentration Camp?”, dez vezes repetida no filme *To Be or Not to Be*, de Lubitsch); esse cómico de repetição parece-me lançar raízes muito fundas. Pois o que Molière mais amiúde mostra é o cómico da neurose obsessiva (Harpagon, o avarento, agarrado à sua caixinha, como todos os outros à sua obsessão, e também à loucura de possuir, de dominar).

Antes de voltar a *D. João*, cuja relação com a obsessão (vista de dentro da obra de Molière) me parece assaz paradoxal (será ele um obcecado no sentido molieresco?), uma palavra acerca do próprio Molière. A raiva de que comecei por te falar, essa raiva política que se apoderou dele depois da proibição de *O Tartufo*, e que precede de perto a escrita de *D. João*, afigura-se-me, após leitura dos episódios biográficos, tingida de algo muito sombrio, algo destruído e, simultaneamente, auto-destrutivo: só consigo interpretar como gesto mal controlado de auto-destruição o facto de ele escrever – a fim de supostamente reparar a catástrofe que a proibição de *O Tartufo* representou para a trupe – uma peça ainda mais provocadora e subversiva, que ele mesmo acaba por retirar de cena antes que o escândalo tome maiores proporções. A auto-censura ainda é pior do que a censura, não? Neurose do insucesso: o sujeito reitera exactamente aquilo que o fez bater com a cabeça na parede.

Molière, a parte negra: os seus contemporâneos (sobretudo os inimigos mas não só) descrevem-no, as mais das vezes, como um ser melancólico e, principalmente depois da querela de *O Tartufo*, de humor sombrio, instável, colérico – com uma agressividade virada contra si próprio. Uma peça satírica de 1667, *Elomire* (anagrama de Molière) *hypocondre*, mostra-o com grandes ataques de cólera que no fim o deixam “interdito e confuso” (culpabilidade castigadora). Um biógrafo de 1705, cujas informações provinham, na sua maioria, de Baron, actor da trupe de Molière, e da velha criada do escritor, insiste sobre as suas manias e sobre o lado dramático da respectiva transgressão: “Tornara-se incómodo devido à sua exactidão e ao seu arranjo (= maneira de viver) [...]. Uma janela aberta ou fechada, um momento à frente (= antes) ou depois do que ele ordenara, punham Molière em estado de convulsão”. E ainda: “Se alguém tivesse desarrumado um livro, bastava para ele não trabalhar durante quinze dias. Havia poucos criados que não apanhasse em falta e a velha criada Laforest era apanhada tantas vezes como os outros, embora desse estar acostumada à cansativa regularidade que Molière exigia de toda a gente”. Esse mesmo biógrafo, Grimarest, que decerto puxa pela corda do patético barato e do trágico complacente, coloca as seguintes palavras na boca do Molière dos últimos tempos: “Enquanto a minha vida abarcou iguais partes de dor e de prazer, achei-me feliz; hoje, porém, sinto-me vergar sob o peso das mágoas, incapaz de contar com um momento de satisfação ou doçura, e bem vejo que devo abandonar o jogo. Já não aguento mais as dores e os desprazeres que agora não me deixam um instante de repouso. Mas, acrescento meditando, quanto sofre um homem antes de morrer! Entretanto, bem sinto que me estou finando”.



A minha intenção não é obviamente assentar a interpretação da obra nas crónicas folhetinescas da época, mas uma coisa parece clara: a “infelicidade” faz a sua entrada na vida pessoal de Molière por alturas da proibição de *O Tartufo*, e é certo que a escrita célere de *D. João* ocorre num período extremamente negro. Acumulam-se problemas de toda a ordem:

1 O mais conhecido, a censura de *O Tartufo*: consagra obviamente uma vitória do partido devoto contra Molière, mas também, e talvez sobretudo, é a primeira vez que o Rei – que até sempre o defendera – não toma a defesa do dramaturgo. A relação de fascínio/celebração que Molière e a sua obra mantêm com Luís XIV está mais que provada. Uma peça como *Anfitrião*, em que o Rei surge descrito com os traços de Júpiter, é elucidativa a este nível... Molière também é um mundano que conquistou a sua aura graças à protecção pessoal do Rei. Por outro lado, a veia satírica multifacetada de Molière possui tudo para agradar a Luís XIV que, para alicerçar o seu absolutismo, agia no sentido de limitar o poder de todas as forças em presença – à cabeça das quais, a Companhia do Santo-Sacramento. A luta contra os devotos (fiéis ao Papa e hostis à política de independência do Rei face à Santa Sé) era pois um objectivo partilhado por Luís XIV, a ponto de certos historiadores pensarem que *O Tartufo* poderá ter sido, para o Rei, uma maneira de apalpar o terreno a fim de perceber até onde podia ir – o que significa que o facto de Luís XIV ter acabado por aderir às reivindicações do partido religioso terá porventura soado a Molière como uma ruptura ou uma traição. As duas “petições” que dirigiu ao Rei no sentido de obter, apesar de tudo, a sua permissão (a primeira proibição fora pronunciada na ausência de Luís XIV, que partira para a guerra) são, aliás, patéticas. *D. João* escreve-se portanto num momento em que, pela primeira vez, Molière carecia dos favores do monarca. O que confere particular interesse à tese de Paul Bénichou (em *Morales du grand siècle*), segundo a qual D. João, na sua pretensão de ser todo-poderoso e de estar acima de todas as leis, obedecendo tão-só ao seu desejo, etc., seria a versão negra e satânica do Júpiter de *Anfitrião* – onde a alusão ao Rei é perfeitamente límpida. Nesta perspectiva, a violência de D. João poderia funcionar também como um eco do absolutismo régio, que Molière acabara de sentir duramente pela primeira vez, ele que desse absolutismo sempre tirara proveito contra os seus inúmeros inimigos.

2 Segundo problema: a doença. A doença de Molière é coisa pública bastante cedo no decorrer da sua carreira. Torna-se particularmente notória porque ele tosse e perde o fôlego em cena, facto de que os seus detractores não deixam de troçar muito cruelmente. A magreza, os olhos cavos, etc., tudo isso faz parte dos habituais ataques de escárnio contra Molière. A partir do caso *Tartufo* (Verão de 1664), o seu estado de saúde não pára de se agravar, a ponto de o obrigar a dotar Harpagon de uma congestão pulmonar para justificar os seus próprios ataques de tosse. Um pouco como aconteceu com Tchekhov, essa doença vai obrigá-lo, em várias ocasiões, a viver afastado da sua jovem mulher – potenciando os fantasmas de ciúme e sublinhando a diferença de idades que os separava. Tudo isto para dizer que a questão da morte também faz parte da paisagem pessoal de Molière (de resto, sabe-se o lugar que a morte ocupa na neurose obsessiva, a qual se configura como uma muralha perante a angústia de morrer, ela própria ligada à culpabilidade).

3 Ao ler a biografia de Molière, apercebi-me de que, para meu grande espanto, o período que medeia a proibição de *O Tartufo* (Verão de 1664) e a estreia de *D. João* (15 de Fevereiro de 1665) é também marcado pela morte do primeiro filho de Molière, o filho que tivera de Armande, em Fevereiro de 1664, Louis de seu nome (luto ao qual se junta a perda de dois amigos muito caros, durante o mesmo período). Esse filho era afilhado do Rei – Luís XIV quisera, através desse gesto, contestar o rumor segundo o qual Molière teria, casando com Armande, desposado a sua própria filha. A biografia que li realça o facto de que os primeiros ataques contra os médicos aparecem em *D. João*, após a morte desse filho. É seguramente uma elucubração um tanto sentimental – Molière só teria começado a querer mal aos médicos depois da morte do filho –, contudo parece-me interessante notar que a concepção de *D. João*, peça em que a morte está tão presente, se faz num período de luto – de lutos profundos e repetidos.

Trata-se pois de uma brutal série negra para um homem que, até lá, em tudo fora bem sucedido: abandono, até mesmo traição do Rei (Maio de 1664), morte do filho concebido com Armande, que o Rei apadrinhara (Novembro de 1665) e

porventura agravamento da doença. Tudo isto desaguará, em 1666, na escrita de *O Misanthropo* (uma peça obviamente sombria, urdida como uma tragédia, a menos cómica da autoria de Molière), seguida de uma série de divertimentos escritos a pedido do Rei, durante um período de reaproximação.

Ao reler *D. João* depois de tudo isto, não pude impedir-me de pensar que o perpétuo desafio do Céu, o niilismo (“acredito que dois e dois são quatro”), a total falta de respeito por Deus tinham muito a ver com um desespero pessoal. Como se um Job desatasse a proferir blasfémias...

Molière estaria pois nesse patamar, na cólera desesperada e finalmente impotente de D. João – mais do que no seu desejo de seduzir ou no sentido do prazer (presente em Mozart mas ausente em Molière...). Se procurarmos Molière enamorado na peça, encontrá-lo-emos, aliás, bem mais em Pierrot do que em D. João – Pierrot, cujas recriminações apaixonadas poderiam ser as de um Alceste camponês – ou na Elvira da primeira cena, outra versão de Alceste com um D. João-Célimène.

Mas Molière D. João? Continuo a estar convencida de que ele tinha uma visão externa da história de sedução, sob o modo do ciúme, e de que descreveu a necessidade de sedução de D. João à imagem da que detectava nas mulheres, motor da sua paranóia. Para ser um D. João no sentido banal, era, a meu ver, demasiado obsessivo e, sobretudo, mais animado pelo desejo de possuir do que pelo de seduzir aos quatro ventos. No entanto, convém não esquecer que este homem que cornudo se quis pintar, este homem que quis dizer que o amor o fazia sofrer (como é consabido: pobre Alceste, pobre Arnolphe, etc.) é também um homem que, durante certo tempo, teve duas amantes à disposição na sua trupe: Madeleine, a velha amante, e a menina de Brie, cujo marido se mostrava amavelmente complacente, e que, por seu lado, tinha o cuidado de não ferir a susceptibilidade de Madeleine – enquanto fantasiava já acerca da muito jovem Armande... (e aí já não pensamos em Tchekhov, mas antes em Brecht).

No fim de contas, uma das coisas que acho mais interessantes nesta obra é a maneira como combina uma personagem que se mostra e quer estar em situação de perpétuo domínio (o tal domínio da e pela linguagem, a retórica, que tu rejeitas) e um gesto artístico auto-destrutivo para o qual concorrem toda a violência e todo o desespero de Molière, comportando porventura confissões sobre si próprio que alhures não fez e compondo um auto-retrato muito menos con-

trolado. Com efeito, nas outras peças, as projecções de si mesmo são frequentemente vítimas (Alceste, Arnolphe, Argan, etc.). Neste caso, por intermédio de D. João, é a megalomania, é a vontade de poder, é o egotismo que se exprimem plenamente – características do artista, do encenador, do director de trupe –, enquanto em Esganarello se projectam a parte da angústia, da contradição, da do servilismo em relação ao poder, que são, também elas, Molière.

Esta contradição de que outras personagens são portadoras num registo cómico (um desejo neurótico de domínio absoluto misturado com uma impossibilidade de dominar o real), é como se aqui ela habitasse o próprio gesto da escrita: no momento em que Molière representa, de forma compensatória em relação às suas dores, uma personagem que desafia tudo e todos, que grita a sua revolta e a sua recusa de obedecer a seja o que for excepto a si mesmo, sendo em certa medida bem sucedida nos seus intuitos, sem angústia e sem culpabilidade, a peça vira-se contra o autor e escapa-lhe – ele dá consigo na situação de dever auto-censurar-se (nem sequer mandou publicar a peça em vida), de tal modo aquilo que confessa lhe escapa.

Amanhã te enviarei mais algumas notas soltas.

Beijos,

Anne-Françoise ■

Trad. Regina Guimarães.

* Conselheira artística do Théâtre National de Strasbourg (TNS), onde continua a acompanhar Stéphane Braunschweig, com quem já colabora desde 1993. É também responsável pela secção Dramaturgia/Encenação da Escola do TNS e pela revista *OutreScène*. Professora auxiliar de Estudos Teatrais na Universidade de Paris III, onde leccionou entre 1990 e 2001. As suas publicações debruçam-se principalmente sobre o teatro de Bernard-Marie Koltès e sobre a obra cénica de Patrice Chéreau.



D. João: fragmentos da memória dos espectáculos

BÉATRICE PICON-VALLIN*

D. João, de Molière, é uma peça cuja complexidade e cuja plasticidade permitem aos encenadores leituras radicalmente diferentes. Após de *D. João* de Molière, ou a seu lado, encontram-se outros *D. João* que alteram a leitura que se pode construir da peça – o de Tirso de Molina, de Byron, de Púchkin, etc. Passando de um poeta para outro, D. João guardou os traços fundamentais da sua personagem, mas também reflectiu as diferentes personalidades dos artistas que por ele se interessaram, a cultura de diferentes países e ideais sociais diferenciados.

No início do século XX, quando Vsevolod Meierhold, o reformador, aborda o texto de *D. João*, começa antes de tudo por interpretar a personagem à luz do princípio do teatro de máscaras, e não, como muitos críticos da época preconizavam, como o retrato do seu autor.

A interpretação do jovem Meierhold que, pela primeira vez, se confronta com uma peça do classicismo francês, e se debruça com muita profundidade sobre o problema mais tarde designado como “releitura dos clássicos”, chama a nossa atenção. Segundo Meierhold, que em 1910 monta a peça no Teatro Imperial Aleksandrinski, em São Petersburgo, a personagem de D. João não constituía um fim para Molière, mas sim um meio. O poeta escreveu *D. João* após a tempestade que *O Tartufo* suscitara nos meios do clero e da nobreza. Os seus inimigos procuravam um castigo digno dele. E Molière só podia responder a essa injustiça com as suas próprias armas: fez a sátira da beatice das gentes da igreja e da hipocrisia dos aristocratas que ele odiava, “agarrando-se à personagem de D. João como a uma tábua de salvação”. O tratamento da personagem-instrumento é triplo. Molière faz dele um objecto de riso e de ultraje para o oferecer, qual alvo, às violentas invectivas dirigidas contra a vaidade e o orgulho que sempre abominou e, ao mesmo tempo, pela boca desse cavaleiro frívolo e motivo de sua mofa, faz uma análise essencial e poderosa dos dois vícios predominantes na sua época: a beatice e a hipocrisia. Meierhold acrescenta a esta interpretação o drama da vida íntima do poeta: a traição da sua mulher. Sob a capa de D. João, Molière ataca também todos os seus rivais, “conquistadores de corações femininos”. Meierhold defende pois que, para Molière, “D. João é apenas a marioneta de que o autor necessita para ajustar contas com a multidão dos seus inúmeros inimigos”. D. João não passa, para Molière, “de um portador de máscaras. Ora lhe vemos a máscara da dissolução dos costumes, da irreligião, do cinismo e da hipocrisia própria de um cortesão do Rei-Sol, ora a do autor-acusador, ora a máscara de pesadelo que abafa o próprio autor, essa mesma que ele era obrigado a usar nos espectáculos da corte ou perante a sua mulher infiel. E só no fim o autor dá à sua marioneta a máscara do burlador de Sevilha que descobriu com os Comediantes italianos em digressão”¹. Meierhold interpreta *D. João*, como outras peças de Molière, sem as dissociar dos estrados de feira da praça Saint-Germain, onde o poeta pudera alimentar-se do teatro de marionetas, das farsas populares, representadas sob um toldo de tela grosseira, dos acrobatas, dos charlatães, dos prestidigitadores e curandeiros, e lembra que nunca se deve esquecer que Molière se formou em convívio com os actores ambulantes das trupes italianas. Sublinha que foi aí que Molière armazenou a força denunciadora que mais

tarde será combatida pelo poder e pela aristocracia. Esta leitura, que vê em D. João sobretudo um portador de máscaras, é profundamente teatral e não menos política. Está impregnada do pensamento acerca do *balagan* (teatro de feira) que constitui o núcleo da restauração teatral, tal como Meierhold a concebe no início do século XX. Meierhold aplica à encenação da peça a ideia de uma “livre composição dentro do conceito das cenas primitivas”² e inspira-se tanto do teatro ambulante como do teatro shakespeariano e do teatro oriental para utilizar um prosaísmo que permitirá a aproximação entre os actores e os espectadores. Trata-se de representar essa tal força denunciadora numa atmosfera de festa, frente a uma sala que não estará mergulhada na escuridão. Ao ver sorrir o espectador, o actor poderá captar nele uma nova energia. A escolha dos cenários, da música e da iluminação deve evocar – e não descrever –, sem pormenores supérfluos, a atmosfera da época, distanciando simultaneamente a acção (centenas de candelas de cera em três lustres pendurados no tecto, presença de criados no prosaísmo que servem os intérpretes, anunciam os intervalos, chamam o público fazendo tinir um pequeno sino, etc.). A direcção de actores tende para o grotesco, isto é: os contrastes, por exemplo entre o cenário que sugere o luxo ornamental, perfumado e dourado de Versalhes, e a grosseria da personagem de Esganarello. *D. João*, montado por Meierhold, é subversivo porque, do ponto de vista político, põe em causa a aristocracia dentro do Teatro Imperial, e porque, do ponto de vista teatral, introduz novos princípios de jogo, utilizando a força anti-psicológica do *balagan* a fim de repensar o teatro da sua época e de construir o teatro do futuro.

Se considerarmos a história de *D. João* dentro do contexto do teatro francês, devemos começar por sentir a força subversiva da peça, censurada desde as primeiras representações (a cena do pobre foi cortada desde a segunda representação) e a seguir retirada do Palais Cardinal³. *D. João* será por longos anos ocultado para depois se tornar uma das peças mais representadas de Molière, na segunda metade do século XX. O seu carácter provocador, a sua complexidade, fazem do texto uma obra aberta que interroga os encenadores. “É um assunto entre mim e o Céu, e havemos de o resolver juntos”, diz D. João na cena 2 do acto I. A natureza enigmática deste desafio autoriza inúmeras “leituras”, da interpretação pascaliana à perspectiva marxista.

Em 1947, no Athénée, é Louis Jouvet quem interpreta o papel que deu nome ao título, majestoso, cínico e solitário, mais cerebral do que sensual, frente a um Esganarello franzino, interpretado por um actor de *music-hall*, Fernand René, nos famosos cenários de Christian Bérard. Em 1953, Jean Vilar é D. João, no palco do Palais des Papes, em Avignon; Esganarello é interpretado por Daniel Sorano, patético criado de comédia, que desempenha o seu papel como a tradição relata que Molière o fazia, chorando, tartamudeando, dando cambalhotas e defendendo a virtude com tanta estupidez que o discurso da personagem cai por terra. Vilar propõe um D. João que a razão torna livre e optimista. Diante da fachada do Palais des Papes, ten-

do como único cenário o jogo de luz que constrói a arquitectura do espaço, Vilar encena um D. João ateu.

Em 1989, no Teatro de Sartrouville, Patrice Chéreau inventa um cenário-máquina que revela as relações de força, de poder e de classes: debaixo da cena, uma pequena multidão de maquinistas entrega-se à azáfama de manipular um palco giratório, fazendo assim desfilar todos os locais da acção; em cena, D. João (Gérard Guillaumat) e Esganarello (Marcel Maréchal) estão em viagem, de carroça e malas às costas. Para Chéreau, D. João é um grande senhor que trabalha em prol da destruição do velho mundo feudal mas que, como escreve o encenador, “precisa desse velho mundo para viver e não pode ir muito longe na tarefa de erosão daquela sociedade”. Outros encenadores franceses vieram a debruçar-se sobre a obra: em 1980, no espectáculo de Roger Planchon, a parelha motora da peça é interpretada por Gérard Desarthe e pelo leve e fino Claude Avron, criado distraído, afectuosamente irónico. No ano de 1979, Antoine Vitez fizera de D. João uma personagem franzina e frágil, intelectual à beira de um ataque de nervos. Por seu lado, Jacques Lassalle, que foi um dos primeiros a apresentar, em 1993, um *D. João* memorável, com uma distribuição poderosa – Andrzej Seweryn frente a Roland Bertin –, faz da personagem um homem de prazer, de desejo, definido pela sensualidade no primeiro e segundo actos, antes de ser definido pela libertinagem das ideias que professa. Para Jacques Lassalle, D. João é um homem da experiência que se transforma em pensamento, por si próprio inventado e construído ao sabor das suas pulsões. Trata-se, segundo Lassalle, da aventura de um corpo antes de ser uma concepção do mundo. E é esse percurso no qual cada encontro o coloca em perigo, o põe em causa, que explica o seu itinerário não homogéneo, contraditório. *D. João*, na encenação de Lassalle, foi representada na Cour d’Honneur e depois reconfigurada para o espaço à porta fechada do teatro à italiana da Comédie Française. A. Seweryn conseguiu encontrar, ao ar livre como na atmosfera confinada das cortinas vermelhas, uma energia grandiosa, embora de tipo diferente, para proferir as imprecisões contra a hipocrisia do seu tempo. Um dos trechos de antologia do espectáculo é certamente a cena com as camponesas que ele transformou num jogo de uma sensualidade e de um erotismo extremos.

Pelo modo como interpretaram certas cenas, percebem-se bem o estilo e as diversas divergências que distinguem os encenadores. Assim, na cena final, Jouvet acrescentava uma sequência em que Esganarello vinha colocar um ramo de flores no túmulo de D. João. No terceiro acto, Chéreau mostrava o povo a construir o túmulo do Comendador e a colaborar com a edificação da ordem que vai esmagar o intelectual idealista progressista, oriundo da classe dominante que, em lugar de construir, mais não fez do que cometer algumas demolições dentro da sua própria classe. Elvira também foi objecto de tratamentos muito diversos. Em Jouvet, a actriz Andrée Clément aparecia no quarto acto como mensageira do céu; no quinto, avançava, encarnando a aparição do espectro, rodeada de esqueletos. Em Roger Planchon, Brigitte Fossey interpretava uma Elvira semi-freira, semi-puta, sublinhando assim a ambiguidade da per-

sonagem, e o fim compreendia uma metáfora da obsessão pelo sexo e pela religião de D. João, através da aparição giratória de ameaçadoras figuras femininas. Em Vitez, Nada Strancar jogava a carta do transe erótico do êxtase místico.

Convém não esquecer, nesta lista demasiado rápida, o filme que Marcel Bluwal realizou a partir da peça, em 1953, com Michel Piccoli e Claude Brasseur, no cenário natural das Salinas de Arc e Senans – arquitectura, floresta, beiramar. Nessa obra, Esganarello é mais novo do que D. João, e Bluwal tenta aprofundar as relações dos casais de amigos que, no seu entender, se assemelham, em Molière, a casais de namorados.

A peça interroga-se pois acerca do teatro, sobre a natureza do fenómeno teatral, sobre o funcionamento das personagens entre si e, em particular, acerca do casal central amocriado. Incita a uma leitura política pela insolência e pela liberdade com que Molière procede a diferentes ajustes de contas; ou incita a uma leitura psicológica: D. João é portador de dúvidas, sujeito em busca da verdade, e o seu percurso dentro do espaço da representação é um caminho do qual não se desvia e que o conduz à morte. Trata-se porventura de uma das obras em que a lucidez de Molière se revela maior, no que diz respeito à loucura do poder e à complexidade do homem. Como todas as grandes peças, tem a sua parte oculta, enigmática, uma espécie de núcleo duro inacessível que, a cada encontro, obriga os artistas a interrogarem-se de novo no presente, percorrendo paralelamente a história da peça e das suas representações. ■

1 Cf. V. Meierhold, “Le théâtre de foire”, in *Du théâtre*, traduzido em *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, tradução, prefácio e notas de B. Picon-Vallin, edição revista e completada, Lausanne, L’Âge d’Homme, 2001, pp. 185-186.

2 “La mise en scène de *Dom Juan* de Molière”, in *Du théâtre*, tradução em V. Meierhold, *op. cit.*, p. 161 e seguintes.

3 Sala onde Molière apresentou representações do seu *D. João*, posto que o Palais Bourbon ficara impraticável na sequência de um incêndio.

Trad. Regina Guimarães.

* Directora de investigação no Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), professora de história do teatro no Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique, Paris, orientadora de seminários de DEA/DESS e de doutoramentos nas universidades de Paris III e de Paris X, especialista de teatro russo e de história da encenação na Europa. Directora de colecções (“Arts du spectacle”, CNRS Éditions; “Th 20 / th 20”, L’Âge d’Homme; “Mettre en scène”, Actes Sud-Papiers). Publicou inúmeras obras (em especial sobre Vsevolod Meierhold), estudos e artigos sobre o teatro na Rússia no século XX, a encenação e o jogo do actor, o teatro e as outras artes, a cena e as novas tecnologias.

Discursos sobre um tarado “aditivo”

“Fazeis o favor de nos esclarecer estes belos mistérios?”

Transcrição de uma conversa entre **RICARDO PAIS**, **PATRÍCIA CABRAL** e **ANTÓNIO M. FEIJÓ**, realizada no Teatro Nacional São João, no dia 14 de Janeiro de 2006, e editada por **JOÃO LUÍS PEREIRA**.



ANTÓNIO M. FEIJÓ* Eu começaria por invocar um tópico central em *D. João*: a libertinagem. A peça trata a noção de libertinagem, e no entanto, ao ver o ensaio de ontem, pareceu-me não haver da parte do Ricardo uma perspectiva marcada em relação a ela. Poderíamos pensar que a libertinagem seria um dos tópicos a enfatizar imediatamente. Mas o Ricardo pode ter, relativamente a este assunto, uma perspectiva agnóstica...

RICARDO PAIS Convém esclarecer os nossos leitores de que o António viu o primeiro ensaio corrido deste espectáculo, a um mês de distância da estreia. É natural que alguns tópicos não estejam bem evidenciados. No final do ensaio de ontem, o Pedro Almendra, que interpreta D. João, falava-me da quantidade de aspectos que parecem esbater-se quando há marcações novas, coisas que experimentámos pela primeira vez... Mas gostaria de tentar perceber aonde é que o António quer chegar quando se refere à ênfase do tópico da libertinagem.

AMF Proponho, então, uma distinção que talvez seja produtiva. Poderíamos falar em libertinagem erótica, que é um tópico historicamente recorrente, e em libertinagem filosófica. Esta poderia conduzir-nos à discussão da noção de “impiedade”, que é uma questão importante nesta peça, e à qual poderíamos regressar mais tarde. Mas, em relação à libertinagem erótica...

RP Como sabe, o capital erótico de *D. João*, de Molière, é muito reduzido. Ou melhor, está pouco explorado. Deste ponto de vista, é curiosamente o menos matricial de todos os *D. João*. Porque escapa, precisamente, a todo aquele vaivém de mulheres, ao sentido de aventura erótica que está muito presente na história – essa sim, se não matricial, pelo menos fundadora – de D. João Tenório, em *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. Em Molière, existem poucas cenas de sedução: uma vaga reminiscência erótica na cena final com Dona Elvira, e a cena com Carlota, a camponesa. E mesmo nesta, o que está verdadeiramente em jogo não é tanto a sedução e o amor, mas a diferença de classes. Ou seja, em Carlota a sedução é mais determinada pelo aristocrata do que propriamente pelo homem. Neste aspecto, a personagem de Molière é bem mais complexa, mais esquiva, menos evidente do que a de Tirso de Molina. Penso que aqui Molière partiu do mesmo princípio que Frank Wedekind em *Lulu*, onde damos como adquirido o facto de ela ser uma mulher fatal, mas não existe nada no texto que a caracteriza enquanto tal, a não ser talvez as fatalidades que provoca nos homens que a rodeiam. Em *D. João* acontece o mesmo: não há nada que nos prove, a não ser filosoficamente, de que estamos perante um incontornável sedutor. Há a retórica da sedução, claro!

PATRÍCIA CABRAL** Posso interromper? Julgo que estamos a incorrer numa série de confusões. Primeiro, “libertinagem” no sentido “filosófico” (o do século dezoito) parece-me uma noção anacrónica quando aplicada a *D. João* de Molière. Segundo, quando o António fala de “impiedade” e quer separá-la da questão amorosa, está a dissociar duas coisas completamente indissociáveis. Quando D. João compara as suas conquistas às conquistas de Alexandre, está precisamente a descrever a forma como pretende sempre ultrapassar mais um limite, desafiar mais uma regra. Existe uma espécie de vontade de poder, a da afirmação de uma liberdade estritamente individual contra todos os constrangimentos morais e religiosos. Portanto, quando ele descreve a sua forma de amar, está simultaneamente a descrever a sua impiedade. E poderia mesmo dar um outro exemplo: a hipocrisia...

RP A hipocrisia é muito provavelmente o tema mais querido do próprio Molière. Poder-se-ia mesmo afirmar que em *D. João* assistimos a uma escalada vertiginosa para a hipocrisia.

PC Hipocrisia que se manifesta quando Dona Elvira lhe vai pedir explicações, logo no primeiro acto.

RP Ele aí usa exactamente os mesmos recursos que empregará mais tarde no quinto acto, o discurso é aí construído exactamente da mesma maneira. Tanto que ontem, no ensaio, tive a noção de que tinha de inflectir completamente a marcação, porque D. João está marcado da mesma maneira a falar com Elvira e com o pai, de costas para o público, e percebi que isso tinha de ser alterado, justamente para que não parecesse tão óbvia a “falha estilística”, provavelmente deliberada, de Molière. Aliás, e este aspecto deve ser realçado, estamos perante uma peça extremamente *imperfeita*, o que explica desde logo parte do seu potencial fascínio.

PC Imperfeita, mas claramente construída. Digamos que todos os artigos da pretensa libertinagem estão expostos da primeira à última cena. Da ofensa feita a Dona Elvira à hipocrisia final e ao “banquete de pedra”, há como que uma ascensão, em que cada cena é um novo *estádio*, mas ao mesmo tempo um mero desenvolvimento ou consequência do primeiro agravo (é o lado raciniano de Molière).

RP Suponho que a Patrícia se refere ao facto de a peça ser completamente aditiva para uma espécie de resultado final da compulsão do próprio D. João. No fundo, ele desafia a morte desde o princípio. E a peça, nesse aspecto, é perfeita. Vê-se que em muito pouco tempo se expõem múltiplas facetas de uma criatura que, com um único cúmplice, desafia praticamente todos os tabus, com tudo o que isso acarreta de promessa de castigo. Mas voltando à libertinagem, eu gostaria que o António me explicasse, a partir daquilo que pôde ver ontem no ensaio, a razão pela qual considera este tópico menos abordado pela encenação.

AMF Comecei por falar nisso porque é um tópico insistentemente associado a esta peça, que assume aqui formas muito particulares, e talvez fosse útil pô-lo de lado logo de início. Ao ver o ensaio, pareceu-me que o Ricardo não estava muito interessado em fazer uma análise dessa libertinagem erótica...

RP Se calhar não estava, não contesto, mas o António sentiu isso em detrimento ou em benefício de algum outro aspecto?

AMF Logo no início da peça, há uma afirmação muito curiosa de Esganarelo: “Mas um grande senhor e mau homem é coisa terrível”. Há aqui uma descrição virulenta da violência de classe. Essa percepção muito clara, quase sismográfica, que Esganarelo tem da possibilidade de eclosão, caprichosa e impune, de uma reacção violenta por parte de D. João surge muito enfatizada nesta encenação.

RP O Molière actor interpretou o papel de Esganarelo, a peça é escrita contra a proibição de *O Tartufo*, e foi ela própria proibida ao fim de quinze récitas. Obviamente, o tópico essencial para o Molière dramaturgo é precisamente a relação entre o poder e a arte, incluindo aí a arte de amar. Portanto, esse aspecto não podia deixar de estar enfatizado, porque isso está lá da primeira à última fala! “O meu salário, o meu salário!”, que Esganarelo profere no final, só pode ser sobre isso também.

AMF Isso não podia deixar de lá estar e está, de um modo preciso, e muito extensivo.

RP Conhecendo o meu trabalho como conhece, rapidamente chegaria à conclusão de que esta dificilmente seria uma das minhas preocupações centrais.

AMF Exactamente!

PC Isto é?...

RP Isto é, não sou muito de me fixar na espuma da chamada problemática social.

PC A propósito das questões sociais, diga-se que Molière foi muitas vezes considerado um autor burguês, quando toda a sua obra expõe e defende uma moral aristocrática. No fundo, D. João é a personificação dessa moral, ou da galanteria, de uma certa ética amorosa. Estamos perante um dado importante para percebermos como funcionam as peças de Molière. Segundo Paul Bénichou, a peça que mais se aproxima de *D. João* é mesmo *Anfitrião*. É então enquanto herói que D. João despreza todos os “inferiores”: o pobre, o Sr. Domingos, o próprio camponês que vem salvar a namorada, etc. E aqui voltamos, mas de outro modo, ao “grande senhor e mau homem”, o tal *homem mau* que quer desfazer a felicidade dos dois amantes. Este aspecto quase mitológico do “grande senhor” obriga-nos inclusivamente a rever a personagem de Esganarelo: será ele o representante da moral e da religião contra D. João, ou é simplesmente um sócia?...

RP Não, não me parece. Para já, Esganarelo nem sequer é religioso. O que ele detesta acima de tudo é o facto de D. João não acreditar no lobsomem...

PC Todas essas pessoas que D. João despreza, no entanto, não deixam de ficar caladas e impotentes perante ele, seduzidas em suma...

RP Isso acontece, atenção, porque ele nunca pára, e todas essas personagens vão ficando para trás, elas são apenas marcos de um percurso, têm uma determinada função que se resolve em cada um dos momentos. Aliás, o encenador Louis Jouvet via *D. João* como uma espécie de percurso por estâncias, um percurso religioso.

PC Os vários estádios da *ascentio*. Mas Esganarelo é importante, ele é uma espécie de duplo caricatural que espelha...

RP O que eu estou a tentar dizer é que aquilo que fica das personagens não interessa minimamente neste tipo de construção. Isto porque a compulsão é avançar justamente para a próxima etapa, para a próxima estação. Todas as personagens vão ficando pelo caminho, são todas elas muito esquemáticas. Não temos aqui personagens pluridimensionais, como por exemplo a Dona Ana e a Dona Elvira de Tirso de Molina e de Lorenzo Da Ponte.

PC Considero que Esganarelo é uma personagem decisiva para definir D. João na condição de se perceber que não se trata de um representante da moral...

RP Exactamente! Uma das grandes críticas feitas a Molière foi precisamente o facto de ter colocado na boca de Esganarelo a voz da “consciência religiosa”. Ao fim e ao cabo, ele é um mero supersticioso, alguém que considera que não acreditar no lobsomem é o cúmulo da rejeição da fé, e que afinal aconselha o pobre a abjurar para receber a sua moeda de ouro.

PC Aí, precisamente, vê-se que ele é uma espécie de pálida imagem do seu Senhor. Existem outros exemplos dessa dependência: quando o Sr. Domingos vem reclamar a dívida junto de D. João, acaba por pedir contas a Esganarelo, que também se endividou. Ou seja, existem momentos em que Esganarelo parece repetir D. João para o criticar, mas, na realidade, só mostra que não conseguiu livrar-se dele. Estranhamente, esta é a imagem perfeita e profunda do libertino.

Adição, ascensão

AMF Gostaria de dizer uma palavra sobre a natureza aditiva ou, em alternativa, ascensional, como ambos parecem defender, da experiência do protagonista. Estes dois aspectos não são necessariamente conciliáveis. A natureza do encadeamento parece-me aditiva, não ascensional. A razão é esta: o lugar onde a impiedade de D. João melhor se descreve é na primeira cena do terceiro acto, quando Esganarelo pergunta a

D. João em que é que acredita. D. João recusa o seu assentimento a tudo o que lhe é perguntado: não acredita no céu, não acredita no inferno, não acredita no diabo, não acredita na imortalidade da alma. Só acredita numa coisa: que “dois e dois são quatro e que quatro e quatro são oito”. Este é o seu credo. Esganarelo diz-lhe então que a única coisa em que realmente acredita é na aritmética, isto é, num reducionismo meramente aditivo. A natureza erótica em *D. João* é, em estrita analogia, mecanicamente aditiva porque resulta apenas de uma sucessão de estímulos. O amor sexual pode, por exemplo, ser visto como o modo de acesso a um domínio imaginativo visionário que o pressupõe. Pode, em contraste, como no caso de D. João, ser uma auto-indulgência através de uma sucessão de corpos. A própria estrutura da obra resume-se a essa sucessão mecânica, isto porque D. João parece não ter mais nada para desenvolver durante toda a peça. A estrutura inicial de *D. João* é a estrutura final. Não sei se o Ricardo está de acordo com esta interpretação...

RP Considero que existe um só traço de desenvolvimento na personagem: na altura em que morre, D. João já não anda à procura de nenhuma aventura.

AMF Ah, é um aspecto interessante, que contraria aquilo que eu estava a dizer.

RP O quarto e quinto actos são inteiramente sobre o desespero do corpo perante a morte. D. João odeia a decrepitude, o que só é enunciado depois do discurso do pai no quarto acto. Ele detesta a decrepitude, os corpos que começam a decompor-se – foi por isso, aliás, que eu tive a preocupação de dividir o corpo da estátua do Comendador em duas partes: uma que é mumificada, os pés (como se saíssem de uma gaveta da morgue), e outra que é vestida, ou melhor, travestida em imperador romano, que é assim, digamos, a parte “estatuária” do corpo. No fundo, D. João quer morrer jovem, quer morrer sem idade, é de facto uma personagem sem idade. A partir do momento em que se resolve a questão dos dois irmãos de Dona Elvira, D. João ensombrece. A partir daí ele empreende uma espécie de viagem iniciática em direcção à ideia da morte. Ou seja, D. João evolui, mas não evolui no sentido tradicional, como evolui Anfitrião, ou Orgon, ou Tartufo. Nesta perspectiva, D. João não “encastra” na tradição realista que será a do futuro. Aqui é preciso notar que estamos perante uma personagem que já tinha adquirido, ao tempo de Molière, uma aura de lenda, e não se trata uma personagem lendária como se trata uma personagem *tout court*. Não se lhe dá a possibilidade de ser tão humana, que possa evoluir, ter princípio, meio e fim, ser modificada, transformada pela acção. Não! Uma personagem mitológica é em princípio uma personagem que toma o destino nas suas próprias mãos. Logo, conduz a acção como bem entende. E se a conduz de uma forma mais ascensional ou mais aditiva, não me parece que seja um aspecto assim tão importante. Importaria, isso sim, retomar o tópico da libertinagem...

AMF Quando há pouco falei da natureza aditiva e tomei a aritmética como crucial na definição, concluindo que não havia desenvolvimento da personagem, o Ricardo recusou esse argumento, dizendo que na parte final a peça poderia ser encarada como um ritual iniciático. Evidentemente, isso implica desde logo a ideia ascensional. Onde há um ritual iniciático, há sempre uma progressão de níveis. Percebo, mas não consigo deixar de ver D. João como estranho a qualquer ganho, cognitivo ou outro.

RP Mas vamos arrumar o tópico da libertinagem de uma vez por todas! E eu considero que ele está arrumado no interior da própria peça. Esganarelo diz a certa altura: “Por minha fé, Senhor, sempre ouvi dizer que não é coisa boa trocar do Céu, e que os libertinos nunca acabam bem”. D. João responde-lhe: “Ai, parvo doutor, sabes que te disse que não gosto dos críticos”. E Esganarelo conclui: “Também não me refi-



ro a vós, Deus me proteja. Sabeis o que fazeis, vós, e se não acreditais em nada tendes as vossas razões; mas há uns impertinentezinhos neste mundo, que são libertinos sem saber porquê, que se armam em grandes cabeças porque acham que lhes fica bem; e se eu tivesse um amo desse calibre, dir-lhe-ia com toda a clareza, olhos nos olhos: ‘Ousais assim brincar com o Céu, e não tremeis por trocar como fazeis das coisas mais santas? Sois mesmo assim, vermezi-to, baixa criatura que sois?’”. No fundo, Esganarelo brinca aqui com a precariedade do código ético de D. João. Este assume-se como um libertino filosófico quando diz que “a constância só é boa para os ridículos”, mas comporta-se como um libertino de pacotilha.

PC Aquilo que define a personagem de D. João é evidentemente a recusa em comprometer-se com qualquer lei que esteja abaixo da sua vontade, seja ela moral ou religiosa. Somos confrontados com uma sucessão de recusas e somos colocados perante uma afirmação da vontade daquele herói, daquele aristocrata, daquele semideus. Neste sentido, a personagem de D. João não evolui. Mas há na estrutura da peça uma espécie de agravamento das más acções daquele “grande senhor e mau homem”, e há também o ajuste de contas final. Se D. João desafia Deus, o mínimo que se lhe pode pedir é que o confronte no fim, e que esteja, por assim dizer, disposto a ser fulminado. No final nem Esganarelo o pode seguir; fica, por assim dizer, sem salário.

RP Eu parti do princípio de que a libertinagem, enquanto linguagem, enquanto filosofia, no tempo de Molière, é uma coisa de grupo, é discutida secretamente e em tertúlia. Os primeiros libertinos são obviamente precursores, começam a surgir no interior de um determinado círculo social e cultural, com as reservas e as restrições que são as da época. D. João tenta aqui produzir um novo discurso sobre o amor que transponha o discurso do mero tarado “aditivo”, colocando no seu centro o questionamento de todos os temas sociais, morais e religiosos circundantes, como a Patrícia dizia ainda há pouco. Esganarelo diz-lhe que há muitos que o não fazem, e diz-lho porque sabe que ele não o faz. Eis-nos no centro da personagem de D. João: ele não pode representar tudo aquilo de bom que afirma pela óbvia razão de que ele é aritmético no pior sentido da palavra. A nobre aritmética como negação científica da fé supersticiosa é um óptimo princípio para justificar a sua compulsão em desafiar tudo até à morte, mas é uma péssima desculpa para a maneira como ele trata o amor e as mulheres. Isto para dizer que tudo aquilo que começava a concorrer para a formação do mito de D. João é aproveitado por Molière para passar alguns recados muitíssimo importantes. Logo, não pudemos encontrar em D. João todas as respostas. Elas poderiam eventualmente encontrar-se na sua relação com Esganarelo, como bem notou a Patrícia quando referiu a absoluta interdependência destas personagens. Quando D. João afirma, referindo-se aos puritanos, “à custa de dissimulações vemos formar-se uma associação estreita à volta de todos os que tomam esse partido”, não podemos deixar de pensar, por exemplo, no príncipe de Conti, um dos primeiros protectores da trupe de Molière e bruscamente convertido ao puritanismo, passando então a considerar o teatro como uma prática altamente corrosiva para a ordem social e religiosa estabelecida.

PC Há aqui um lado biográfico...

RP Eu resisto sempre à ideia de estabelecer correspondências entre as obras e as biografias dos seus autores, mas neste caso existem algumas que me parecem incontornáveis. Quando D. João justifica o uso da hipocrisia para criticar o partido dos puritanos, também aqui ele estabelece, em diálogo com Esganarelo, uma distinção entre os libertinos “a sério” e os libertinos “a brincar”, o que nos remete imediatamente para as enormes diferenças que existem entre *liberdade* e *libertinagem*. Considero que quando falamos de libertinagem *lato sensu*, como o António pro-



punha, estamos a falar de libertinagem *mesmo*. Os libertinos filosóficos são paladinos de um certo conceito de liberdade, com todo o custo que isso acarreta. E se pensarmos no século XVII de Molière, não poderíamos imaginar a libertinagem sem a pendorência de classe, porque se trata efectivamente de uma filosofia de classe.

PC A esse propósito, seria importante decidir se em Molière essa “filosofia de classe” coincide com uma perspectiva romanesca. Refiro-me à moral galante do prazer, que desliza para o D. João “mau homem” que quer arruinar o prazer alheio – a forma última de afirmar a sua onnipotente vontade. Mas voltando à hipocrisia e a Dona Elvira, cuja moral, apesar de aristocrática, é contrária à *galanteria* ou, se quisermos, à libertinagem. Dona Elvira, enquanto *preciosa*, é uma espécie de revelador da hipocrisia de D. João, hipocrisia deste que se agrava com a reconversão dela; é ela, em suma, que o conduz ao limiar da “última ceia”.

RP Em que é que se baseia essa reflexão: na leitura da peça, ou no que viu ontem do ensaio?

PC Estava a pensar na peça e no ensaio. Essa relação entre os dois passa muito bem na encenação, está claríssima.

RP Há uma outra relação igualmente interessante, mas que o espectáculo não pode, nem quer, sublinhar. Refiro-me à relação entre Dona Elvira e o irmão, D. Carlos: eles falam da mesma maneira, usam o mesmo tipo de metáforas, repetem frases exactamente iguais. Isso leva-nos a pensar noutras coisas, nomeadamente na análise psicanalítica de D. João, que o identifica como homossexual latente. Quando se insinua que ele despoleta uma paixão no irmão de Dona Elvira, ideia que eu acho muito pouco produtiva...

AMF Mas esse aspecto que referiu conduz-nos ao início da conversa: penso que o Ricardo rasurou essas pulsões psicanalíticas na sua leitura.

RP Estão ocultas, não estão rasuradas. Ou melhor, não estão sublinhadas.

AMF Exactamente, não estão sublinhadas.

RP Mas está tudo lá. D. Carlos encontra D. João e diz-lhe: “Ainda bem que o encontro aqui, porque aqui posso dizer-lhe o que tenho a dizer”. Isto é dito em segredo ao ouvido de D. João, quando eles se encontram no quinto acto. É um

momento praticamente confessional, ele compra D. João através da irmã: “Venha para casa, porque se voltar para casa com ela nós podemos ficar juntos”. Está lá, agora acho que só poderá ter importância no desenho geral da encenação, ou no trabalho que cada um dos actores tem de fazer para se investigar a si próprio. O problema com estas peças históricas é que inevitavelmente o *corpus* de reflexão criada à sua volta é de tal maneira gigantesco que muito facilmente nos perdemos da obra. E a obra só pode propor aquilo que ela própria enuncia a partir do momento em que a accionamos, e nós só podemos accioná-la no corpo daqueles actores.

PC D. João nutre uma espécie de desprezo por todos aqueles que lhe são “inferiores”. Em relação ao ensaio que vi ontem, há um momento em que esse aspecto não me parece bem sublinhado. Refiro-me à cena com o Sr. Domingos. Acho que este devia mostrar-se mais seduzido, ou desconcertado, por D. João...

RP O Sr. Domingos é simultaneamente credor e fornecedor, alguém que investe o seu dinheiro para avançar sobre o fornecimento à casa. Tentei que ele escapasse ao papel normal do subserviente social, isto é, o tipo que fica sem discurso só porque é distinguido por D. João com tantas medidas. Mas o que verdadeiramente me interessa aqui é a vitalidade de D. João em ultrapassá-lo. E para ultrapassar o Sr. Domingos, fugindo aos estereótipos do tolinho social, do velho judeu agiota, etc., tentei sempre que o Jorge Mota fizesse a personagem com dignidade e elegância, e que ele inclusivamente se sentisse tão bonito quanto D. João. Se ele tem o poder que o dinheiro lhe confere, não há razão nenhuma para não se sentir completamente auto-seguro.

PC O Ricardo aí humilhou um bocadinho D. João...

RP De qualquer das maneiras, D. João haveria de ficar sempre ridículo naquela cena, porque ali é notoriamente um farsante. Como o era na cena com Carlota e Maturina, e aqui de uma forma ainda mais absurda, porque a velocidade com que ele anda de uma para a outra é inverosímil, estamos no domínio do puro *slapstick*. Ou seja, são cenas em que se sente muito a tradição da comédia italiana, que Molière aprendeu com os comediantes italianos, nomeadamente junto da trupe de Tiberio Fiurelli, o famoso Scaramouche. Mas tudo isso são factores determinantes na transmissão de algumas ideias, porque a va-

riabilidade de registos na peça é considerável, já para não falar nas imperfeições e nas rugosidades estilísticas, que são imensas. Este é um dos aspectos que torna a peça tão infinita e diabolicamente moderna. Não é uma peça de que se possa fazer facilmente uma síntese, seja ela estilística, ideológica, ou outra. Nesse aspecto, a minha humildade perante este material foi muito grande...

AMF Quando fala nessa incapacidade de se fazer uma síntese, está a tocar num ponto crucial que passa pela natureza da relação entre D. João e Esganarelo. O autor põe na boca de Esganarelo muitas das posições que são as dele. Mas se, por um lado, Esganarelo é um quase ventríloquo do autor, por outro, não é digno de crédito, no sentido em que evidencia debilidades de entendimento e um mimetismo poltrão, necessários ao cómico. De um ponto de vista dramaturgico, como é que se conciliam estes contrários? Aliás, a pergunta inicial pela qual acho que poderíamos ter começado é muito simples: o que levou o Ricardo a querer encenar *D. João*, de Molière?

PC É um contra-senso total fazer de Esganarelo o porta-voz do autor no sentido em que o faz. Ele é completamente desautorizado, aquele discurso final é uma farragem bem intencionada mas impotente, é um sinal evidente de que perdeu completamente um domínio que, de resto, nunca chegou realmente a ter.

AMF Mas do ponto de vista da encenação, como é que o Ricardo jogou com estas tensões?

RP Vou dizer uma daquelas frases assassinas que vai acabar por ser citada por tudo quanto é medíocre. Eu não tenho um ponto de vista filosófico sobre a peça, não foi por isso que a escolhi. O que me atrai em *D. João* é, antes de tudo o mais, o princípio do prazer...

AMF Pois, mas o princípio do prazer é aqui severamente qualificado pela natureza aditiva e mecânica, pela aritmética...

RP Eventualmente. Mas aquilo a que chama “estritamente aditivo e mecânico” é uma outra parte do fascínio da obra. E que eu expressaria de outra maneira: é uma espécie de comboio de compulsões que conduzem, em definitivo, ao desafio total da morte. E como considero que o amor e a compulsão erótica têm tudo que ver com a nossa capacidade de vencermos o horror

da nossa própria decomposição física, não poderia estar mais identificado com D. João. Esse horror, que ele sente quando olha para o pai, ainda por cima com tudo o que o pai representa de absoluta e “castrantemente” aristocrática, é-me completamente familiar. O que me levou a fazer esta peça foi essa contradição tremenda entre a moral e o desespero. E acho muito curioso que o desespero esteja ao serviço de uma comédia, isto é, que uma boa parte do espírito de sobrevivência que caracteriza a comédia seja, neste caso, o espírito de desespero eufórico e de insatisfação total. Claro que a segunda razão que me levou a fazer *D. João* foi tentar encontrar um território, algures entre o trágico e o cómico, em que nos pudéssemos instalar.

Há muito tempo que queria encenar esta peça e cheguei à conclusão que este era o momento oportuno para estes actores interpretarem estes papéis. Achei que era a altura do Hugo Torres interpretar uma personagem tão grave quanto a de Esganarelo no contexto de uma peça com uma fantástica tendência cómico-mecanicista. Esganarelo é um total dependente, é uma criatura que não consegue viver fora daquele homem, e que curiosamente passa a vida a proteger as mulheres. Achei também que tinha chegado a altura do Pedro Almendra começar a pensar muito mais a sério em si próprio, como actor.

Há ainda um aspecto muito curioso, e de que ainda não falámos, e que tem que ver com a linguística, com a necessidade de encontrarmos, na cena dos campónios, um equivalente dialectal para o *patois* utilizado por Molière. Ou seja, a possibilidade de trabalhar o dialecto, e ainda e sempre a palavra, porque temos vindo a trabalhar com textos das mais variadas feições retóricas e este é um texto profundamente retórico. Ao contrário de *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina – onde existe uma infinidade de enredos, onde as relações de causa-efeito na concatenação dos vários episódios são infernais –, em *D. João* temos uma espécie de estrutura de acontecimentos que não são mais do que estâncias em direcção à morte, ao Juízo Final, e cada uma destas estâncias é uma estância de negociação retórica. Cada cena é um pretexto mais para se construir discurso, para se construir argumentação, e tudo isto de uma forma que contraria tudo aquilo que, hoje, se considera ser teatro. Esta peça é muito curiosa: lança uma infinidade de pistas que nos permite fazer todas as leituras que quisermos no futuro, à luz do que foi a evolução do drama, e fixa-se ela própria num momento muito particular, que é o momento

do triunfo da retórica no palco. E nesse sentido, é interessantíssima para uma casa como o Teatro São João, que tem dado um valor tão particular ao dizer, à elocução, à produção vocal, à relação entre o texto e o corpo.

Ontem, nas minhas notas aos actores, disse qualquer coisa como: “Não teve importância nenhuma o que aconteceu aqui hoje, a não ser no seguinte: tudo o que fizemos até agora tem sido feito no *esquecimento do texto*, isto é, temos tentado que o texto se accione dentro de nós. A partir deste momento, é preciso voltar ao texto já não com a preocupação de encontrar e esclarecer as personagens e as situações, mas antes para alcançar aquela mesma *secura discursiva* que o Pedro Almendra brilhantemente conseguiu ontem no discurso da hipocrisia. Essa *secura* tem de ser reencontrada para a maior parte das situações”. Estamos num momento em que isso se pode fazer, porque o espectáculo está desenhado, está tudo esclarecido: o que acontece, o que não acontece, por que é que acontece, etc. Talvez ainda não seja transparente a minha relação com alguns subtemas aqui enunciados. Mas isso também nunca me preocupa. Para mim, este é o “exercício de estilo”, no sentido nobre de aprendizagem e descoberta, que um Teatro Nacional tem a obrigação estatutária de fazer.

La commedia è finita?

AMF Gostaria de retomar o que o Ricardo acabou de dizer sobre a natureza desta comédia. Em *D. João*, os agentes bloqueadores da progressão desimpedida do protagonista são decisivos. Isto é, esta comédia não acaba, como habitualmente, com um mundo resolvido...

RP Não, porque a função de D. João é dividir, ele vive da cisão. A primeira motivação dele, antes do amor, é o ciúme, é a felicidade dos outros que ele tem de partir ao meio. Ele vive para cindir.

AMF Mas a natureza conclusiva desta comédia é muito peculiar. Habitualmente encontramos, em Shakespeare, por exemplo, uma forma de comédia em que os protagonistas ultrapassam agentes bloqueadores do prazer que procuram, e tudo se resolve num mundo bucólico ou fechado, ou no seio de uma instituição que D. João coloca sistematicamente em xeque, pela repetição frívola com que a ela tacticamente recorre, que é o casamento. Neste caso, são os agentes bloqueadores que triunfam no fim. Ou seja, esta comédia não adopta qualquer forma canónica de resolução favorável da intriga. Isto cria alguns desafios interessantes.

RP Mas não triunfam porque o grande objectivo de D. João é ir até ao fim com o seu desafio, e um desafio destes só se leva até ao fim morrendo. Ele cumpre completamente o seu destino. Nesse sentido, ele é um trágico na sua plenitude.

AMF Mas quando afirma que ele é um herói trágico, isso levanta uma questão interessantíssima: que tipo de comédia encontramos aqui?

RP É uma questão complexa, e penso que tentei dar-lhe uma resposta fazendo o espectáculo. Não é uma questão a que eu queira responder teoricamente...

AMF Mas eu não quero que me dê uma resposta teórica. Eu quero que me responda baseando-se no seu trabalho de encenação.

RP Antes de mais, é preciso que se note que estamos perante a primeira comédia-máquina de Molière. Pela primeira vez, ele manda construir cinco cenários diferentes. Por razões que certamente também se prenderão com a perda dos favores que lhe foram sendo concedidos, escreve uma peça-espectáculo, recorrendo aos efeitos da cena à italiana, aos recursos do palco

transformado em máquina de ilusões: a profundidade de campo, os alçapões, as deformações perspécticas, etc. A própria unidade de tempo e lugar foi aqui completamente contrariada. Há inclusivamente uma série de pequenas imperfeições e correcções, liberdades aliás assumidas por muitos autores, mesmo segundo o cânone clássico, que na realidade também relevam do facto de ele estar a experimentar uma série de atitudes de encenação e de recursos técnicos que eram, efectivamente, novos para ele. E mesmo a condenação final acontece não só porque era necessária para que a peça não fosse imediatamente censurada, mas porque era um óptimo pretexto para utilizar um recurso *ex machina*.

PC Aqui é literalmente *Deus ex machina*...

RP Exactamente. Aliás, aquele buraco que se abre e de onde saem chamas já existe em *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina.

AMF E no *Don Giovanni*, de Mozart e Da Ponte...

RP E em dezenas, centenas de outras versões. Mas penso que tudo isto joga muito a favor dos equívocos em que Molière gostaria, e gostou, de ter feito esta obra, não só escrita, como representada.

PC Achei muito interessante o que disse sobre o pai, e achei engraçado, no ensaio de ontem, vê-lo sentado quando D. João lhe diz: “Senhor, se estivesseis sentado, estaríeis melhor para falar”. Aqui, a insolência passa na mesma...

RP Passa duplamente...

PC Sim, passa duplamente.

RP O actor que interpreta o pobre, o pai e o fantasma é sempre o mesmo. O António Durães mede mais de dois metros e quando finalmente o vemos em plena altura é quando ele sai fora do cenário, porque até ao momento de que fala a Patrícia ele esteve sempre dentro do alçapão. Gosto muito daquela espécie de progressão de alturas: no carrinho de rodas do pobre, que é empurrado, ele aparece “sem pernas” e de costas para nós; depois aparece sentado numa cadeira de rodas, virado para nós; depois aparece com as bengalas e depois deita-as fora, como num milagre de Fátima; e finalmente sai na plenitude do seu tamanho. E cresce, como cresce a autoridade. Quanto a mim, ele é de facto a personagem mais antipática da peça. O discurso é completamente estereotipado, mas revela tudo aquilo que está em jogo com a permissividade, ou com a libertinagem, se quisermos, do filho: a relação dele com o poder, com o Rei, a possibilidade de ser pura e simplesmente afastado. Ele está ali a fazer um pacto, um negócio com o filho. E nesse aspecto, o seu “crescimento” físico adquire um eco muito particular.

PC Este era um dos momentos maiores da peça, na altura em que foi representada por Molière, porque todos os jovens nobres aplaudiam D. João quando ele proferia essa insolência. Embora aqui D. João escorregue um bocadinho para o “homem mau”, ou seja, pareça um pouco mais rasca do que aquilo que seria de esperar...

RP Ele é muito rasca, e não é só nessa ocasião...

AMF Estamos a cerca de um mês da estreia e será decerto um grande espectáculo...

RP Ah, vai estar seguramente bem feito! Mas pode estar *bem feito* sem qualquer inspiração, como se disse a propósito de *Castro*. [Risos] Acusaram-me de só estar a tentar ler a peça, como se *ler*, sobretudo nesta casa, pressupusesse uma adquirida autoridade sobre a obra!

AMF Mas quando há pouco se referia às notas que deu aos actores no final do ensaio de ontem, já tinha claramente identificado o ponto de viragem. A partir de agora o trabalho torna-se mais decisivo, ou não?

RP Tudo aquilo tem de ganhar um lado mais solenemente enunciatório, qualquer que seja o tom: seja mais ou menos a brincar, seja em *fait-divers* ou em grande récita.

AMF Quando lhe perguntei por que é que decidiu fazer esta peça, foi por pensar que, se o Ricardo tentar articular as razões, dirá aquilo que o atraía já, mesmo que inarticulado.

RP *D. João* é a peça quase ideal para se fazer num momento em que está completamente ajavardado o conceito de Teatro Nacional. E está ajavardado até pela ignorância ostensiva com que a maior parte da gente de boa consciência de esquerda da minha geração olha para o Teatro Nacional, ignorando olímpicamente o conteúdo das leis orgânicas e o seu sentido doutrinário. Nesse aspecto, a escolha de *D. João* é absolutamente política. Esta é uma peça que questiona muita coisa, nomeadamente a hipocrisia e as relações com o poder. E o grau de liberdade que se pode estabelecer no interior de um objecto artístico, nomeadamente quanto à pluralidade de mensagens e de perspectivas, pode muito bem ser aquele que está aqui a ser enunciado nesta conversa.

D. João é um objecto exemplar para um Teatro Nacional. Todas as peças de Molière o são, porque faz parte da nossa obrigação estatutária a revelação do grande reportório universal. E Molière, evidentemente, faz parte desse património. Depois, escolhi *D. João* por ser uma reacção de Molière aos desvios éticos visados pelas suas críticas e à influência directa que essa “ofensa” aos grandes pudesse ter na manutenção do apoio mecénico (neste caso, Real!). E também porque é escrita ultrapassando-se a si própria nos seus objectivos, isto porque ficam muito mais questões teóricas e formais em aberto do que aquelas que ele próprio queria resolver. A obrigação de um Teatro Nacional é simultaneamente questionar e respeitar aquilo que a lei interpõe entre os criadores e o cidadão contribuinte, isto é, as suas obrigações estatutárias. É uma peça perfeita para se jogar a total liberdade e imprevisibilidade da nossa *démarche* artística, e é exemplar para colocar um ponto final numa questão que está resolvida na minha cabeça há muitos anos: não é porque se trabalha dentro de uma estrutura nacional que se é necessariamente um conformista, bem pelo contrário. Nem o trabalho desenvolvido nos Teatros Nacionais tem de ser necessariamente um labor de conformismo, de pedagogia de segunda, ou de populismo de terceira, e muito menos o labor de uma elite. O que ele tem de ser é exponencialmente bom, e um labor exponencialmente bom é aquele que não sabe exactamente o que é até estar feito! Esta peça tem-me propiciado uma das raríssimas oportunidades de “não saber muito bem” o que vai ser até estar terminada. Mas sabia que todas as pulsões do grande escritor e homem de teatro que é Molière eram em tudo semelhantes àquelas que temos quando avaliamos se ainda vale a pena encaixar a estupididade dos poderes para gerir um instrumento tão brilhante quanto este para fazer o melhor teatro possível.

Mundo de aventuras

RP O Pedro Almendra é muito jovem, tem trinta anos, e este papel, como ontem discutíamos ao jantar, é ideal para um actor de quarenta anos, ou até mais. Isto não tem necessariamente que ver com a experiência, porque poderíamos reportar a experiência do *donjuanismo* até muito cedo nas nossas vidas, todos nós temos um pedaço de D. João, e é evidente que ele está completamente gravado na nossa memória colectiva. A questão da idade é outra: a personagem tem de ter uma autoridade estável, que um actor só começa a adquirir aos quarenta anos. Mas é muito curioso observar a forma como o Pedro Almendra começa a ganhar autoridade em cena sem cair em nenhum dos estereótipos do actor autoritário. Se olharmos atentamente para o cartaz de uma produção recente de *D. João*, em que aparece um senhor mais ou menos vestido à século XVIII, com uma mão na anca e a olhar fixamente para a câmara, então aí percebemos o que eu estou a tentar dizer. A “mesmidade” é uma das coisas mais odiosas em teatro, e o teatro, como sabemos, reproduz incansavelmente uma série de convenções. Esta, por exemplo: que um nobre tem de ter uma mão na anca, tem de olhar de frente e tem de exibir autoridade. Como essa



autoridade não é latente no Pedro Almendra, eu pude trabalhar este traço completamente ao contrário e fugir a todo e qualquer estereótipo. Essa é a pose estereotipada em que actores da escola dos nossos Almendras já não caem!

Quando ele começou a exercitar a sua autoridade sobre o Hugo Torres, caiu em imensas coisas completamente convencionais, e eu aí tive de o contrariar desesperadamente. Aliás, este foi o espectáculo em que eu fui mais rigoroso (e ternurento...) com os actores: não passa nada em branco nos ensaios, qualquer erro é corrigido na hora. Ontem, repararam certamente que pedi insistentemente ao Pedro que quando quisesse afirmar uma certa verticalidade na postura de D. João o fizesse a partir de tudo aquilo que não é a memória de um actor a fazer uma grande personagem do grande reportório clássico. E penso que ele tem evitado isso admiravelmente, aliás, esta é uma das grandes conquistas deste espectáculo. Um Teatro Nacional tem a obrigação de fugir a todos os estereótipos, até porque o teatro dito mais alternativo e independente cai neles todos os dias, e cai da maneira mais disfarçadamente preguiçosa. Neste sentido, trabalhar com este elenco mais jovem tem sido uma experiência muito curiosa. Quando falo, num texto que escrevi para o mais recente desdobrável de programação, numa “renovação dos desejos” do Teatro Nacional, não estava a pensar neste ou naquele actor. Estava a pensar numa renovação dos desejos *mesmo*: isto é, deseja-se, por uma vez, que todos aqueles que já aprenderam como se faz possam fazê-lo exactamente ao contrário!

AMF Mas o Almendra tem uma desenvoltura em cena que lhe confere essa autoridade.

RP Ele é um dos actores com melhor comportamento físico que conheço.

PC Tem um ar naturalmente *donjuanesco*. E o facto dos actores serem tão novos resulta muito bem na cena com o pai, e ligando este aspecto ao que já referi, de os jovens aristocratas se terem identificado com a personagem de D. João...

RP Vai ter de imaginá-los com os figurinos: eles usam todos uma farda, uma espécie de variação sobre os uniformes chineses da Revolução Cultural, usam todos sapatos iguais, com variações tonais de azul. Há depois pormenores que introduzem algumas diferenças: uma capa preta com uma gola branca, que é usada por D. Alonso, o irmão mais puritano... A propósito, ainda não falámos dos irmãos de Dona Elvira, D. Alonso e D. Carlos, e seria interessante fazê-lo, isto porque colocam em confronto dois conceitos bastante distintos de honra. Se quisermos falar de crueldade, a cena entre D. João e D. Carlos no terceiro acto é decisiva. Eu acho inacreditável como é que D. João alimenta a conversa com D. Carlos. É verdade que aqui D. Carlos ainda não sabe que está perante aquele que desonrou a sua irmã, acabando mesmo por depositar nele todas as esperanças de alternativa aristocrática, quando lhe diz “Vê-se pela fuga destes ladrões de que ajuda é o vosso braço”...

AMF Eu estava a pensar nesta tirada extraordinária de D. Carlos: “É é nisto que acho que a condição de um fidalgo é infeliz, por não poder ter apoio em toda a prudência e honestidade da sua conduta, ser submetido pelas leis da honra ao desregramento da conduta de outrem, e ver a sua vida, o seu repouso, e os seus bens dependerem da fantasia do primeiro temerário a quem aprouver fazer-lhe uma dessas injúrias pelas quais um homem honesto deve dar a vida”.

RP E D. João responde-lhe cinicamente: “Tem-se uma vantagem que é a de fazer correr o mesmo risco, e fazer passar um mau bocado àqueles que tiveram a fantasia de nos vir fazer uma ofensa de coração leve”, quando é ele próprio o agente dessa ofensa. E termina, dizendo-lhe: “Sou amigo de D. João, não posso evitá-lo, mas não é razoável que ele ofenda impunemente fidalgos como vós, e comprometo-me a que ele vos renda justiça”. Isto é de uma crueldade, de um cinismo! Esta cena representa a denegação de qualquer código alternativo de honra aristocrática, é uma espécie de niilismo *avant la lettre*...

AMF Mas quando D. Carlos deplora o que aconteceu, quando afirma a necessidade de responder ao agravo em nome da honra...

RP Que, aliás, também é a posição do seu irmão...

AMF Exactamente, estamos perante um espírito aristocrático que está a ser questionado, tal como havia sido questionado por Esganarelo, quando afirma que um homem nobre pode ser um “mau homem”. Molière conhecia demasiado bem essas criaturas predadoras e letais que eram os “nobres”, com quem coabitar, mesmo que temporariamente, o mesmo espaço, se assemelhava a viver com leões.

PC Acho que é um contra-senso ver a peça desse ponto de vista, quando atribui a Esganarelo...

AMF Eu não estou a atribuir, estou apenas a afirmar que é o mesmo tipo de...

PC ...*ethos* anti-aristocrático. Quando muito poder-se-ia dizer que Esganarelo tem as limitações de um émulo, e isso mesmo o torna ridículo considerando também quem pretende emular. Há aqui, em resposta a D. Carlos, uma frase de D. João que me parece ainda mais ambígua: “Chega, Senhor, se faz favor, ele é um pouco meu amigo, e seria para mim uma espécie de cobardia ouvir dizer mal dele”. É aqui que a solidariedade começa a escorregar.

RP Ele aí está a gozá-lo, completamente. Ele já percebeu que D. Carlos é irmão de Dona Elvira...

PC Esta afirmação vai muito para além disso. A expressão “ele é um pouco meu amigo” é equívoca. Não se percebe muito bem de que lado está D. João. A solidariedade de D. João em relação a D. João treme aqui um bocadinho. É um aspecto muito interessante desta peça.

RP Ele apenas quer ganhar latitude para desencadear a acção como muito bem entender. De um momento para o outro surge D. Alonso e alguns cavaleiros, que felizmente vão embora sem consequências de maior. Atenção que isto é um interlúdio aventureiro, que nos remete, aliás, para um dos traços interessantes da personagem: o seu espírito de aventura e a generosidade com que vai à luta. D. João é atraído por tudo aquilo que implique risco físico, e talvez aí possamos compreender melhor a razão porque ele morre tão facilmente e com tanto prazer. Aquela auto-ignição final... Sim, para mim é uma auto-ignição, ele não cai num buraco em chamas, ele queima-se por dentro, por isso é que saem bolinhas de sabão e não labaredas. No fundo, trata-se de um orgasmo, porque tudo o que é físico ele fantasia num fantástico desafio!

PC E aqui D. João aparece e marca um *rendez-vous* a si próprio para ser trucidado pelos seus inimigos, para cumprir a sua honra e expiar a ofensa que perdeu Dona Elvira?

RP “Nada vos exigi, e mantereí a minha promessa”, é tudo o que ele diz. Ele está pronto para lutar em qualquer altura, e os dois irmãos sabem-no perfeitamente. E atenção que ele não é um contendor fácil, já matou o Comendador em duelo, e foi absolvido em tribunal, porque cumpriu com todas as formalidades, incluindo aí obviamente os códigos de honra.

PC Aqui é D. Carlos que tenta evitar a morte dele.

RP D. João é para D. Carlos um herói, ele salvou-lhe a vida, ainda por cima sob disfarce, coisa lúdica, permissiva. E todo aquele discurso onde ele fala das suas obrigações de irmão e das suas constrições ao código familiar, não é mais do que o anúncio de um tipo novo de aristocracia, que aliás começava a surgir naquele preciso momento histórico. Esta aristocracia já não se fixa nos códigos pós-medievais de honra *tout court*, mas na defesa da honra numa perspectiva muitíssimo mais construtiva.

PC Mais lata.

RP Mais lata, mais moderna, pós-maquiviélica.

AMF Claro, mas aqui seria conveniente darmos uma resposta à pergunta: qual é a natureza aristocrática de D. João? Quando comecei por falar em “impiedade”, estava a utilizar o termo não no sentido coloquial mas no sentido da ausência de reverência e de crença seja no que for. A natureza aristocrática de D. João não tem um conteúdo positivo, não tem piedade nem reverência por coisa nenhuma. Nesse sentido, é um niilista aristocrático. Ou seja, a sua posição tem uma série de corolários: a desenvoltura e voz de comando com determinado tipo de pessoas, o uso da coragem em certo tipo de situações, uma etiqueta instrumental somatizada e de casta. Esta criatura tem também uma natureza perigosa, que é justamente aquilo que Esganarelo sublinha na frase “mas um grande senhor e mau homem é coisa terrível”.

PC É a Revolução Francesa *avant la lettre*, António.

AMF Mas deixe-me só concluir este raciocínio. Na realidade, aquilo que o caracteriza enquanto aristocrata é o nascimento.

RP Mas é precisamente isso que o pai lhe diz!

AMF Exactamente, mas o pai tenta dar um conteúdo positivo ao nascimento. Isto é, só se é da família x se se estiver à altura dos antepassados da família x. Não é o facto de pertencer à família x que lhe confere automaticamente virtude. Mas D. João não está interessado em fazer jus à linhagem.

PC Não, não está, porque precisamente D. João não tem de justificar coisa nenhuma. É essa a premissa. O ponto aceite, pode discutir-se o resto. Dizer, sublinhar, que ele tem de justificar o nascimento é rasurar toda a peça segundo uma ideologia revolucionária que passa completamente ao lado da questão.

Acelerada, celerado

RP Eu gostaria de introduzir um elemento novo nesta conversa e que tem que ver com Dona Elvira, que é certamente uma personagem muito difícil de resolver...

PC E muito interessante.

RP Precisamente por isso.

PC É uma *preciosa*, também.

RP É uma *preciosa* libertária.

PC Como todas as *preciosas*.

RP É uma mulher com seriíssimas perturbações, quanto a mim. Uma louca absoluta. Uma mulher que vem dizer que só quer salvá-lo da morte... Quem é que acredita num corpo que vem dizer “O meu corpo está liberto”? Um corpo que está liberto não vem dizer que o está. Isto é apenas uma forma de terapia que ela vem fazer com ele. Ela está muito perturbada, e está desde o princípio! Ela escolheu Deus, que não lhe serviu, depois escolheu D. João, que a traiu, depois volta para o convento e acaba a dizer-lhe qualquer coisa como: “Salva-te tu, eu já me libertei de tudo. Os meus desejos dão-me um trabalho indecifrável. Regresso ao convento”. É a loucura total!

AMF Mas como é que define essa loucura?

RP Ela é ainda mais veloz que D. João. A Joana Manuel era para aparecer vestida com um impermeável Burberry branco até aos pés, daqueles que se usavam ao volante dos primeiros carros, com os óculos escuros e tudo. A velocidade dos actos de Dona Elvira determina a velocidade do seu discurso. E aquela dissertação final não tem nada de redentor, não vai salvar D. João, como é evidente. Nem pode! Porque ela faz a sua própria catarse, quando diz algo como: “Eu

vou a 300 à hora e tenho de encontrar uma maneira de falar sobre a minha velocidade. Como é que eu me libertei de si? Onde é que eu já estou? O que é que eu já sou?”. É realmente como uma grande actriz. Eu imagino que aquilo é um retrato de Madeleine Béjart. Dona Elvira é igual a todas as grandes atrizes: estão sempre à frente de si próprias e nunca se dão o tempo de recuar e cair no seu lugar.

AMF Para não parar!

RP Para não parar, exactamente. Lá está, porque aí a compulsão é muito semelhante à de D. João: nós não queremos envelhecer, pura e simplesmente! Ela prefere estiolar a envelhecer na memória de meia dúzia de êxtases mais seus do que do casal!

AMF Ou sujeita a um segundo D. João que apareça.

RP Não, não me parece. Sabe porquê? Porque eu estou absolutamente convencido de que ele é um péssimo amante. Será um fantástico sedutor mas um péssimo amante, ninguém fica realmente satisfeito com ele. Como diz Dona Elvira: “Amei-vos com uma ternura extrema”. Ela viu nele o amor, mas penso que não se sentiu sexualmente satisfeita.

PC Dona Elvira é realmente um adversário à altura de D. João. E é também uma fonte de cómico. Lembra as grandes histórias de amor, *Heloísa e Abelardo*, em que ela vai para o convento e espera que ele vá atrás. Aqui, isto obviamente não acontece, pelo menos não acontece como se esperava, daí o efeito cómico. De facto, ela é o par perfeito para ele, o amor *precioso* por um lado, toda aquela sublimação, no fundo ela abdicou de todo o lado sensual...

RP Isso diz ela!

PC ...mas, por outro, a pretensa libertinagem erótica! São dois rivais, duas éticas aristocráticas, mas opostas e de certo modo complementares, como as duas faces da mesma moeda. O Céu e o Inferno, se quisermos, e caminhos paralelos, que se informam mutuamente, para se chegar até lá.

RP Quando falamos de moral aristocrática, não podemos elidir o facto de que Molière é filho de um tapeceiro e camareiro ordinário do Rei, é um herdeiro rico, isto apesar de todas as dificuldades financeiras por que passou enquanto director da sua companhia. Ou seja, pertence à boa burguesia, classe que naquele preciso momento histórico começa a aproximar-se cada vez mais, por fora de Versalhes, da nova aristocracia. No fundo, ele acaba por prestar um serviço à sua própria classe, usando o teatro como forma de enobrecimento hierárquico. Evidentemente que o seu legado é bem mais interessante do que tudo isto, e bem mais angustiante e perturbador. Esta peça e este espectáculo são muito perturbadores. Tudo parece feito com muita tranquilidade, mas de facto não é. E nesse sentido, o cenário é muito interessante, isto porque é completamente simbólico, coisa que raramente acontece com os cenários dos meus espectáculos.

AMF Há dois aspectos que gostaria de sublinhar a propósito do cenário: a natureza dos materiais e o facto de esses materiais serem usados de uma forma próxima da levitação. A tensão entre a qualidade desses materiais e a ideia da levitação derivou certamente de uma intenção particular. Qual?

RP Ele tem uma respiração muito própria, muito orgânica, penso nele como se fosse uma espécie de animal. É como se uma parede tivesse caído de uma cidade proibida, e ao levantar se abrissem alçapões que nos permitem ouvir os sons para além dela. A metáfora é mais ou menos essa. Um dia destes estava a ver *O Último Imperador*, de Bernardo Bertolucci, e a dada altura o miúdo ouve lá fora os sons da revolução, das manifestações, e quando no meio

do pátio encosta o ouvido a uma determinada laje, no chão, diz: “Estou farto de viver na cidade proibida, quero ir viver para a cidade dos sons”. Este cenário é mais um território de fronteira entre som e som do que qualquer outra coisa. E é só por isso que o acho simbólico.

AMF O cenário parece, de facto, funcionar como a parede de uma cidade proibida que foi soterrada.

RP Sim, ele *fantasmiza*. Quisemos construir um objecto que, sendo completamente minimal e com aquela austeridade de desenho que é característica do João Mendes Ribeiro, fosse simultaneamente capaz de recuperar o espírito da máquina de cena setecentista italiana, propícia a todas as fantasias e jogos possíveis, incluindo a morte de D. João no final.

AMF E por que é que nessa cena aparece só a cabeça do Comendador?

RP A cabeça e a fatídica mão, repetidas vezes oferecida na peça como sinal de contrato. Eu acho ridícula a imagem da estátua, completamente incompreensível. Nunca vi uma encenação, seja de teatro ou de ópera, em que ela fosse completamente convincente. Acho que nos dias que correm uma estátua que fala não diz absolutamente nada a ninguém. Com o que vai por aí na imaginação dos miúdos com os jogos de computador, o que é que interessa uma estátua que fala, ou que mexe a cabeça?

AMF A estátua em si pode ser desinteressante, mas o seu material é importantíssimo. Aliás, remete-nos logo para o subtítulo da peça: “O Banquete de Pedra”.

RP Devo confessar que nunca mais me lembrei do subtítulo, nem tão pouco me importei com ele durante os ensaios...

AMF Mas este subtítulo tem uma série de leituras curiosas: aquilo com que nos banqueteamos é pedra, ou a pedra é que faz o banquete? São duas noções diferentes. E que o fim de um libertino seja um banquete de pedra, quando o libertino significa justamente a mobilidade total...

RP Não há uma única amostra de comida ou de bebida em todo o espectáculo. Quando finalmente chegamos ao banquete, aquilo que havia para *comer*, já foi *comido*... [Risos] De qualquer maneira, isso levantaria um problema muito curioso: como encenar, neste cenário, um banquete? Não há qualquer traço de realismo possível neste espectáculo!!! ■

Transcrição **JOÃO PEDRO BARROS**.

* Professor do Departamento de Estudos Anglísticos e do Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Autor de *Near Miss. A Study of Wyndham Lewis (1909-1930)*, e de vários ensaios sobre literatura. Tradutor (Shakespeare, Otway, Wilde, Ashbery, et al.).

** Licenciou-se em Lettres Modernes na Sorbonne (Paris IV), com uma dissertação sobre o romance da revolução (1994). Apresentou uma tese de Mestrado em Literatura Francesa na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa sobre Benjamin Constant (1999), e termina agora na mesma faculdade, como Bolseira de Investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia, um Doutoramento em Teoria da Literatura intitulado “Proust, do lado de Sainte-Beuve”. Publicou extensas partes dos estudos em questão. Paralelamente, colaborou regularmente na qualidade de crítica literária, para o *Diário de Notícias* e para o *Expresso*.



Lição sobre

FRANÇOIS REGNAULT*

Importa muito que *D. João* venha um ano após *O Tartufo*, em 1665, e não o contrário. Essas duas peças tratam da impostura ou da hipocrisia. Na sua edição de Molière, Georges Couton distingue assim as duas palavras: “*O impostor*. Convém lembrar que os libertinos ‘curiosos’ do século XVII procuram apaixonadamente o Tratado dos Três Impostores, sendo estes últimos os três fundadores de religiões – Moisés, Jesus Cristo e Maomé; o facto de as religiões serem instrumentos privilegiados graças aos quais as ambições fundam modos de dominação temporais é um dos temas caros ao pensamento libertino. O termo *impostor* goza pois de prestígio: designa uma usurpação de funções, ou de identidade, com premeditação e prossecução coerente. *Impostor* engrandece Tartufo, persistindo na audácia e na ambição; *hipócrito* coloca a tónica na dissimulação”.

A ilustre tirada de D. João sobre a hipocrisia descreve de que modo alguém que decida tornar-se um hipócrita subjectivo encontra, na sociedade, as novas instituições que vão permitir-lhe tornar-se também um impostor objectivo. *O Tartufo* e *D. João* tratam portanto de religião, lugar natural dos enganadores e das pessoas de má fé, mas também lugar de política – no fim de *O Tartufo* e na conversão de D. João à hipocrisia.

O Tartufo é a história de uma impostura: um bandido vai impor a sua autoridade (“impor” também significa “enganar”, estando na origem do termo “impostor”), através de uma fingida devoção, em diferentes contextos; um desconhecido *impõe-se* numa família, sendo que todo o problema reside em desmascará-lo, mas sobretudo em desalojá-lo. Também se trata de um hipócrita que se serve das máscaras da religião para ocupar e justificar o lugar que ocupa: a deixa “Sois vós quem deve sair”, com a qual pretende escorrer toda a família e ficar dono e senhor *único* da casa, ao contrário de Alceste que quer sair sozinho, tem como contrapartida a frase do Oficial que restabelece a ordem nesse lugar natural que é a família, por oposição a um “lugar contra natura”:

“Acompanhe-me sem mais tardar
Até ao cárcere onde irá morar”.

D. João denuncia a hipocrisia de todos – dos devotos, dos médicos, da falsa ciência, da magia, do próprio Esganarelo, da família, da sociedade – por oposição a esse valor que é a doutrina aristocrática do ponto de honra. Prefere-lhes a coragem da sua classe, que partilha com D. Carlos, mas também a conversão mística de Dona Elvira (a menos que nela detecte uma sofisticação da consciência) e a santidade do mendigo, o único a respeitar uma fé jurada que parece de uma natureza bem diversa da honra. Como se a sociedade feudal e a verdadeira fé fossem as únicas barreiras de defesa contra a hipocrisia nascente da sociedade burguesa: os irmãos de Elvira são leais, Elvira é sincera e o mendigo é uma espécie de anacoreta (na sua encenação, Vitez fizera dele um Cristo de tanga), nem monge, nem padre. Até a este ponto, podemos acusar D. João do seu crime e das suas mentiras, mas será que podemos censurar-lhe a hipocrisia? Ele mente às camponesas, ao Senhor Domingos, não informa D. Carlos de que é D. João, mas faz tudo isso para sair de uma alhada, e tudo isso resulta da busca do prazer, do luxo, da volúpia. Posto que *decide* tornar-se hipócrita, é porque não o era. A partir da segunda cena com D. Luís, seu pai, e da declaração que faz a Esganarelo (que ele nunca enganava), a personagem, até então amável pois que não amado, começa a dar-nos calafrios na espinha. De positivo, como se costuma dizer, passa a negativo: transforma-se num Tartufo! No entanto, ao mesmo tempo que sobre isso faz confidências ao criado, no decorrer dessa peregrinação que é uma versão diabólica da de D. Quixote

e Sancho Pança, está a dar-nos provas de franqueza e não procura iludir-nos, ao contrário do que acontece com Tartufo. É como se D. João nos promovesse a testemunhas, enquanto Tartufo nos obriga a apanhá-lo em flagrante delito. Acresce que nunca o vemos curvar a cabeça perante o Céu, nem aspergir-se de água benta. Só tem tempo de mentir ao pai, que se deixa enganar, e a Elvira, que ele já não engana.

Um certo marxismo vulgar resolve geralmente este paradoxo com desenvoltura, insistindo sobre a qualidade de “grande senhor e mau homem” que D. Luís atribui a seu filho, e – tomando, no fundo, o partido do pai – pretendendo ver nisso a denúncia de um aristocrata decadente, a abater, ou mesmo a prefiguração do marquês de Sade.

As dramaturgias utilizadas por Molière nestas duas peças devem colocar-nos no bom caminho. Chamou-se frequentemente a atenção para o facto de que *O Tartufo* institui o primeiro exemplo de comédia burguesa. “Com Elmira”, diz Marc Fumaroli em *Heróis e Oradores*, “foram atingidos os limites da persuasão dramática e da palavra privada; Orgon é desvirginado, a unidade da família encontra-se restabelecida; mas Tartufo ganhou, Orgon está arruinado e é obrigado a fugir. Só a intervenção dos poderes públicos, aparentemente muito improvável, pode restaurar os direitos da comédia sobre a tragédia burguesa (que Molière aqui inventa, como quem não quer a coisa).” Esse novo género traça porventura uma linha de continuidade em que se inscrevem *O Avaro*, *O Burguês Fidalgo*, *As Mulheres Sábias* – a acção de todas estas peças parece passar-se dentro do cenário de um *casarão*, onde moram duas ou três gerações, sem contar a criadagem, a vizinhança, os amigos e os jovens apaixonados pelas meninas da família, que vêm provavelmente à hora da merenda. Já não estamos perante as praças públicas das comédias de Corneille ou das primeiras comédias do próprio Molière, nem num abstracto salão (como em *O Mentiroso*).

Embrionária em *A Escola das Mulheres*, mas ainda isolada e vista de fora (o célebre cenário de Christian Bérard para Jovet dava a possibilidade de se ver a casa cercada de um muro, o qual, ao afastar-se, desvendava um jardim propício às cenas mais “interiores”), a casa abre-se com *O Tartufo*, e depois volta a fechar-se um pouco, furtando-se a uma visão total do espectador que tem a impressão de ser testemunha de uma querela familiar. Porém, não se deve puxar demasiado pela imaginação, nem entrar em localizações demasiado precisas. Molière, quando indica o espaço da acção, nunca vai mais longe do que: “A cena passa-se em Paris”. (*O Misantropo*, *O Avaro*, *O Burguês Fidalgo*, *As Mulheres Sábias*, *O Doente Imaginário*.) Neste aspecto, será pertinente citar a cábula de Mahelot para *O Avaro*: “O cenário é uma sala e, por detrás, um jardim. São precisos: dois fatos de pano grosseiro, óculos, uma vassoura, um pau de Arlequim, uma caixinha, uma mesa, uma cadeira, uma escrivaninha, papel, um roupão, dois candelabros

sobre a mesa no acto V”. Para *O Burguês Fidalgo*: “O palco é um quarto, com uma peça de decoração. São precisos assentos, uma mesa para o festim e para o bufete, os utensílios para a cerimónia”. Para *O Doente Imaginário*: “O palco representa um quarto com uma alcova ao fundo. No primeiro acto: uma cadeira, uma mesa, um sino e uma bolsa com moedas, um casaco forrado, seis almofadas, um pau. Segundo acto: são precisas quatro cadeiras mais um molho de varas e papel”.

A lista destes adereços é eloquente: no palco apenas são colocados móveis ou objectos rigorosamente indispensáveis à acção, a tal jogo de cena, a tal gesto. Nunca lá se encontra nada para evocar um lugar, um estado, uma classe social, um mundo exterior à acção. Tudo o que seria romanesco, sociológico, realista encontra-se excluído. Por projecção retrospectiva, os cenógrafos inspirados pelo teatro do século XIX ou pelo teatro de variedades do século XX multiplicam as indicações realistas, falseando assim o espaço que, de casarão adivinhado (como o cerejal que nunca conseguimos ver na peça de Tchekhov) passa a *interior* e, por conseguinte, a uma “interioridade” burguesa. Uma solução muito elegante fora encontrada por René Allio, no seu cenário do primeiro *O Tartufo* encenado por Roger Planchon: um imenso salão, com quatro paredes paralelas ao fundo, cada qual ornamentada de fragmentos de pinturas religiosas do século XVII a preto e branco, que sucessivamente iam subindo, a fim de dar a impressão fictícia de que se mudava de sala, mas sempre dentro do mesmo grande aposento. Uma solução mais radical ainda do que as de Mahelot para o dramaturgo foi utilizada por Antoine Vitez nos seus quatro “Molière”: um palácio para dar largas à imaginação, concebido por Claude Lemerre, onde os adereços se reduzem a uma mesa, duas cadeiras e um pau.

Em contrapartida, houve quem se comprazesse em realçar o carácter medievo, a natureza de “mistério” de *D. João* (situado na Sicília, numa ilha portanto, como certas comédias utópicas de Marivaux), cujos locais de acção lembram mansões medievais, ao longo das quais se desenrolaria a lenta deambulação, ou a estranha peregrinação do herói: o Mar, a Floresta, o Túmulo, o Santuário, o Palácio e por fim o Inferno, que substitui o Paraíso das Paixões. Como se o mistério de *D. João*, voltando aos seus modelos espanhóis, pretendesse contar-nos uma Paixão Negra. Lorenzo Da Ponte achou mesmo que era necessário regressar ao paganismo de um inferno da antiguidade, quando, no fim de *Don Giovanni*, de Mozart, para o seu herói faz reclamar “Prosérpina e Plutão”.

Como explicar que Molière tenha assim recuado na forma, regressando a fantasmagorias místico-religiosas, a uma cenografia caída em desuso? Não se pode excluir que este admirador

o actor rei

(porventura discípulo) de Lucrécio – que trazia sempre consigo, ao que se conta, a sua própria tradução de *De Rerum Natura* – se tenha inspirado, no plano da religião, na teoria dos simulacros de que se ocupa o canto IV da dita obra: “Depois de te haver igualmente ensinado a natureza da alma, a sua constituição, a sua ligação íntima com o corpo durante a vida, e como, uma vez a ele arrancada, a alma volta aos seus elementos primeiros, vou tratar de um assunto que se relaciona estreitamente com este último: de todos os objectos existe aquilo a que chamamos simulacros, uma espécie de finas membranas destacadas das superfícies dos corpos, que em todos os sentidos esvoaçam pelos ares. E, na vigília como no sonho, são essas mesmas imagens, cuja aparição semeia terror nos nossos espíritos, que surgem cada vez que vislumbramos figuras estranhas ou sombras de mortais furtados à luz; são elas que, amiúde, nos arrancam ao sono, trémulos e gelados de pavor. Não devemos crer que alguma alma possa escapar a Aqueronte, ou que os espectros possam adejar por entre os vivos; também não devemos crer que nada de nós possa subsistir após a morte, porque o corpo e a alma, simultaneamente aniquilados, se dissociaram em seus respectivos elementos”. Isto descreve exactamente a posição de D. João no fim da peça, quando exclama: “Espectro, Fantasma ou Diabo, quero ver o que é”. E a seguir: “Não, não, nada é capaz de me aterrorizar, e quero provar com a minha espada se é um corpo ou um espírito”. E depois: “Não, não, ninguém dirá, aconteça o que acontecer, que sou capaz de arrendimento”. Muito inspiradamente, Jovet afirmou numa lição proferida no Conservatório, a 18 de Maio de 1940, que no final a peça “se torna obscura e duvidosa”. Não residirá um dos enigmas no facto de Molière colocar em paralelo, de maneira quase pascaliana, uma conversão toda ela interior, como a de Elvira na sua segunda “aparição”, “dama de véus vestida”, e esse espectro, “mulher de véus vestida”, que aparece no fim e faz dizer a D. João: “Quem ousa pronunciar estas palavras? Creio conhecer esta voz”. Qual fantasma reconstituído a partir de uma recordação e não sob a forma de aparição vinda de cima. Como se, desta feita, a ordem do coração pudesse opor-se à desordem dos sortilégios, dos milagres e das figuras.

D. João profetiza desta maneira o mundo vindouro:

“Já não há vergonha nisto, agora, a hipocrisia é um vício da moda, e todos os vícios da moda passam por virtudes. O personagem da pessoa de bem é o melhor de todos os personagens que se possa representar nos tempos que correm, e a profissão de hipócrita tem maravilhosas vantagens. É uma arte em que a impostura é sempre respeitada, e mesmo que a descubram, não se ousa dizer nada contra ela. Todos os outros vícios dos homens estão expostos à censura, e qualquer um tem a liberdade de os atacar do alto, mas a hipocrisia é um vício privilegiado, que com a sua mão fecha a boca a toda a gente, e goza em repouso de uma soberana impunidade. À custa de dissimulações, vemos formar-se uma associação estreita à volta de todos os que tomam esse partido; quem atacar um deles, vê-se a braços com todos eles, e aqueles que sabemos que agem mesmo de boa fé sobre isso, e que são conhecidos por agirem com verdade: esses, digo, são sempre instrumentos dos outros, deixam-se completamente enrolar por eles, e apoiam cegamente manipulados as suas acções. Quantos pensas que conheço que, por este estratagem, fizeram esquecer expeditamente as desordens da sua juventude, que fizeram um escudo com o manto da religião, e sob esse hábito respeitável gozam da permissão de serem os piores homens do mundo? Bem se pode conhecer-lhes as intrigas, e saber quem são, não é por isso que deixam de ter crédito junto das pesso-

as, e algumas vezes que baixem a cabeça, soltem um suspiro magoado, e rolem os olhos, bastam para reparar no mundo tudo o que pudessem ter feito. É sob este abrigo favorável que me quero proteger e pôr em segurança os meus assuntos. Não tenciono deixar os meus doces hábitos, mas terei o cuidado de me esconder, e divertir-me-ei sem grande alarido. E se vier a ser descoberto, verei sem mexer um dedo toda a cabala tomar em mão os meus interesses, e serei defendido por ela de e contra todos. Enfim, é esta a melhor maneira de fazer impunemente tudo o que quero. Erigir-me-ei em censor das acções de outrem, falarei mal de toda a gente, e só de mim terei boa opinião. Logo que uma vez me tenham ofendido um pouco, nunca perdoarei, e guardarei para dentro um ódio irreconciliável. Farei de vingador dos interesses do Céu, e sob esse pretexto cómodo, atacarei os meus inimigos, acusá-los-ei de impiedade, e saberei como lançar contra eles acusadores impiedosos, que sem conhecimento de causa lhes gritarão em público, os encherão de injúrias, e condená-los-ão pesadamente do alto da sua autoridade privada. É assim que se tem de aproveitar das fraquezas dos homens, e que um sábio espírito se acomoda aos vícios do seu século”.

D. João, acto V, cena 2

“À custa de dissimulações, vemos formar-se uma associação estreita à volta de todos os que tomam esse partido.” Quem pode ouvir semelhante frase sem pensar, ainda que por equívoco, naquilo a que desde então passámos a chamar “os partidos”, “o Partido”? Não é que Molière denuncie antecipadamente os partidos políticos, tema em geral assaz consensual, é que ele prevê (e, de certo modo, instaura) que *o mundo moderno* será, a partir de então, o dos partidos, dos grupos identificatórios em torno de investimentos e objectivos específicos, separados do resto da República, ou tomando o seu lugar. Pressagiando que já só haverá indivíduos num registo romântico ou fantasmático, que a Igreja universal será doravante substituída no íntimo das consciências ou, pelo menos, que as Igrejas particulares funcionarão, também elas, como partidos, a fim de subsistirem, e que o poder régio não deixará de triunfar, pelo menos a longo prazo.

Segundo a interpretação decisiva de Marc Fumaroli, o fim de *O Tartufo* exprime o estabelecimento de uma comunidade profunda entre um artista-rei, Molière, que vê “com mais lucidez que o seu Rei”, e um Rei suficientemente activo para instaurar a supremacia de um poder laico contra todas as investidas de devotos, jesuítas ou jansenistas, Santo-Sacramento, padres e laicos: “Um com o outro, o Rei e o actor estão ligados, na medida em que são ambos, cada qual na sua ordem, representantes públicos da sociedade laica e do seu bem comum privado”. A fim de fundar, como Atena no final das *Euménides*, um tribunal democrático, ao Oficial poderia bastar para lançar a Erínia-Tartufo nas trevas e estabelecer, diversamente de Ésquilo, não uma democracia civil contra o clã vindicativo, mas a dominação da família calma e privada contra as acções sectárias ou eclésiásticas. Mas, graças a um aprofundamento suplementar, porventura devido ao insucesso da peça (ou aos obstáculos enfrentados), Molière agarra pelos cornos uma oportunidade inaudita, aproveita o facto de haver dois ou três *D. João* em cena para escrever o seu, recorrendo a uma cenografia e a uma dramaturgia obsoletas, ingénuas, estranhas ao espaço moderno. Um homem só, acompanhado pelo seu criado, deseja combater, já não os moínhos de vento das suas fantasmagorias – acréscimo de agudeza em relação ao romance de Cervantes –, mas o advento do mundo burguês, de

alguns socialismos vindouros, da hipocrisia generalizada, do mal-estar na civilização. Esta tirada descreve, no seu detalhe mais quotidiano, o *ethos* do sujeito do século XX, do caso Dreyfus segundo Proust, do Sigmaringen de Céline, das ditaduras sangrentas e do rebaixamento dos espíritos descrito por Soljenitsine, Chalamov e Zinoviev, das repúblicas bananeiras e das democracias corruptas. Basta pôr outra causa – ou a Causa – onde se lê “Céu”: a Raça, o Partido, a Revolução (quando “congelada”, diz Saint-Just para a fustigar), a Restauração nacional e até a própria Liberdade da qual os seus próprios inimigos são os primeiros a reclamar-se.

Tartufo já fornecia o exemplo dessas confrarias espirituais, desses partidos indesejáveis, e ia a ponto de inventar a auto-crítica:

“Sim, irmão, sou malvado, sou culpado, Iníquo, desgraçado, celerado, Da terra inteira o maior pecador; Cada instante da minha vida carregado De manchas, de crimes e de horror; E vejo que o Céu, para me castigar, Me quer nesta ocasião mortificar”.
O Tartufo, acto III, cena 6

D. João também joga a auto-crítica, mas o que o torna simpático é que, ao contrário de Tartufo – que só desvenda o avesso da devoção a Elmira para a seduzir, num frente-a-frente do qual somos excluídos (ficamos debaixo da mesa com Orgon) –, D. João, mais “isabelino”, ou mais “brechtiano” (é como nos aprouver), consente em tomar o criado como testemunha da sua escolha e, com ele, também nós. É isso que permite a exterioridade medieval e que o drama burguês impedia. Deste modo, o dramaturgo descreve-nos com uma perspicácia tanto maior as ideologias da sociedade vindoura, como Marx, e a repressão imposta ao homem civilizado, como Freud. Já não se trata das imposturas que um profeta denuncia ou que um príncipe dissipa, mas de uma impostura estrutural mais importante: “Bem se pode conhecer-lhes as intrigas, e saber o que são, não é por isso que deixam de ter crédito junto das pessoas”. O processo é idêntico no que diz respeito à delação: “...atacarei os meus inimigos, acusá-los-ei de impiedade, e saberei como lançar contra eles acusadores impiedosos, que sem conhecimento de causa lhes gritarão em público, os encherão de injúrias, e condená-los-ão pesadamente do alto da sua autoridade privada”. Ó URSS de Estaline, ó França das rusgas policiais, ó *fatwas* do Islão! Até as próprias instituições acalentam imbecis em profusão, grupelhos egoístas, ligas de delatores, de corvos, de traidores, que julgam praticar o bem quando denunciam o bode expiatório, enquanto o impostor que os excitou goza tranquilamente do seu conforto, se reclama da causa nacional ou socialista, e deposita o dinheiro na Suíça para o dia em que for escoraçado. Diria mais: poder-se-ia pôr o Partido a falar em lugar de D. João e perceber-se-iam perfeitamente os dogmatismos criminosos em prol dos quais ele domesticou os seus modernos militantes: “Erigir-me-ei censor... nunca perdoarei... Farei de vingador... acusá-los-ei...”. A última frase – “É assim que se tem de aproveitar das fraquezas dos homens...” – é própria de um leitor de Lucrécio e de Espinoza que, sabendo como funcionam as marionetas humanas, teria decidido utilizá-las, em vez de entrar com elas numa comunidade. Molière é aquele que, sabendo como funcionam os homens, vai também ele, graças às máquinas de teatro, criar os seus discípulos mas, embora fazendo-os rir, rir a bandeiras despregadas, dos seus inimigos, apenas os leva a aderir ao partido do seu nome que constitui, por si só, uma instituição – “A Molière muito apraz, Senhor, possuir um protector tão caloroso como vós”, responde Lysidas a Dorante em *A Crítica de A Escola das Mulheres*, ou a persona-

gem chamada Molière em *O Improviso de Versalhes*, ou ainda os discursos de Béralde a Argan em *O Doente Imaginário*: “Teria gostado de vos salvar do engano em que vos encontrais e, para vos divertir, levar-vos a ver alguma das comédias de Molière sobre essa matéria” (III, 3).

Encontramos em Brecht a preocupação filosófica de desmontar certos mecanismos sociais (como a ascensão da burguesia, em *O Burguês Fidalgo*), mas é provável que Molière não tenha pensado que se pudesse obter esse resultado graças tão-só às virtudes da inteligência, do “divertimento”, ou seja, sem o riso, todo-poderoso libertador. No fim de contas, a *catarse*, ou a purga, também se faz pelo riso, e *O Doente Imaginário* acaba com a suposição de que se trata da melhor purga. Molière reinventa, à sua maneira, a parte de *A Poética* de Aristóteles consagrada à comédia que não se conservou. “Pela parte que me toca, quando vejo uma comédia”, diz Urânia em *A Crítica*, “só olho se as coisas me tocarem; e, quando me diverti a valer, não vou perguntar-me se me enganei 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 podia ter degenerado (“O mundo está fora dos eixos”, diz Hamlet, “out of joint”), mas mais no plano cósmico do que no plano social ou político. Corneille apresentara vilões (Medeia, Cleópatra em *Rodogune*) que, sozinhos, se propunham fazer reinar o Terror, mas não categorizava isso como propriedade do mundo. No máximo, assistia-se em *Cinna* – e não sem algum calafrio ético – à renúncia, um pouco rápida por parte de Emília, ao gesto de vingar seu pai. É verdade que o Céu falara pela boca de Lívia, visitada por uma profecia pagã. À medida que avançava para o fim do seu teatro, talvez Corneille experimentasse uma certa complacência em mostrar uma Roma cada vez menos exemplar, tornando-se ele cada vez mais perspicaz no tocante ao mundo vindouro, até que, em *Suréna*, a política vem a revelar-se incompatível com a felicidade. Racine, por seu lado e à sua maneira, também chegou ao mesmo patamar com *Athalie*, essa grande peça política moderna, em que as seitas – a de Athalie, diabólica, e a de Joad, santa? – ficam presas por um fio, ó quão frágil, a uma dramaturgia teológica. Se *O Tartufo* instituiu o mundo burguês do século XIX, em *D. João* é pois todo o século XX que entra em cena.

Eis a razão pela qual *D. João* tinha de vir depois de *O Tartufo*. ■

¹ Foi durante a representação de *D. João*, por Vitez, que ouvi o termo “partido” de maneira inédita. Mas foi *O Tartufo* que Vitez escolheu levar a Moscovo, sob o regime de Brejnev, ao palco do Teatro da Sátira, em 1977. Teve de comparecer perante a comissão de censura que não tinha nada de especial a dizer-lhe, apenas tinha de estar lá.

* “Leçon sur le comédien roi”. In *La Doctrine inouïe. Dix leçons sur le théâtre classique français*. Paris: Hatier, cop. 1996. p. 262-272. Trad. Regina Guimarães. (Foi utilizada, na tradução dos passos de *D. João*, de Molière, a versão de Nuno Júdice.)



O segredo do donjuanismo

MICHEL MEYER*

[...] Com Tirso de Molina as coisas mudam de figura. Os poderosos são mais subtis. A própria honra se revela ambígua. A obra fulcral é o seu *D. João*, claro está, peça imortal que atravessou todo o teatro até aos nossos dias, passando por Molière e pela ópera de Mozart.

Se nos limitarmos a analisá-la em termos de sedução, compreendemos mal a personagem de D. João. Porque a sedução é, na verdade, símbolo de outra coisa. D. João é uma criatura que engana – o título da peça em espanhol refere-se aliás a esse traço, já que Tirso não chamou à sua peça *D. João*, mas sim *El Burlador de Sevilla* – e que se diverte a desafiar a autoridade, seja ela a dos pais, a dos irmãos, a dos noivos ou a dos maridos. É contra eles sobretudo que a sua acção se dirige, revestindo a sua insolência um carácter eminentemente social. Posto que se trata de um Grande Senhor de Espanha, o Rei fecha os olhos sobre as suas estroinices. Mas é contra a própria honra, das mulheres como dos homens, que ele atenta. Para tanto, é obrigado a dissimular as suas intenções, a enganar. Já não estamos perante um esquema à Lope de Vega, em que a honra se torna equívoca no quadro de um abuso de poder que é preciso corrigir, pois que a honra aqui se torna objecto de um direito ao divertimento antecipada ou finalmente assumido como culpado. Em Lope, a honra de uns, que dela se prevaleciam para cometer os seus abusos senhoriais, opunha-se a honra, espezinhada, dos outros: a camponesa raptada ou violentada, os aldeãos revoltados. Com D. João, o mecanismo da honra é mais subtil, menos brutal, pois que se nos oferece na sua dimensão ambígua ou, pelo menos, ambivalente. D. João brinca com a honra que pretende desmistificar. Mas não pode ser bem sucedido nesse seu intuito, na medida em que ele próprio é depositário social da honra, embora as suas presas pertençam, pela primeira vez, tanto ao mundo aristocrático como ao mundo popular. Não exerce nenhuma violência directa e aquilo que lhe dá gozo é precisamente o facto de cada façanha sua funcionar como uma patada desferida contra a honra das mulheres que se pretendem suas guardiãs e lhe cedem por vaidade, vaidade social as mais das vezes. Jubila ao menor abuso que comete, dizendo para consigo: “Isto vai ser o cúmulo da velhacaria”. A honra da mulher é como uma cidadela onde se cristaliza a honra tal como a concebe a sociedade espanhola da época. Apanhá-la em falta equivale a atacar os pilares dessa sociedade. A mulher, pela sua virtude e reserva, constitui um garante do bom nome, da transmissão, da continuidade de pai para filho que ela assegura através do casamento. A palavra dada, que D. João não respeita, é essencial, posto que empenha a honra do pai que dá a sua filha, do noivo que vai desposá-la, e da própria mulher que investe a sua identidade na identidade que lhe está reservada. Graças à sedução, D. João perverte esta linha de confiança e transforma a honra numa mascarada destinada a abafar o amor e as inclinações naturais que estão para além de qualquer contrato. É por isso que D. João magnetiza o ódio dos homens, embora seduza e, literalmente, desonre as mulheres. No seu entender, a honra é um visco, uma armadilha em que as mulheres caem, por vaidade, a qual assenta num contrato de credulidade: as mulheres sentem-se lisonjeadas, como acontece com a jovem pescadora arrogante quando vê um Grande Senhor de Espanha querê-la em (ou antes prometer-lhe) casamento. “Eisme a mim, que tanto escarnecia dos homens. As que dos outros escarnecem sempre se tornam, um dia, objectos de escárnio.”² E cedem à pressão de D. João. O mal é delas... Como se compreende, a honra afirma-se, mas já não se impõe do mesmo jeito frontal que dantes, quanto mais não seja porque não diz somente respeito a aristocratas da mesma classe. A honra transforma-se num dever, num constrangimento que se aceita como uma renúncia *ao mesmo tempo que continua a ser um direito*. D. João pretende exercê-lo em seu proveito, mas tendo em conta essa mudança: tudo lhe deve ser permitido e, como já não se pode obrigar ninguém, mais

vale usar de manha. Se nos reportarmos ao episódio da boda de Aminta, a evolução é muito nítida. D. João passa pela aldeia onde a boda tem lugar e decide parar para assistir. Não recorre à força, nem à violência para conquistar a noiva, como em *Peribañez*: basta uma falsa promessa. Mais tarde, o pai de uma mulher seduzida, o Comendador, é assassinado por D. João durante uma das suas visitas nocturnas. Passando um dia D. João frente ao seu túmulo e frente à escultura que o encima, esta última lança-lhe um desafio: será que D. João aceita jantar com o conviva de pedra? D. João não leva a sério o estranho convite mas, chegada a hora marcada para a refeição, o Comendador aparece e estende-lhe a mão, uma mão ardente que o arrasta para o além.

Este fim irrealista parece indicar que Tirso de Molina entende a punição divina como sendo diversa de qualquer outra, como devendo revestir uma aparência sobrenatural e como representando, no fundo, a única capaz de punir o aristocrata quase intocável que D. João é. O Rei, no entanto, reclama a detenção do protagonista, por delito de honra precisamente, no fim da peça. Ora, com este fim tão estranho, talvez Tirso de Molina queira dizer que D. João, mofando de todas as diferenças – mesmo das mais sagradas, as que distinguem pais e filhos, que implicam o respeito dos segundos pelos primeiros graças à mediação das mulheres –, fosse vítima da indiferenciação culpada de que o diabo – que ele encarna – constituí a expressão mais clássica. D. João perde-se neste jogo de enganos. A sua honra e estirpe encontram-se abolidas, por assim dizer; em todo caso, é a sua diferença, que visa anular toda e qualquer diferença, que o condena, a menos que isso aconteça em nome da Diferença, a saber, de Deus. O castigo supremo é executado por uma das suas vítimas que regressa à Terra para vingar todas as outras, em nome de Deus, já que o Rei exagerou porventura na tolerância protectora concedida ao filho de um amigo seu, apesar de acabar por exigir que este seja castigado. Ao violar todas as diferenças, que faz D. João a não ser agir como o diabo, ou seja, de maneira ímpia? A punição divina revela-se, então, como a única em condições de responder à envergadura da falta cometida.

D. João vai continuar a ser uma figura mítica até ao século XX, tempo em que, todavia, o opróbrio lançado sobre a sedução já desapareceu. Porque há mais do que esse tema no mito de D. João. A sua insolência provocadora de rupturas continua a ser emblemática. Ora aparece como um libertino em Molière, ora como um homem sem honra em Tirso de Molina, enquanto que em Mozart surge como um sedutor, intelectualmente falando. Em Lenau, é o herói romântico, insaciável e desesperado. Tirso de Molina fizera da sua peça uma tragicomédia em que tudo começa mal, mas, no fim, tudo entra nos eixos. Mozart faz da história uma comédia, em que o criado toma o lugar do amo, à imagem do que acontece nas comédias do século XVIII. Aquilo que em 1620 parecia trágico torna-se cómico mais de um século depois. Hoje em dia, D. João parece antes ridículo nas suas obsessões patológicas e é preciso reportarmo-nos à versão que Max Frisch nos oferece para compreendermos verdadeiramente o sentido profundo da personagem.

Em *D. João ou o Amor da Geometria* [*Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*] (1953), descobrimos – finalmente – o segredo do donjuanismo. A obsessão da identidade como resposta. Num mundo atingido pela História, isto é, pelo recalçamento problematológico em vias de enfraquecimento, a busca da identidade focaliza-se na geometria, espaço do recalçamento apocrítico que se reforça por compensação. D. João procura identidades fortes. Mas, fora da geometria, onde reside a resposta e a certeza, nada é seguro: uma resposta é um problema possível *ou não*. A partir daí, em todas as mulheres que o querem, D. João não vê nenhuma diferença. Nenhuma é a resposta que o vai satisfazer, portanto todas são equivalentes: cada mulher é igual a outra mulher.

“D. Rodrigo Onde queres então ir?

D. João Quero fugir.

D. Rodrigo Voltar à geometria?

D. João Onde encontro certezas: sim... aqui estou perdido. Ao dar a volta ao castelo iluminado na noite escura, vi uma mulher à janela: poderia tê-la amado, a primeira que me aparecesse, ou uma outra, todas, assim como a Anna, minha noiva.

D. Rodrigo Talvez fosse a Anna?

D. João Talvez.”³

D. João confronta-se com a História e não pode aceitar o fosso da diferença que se aprofunda, preferindo-lhe a identidade; mas, ao fazê-lo, vai ao encontro das mulheres que, aqui, o desejam. Só quando refugiado num mosteiro para praticar geometria, poderá aceitar a diferença, ou seja: uma só mulher, à excepção de todas as outras. Quem será essa mulher? Não uma mulher nobre, filha ou irmã de um aristocrata qualquer, mas uma prostituta. O que é uma prostituta se não uma mulher que, justamente, (também) não diferencia os homens? Miranda – aquela que miramos como um espelho e que se mira no espelho que a cada um oferece – vai apaixonar-se por D. João. A patroa censura-a em termos que não comportam ambiguidade: “Com que fim”, pergunta ela a Miranda, “vêm os homens a nossa casa? Para tu ficares pelo beicinho? Para que os distingas uns dos outros?”⁴. A patroa bem vê que o amor diferencia, enquanto D. João, ou uma prostituta, opera na esfera da indiferenciação. Nada pode afectá-los, a História mal os afloira, nenhuma diferença pode aprofundar a sua história. Nesse sentido, há algo de infantil em D. João. A identidade, que ele quer a todo o custo preservar, condena-o a indiferenciar as suas conquistas, confinando o amor tão-só ao desejo, que constitui a única referência à alteridade que ele quer experienciar. A vantagem da geometria é que ela oferece “uma solução e uma só”, enquanto cada mulher é a outra que não é mas que também é. D. João percebe que a História é o enfraquecimento da identidade, portanto a confusão possível entre aquilo que resolve e aquilo que não resolve, e, à falta de critério absoluto, não se pode saber se o que é diferente não é, na verdade, idêntico, logo fonte de confusão. O recalçamento problematológico que se atenua torna essa confusão possível e, embora cada mulher vá parecer diferente, não será ainda assim forçosamente a mulher que responde à expectativa do homem. O donjuanismo é o fruto da História que se acelera, é mesmo o produto de uma sociedade que vê o seu ritmo duplicar de cadência, como a Espanha da Idade do Ouro, ou a França meio século mais tarde. Descartes será o pai da nova geometria, enquanto Molière será precisamente o autor de um *D. João*.

Há, no *D. João* de Max Frisch, uma invenção real que é, de facto, uma descoberta quanto à natureza de D. João. Este revela-se uma personagem que não está satisfeita com a confusão possível que a identidade fraca – não geométrica, à qual se encontra confrontado – engendra. Toda a peça gira em torno do facto de que, uma noite, ele ama uma mulher, Anna, quando se prepara para casar com outra, casta e pura... Anna. Tudo poderia assim rolar sobre esferas, posto que o protagonista descobre que a mulher com quem vai casar é aquela por quem se apaixonou perdidamente de véspera, na escuridão da noite. E, no entanto, em certo sentido, ela foi-lhe infiel, visto que ambos ignoravam quem estavam verdadeiramente a amar. D. João recusa pois o casamento, o que explica que o pai e o irmão da noiva queiram matá-lo para vingar a afronta cometida. Escutemos D. João:

“Não posso prestar juramento. Como poderia saber quem amo? Depois do que sei, tudo pode acontecer... mesmo à minha noiva! Guardava-se para mim, só para mim, e deleitada com o primeiro que lhe aparece, ainda que por mero acaso fosse eu próprio... Adeus! Amei-te, Anna, mesmo que não saiba quem amei, se a noiva, se a outra. Ao perder-te, a ambas vos perco”⁶.

Assim, D. João vê-se mistificado por uma identidade que não chega a sê-lo, uma identidade fraca que não se pode apreciar e que levanta o problema de quem se esconde atrás dela. Quanto a Miranda, começará por casar com um homem rico, que virá a morrer, acabando por ficar com D. João que lhe fará um filho, porque terá conseguido romper a incerteza da indiferenciação. Então, porquê tantos discursos acerca de D. João, porquê fazer dele uma lenda, um mito? Max Frisch dá-nos uma resposta interessante: D. João fez um acordo com a Igreja, que precisa de um perjuro condenado ao Inferno. Aceita desaparecer, protegido por essa mesma Igreja, retirando-se num mosteiro, em troca da construção do mito que a Igreja dele fará, para desviar os homens dos caminhos ímpios.

“D. João Uma condição: ambos guardamos segredo. Doutro modo, ninguém ganha com isto. A minha descida aos infernos – o boato vai espalhar-se num abrir e fechar de olhos: quanto menos as raras testemunhas oculares tiverem efectivamente visto e mais ricos forem os factos relatados por todos quantos lá não estavam, mais plausíveis serão os pormenores susceptíveis de dissipar as dúvidas. A minha descida aos infernos será a consolação das damas, dos esposos, da ameaçadora hoste dos meus credores, em suma, cada um tira proveito moral do sucedido. Quereis coisa mais maravilhosa? O bispo Estou a perceber.

D. João D. João morreu. Estou em paz e posso dedicar-me à geometria. Quanto a vós, Igreja, tendes da justiça celeste uma prova como nunca haveis de desencantar em toda a Espanha.”⁷

E é assim que D. João se transformará numa personagem de teatro: a sua história é um espectáculo que deve, através da ficção, fazer recuar os ímpios tentados pelo vício que porventura julgariam poder praticar impunemente. E D. João no meio disso? Ele immortaliza o desejo do ser fraco, o medo de se deixar atolar nele, por facilidade, por prazer. Então homogeneiza e todas as mulheres se equivalem, coisa que elas rejeitam. Onde o drama. Enquanto não se aceder ao recalçamento apocrítico que dissocia, com elevado grau de certeza, as respostas das perguntas, tal como a identidade forte da geometria se distingue do ser fraco da historicidade em marcha, nenhuma resposta pode aspirar a sê-lo para além de qualquer questionamento. Talvez, diz Max Frisch no “Apêndice” à sua obra, D. João seja a metáfora do intelectual, daquele que não gosta da Igreja mas que ela quer sempre recuperar na medida em que não consegue destruí-lo. Pelo seu lado, D. João apresenta-se como o insatisfeito por excelência, aquele a quem nada pode bastar de uma vez por todas; ora, o que cada uma das mulheres conquistadas procura é justamente ser a tal “uma vez por todas”. ■

1 “Le Journée” (tradução francesa de H. Larose) in *Théâtre espagnol*, tomo 2, p. 183, Gallimard, “La Pléiade”, 1999.

2 “Le Journée”, *ibid.*, p. 173.

3 Max Frisch, *Don Juan ou l'Amour de la Géométrie*, acto I, p. 19 (tradução francesa de H. Bergerot), Gallimard, 1969.

4 *Ibid.*, p. 25.

5 *Ibid.*, p. 50.

6 *Op. cit.*, acto II, pp. 38-39.

7 Acto IV, p. 71.

* In *Le comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003, p. 199-206. Trad. Regina Guimarães.

Guião mítico

PHILIPPE SELLIER*

Que a personagem de D. João tenha aparecido e mesmo começado tão rapidamente a brilhar no século XVII, só prova que qualquer mito literário irradia uma luz variável conforme as épocas. Se o século XVII viu nascer *A Astreia*, os romances preciosos, *A Princesa de Clèves* e *Fedra*, se desenvolveu uma meditação tão intensa sobre a paixão amorosa, existem motivos de natureza histórica que explicam esse fenómeno. Por que razão o enredo de D. João resistiu às transformações culturais – e por que é que continuará a resistir-lhes? Para reflectir acerca destas enigmáticas permanências, dispomos de três pontos de apoio: o primeiro é-nos fornecido pelo exuberante conjunto das mitologias conhecidas, no qual os antropólogos de há muito identificaram constantes do humano devaneio; veremos que o mito de D. João se *urde* a partir de uma trama bem conhecida, o “modelo heróico” da imaginação. Depois, a fim de dar conta de seduções mais subtis, recorreremos à psicanálise e ao maravilhoso pensador da lógica do devaneio que foi Gaston Bachelard.

O campo mitológico

Antes de abordar a mitologia, voltemos um pouco ao nosso enredo. Jean Rousset descobriu três “invariantes” que se lhe afiguram constitutivas desse enredo. Em primeiro lugar, “as aparições do morto”: não há gravidade mítica, nem grandeza sagrada sem essa presença da metafísica. Em segundo lugar, “o grupo feminino”. Por fim, “o herói”, ao mesmo tempo reprovado e sedutor. Assim seria a organização dramática e depois narrativa que constitui o mito literário lançado por Tirso de Molina (por volta de 1630), retomado por Molière, Gluck, Mozart, Byron (1824), Púchkin (1830), Zorrilla (1844), Lenau (1844), e tantos outros.

Mas, justamente, será que todas estas encarnações nos autorizam a cingir-nos a três “invariantes”? Basta recordar Tirso, os Italianos, Molière, Mozart ou Grabbe, para logo nos surpreendermos com o silêncio que Jean Rousset mantém acerca de uma invariante que chamou a atenção de outros analistas: como o realizador Marcel Bluwal escrevia em 1965, o único amigo de D. João “é Esganarelo [...] Ambos formam *um casal de homens sublime*” (o sublinhado é meu). Em Molière, são inseparáveis: Esganarelo está presente em 26 das 27 cenas. A complexidade dos laços que unem as duas personagens salta aos olhos, pois esse “companheiro” do herói não pode ser reduzido ao tradicional criado de comédia (em nada se revela *útil* a seu amo). E logo outra omissão de Jean Rousset nos enche de perplexidade: o seu silêncio quanto à bravura e os combates. D. João nada tem de um sedutor amolecido pelos prazeres e de bom grado desembainha a espada. Em Molière, arrisca a vida para defender um desconhecido assaltado num bosque: “Mas que vejo ali? Um homem atacado por outros três? A luta é demasiado desigual, e não posso suportar essa cobardia”. Depois, Esganarelo trata o amo de verdadeiro “espalhadeiras” (III, 2-3). Mesmo quando a coragem é menos fortemente sublinhada, D. João mostra brio, brilho e garbo: está sempre disposto a lutar. Aliás, na maior parte das obras consagradas à personagem, D. João mata o Comendador em duelo e, por vezes, alguns outros adversários. Brigão que ninguém consegue vencer pelas armas, para o submeter virá a revelar-se indispensável uma intervenção de ordem sobrenatural.

Eis um dos inúmeros traços do mito literário onde aflora o “modelo heróico” de muitos relatos humanos, a saber: uma sucessão de representações, um guião com múltiplas sequências, que detectamos em todas as vidas de “herói”. Recordemos, como Otto Rank, umas quarenta vidas desse género (Teseu, Hércules, Édipo, Moisés, Sargão, Rómulo, Eneias, Ciro, etc.). Se as sobrepusermos, observaremos a emergência do mesmo tipo de episódios, caracterizados pela dominante guerreira.

Superior à vulgar humanidade, o “herói” – no sentido estrito da mitologia –, é um ser produzido e conduzido por um intenso devaneio de excelência, pelo desejo de dominar, de ser deus. Mas quem quer viver uma vida incandescente corre riscos: ao pretender “queimar a vida”, o herói abeira-se da morte. A todo o momento, oscila entre a epifania e o atolamento. O herói é um ser que vive *frente à morte*: roça-a nos clássicos combates contra o monstro, nela se envolve na não menos clássica descida aos Infernos. Mas vai mais longe: orgulhoso das suas conquistas e dos seus êxitos, cai no excesso e *desafia a divindade*, que lhe inflige um castigo.

Instrutiva se nos afigura, por exemplo, a vida de Ixião: Rei de Lapites, em Tessália, namora e desposa Dia, a filha do Rei Deioneu. Mas quando o pai lhe vem reclamar as ofertas prometidas, mata-o. Culpado de outras transgressões muito graves (perjúrios, assassínios...), leva a audácia a ponto de enfrentar Zeus, cortejando a sua esposa Hera e tentando violá-la. O castigo será terrível: lançado ao Tártaro, sofrerá eternamente, amarrado a uma roda em chamas. Ixião é o pai dos Centauros, semi-homens semi-cavalo, ligados a Hades e raptos de jovens mulheres (casadas). Também engendrou Piritos, que vai tornar-se “companheiro” de um dos maiores sedutores da Fábula antiga, Teseu, tanto no quadro dos seus feitos guerreiros como em algumas das suas aventuras amorosas. Racine evocou com justeza a bravura do herói e a lista das suas conquistas.

Admirável conhecedor da Grécia, Racine reconheceu em Teseu o D. João do mundo antigo, o homem das *listas*: lista das façanhas guerreiras, lista das mulheres seduzidas e abandonadas. Todo o herói abandona:

“Ariana, irmã minha, de amor mui magoada, Morta fostes na margem e lá abandonada!”.

A única fidelidade do herói é a que o prende ao seu inseparável “companheiro” (Aquilés e Pátroclo...). Teseu e Piritos levarão a audácia até ao ponto de desafiarem a divindade e a morte: a imaginação humana conseguiu essa bela síntese, criando o episódio em que os dois insanos decidem raptar para Piritos a esposa do deus dos mortos, Perséfone. A expedição traduz-se obviamente por um fracasso e Piritos nunca regressa dos Infernos.

A simples escuta destes relatos – e poderíamos citar muitos outros – permite-nos escapar a uma primeira ilusão: a de pensar que o mito literário de D. João teria nascido, por volta de 1630, da “fusão de dois temas sem relação aparente entre si”, o do sedutor e o da falta de respeito pelos mortos.

Com efeito, o devaneio da excelência parece, desde sempre, a coisa mais corrente deste mundo, pelo menos entre os homens (*virii*), e é esse devaneio que engendra e liga as cenas de bravura guerreira, o sonho de seduções inúmeras e irresistíveis, as atitudes de superioridade e as condutas associadas, a pretensão de negligenciar a presença da morte na vida. Ao serviço desses “sonhos acordados” deliciosamente pueris, o (ou os) “companheiro(s)”. Em suma, as cinco “invariantes” do mito de D. João pertencem claramente a uma única “constelação”, subjacente às vidas dos heróis: a superioridade desdenhosa, a arma na mão, a mulher-brinquedo, a simplicidade viril, a fanfarronice perante a morte. Poderíamos facilmente desvendar outras características “heróicas” em muitos outros D. João, designadamente o brilho e a mobilidade.

Se considerarmos essas personagens invencíveis, brilhantes, nos braços das quais caem todas as mulheres – sobretudo aquelas a quem o herói matou o pai (a Ximena do Cid, entre muitas outras) –, criaturas infixáveis como o vento, livramo-nos de uma segunda ilusão. Nestes últimos anos, insistiu-se por vezes na ameaça que as realidades sociais de hoje (libertação sexual, emancipação das mulheres...) constituem para a preservação do mito de D. João. Ora, D. João não é um homem real! A sua existência prende-se com a criação de seres mágicos. Teseu pouca coisa teria decerto a ver com o combatente grego médio, ou com os sedutores de raparigas de Atenas. D. João parece tão pouco vulnerável às evoluções da sociedade moderna como o Príncipe Encantado.

A nossa pequena exploração mitológica permite-nos, por fim, uma terceira descoberta que nos esclarece acerca das razões pelas quais o enredo pareceu poder ser uma invenção do século XVII. Se o “modelo heróico” constitui realmente o fundamento do mito literário, esse modelo sofreu contudo várias metamorfoses. A mais gritante reside naquilo a que poderíamos chamar uma “inversão das insistências”: o herói tradicional passava o seu tempo a lutar, pelo que as amantes eram tão-só interlúdios; para D. João, a grande aposta é, pelo contrário, a sedução, sendo que à espada cabe portanto esse papel de interlúdio.

O episódio privilegiado, e constantemente repetido, deixa de ser o combate singular, passando a ser a conquista amorosa. Paralelamente a esta inversão, deu-se uma aceleração da cadência “seduzir-abandonar”: nos seus “abandonos”, os heróis clássicos calçavam luvas ou, pelo menos, respeitavam um certo prazo: pareciam caídos nas armadilhas de temíveis feiticeiras, das quais só conseguiam libertar-se ao cabo de meses (Ulisses, Renaud...). A rapidez de D. João nega às mulheres qualquer poder de reter os heróis: a sua sedução só fugidamente deslumbra,

como se fora efêmera faísca; pouco depois tornam-se entediadas. Esta cadência inédita, esta ligeireza contribuem em muito para o encanto do enredo, o qual inspirou um bailado a Gluck, o que não é surpreendente.

Uma derradeira metamorfose do “modelo” encaminha-nos para a psicanálise: eis que o habitual “companheiro” do herói deixa subitamente de se impor como um valoroso guerreiro (Pátroclo, ou Olivier em *A Canção de Rolando*). Enfraquece até tornar-se servo e poltrão. Influência do *D. Quixote* de Cervantes? Peso da tradição teatral? Se quisermos construir uma visão mais clara, precisamos de abandonar o campo mitológico.

O campo psicanalítico

Estudando de mais perto as relações entre D. João e o seu inseparável “companheiro”, aquilo que logo chama a nossa atenção é o seu carácter enigmático. Tudo parece organizar-se no sentido de criar uma oposição entre as duas personagens: um grande senhor/um laçao; um homem culto/um ignorante; um ateu/um espírito supersticioso; um corajoso combatente/um poltrão. E, no entanto, esse estranho criado, que tem o mesmo alfaite que o amo, está autorizado a ceiar com o seu senhor e é servido por outros criados. Mais ou menos inútil a D. João – que espécie de serviços lhe presta? –, funciona junto dele como régio bobo: só ele faz rir o Rei, e só por ele o Rei aceita ser reprimido. Vive em estreita intimidade com D. João: “Desejo bem, Esganarello, confidenciar-te isto, e estou muito satisfeito por ter uma testemunha do fundo da minha alma e dos verdadeiros motivos que me obrigam a fazer as coisas” (V, 2). Noutros momentos, porém, o criado surge como um brinquedo com o qual o amo se diverte, não sem condescendência (III, 5). Curiosa ambivalência!

A psicanálise desvenda, acerca de um enredo assim, um conjunto de representações que remetem para uma homossexualidade de tipo inconsciente. Coloca D. João sob suspeita, como interroga as vidas da maioria dos heróis, sublinhando a recorrência do desprezo pela mulher (sempre rejeitada, no fim de contas) e a importância dos laços viris. Evoca com desenvoltura a homossexualidade real de Aquiles e de Pátroclo, ou a de personagem nos quais foram detectados antepassados de D. João: quer se trate de homens reais como Alcibíades, ou do senhor dos deuses gregos, Zeus, grande sedutor de mortais, mas também assolapadamente apaixonado pelo jovem Ganímedes. Diante desta perpétua corrida de amante para amante, o psicanalista não se deixa enganar: se D. João voa de mulher para mulher, não é por as amar a todas, é porque com nenhuma se satisfaz. E a prontidão da sua insatisfação é pasmosa: como explicar que a atracção seja tão rapidamente seguida de repúdio?

Graças a este tipo de decifração, toda a sorte de aspectos do enredo se esclarecem. Compreende-se então melhor o motivo pelo qual D. João tantas vezes escolhe mulheres não apenas por serem encantadoras mas por estar ao seu alcance *destruí-las*. Em Molière, a sua fúria de destruição impõe-se com veemência. Depois de abandonar Elvira ao seu remorso, uma religiosa a quem fez romper os votos, D. João dispõe-se a atacar “uma jovem noiva”, acerca da qual confia a Esganarello:

“[...] o acaso fez-me ver esse casal de enamorados [...]. Nunca vi nunca duas pessoas tão contentes uma da outra, e que irradiassem tanto amor. A ternura visível dos seus mútuos ardores emocionou-me; fui ferido no coração, e o meu amor começou pelo ciúme. Sim, não pude aguentar desde o princípio vê-los tão bem juntos, o despeito alertou os meus desejos, e *concebi um prazer extremo em poder perturbar o seu entendimento, e romper essa ligação...*” (I, 2; o sublinhado é meu).

Perturbar uma atracção heterossexual, quebrá-la, para depois lançar a mulher às urtigas, divertir-se à conta disso em conversa com o companheiro, eis uma modalidade de desejo que aparentemente não corresponde aos amores banais.

Desprezo pelas mulheres, ambivalência na relação com o criado – lembra o célebre filme de Losey, *O Criado*, o mesmo Losey que, por coincidência, também realizou um *Don Giovanni* –, eis duas das características mais marcantes do enredo, doravante fortemente imbricadas. Este mesmo diagnóstico de homossexualidade permite dar conta de um terceiro elemento sobre o qual Jean Rousset não fala: o ódio contra o pai. O sentimento de ódio integra-se tão bem no enredo que dois predecessores de Molière, Dorimon e Villiers, intitularam as suas peças *O Banquete de Pedra* ou *o Filho Criminoso*; nessas peças, D. João bate no próprio pai e provoca a sua morte. Esta morte reaparecerá esporadicamente nas várias versões do mito literário ao longo dos séculos.

Molière suprimiu o assassinio, mas ainda assim pôs o filho indigno a vociferar: “Ei! Morrei o mais depressa que pudestes”. Irado contra o seu pai real, D. João nutre o mesmo ódio por todas as figuras paternas com que se cruza: Deus, claro está, o Comendador... Como Otto Rank percebeu, já em 1922, “segundo a psicanálise, as inúmeras mulheres que D. João tem de conquistar representariam uma só mãe insubstituível. Os rivais e adversários enganados e humilhados, combatidos e, por fim, mortos, representariam o único inimigo mortal invencível, o pai”.

A interpretação psicanalítica foi interessantemente evocada por muitos críticos, no decurso das últimas décadas, de Jouve a Foucault, como lembra Jean Rousset. Este último, no entanto, interroga-se: se devemos reconhecer em D. João uma variação sobre Édipo, “onde está Jocasta?... onde está a mãe? Ora ela está obstinadamente ausente dos textos. Mas essa mesma ausência não será portadora de um sentido que conviria decifrar?”. Na verdade, a obstinada ausência da mãe constitui mais um indício em favor da interpretação do enredo à luz de um tipo particular de homossexualidade. Com efeito, trata-se de uma prática corrente, nas narrativas, fazer-se silêncio em torno da figura parental de masiado amada, do contacto com a qual o protagonista se arriscaria a sair queimado. Como diz o provérbio, “Não se fala de corda em casa do enforcado”. Bruno Bettelheim chamou a atenção para este fenómeno na sua *Psicanálise dos Contos de Fadas* (1976), concretamente a propósito de um género popular em que a matéria fantasmática profunda se encontra amiúde menos camuflada do que nos textos sofisticados da alta literatura. Não há pai em *O Capuchinho Vermelho*, o pai é fugidamente evocado em *A Branca de Neve*. Mas mesmo num romance tão elaborado como *A Princesa de Clèves*, onde está o pai? Não será ele o deus escondido que conduz o destino da princesa, tal como a mãe ausente suscita a desvaivada corrida de D. João?

Assim, a psicanálise confere firmeza de traço a certos esboços que a análise mitológica permitia desenhar em tracejado. Sobre a mãe ausente, sobre o desprezo pelas mulheres, sobre o ódio contra o pai, sobre a ligação ao companheiro, ela possibilita uma investigação mais profunda.

Em contrapartida, o contributo da mitologia vai além daquele que a psicanálise nos proporciona: é o estudo dos mitos que chama a nossa atenção para outras permanências, tais como a bravura guerreira, o desafio lançado ao além, a aparência luminosa do herói e a rapidez das suas façanhas. Será que descobriremos outras razões para a sedução de D. João recorrendo aos estudiosos da lógica do devaneio Gaston Bachelard e Gilbert Durand?

O campo do devaneio

Foi ao deixar “ecoar” em si as produções dos poetas que o filósofo Gaston Bachelard – entre 1938 e 1964 – se apercebeu da existência de grupos de imagens, aparentemente invulneráveis ao desgaste do tempo, que exercem sobre os homens um intenso fascínio. Os seus primeiros livros de crítica literária foram consagrados à maneira como o sonho acordado se alimenta dos quatro elementos identificados pela tradição: o fogo, a água, a terra e o ar. Nesses elementos, ele vê “as hormonas da imaginação. São eles que põem grupos de imagens em acção [...]. Através delas, efectuam-se as grandes sínteses que conferem características algo regulares ao imaginário”.

Se tentarmos, em companhia de Gaston Bachelard, “sonhar o texto” de *D. João*, não tardaremos a descobrir nele uma coerência particular, essa mesma que suscita um autêntico devaneio da leveza aérea. A “lição” do ar difere da dos outros elementos: matéria pobre, pouco fixável para a imaginação, o ar desencadeia essencialmente imagens dinâmicas. “Com o ar, assistimos ao primado do movimento sobre a substância”, e “o epíteto mais próximo do substantivo *ar* é o epíteto *livre*”. Alimentando de Shelley, e depois de fragmentos de Nietzsche, as suas análises de textos, Bachelard escreve, sem o saber, uma epígrafe para *D. João*:

“O ar é a verdadeira pátria do *predador*. O ar é essa *substância infinita* que num gesto se atravessa, com uma liberdade ofensiva e triunfante, como o raio, como a águia, como o olhar imperioso e soberano. Pelos ares se arrebatam às claras uma vítima. Sem dissimulações”.

Livre como o ar, o D. João de Molière reconhece em si mesmo “a ambição dos conquistadores, *que voam perpetuamente* de vitória em vitória, e não se podem resolver a limitar as suas ambições. Não há nada que possa deter o ímpeto dos meus desejos” (I, 2; o sublinhado é meu).

A maioria dos ensaístas foi sensível ao nomadismo da personagem, à sua desenvoltura e à sua leveza dançante. Jean Rousset maravilha-se perante esse “funâmbulo”, esse “homem de vento”, esse perpétuo improvisador que “conquista a todo o vapor”. Não ficamos todos nós deslumbrados com essa realização dos devaneios mágicos que nos habitam, sonhos acordados de anulação da gravidade, de total à-vontade e de facilidade? Assim se explicaria o nosso fascínio por artes como a dança e a sedução que sobre nós exerce uma pastoral coreográfica tão conseguida como o “Cântico dos Cânticos”.

Talvez fosse interessante atribuir a cada protagonista de um mito literário um “peso específico”. Ao lado de D. João, um Fausto já pareceria pesado: a ciência não torna ninguém mais leve! E que dizer do poderoso Caim: agricultor, arquitecto e ferreiro? Mesmo na revolta e na transgressão, D. João continua a mostrar desenvoltura, sem nada que pese, que pouce. Dançante, a sua revolta exerce uma sedução assaz singular, a da *insolência*.

Personagem aérea, D. João por nada se sente entravado. Não cede a nenhum abrandamento, nem ao afrouxamento provocado pelas suas promessas, nem ao ditado pelo passado. Vive no instante. Feliz amnésico, será preciso as suas vítimas aliarem-se para ele descobrir, tragicamente, que tanto as promessas como o passado têm um peso.

E é esse homem aéreo que vai esbarrar contra a Estátua de pedra, que vai quebrar-se esbarrando contra o compacto e o imóvel. Embora a materialização da morte na Estátua não pareça essencial ao mito (a presença do além poderia porventura ser menos concreta), longe de se nos afigurar ridícula, a Estátua que se anima exerce uma poderosa atracção sobre as imaginações. Graças à Estátua, confrontamo-nos com outras criaturas da mesma família: Frankenstein, o Golem; recordamos *A Eva Futura*, de Villiers de l’Isle-Adam, e tantas outras narrativas com *robots*. Manifestamente, existe um encanto da indecisão, um prestígio da fronteira. Barbey d’Aureville jogou amiúde com esses rostos de mármore aos quais a vida aflui, invasões de vermelhidão numa tez pálida, fogos que parecem morrer na lareira e bruscos poentes.

Para D. João ateu, os movimentos do Comendador – irrupção do sobrenatural num mundo que ele julgava dessacralizado – constituem aquilo a que hoje chamamos a emergência do fantástico. Molière revela-se pois um dos iniciadores de um género literário votado a um belo futuro, e ainda bem vivaz nos nossos dias.

O martelar dos passos de pedra, quando a Estátua ainda está *off*, suscita a angústia dos espectadores. Aquilo que caminha é algo que se presente, é o destino, o tempo inexorável, tal como Baudelaire o apresenta em “O Sabor do Nada” (*As Flores do Mal*):

“E o Tempo, minuto após minuto, já me traga Como a vasta neve um corpo que à rigidez se entrega
Avalanche, queres levar-me ao colo de tua queda?”.

Uma investigação mais detalhada permitiria desvendar seqüências menores ou constelações de representações que, também elas, já provaram a sua eficácia em mitos ou em poemas: o prestígio da tríade (os três encontros com o Comendador), a irrupção da morte num banquete (do banquete de Baltazar, no “Livro de Daniel”, à ópera de Mozart)...

Mas com a intensidade do devaneio aéreo e a ameaça da petrificação, acedemos a uma das razões essenciais da sedução do mito. É fácil de adivinhar quanto essa oposição parecia convocar o bailado e a música.

Ao cabo desta reflexão acerca dos mitos, os diagnósticos da psicanálise e aquilo a que Bachelard chamava “o sobreconsciente poético”, o enredo e a personagem de D. João revelam-se menos frágeis do que por vezes se pretendia sugerir. Neles se encontram reunidos dois devaneios provavelmente “sexuados”: o devaneio masculino da excelência, largamente obcecado pela conquista e pela morte, do qual assistimos à proliferação numa fatia considerável da cultura de massas (*westerns*, romances policiais...) e da literatura (Malraux, Saint-John Perse...). A acreditar em Christiane Olivier (*Les Enfants de Jocaste*, 1980), no ser masculino, a atracção pelas mulheres mistura-se com uma inultrapassável desconfiança e com o medo de cair numa armadilha. As leitoras ou espectadoras, pela parte que lhes toca, serão sensíveis a um guião dominado pelo devaneio sentimental, pelo exercício elegante da sedução, pelo brilho do herói. Obviamente que as coisas não são assim tão simples, devido à nossa bissexualidade estrutural: mas seja qual for a maneira como cada indivíduo singular mistura esses dois tipos de devaneio, todos têm grandes hipóteses de sentir prazer na descoberta de D. João. Por último, a leveza mágica do herói sedutor desperta em nós toda a espécie de sonhos infantis.

Baudelaire, ele próprio obcecado por D. João, via no eterno dandismo um “sol poente do heroísmo”. Mas tanto o heroísmo como o sol, que constitui uma das suas metáforas privilegiadas, só se põe para voltar a nascer. O mito literário de D. João é como um concerto de permanências de diferentes registos, tão ricos e tão sedutores que não se vislumbra como o seu fascínio poderia alguma vez dissipar-se. ■

Bibliografia:
Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Armand Colin, Paris, 1978.
Philippe Sellier, *Le Mythe du héros*, reed. Bordas, Paris, 1985.
Otto Rank, *Don Juan et le double* (1922), Payot, Paris, 1973.
Gaston Bachelard (1944), *L’Air et les songes*, José Corti, Paris, 1959.

* “Scénario mythique”. In Pierre Brunel, dir. – *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Robert Laffont, cop. 1999, p. 834-841.
Trad. Regina Guimarães. (Foi utilizada, na tradução dos passos de *D. João*, de Molière, a versão de Nuno Júdice.)

Jean-Baptiste Poquelin (Molière)

1622-1673



Biografia*

A infância e a juventude: 1622-1643

1622 A 15 de Janeiro, Jean Poquelin é baptizado na igreja Saint-Eustache de Paris; só dois anos mais tarde receberá o nome Jean-Baptiste, aquando do nascimento do irmão, também ele chamado Jean tal como o pai de ambos. Os primeiros anos da sua vida são mal conhecidos: sabe-se que Jean-Baptiste perde a mãe aos dez anos de idade, que o seu pai comprou o ofício de tapeceiro e camareiro ordinário do Rei, exercido pela família havia já várias gerações e que o jovem estava destinado a abraçar.

Entre 1633 e 1642 Jean-Baptiste estuda no colégio de jesuítas de Clermont (actualmente liceu Louis-le-Grand, em Paris). Aos quinze anos, presta o juramento que o obriga a tornar-se “tapeceiro e camareiro ordinário do Rei”. Aos vinte, está em Orleães, onde segue estudos de Direito.

1643 Apesar do juramento prestado – mas, ao que parece, sem ruptura violenta –, Jean-Baptiste muda de família e de futuro: reclama a sua parte da herança e instala-se em casa dos Béjart. Trata-se de uma decisão de peso: no século XVII, os actores eram excomungados, logo Jean-Baptiste opta por uma via “infame”. Grimarest, o seu primeiro biógrafo, contará em *Vida de Molière* (1704) que a vocação das tábuas lhe vinha de um avô apaixonado pelo teatro e que esse avô o levava a assistir a espectáculos, no Hôtel de Bourgogne. O certo é que, a 16 de Janeiro, a trupe do Ilustre Teatro vai ser fundada, num primeiro tempo dirigida por Madeleine Béjart, depois, em 1644, pelo seu amante, que a si próprio atribuiu o pseudónimo de Molière.

1644 Um ano marcado por sucessos, numa Paris onde a trupe dificilmente encontrava o seu lugar; em contrapartida, o ano seguinte traz consigo o desastre financeiro: administrador da trupe, Molière acabará mesmo por passar uns dias na prisão do Châtelet, durante o mês de Agosto de 1645, devido a dívidas contraídas.

Molière e o Ilustre Teatro: os anos da província

1645 Quando Molière sai da prisão, aqueles que restam do Ilustre Teatro partem em digressão pela província e fundem-se com a companhia do actor Charles Dufresne, que é o director escolhido pelo duque de Épernon, primeiro protector da trupe. Este último, como os seguintes, é indispensável à sobrevivência dos actores que percorrem a França de lés a lés: encontram-os primeiro em Albi, depois em Carcassonne, de seguida em Nantes e logo em Toulouse, em Narbonne...

1650 A partir de 1650, Pézenas torna-se uma etapa anual obrigatória da trupe; mas também se ouve e vê o Ilustre Teatro em Vienne, Carcassonne, Grenoble, Lyon...

1653 O príncipe de Conti, irmão do Grand Condé, dá o seu nome à trupe: trata-se de uma grande honra e de uma garantia de protecção. Todavia, mais tarde, após a sua conversão em 1656, será ele um dos adversários mais violentos de Molière e chegará mesmo a qualificar *A Escola das Mulheres/L'École des femmes* de peça escandalosa no seu *Tratado da Comédia* (1666).

1657 Depois do “abandono” de Conti, o governador da Normandia toma a trupe sob a sua protecção. A trupe não sofre de aperto financeiro: aos poucos, os actores foram enriquecendo e usufruem de uma qualidade de vida razoável para a época – não devemos imaginá-los como famélicos zés-ninguém. Embora nestes anos de viagem a vida de Molière se confunda com a do Ilustre Teatro, sabe-se que esse périplo corresponde para ele a um tempo de aprendizagem: director de trupe, actor e, por fim, dramaturgo. As suas primeiras peças, quase todas perdidas, eram farsas. Dessa produção restam-nos *O Estouvado/L'Étourdi*, repre-

sentada em Lyon no ano de 1654, e *O Despeito Amoroso/Le Dépit amoureux*, representada em Béziers no ano de 1656. Na última fase da viagem, Molière prepara o seu regresso a Paris a partir de Rouen; trava então conhecimento com Pierre Corneille, que não se interessa muito por aquela “trupe de campónios”.

Regresso à capital: primeiros sucessos, primeiras querelas

1658 A trupe que regressa a Paris começa por parecer uma pobre rival aos actores que dirigem os principais teatros da capital. Muito se enganavam. Após umas quantas representações sem sucesso no Jeu de Paume do bairro do Marais, durante o mês de Julho, a farsa intitulada *O Médico Apaixonado/Le Docteur amoureux*, apresentada como segunda parte de um programa, a título de “pequeno divertimento”, logo a seguir a *Nicomede/Nicomède*, de Corneille, a 24 de Outubro, vai mudar tudo: o jovem Rei, que até aí bocejava, riu! Torna-se protector de uma trupe cuja veia cômica surpreende espectadores e rivais, e instala-a no Petit Bourbon, sala partilhada com os Comediantes italianos. A partir daí, passa-se a imitar os divertimentos que Molière apresenta na segunda parte dos espectáculos, nos quais o jogo do actor rivaliza com o do mimo italiano Tiberio Fiorelli, o famoso Scaramouche, utilizando até os seus farfalhudos bigodes negros.

1659 O sucesso de *As Preciosas Ridículas/Les Précieuses ridicules* é imenso. O assunto é actual, mas com a sua sátira Molière arranja inimigos que o acompanharão, a par de outros mais tardios, ao longo de toda a sua carreira. À morte do irmão, consegue reaver o cargo de tapeceiro do Rei que ele lhe deixara e que desta vez Molière conserva – tanto mais que é um ofício pouco exigente e que lhe permite aproximar-se de Luís XIV.

1660 Nascimento oficial da personagem de Esganarello em *O Cornudo Imaginário/Le Cocu imaginaire*. A personagem estivera presente em *O Médico Voador/Le Médecin volant* (1659), cuja atribuição a Molière não é certa; regressará em *A Escola dos Maridos/L'École des maris* (1661), *O Casamento Forçado/Le Mariage forcé* (1664), *D. João/Dom Juan* (1665), *O Amor Médico/L'Amour Médecin* (1665), e em *O Médico à Força/Le Médecin malgré lui* (1666). Uma gravura representa então Esganarello envergando um traje fora de moda, chapéu e rendas à século XVI. É a primeira encarnação de uma personagem de farsa, sempre representada por Molière, que depois volta com os resmungões enganados – Arnolphe (*A Escola das Mulheres*) e Orgon (*O Tartufo/Le Tartuffe*). Nesse ano, *As Preciosas Ridículas* será a primeira peça impressa de Molière, que assim se estreia na carreira de “autor”. Ainda nesse ano, Molière instala-se na sala do Palais-Royal em reconstrução.

1661 Em Agosto, Molière representa *Os Importunos/Les Fâcheux* no castelo de Vaux-le-Vicomte, para o superintendente Fouquet e, após a encarceração deste último, perante Luís XIV, em Fontainebleau. Foi nessas circunstâncias que inventou a fórmula da comédia-ballet, durante os intervalos da qual se dançava, e que a sua trupe era a única a praticar.

1662 Em Fevereiro, Molière casa-se com Madeleine Béjart – irmã ou talvez filha da sua antiga amante, o assunto ainda se discute. Na sala do Palais-Royal, de novo partilhada com os Comediantes italianos, *A Escola das Mulheres*, primeira das “grandes comédias” de Molière, é um triunfo e a causa de uma querela literária e mundana: a educação das mulheres é um assunto importante e polémico. A peça é qualificada de “obscena” pelos inimigos de Molière que riposta, no ano seguinte, com a encenação de *A Crítica de A Escola das Mulheres/La Critique de L'École des femmes* e de *O Improviso de Versalhes/L'Impromptu de Versailles*, que troça dos seus adversários, nomeadamente dos actores do Hôtel de Bourgogne. Este caso ocupa todo o ano de 1663.

1664 Doravante, as querelas sucedem-se. A crise de *O Tartufo* intervém no decorrer do grande divertimento de Versalhes, que Luís XIV confiara a Molière, intitulado *Os Prazeres da Ilha Encantada*. A 12 de Maio, são representados três actos de uma nova comédia de que já muito se fala, e que será atacada antes mesmo de ser terminada, vindo finalmente a ser proibida até 1669.

Nesse mesmo ano, Molière aceita encenar a primeira tragédia de Racine, *A Tebaida ou Os Irmãos Inimigos/La Thébaïde ou Les Frères ennemis*: por esse feito será recompensado no ano seguinte, quando, depois de lhe ter confiado a encenação da segunda tragédia de sua autoria, *Alexandre* (encenação coroada de sucesso), Racine vai secretamente fechar um contrato com a trupe rival do Hôtel de Bourgogne para que esta leve à cena a mesma peça!

O actor do Rei: 1665-1673

1665 Em Fevereiro, de novo Molière responde aos seus inimigos, desta vez com *D. João*, em cena no Palais-Royal, de que se fizeram umas escassas quinze representações. Apesar desse “insucesso”, resultante de um sucesso demasiado incómodo, a trupe do actor torna-se Trupe do Rei a 14 de Agosto e recebe uma pensão importante. Em Novembro, Molière adoece. No ano seguinte, sofre uma recaída e é obrigado a abandonar o palco durante uns tempos em 1667. Nunca mais reencontrará a saúde perdida, pelo que doravante desempenhará papéis de hipocodriaco, utilizando o seu corpo gasto e doente: eis Alceste, e eis Argan, o doente imaginário.

1668-1671 Os últimos anos da sua vida correspondem a um interesse crescente pela ópera, à escrita de comédias mais amplas que exploram a música e a dança no registo cômico – *O Senhor de Pourceaugnac/Monsieur de Pourceaugnac* (1669), *O Burguês Fidalgo/Le Bourgeois gentilhomme*, de que Lully escreveu a música (1670), *Os Amantes Magníficos/Les Amants magnifiques* (1670), *A Condessa de Escarbagnas/La Comtesse d'Escarbagnas* (1671) – ou que tiram partido das “máquinas”, como *Anfitrião/Amphitryon* (1668). *Psique/Psyché*, tragédia-ballet, foi composta em 1671 – e terminada por Pierre Corneille – com o músico Lully, que começa a suplantar Molière junto do Rei e obtém o exclusivo de todas as representações com acompanhamento musical. Molière falha pois no seu intuito de ser dono e senhor único de uma arte “total”, feita de música, de dança, de texto.

1673 Um ano após a sua “grande comédia” *As Mulheres Sábias/Les Femmes savantes*, composta em cinco actos e em verso, a morte de Molière vai contribuir para que o seu ofício, a sua vida e a sua obra se confundam: durante a quarta representação de *O Doente Imaginário/Le Malade imaginaire*, é tomado de convulsões e transportado para casa, onde falece. A sua inumação é também excepcional: não teve tempo de renegar a sua vida de actor, nem de se confessar, e só a intervenção do Rei vai permitir que a cerimónia siga o rito cristão, “conquanto se realize sem pompa, não dure mais de duas horas fora do horário diurno e nenhum serviço solene seja celebrado em seu nome, nem na dita paróquia de Saint-Eustache nem alhures”. ■

* “Biographie”. In Molière – *Dom Juan: comédie*. Éd. présentée, annotée et commentée par Laurence Giavarini. Paris: Larousse, cop. 2001. p. 8-13. Trad. Regina Guimarães.



Nuno Júdice

Tradução

Nasceu em 1949, em Mexilhoeira Grande (Algarve). Formou-se em Filologia Românica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É Professor Associado da Universidade Nova de Lisboa. É poeta e ficcionista. Publicou o primeiro livro de poesia em 1972. Recebeu os mais importantes prémios de poesia portugueses: Pen Clube, em 1985, D. Dinis, da Fundação Casa de Mateus, em 1990, e da Associação Portuguesa de Escritores, em 1994, este último com o livro *Meditação Sobre Ruínas*. Em 1999, foi-lhe atribuído o prémio Bordalo da Casa da Imprensa com o romance *Por Todos os Séculos*. Em 2001, recebeu o Prémio da Crítica, da Associação Portuguesa dos Críticos Literários. Em 2002, obteve o prémio Ana Hatherly pelo livro *O Estado dos Campos* que, em 2005, recebeu também o prémio Cesário Verde, da Câmara Municipal de Oeiras. Em 2005, recebeu o prémio Fernando Namora, da Sociedade Estoril-Sol, pelo romance *O Anjo da Tempestade*. Em 1997, foi nomeado Conselheiro Cultural da Embaixada de Portugal e Director do Instituto Camões, em Paris, cargos que exerceu até Fevereiro de 2004. É autor de uma peça de teatro, *Flores de Estufa*, representada no Porto e em Lisboa, tendo traduzido as peças *Sertório* (representada pelo Teatro da Cornucópia, com encenação de Luis Miguel Cintra) e *A Ilusão Cómica* (representada no Teatro Nacional São João, com encenação de Nuno Carinhas), ambas de Pierre Corneille, e *O Cerco*, de Armand Gatti (representada no Festival de Teatro de Almada, com encenação de Michel Simonot). Em 2005, publicou o volume *Teatro*, editado pela Cotovia/Artistas Unidos na colecção Livrinhos de Teatro. ■



Ricardo Pais

Encenação

Nasceu em 1945. Enquanto aluno da Faculdade de Direito de Coimbra, inicia-se no teatro como membro do CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. Entre 1968 e 1971, frequenta o curso superior de Encenação do Drama Centre London, onde obtém o Director's Course Diploma, tendo como prova de fim de curso *The Two Executioners*, de Arrabal. Foi professor da Escola Superior de Cinema de Lisboa (1975-83); coordenador dos projectos Área Urbana – Núcleo de Acção Cultural de Viseu (a partir de 1985) e Fórum de Viseu – Serviço Municipal de Cultura e Comunicação; director do Teatro Nacional D. Maria II (1989-90); e comissário geral para Coimbra – Capital do Teatro (1992-93). Foi director do Teatro Nacional São João entre Dezembro de 1995 e Setembro de 2000, tendo encenado os seguintes espectáculos: *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente (1996), *Mesas, Rádios, Pianos, Percussões e Repercussões* (1996), *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway (1997), *Raízes Rurais, Paixões Urbanas* (1997), *Músicas para Vieira* (1997), *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Eugène Ionesco (1998), *Noite de Reis*, de W. Shakespeare (1998), *Para Chopin – Piano Forte* (1999), *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (1999), *Linha Curva, Linha Turva* (1999), *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires (1999), e *Madame*, de Maria Velho da Costa (2000). Encenou, no contexto do PoNTI/Porto 2001, a ópera *The Turn of the Screw*, de Benjamin Britten. Já em 2002, encenou *Hamlet*, de W. Shakespeare. É assessor principal do quadro do Ministério da Cultura. Foi requisitado, em 2001, pelo Instituto Superior Politécnico de Viseu, onde desenvolveu projectos na área da formação em Artes do Palco. Em Outubro de 2002, volta a assumir o cargo de director do Teatro Nacional São João. Neste segundo mandato, encenou *Castro*, de António Ferreira (2003), *um Hamlet a mais*, a partir do texto de W. Shakespeare

(2003), *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004), e *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), tendo ainda assinado a direcção cénica de *Sondai-me! Sondheim*, a partir de canções de Stephen Sondheim (2004), espectáculo co-dirigido com João Henriques, *Regressos*, concerto que reuniu no mesmo palco Argentina Santos, Camané e Rabih Abou-Khalil (2004), e *Cabelo Branco é Saudade*, espectáculo com a participação de Argentina Santos, Celeste Rodrigues, Alcindo de Carvalho e Ricardo Ribeiro (2005). Dirigiu o festival PoNTI – Porto. Natal. Teatro. Internacional. nas edições de 1997, 1999 e 2004, tendo esta última acolhido excepcionalmente o XIII Festival da União dos Teatros da Europa. ■



João Mendes Ribeiro

Cenografia

Licenciou-se na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, onde leccionou entre 1989 e 1991. O seu trabalho foi objecto de inúmeras publicações e exposições na Alemanha, Argentina, Bélgica, Brasil, Chile, China, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos da América, França, Holanda, Itália, México, Peru, Portugal e Reino Unido, destacando-se a sua presença na representação portuguesa da 9ª Mostra Internacional de Arquitectura da Bienal de Veneza, em 2004. Reconhecido com diversos prémios e nomeações nacionais e internacionais, entre os quais se destacam: os Prémios Architécti 1997 e 2000, Lisboa; o Prémio Diogo de Castilho 2003, Coimbra; o Premis FAD d'Arquitectura i Interiorisme 2004, Barcelona; a Menção Honrosa do Prémio The World's Leading Emerging Architecture Award, Londres; nomeação para o European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies Van Der Rohe Award 2001 e 2005, Barcelona; finalista da II e IV Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Engenharia Civil 2000 e 2004, Cidade do México e Lima; finalista dos Premis FAD d'Arquitectura i Interiorisme 1999, 2001, 2002 e 2004, Barcelona. Lecciona, desde 1991, a disciplina de Projecto da licenciatura em Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, tendo sido Assistente do Professor Arquitecto Fernando Távora entre 1991 e 1998. Para o Teatro Nacional São João, assinou a cenografia dos seguintes espectáculos: *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de Edward Bond, enc. Paulo Castro (1998), *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Ricardo Pais (1999), *Entradas de Palhaços*, de Hélène Parmelin, enc. António Pires (co-produção TNSJ, David & Golias, 2000), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, enc. José Wallenstein (co-produção TNSJ, Teatro Só, 2001), e *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, de Botho Strauss, enc. João Lourenço (co-produção TNSJ, Novo Grupo de Teatro, 2003). ■



Bernardo Monteiro

Figurinos

Formado em Design de Moda pelo CITEIX – Centro de Formação Profissional da Indústria Têxtil, Porto. Iniciou a sua actividade como figurinista em 2000. Para o Teatro Nacional São João, concebeu os figurinos de *O Triunfo do Amor*, de Marivaux, enc. João Pedro Vaz (co-produção TNSJ, ASSÉDIO, 2002), *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, de Botho Strauss, enc. João Lourenço (co-produção TNSJ, Novo Grupo de Teatro, 2003), *Sondai-me! Sondheim*, espectáculo a partir de canções de Stephen Sondheim, dirigido por Ricardo Pais e João Henriques (co-produção TNSJ, TNDM II, 2004), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas (2004), *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004), *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), encenações de Ricardo Pais, e *O Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, enc. Nuno Carinhas (co-produ-

ção TNSJ, ASSÉDIO, Ensemble, 2005). Foi ainda responsável pelo desenho das fardas dos assistentes de sala do Teatro Nacional São João e do Teatro Carlos Alberto. Colaborador regular da ASSÉDIO, concebeu para esta companhia os figurinos dos seguintes espectáculos: *(A)tentados*, de Martin Crimp, enc. João Pedro Vaz (co-produção com a Culturporto, 2000, e remontagem, 2003), *Três num Baloço*, de Luigi Lunari, enc. João Cardoso (co-produção com a Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, 2001), *Cinza às Cinzas*, de Harold Pinter, enc. João Cardoso e Rosa Quiroga (co-produção com os Artistas Unidos e a Culturporto, 2002), *Distante*, de Caryl Churchill, enc. João Cardoso (co-produção com o ANCA, 2002), *Rum e Vodca*, de Conor McPherson, dir. Rosa Quiroga (2003), *Uma Noite em Novembro*, de Marie Jones, dir. João Pedro Vaz (2003), *Ah! Ruben*, leitura pública de textos de Ruben A., dir. António Durães (2003), *No Campo*, de Martin Crimp, enc. João Cardoso (co-produção com o TNSJ, 2003), *Billy e Christine*, a partir de Jennifer Johnston, enc. João Cardoso e Rosa Quiroga (2004), *Testemunha*, de Cecilia Parkert (2004), *Ossário*, de Mark O. Rowe (2005), estes últimos encenados por João Cardoso. Ainda com a ASSÉDIO, exerceu as mesmas funções em *Um Número*, de Caryl Churchill, enc. João Pedro Vaz (co-produção com a Culturgest, 2005). ■



Francisco Leal

Desenho de som

Nasceu em Lisboa, em 1965. É responsável pelo Departamento de Som do TNSJ. Com formação musical na Academia de Amadores de Música e na Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, e formação em Produção de Som para Audiovisuais (QUASER) e Sonoplastia (IFICT – Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral). Frequenta regularmente seminários e convenções sobre tecnologia e técnicas especializadas. Em 1989, ingressou no Angel Studio, onde aprendeu técnicas de captação e gravação de som, tendo trabalhado com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. A sua actividade tem-se dividido entre espectáculos de teatro, dança, música e a gravação e edição de som, assinando vários trabalhos de sonoplastia em peças de teatro ao longo de mais de 15 anos, a par de espectáculos de música, nomeadamente em festivais de Jazz, tendo trabalhado nas principais salas de espectáculo nacionais (Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, CCB, Teatro Nacional D. Maria II, Culturgest, Teatro Municipal São Luiz, Teatro da Trindade, Rivoli Teatro Municipal, entre outras). Na lista de criadores com quem tem trabalhado, estão nomes como os dos encenadores Luis Miguel Cintra, Ricardo Pais, Nuno Carinhas, José Wallenstein, José Pedro Gomes, e dos músicos Egberto Gismonti, Mário Laginha, Nuno Rebelo, Vítor Rua, entre outros. No TNSJ, tem desenvolvido a actividade de gravação e pós-produção para as edições em vídeo de espectáculos de teatro e música. Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro pelo trabalho desenvolvido na área da Sonoplastia e Desenho de Som para teatro. ■



Nuno Meira

Desenho de luz

Nasceu em 1967. Trabalhou, entre outros, com os encenadores António Durães, António Fonseca, António Lago, Afonso Fonseca, Ana Luísa Guimarães, Diogo Infante, Fernanda Lapa, Fernando Candeias, Fernando Moreira, Ivo Alexandre, João Cardoso, João Pedro Vaz, Manuel Sardinha, Nicolau Pais, Nuno Carinhas, Nuno M Cardoso, Ricardo Pais e Sara Barbosa, e com os coreógrafos Benvindo da Fonseca, Carlota Lagido, Peter Dietz, Paulo Ribeiro e Romulus Neagu.

Foi sócio-fundador do Teatro Só, onde assinou o desenho de luz de diversas produções, e integrou a equipa de luz do TNSJ. Sócio-fundador de O Cão Danado e Companhia, é também colaborador regular da ASSÉDIO, assegurando o desenho de luz de quase todos os seus espectáculos, sendo os mais recentes: *Billy e Christine* (2004), *Testemunha* (2004) e *Um Número* (2005). Foi também responsável pelo desenho de luz de *Hamlet*, de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais (co-produção Ensemble, TNDM II, TNSJ), Teatro Viriato – CRAEB, IPAE – ANCA, 2002), *Silicone Não*, concepção, direcção e coreografia de Paulo Ribeiro (Coimbra, Capital Nacional da Cultura, Teatro Viriato – CRAEB, Companhia Paulo Ribeiro, TNSJ, 2003), *Castro, um Hamlet a mais*, estes últimos espectáculos encenados por Ricardo Pais e produzidos pelo TNSJ em 2003, e *Gretchen*, a partir de *Urfaust*, de Goethe, encenação Nuno M Cardoso (co-produção TNSJ, O Cão Danado e Companhia, 2003). Foi ainda responsável pelo desenho de luz de *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de reabertura do TeCA (2003). Mais recentemente, assinou o desenho de luz de *White*, coreografia de Paulo Ribeiro (Ballet Gulbenkian, 2004), *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Ricardo Pais (TNSJ, 2004), *UBUs*, de Alfred Jarry, enc. Ricardo Pais (TNSJ, 2005), e *O Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, enc. Nuno Carinhas (co-produção TNSJ, ASSÉDIO, Ensemble, 2005). Foi distinguido, em 2004, com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte. ■



Miguel Andrade Gomes

Desenho de luz

Nasceu em 1972 em Lisboa, onde se formou em História e em Engenharia Informática, tendo ainda estudado Engenharia Civil. Está a ultimar uma Pós-Graduação em Direito, na Universidade de Coimbra. É consultor histórico-militar em várias instituições e museus, director da Federação Portuguesa de Esgrima e da Associação Portuguesa de Coleccionadores de Armas, membro efectivo da Liga dos Combatentes, da Sociedade de Geografia de Lisboa, da Sociedade Histórica da Independência de Portugal, da Real Associação de Lisboa, da Association for Historical Fencing, da Society of American Fight Directors e da Associação Napoleónica Portuguesa. Foi director da Academia de Armas de Portugal até 2001 e é actualmente Conselheiro no IPUEL – Instituto Pró-União Europeia em Lisboa. Mestre de Armas, obteve diploma no Centro Militar de Educação Física e Desportos, Federação Portuguesa de Esgrima, Asociación Española de Maestros de Armas, Académie d'Armes Internationale e International Wheelchair Fencing Committee. Na Escola de Desportos de Combate frequentou o curso de defesa pessoal, e no Regimento de Lanceiros nº 2 (Polícia do Exército) frequentou o curso ASP (uso e manejo de bastão policial). No ano 2000, em Vichy, venceu o Campeonato do Mundo de Esgrima Artística (vice-campeão em 1996), e em 2002 obteve o título de Campeão Nacional Absoluto de Esgrima (Espada por equipas). É atleta federado nas modalidades de tiro com arco e tiro desportivo com pistola e carabina. Praticou boxe e *body combat* no Ginásio Clube Português. Especialista em armas brancas, cria e coreografa duelos e lutas cénicas para teatro e cinema, actividade em que se destacam a participação na versão cinematográfica do romance *O Cavaleiro de Lagardère*, de Paul Féval, realizada por Henri Helman, e a coreografia dos espectáculos *Hamlet*, de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais, *Barca do Inferno*, de Gil Vicente, enc. Pompeu José, *um Hamlet a mais*, a partir de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais, *Peter Pan*, de J.M. Barrie, enc. Gina Tocchetto e José Carlos Garcia, *UBUs*, de Alfred Jarry, enc. Ricardo Pais, e *Romeu e Julieta*, de W. Shakespeare, enc. John Retallack. Foi ainda responsável pela preparação física dos elencos dos espectáculos *Berenice*, de Jean Racine, enc. Carlos Pimenta (2005), e *Sondai-me! Sondheim*, direcção cénica de Ricardo Pais e João Henriques (2004), além de diversos trabalhos e participações em séries, filmes publicitários e programas televisivos. ■



Carlos Piçarra Alves

Clarinetista; Improvisações musicais

Nasceu em 1972 em Portalegre, iniciando os seus estudos musicais aos sete anos na Sociedade Artística Nisense. É licenciado pela ESMAE e recebeu formação no Conservatoire National de Région de Versailles, na classe do prof. Philippe Cuper (super-solista da Ópera de Paris), tendo aí recebido o Prix de Perfectionnement. Frequentou Master Classes com Walter Boykens, Guy Deplus, Philippe Cuper, Guy Dangain, Michel Arrignon, Michel Collins e Paul Meyer. Obteve o 1.º Prémio nos seguintes concursos nacionais: Prémio Jovens Músicos, Juventude Musical Portuguesa e Festival Costa Verde. Em concursos internacionais, obteve o 3.º Prémio no Concurso Aurelian Octav Popa e ficou entre os cinco primeiros classificados no Concurso Internacional de Roma. Foi 1.º Clarinete da Orquestra Portuguesa da Juventude e da Orquestra das Escolas de Música Particulares. Em 1991, fez parte das escolas da Orquestra Juvenil da Comunidade Europeia. Colaborou com a Orquestra Gulbenkian, Régie Sinfonia, Orquestra do Norte e é actualmente Solista-A na Orquestra Nacional do Porto. Tocou a solo com a Orquestra Sinfónica de Constanza, Orquestra Clássica do Porto, Orquestra Sinfónica Portuguesa, Orquestra Clássica da Madeira e Orquestra Nacional do Porto. Professor Principal de Clarinete na Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco e Professor Convidado na Universidade Católica Portuguesa. Ex-professor nas Escolas Superiores de Lisboa e do Porto. Lecionou Master Classes em Portugal, França (Toulouse) e Itália (Bolonha). Tem-se dedicado ao desenvolvimento da música contemporânea integrado no grupo Oficina Musical. Concertista de reconhecido mérito, actua regularmente como solista nas principais salas de concerto portuguesas. A sua actividade internacional expande-se por países como Alemanha, Itália, França, Espanha, Rússia, Roménia, Noruega, Macau e Cabo Verde. Gravou para a EMI o *Concerto para Clarinete e Orquestra em Lá Maior K 622*, de W.A. Mozart, que será lançado durante o corrente ano, no âmbito das comemorações dos 250 anos do nascimento do compositor. No Teatro Nacional São João, musicou ao vivo o espectáculo *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Ricardo Pais (2004, 2005). ■



João Henriques

Preparação vocal e elocução

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. A sua formação artística inclui o Curso Superior de Canto na Escola Superior de Música de Lisboa, na classe do professor Luís Madureira, e a pós-graduação com Distinção em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres), onde também obteve o diploma LRAM para o ensino do Canto. Com *Hamlet* (enc. Ricardo Pais, co-produção Ensemble, TNDM II, TNSJ), Teatro Viriato – CRAEB, IPAE – ANCA, 2002), realiza o seu primeiro trabalho enquanto assistente de encenação no âmbito de um estágio de formação patrocinado pela Casa da Música. Seguiram-se *Três Extravagâncias* (enc. Paulo Ribeiro, co-produção Casa da Música, Estúdio de Ópera do Porto, Rivoli Teatro Municipal, 2002) e *Dois Óperas de Câmara* (enc. Cornelia Geiser, produção Casa da Música, 2002). Em 2003, encenou o espectáculo *Ma Mère l'Oye*, com os pianistas Fausto Neves e Pedro Burmester, para o Serviço Educativo da Casa da Música, e comissariou o concerto músico-cénico *InezEléctrica*, apresentado no Salão Nobre do TNSJ. Seguiram-se as assistências de encenação de *Castro, um Hamlet a mais* (encenações de Ricardo Pais, produção TNSJ, 2003) e do espectáculo músico-cénico *Rua! Cenas de Música*

ca para Teatro (2003), tendo neste último participado também como cantor. Encenou ainda, para o Serviço Educativo da Casa da Música, o espectáculo *A Menina do Mar*, a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, com música de Fernando Lopes-Graça. Em 2004, foi responsável pela preparação vocal e elocução de *O Despertar da Primavera* (de Frank Wedekind, enc. Nuno Cardoso), no qual foi também assistente de encenação, e de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas). Dirigiu, juntamente com Ricardo Pais, *Sondai-me! Sondheim*, espectáculo em que foi igualmente responsável pela preparação vocal e no qual participou como intérprete. Em 2004, encenou a ópera *La voix Humaine*, de Francis Poulenc/Jean Cocteau, para o Estúdio de Ópera da Casa da Música, e foi responsável pela assistência de encenação, preparação vocal e elocução de *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, e, já em 2005, de *UBUs*, de Alfred Jarry, encenações de Ricardo Pais. Ainda em 2005, fez a assistência da direcção cénica do espectáculo *Cabelo Branco é Saudade*, direcção cénica de Ricardo Pais e direcção musical de Diogo Clemente, e foi responsável pela preparação vocal e elocução de *O Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, encenação de Nuno Carinhas. Actualmente exerce, no TNSJ, a função de professor residente de Voz e Elocução. ■



David Santos

Treino e coordenação de movimento; 1.º Assistente de encenação

Nasceu em 1983, no Porto. Tem o bacharelato em Teatro, pela Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo (ESMAE). Participou em peças encenadas por Inês Vicente, João Pedro Vaz, Cláudia Marisa Oliveira, Maria Clemência, António M. Rodrigues, Denis Bernard, John Britton, Afonso Guerreiro e José Leitão, entre as quais se contam *Dom Juan*, de Molière, e *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare. Acompanhou a preparação do espectáculo *O Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, encenação de Nuno Carinhas, e das leituras encenadas *...A Tua Mão na Minha*, de Carol Rocamora, direcção cénica também da responsabilidade de Nuno Carinhas. Encenou a peça *Deus*, de Woody Allen, apresentada na sala preta da ESMAE, Festival de Teatro Universitário da Corunha e no evento Serralves em Festa. Participou na produção do Fazer a Festa – Festival Internacional de Teatro, de 2001 a 2003. Foi actor em *Debaixo do Pano*, filme de Tomás Baltazar. Desempenhou funções de assistente de encenação em várias produções, dedicando-se ainda ao ensino, à performance e à dança, tendo já participado em coreografias de Susana Queiroz, Dieter Heitkamp, Ronit Ziv e Paola Moreno. Prossegue actualmente os estudos na licenciatura em Teatro da ESMAE. ■



António Durães

Francisco, o Pobre; D. Luís; Estátua do Comendador

Nasceu na Figueira da Foz, em 1961. Frequentou o curso da Escola de Formação Teatral do Centro Cultural de Évora. É actor profissional desde 1984 e, a partir de 2000, professor de Teatro na ESMAE. Tem trabalhado, entre outros, com os encenadores/realizadores Luís Varela, José Valentim Lemos, Figueira Cid, Mário Baradas, Rui Madeira, António Fonseca, José Ananias, Mark Donford-May, José Wallenstein, Jorge Silva Melo, Paulo Castro, Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Giorgio Barberio Corsetti, José Carretas, João Pedro Vaz, Saguenail e Paulo Rocha. Colaborou pela primeira vez com o TNSJ em *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998) e, desde então, integrou o elenco de espectáculos como *Noite de Reis* (1998), *A Ilusão Cómica* (1999), *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (1999), *Linha Curva, Linha Turva* (1999), *Barcas* (2000), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros* (co-produção TNSJ, Teatro Só, 2001), *Tia Dan e Limão* (co-produção TNSJ, ASSÉDIO, 2001), *Hamlet* (co-produção Ensemble, TNDM II, TNSJ, Teatro Viriato – CRAEB, IPAE – ANCA, 2002), *O Triunfo do Amor* (co-produção TNSJ, ASSÉDIO, 2002), *Castro* (2003), *um Hamlet a mais* (2003) e *Rua! Cenas de Música para Teatro* (2003). Mais recentemente, participou em *Sondai-me! Sondheim* (co-produção TNSJ, TNDM II, 2004), *Figurantes* (2004) e *UBUs* (2005). Exerce regularmente, desde 1995, a actividade de encenador. Integra, desde a fundação, o colectivo Sindicato de Poesia. ■



Hugo Torres

Esganarelo

Nasceu em Viseu, em 1973. Iniciou o seu percurso teatral no Trigo Limpo – Teatro ACERT, do qual foi membro, participando em várias das suas produções. Tem o bacharelato em Teatro/ Interpretação da ESMAE, salientando-se ainda na sua formação artística o trabalho desenvolvido com Bibi Perestrelo, Kot Kotecki e José Carretas (interpretação), António Tavares e Adriana Candeias (dança), Fran Pérez e Nuno Patrício (música), Miguel Andrade Gomes (esgrima) e Luís Madureira (voz). Participou em espectáculos encenados por Jorge Silva Melo (*A Tragédia de Coriolano*, de William Shakespeare, 1997), Junior Sampaio (*Fábulas*, a partir de La Fontaine, 1997), João Brites (*Peregrinação*, espectáculo permanente da Expo'98), José Carretas (*O Segredo Maior*, 1998, e *A Titúria*, 2001, textos de José Carretas), Rui Spranger (*Três Peças de Jean Tardieu*, 2000), Giorgio Barberio Corsetti (*Barcas*, a partir de Gil Vicente, 2000), Nuno Cardoso (*Oresteia*, de Ésquilo, 2001, e *Antígona*, de Sófocles, 2001), Pierre Voltz (*A Princesa Malene*, de Maurice Maeterlinck, 2001) e Marcos Barbosa (*Escrever, Falar*, 2001, e *Coimbra B*, 2003, textos de Jacinto Lucas Pires). Em espectáculos encenados por Ricardo Pais, integrou o elenco de *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires (1999), *Hamlet*, de William Shakespeare (2002), e da reposição de *um Hamlet a mais*, a partir de W. Shakespeare (2004). Participou ainda em *Sondai-me! Sondheim*, espectáculo a partir de canções de Stephen Sondheim, dirigido por Ricardo Pais e João Henriques, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, encenação de Nuno Carinhas, e *Woyzeck*, de Georg Büchner, encenação de Nuno Cardoso. Foi co-responsável pela dramaturgia e encenação, com Paulo Oliveira e Miguel Mendes, de *Teatro Explicado ao Noctívago e Três em Linha*. ■



Joana Manuel

Dona Elvira

Nasceu em Oeiras, em 1976. Em 2005, licenciou-se em Canto pela Escola Superior de Música de Lisboa, na classe do professor Luís Madureira. Frequentou a Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal e foi, entre 1995 e 1999, vocalista da Big Villas Band. Elemento efectivo do Coro Gulbenkian entre 1998 e 2005, nessa qualidade interpretou a parte de 1.º Soprano Solista na obra *Avoaha*, de Maurice Ohana, com o Drumming – Grupo de Percussão e os pianistas Pedro Burmester e Fausto Neves, sob a direcção de Fernando Eldoro. Com o Grupo Vocal Olissipo estreou a obra *Morning*, de Christopher Bochmann, encomenda da Porto 2001. Colabora, desde 1998, na adaptação e dobragem de vários filmes e séries de animação. Estreou-se no teatro em 2001, como protagonista do musical infantil *A Bela e o Monstro*, com texto e encenação de Fernando Gomes (Teatro Infantil de Lisboa, Teatro Maria Matos). Desde então, tem trabalhado com Fernando Gomes: *Drácula.kom* (Chapitô, 2003), *Divina Loucura e Vou Dar de Beber à Dor* (2003); com Cláudio Hochmann: *O Último Tango de Fermat* (Teatro da Trindade, 2004); e com Ricardo Pais, desde 2004, ano em que integrou o elenco da “musical-inzignificantia” *Sondai-me! Sondheim* (co-produção TNSJ, TNDM II). Em 2005, apresentou-se em recital, com o pianista Nuno Vieira de Almeida, no Ciclo Jovens Cantores do São Luiz, e integrou os elencos de *UBUs*, de Alfred Jarry, encenação de Ricardo Pais (TNSJ), e de *Jekyll & Hyde*, de Fernando Gomes (Teatro da Comuna). ■



João Castro

Pierrot; 2.º Assistente de encenação

Frequenta o curso de Estudos Teatrais na Universidade de Évora. Ao longo do seu percurso como actor trabalhou com encenadores como Junior Sampaio (*Bou Buscar*, 1998, *A Bola – Esfera Lúdica*, 2000), Jorge Vaz de Carvalho (*La Bohème*, de Giacomo Puccini, dir. musical Marc Tardue, 2000), Ricardo Pais (*Hamlet*, de William Shakespeare, 2002), Luís Varela e Tiago de Faria (*Frago do Amor*, a partir de Gil Vicente, 2002). Participou ainda no espectáculo *Multy Pitters – Algo Completamente Diferente*, com texto adaptado das séries *Flying Circus* e *And Now for Something Completely Different*, dos Monty Python, dirigido pelo Teatro Tosco, do qual é um dos elementos fundadores. Foi responsável pela encenação de *As Vedetas*, de Lucien Lambert (2002), e *Na Magia o Encontro com a Poesia do Cinema* (2003), bem como autor, juntamente com Sofia Gouveia, do texto do espectáculo *Kilkeny Love*, dirigido por esta última (2004). Assegurou a direcção de actores e direcção de cena na encenação de Tiago de Faria de *Uma Boca Cheia de Pássaros*, de Caryl Churchill, e em *A Disputa*, de Marivaux, encenação de Luís Varela. Recentemente, foi ponto-anotador de *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (TNSJ, 2004), e integrou o elenco de *UBUs*, de Alfred Jarry (TNSJ, 2005), espectáculos encenados por Ricardo Pais. ■



Jorge Mota

Sr. Domingos

Nasceu em 1955, em Ucha (Barcelos). Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas acções de formação teatral promovidas pelo TEAR, Seiva Trupe e Ensemble – Sociedade de Actores. É actor profissional desde 1979, tendo feito parte do elenco de diversas companhias e instituições, como o TEAR, Pé de Vento, Os Comediantes, TEP, Seiva Trupe, ASSÉDIO, TNSJ, Ensemble, Teatro do Bolhão, Teatro do Noroeste e Teatro Plástico. No TNSJ, foi actor em *A Tempestade*, de William Shakespeare, enc. Silviu Purcarete (1994), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, enc. José Wallenstein (2001), e *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, enc. José Wallenstein (2002). Mais recentemente, integrou os elencos de *Roupa Suja*, de Tom Stoppard, enc. João Paulo Costa (Ensemble, 2003), *A Ópera do Falhado*, de JP Simões, enc. João Paulo Costa (Teatro do Bolhão, 2003), *Belkiss, Rainha do Sabá*, de Eugénio de Castro, enc. Castro Guedes (Teatro do Noroeste, 2004), *Hetero*, de Denis Lachaud, enc. Francisco Alves (Teatro Plástico, 2005), e *O Tio Vânia*, de A. Tchekhov, enc. Nuno Carinhas (co-produção TNSJ, ASSÉDIO, Ensemble, 2005). No cinema, participou em *Viagem ao Princípio do Mundo*, de Manoel de Oliveira (1997), *Vanitas*, de Paulo Rocha (2003), e *Um Rio*, de José Carlos de Oliveira (2005). Foi também actor em diversos trabalhos televisivos, como *Major Alvega*, *Os Andrades*, *Médico de Família* ou *Ninguém Como Tu*. É director de interpretação e intérprete em dobragens na RTP (desde 1986) e em curtas-metragens. Foi co-fundador da Academia Contemporânea do Espectáculo, em 1991, e dirigiu a Oficina de Interpretação organizada pelo TNSJ no âmbito das comemorações dos 500 anos da primeira peça de Gil Vicente, em 2002. Desenvolveu ainda actividade como professor, monitor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. ■



José Eduardo Silva

Gusmão; La Ramée; Rosimundo

Nasceu em Guimarães, em 1975. Iniciou a sua actividade teatral na ODOT – Oficina de Dramaturgia e Interpretação Teatral, dirigida por Moncho Rodríguez em 1994. Concluiu o bacharelato do curso de Teatro na ESMAE. A sua formação inclui ainda o curso internacional de Aperfeiçoamento Teatral na École des Maitres (XII edição), o curso profissional de Teatro do Balletteatro e o trabalho realizado com o núcleo de especialização artística em Teatro de Rua, realizado no âmbito da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. Tem trabalhado regularmente como intérprete e criador em diversas áreas das artes do espectáculo, como o teatro, a dança, o cinema e a música. No seu trabalho como actor, destaca os espectáculos *Purificados* (Ao Cabo Teatro, Porto), *De Miragem em Miragem se Fez a Viagem* (FITEI, Porto), e *Coiso* (TNSJ, Porto), encenados por Nuno Cardoso; *A Última Ceia de 2001* (Academia Contemporânea do Espectáculo, Porto 2001), enc. José Carretas; *Pessoas e Ópera do Ciúme* (ODIT, Guimarães), enc. Moncho Rodríguez. Com companhias estrangeiras, integrou os elencos de *Magical Mystery Tour* (The Natural Theatre Company, Porto 2001); *Ponte dos Sonhos* (Kumululus, Porto 2001); *Zoo*, projecto de Fabio Iaquone (Compagnia Teatrale di Giorgio Barberio Corsetti, PoNTI'99, Porto); e *Woyzeck* (Teatro Stabile Torino, Centro Servizi e Spettacoli di Udine, Turim), enc. Giancarlo Cobelli. Encenou e criou *Nunca!* (Balletteatro, Porto); *A Viagem*, espectáculo/visita guiada ao Paço dos Duques de Bragança (IPPAR, Guimarães); *A Minha Rua Também Corre*, espectáculo para a infância criado no âmbito do Serviço Educativo da Fundação Ciência e Desenvolvimento

(FCD, Teatro do Frio, Porto); e *O Amor de Fedra*, de Sarah Kane (Teatro Universitário do Minho, Braga). Destaca ainda as co-criações *Febre* (Acasos da Rua, CICP, Guimarães), *As Voltas que o Mundo Dá* (Má Companhia, FITEI, Porto) e *Invenções de Rua* (XI Bienal de Cerveira, Vila Nova de Cerveira). Na dança, destaca o espectáculo *Acidente de Automóvel Cor de Laranja 10 Vezes*, de Isabel Barros (Balletteatro Companhia, Mergulho no Futuro – Expo'98). No cinema, participou nos filmes *Kuzz*, de José Pedro Sousa (Alfândega Filmes), e *Acordar*, de Tiago Guedes e Frederico Serra (Kripton). Na música, destaca o projecto Blue Orange Juice, com duas edições discográficas: *Spin-orbit Interaction* e *Monoxide*, ambas editadas pela editora Garagem, Porto. ■



Lígia Roque

Maturina; Espectro

Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, iniciou-se como actriz no Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, onde trabalhou com os encenadores Rogério de Carvalho e Ricardo Pais. Estagiou no Conservatório Superior de Arte Dramática de Paris e profissionalizou-se com a formação de A Escola da Noite. No TNSJ, foi dirigida por Ricardo Pais em: *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente, *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway, *Noite de Reis*, de W. Shakespeare, *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires, *Para Garrett – Frei Luís de Sousa*, *Linha Curva*, *Linha Turva* e *UBUs*, de Alfred Jarry; Nuno Carinhas: *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca, *A Ilusão Cómica*, de Pierre Corneille, *Sónia & André*, leitura encenada a partir de A. Tchekhov; Paulo Castro: *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de Edward Bond; e Giorgio Barberio Corsetti: *Os Gigantes da Montanha*, de Pirandello, e *Barcas*, de Gil Vicente. No PoNTI 2001, participou em *Escadas Tortas sem Corrimão*, de An.Carl-Go, enc. Carlos Gomes e Carlota Gonçalves, e *Tia Dan e Limão*, de Wallace Shawn, encenação de Nuno Carinhas para a ASSÉDIO. Integrou o elenco de *Hamlet*, de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais, actuou no vídeo *Parallel*, de Runa Islam para o Museu de Serralves, e participou na remontagem de *(A)tentados*, de Martin Crimp, enc. João Pedro Vaz. Mais recentemente, participou em *Contra a Parede + Menos Emergências*, de Martin Crimp, enc. João Cardoso (ASSÉDIO), e actuou, como cantora, em *Mary Through the Looking Glass*, em colaboração com os artistas britânicos Geraldine Monk e Martin Archer, em *Zappanale #15*, como vocalista do grupo experimental belga Wrong Object, e em *The Poets of Fado*, concerto encomendado pelo Thin Air – Winnipeg International Writers Festival (Canadá). Das suas encenações, salientam-se *Óctuplo*, a partir de textos inéditos de dramaturgos portugueses contemporâneos, para o Teatro Universitário do Porto, e *Por Amor de Deus*, de John Havelde, para a Fundação Ciência e Desenvolvimento. ■



Marta Freitas

Carlota

Nasceu em Vila Nova de Gaia, em 1976. Frequentava actualmente o 3.º ano do curso de Teatro/Interpretação da ESMAE. Participou como actriz em vários espectáculos, tendo trabalhado com nomes como Rogério de Carvalho, Inês Vicente, Luís Assis, António Durães, Óscar Branco, Jorge Levi, Marcelo Lafontana, entre outros. Desempenhou funções de assistente de encenação em *Os Dons de Don Juan*, espectáculo apresentado pelo Teatro Universitário do Minho (TUM) em 2001, com direcção de Jorge Loureiro Figueira e Armando Ferreira Pinho. Desempenhou funções de direcção e produção no TUM entre 1998 e 2001. Membro fundador da companhia de teatro Mau Artista, estrutura que dirige desde a sua criação, em 2005. ■



Paulo Freixinho

D. Alonso

Nasceu em Coimbra, em 1972. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Foi co-fundador do Teatro Bruto. Actor desde 1994, trabalhou com os encenadores Silviu Purcarete, Filipe Crawford, Ricardo Pais, José Caldas, João Garcia Miguel, António Capelo, Nuno Carinhas, José Carretas, José Wallenstein, Francisco Alves, Rogério de Carvalho, João Cardoso, Rosa Quiroga, João Pedro Vaz e Fernando Moreira. Foi responsável pela assistência de encenação de *Três num Baloço*, de Luigi Lunari, *Cinza às Cinzas*, de Harold Pinter, *O Triunfo do Amor*, de Marivaux, e *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva. Como actor, participou em vários espectáculos do TNSJ, como *A Tempestade*, de William Shakespeare (1994), *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente (1996), *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires (TNSJ, Teatro Bruto, 1999), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke (TNSJ, Teatro Só, 2001), *Uriel Acosta* (TNSJ, As Boas Raparigas..., 2001), *Depois do Paraíso*, de Israel Horowitz (TNSJ, Teatro Plástico, 2001), *Ilhas*, de José Carretas (TNSJ, Panmixia, 2004). Mais recentemente, integrou os elencos de *UBUs*, de Alfred Jarry, enc. Ricardo Pais (TNSJ, 2005), e *O Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, enc. Nuno Carinhas (TNSJ, ASSÉDIO, Ensemble, 2005). ■



Pedro Almendra

D. João

Nasceu em Braga, em 1976. Iniciou a sua carreira teatral no Grupo de Teatro Sá de Miranda, dirigido por Afonso Fonseca, tendo ainda sido dirigido por Nuno M Cardoso no exercício final do curso de Iniciação Teatral do Teatro Universitário do Minho. Completou o curso de Teatro da ESMAE, onde trabalhou com os encenadores António Durães, António Capelo, Carlos J. Pessoa e Richard Stourac. *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès, encenado por António Lago, em 1998, foi o seu primeiro trabalho enquanto actor profissional. Seguiram-se-lhe *Os Excedentes*, com o Grupo Contracena, encenação de Gil Filipe (1998); *Montras de Solidão*, um dos projectos de encerramento da Porto 2001, com textos de Marcos Barbosa e José Carretas; *Alletsator – XPTO.Kosmos.2001*, de Pedro Barbosa, enc. João Paulo Costa, dir. musical Virgílio Melo (2001); e *Chuva de Verão*, encenação de Afonso Fonseca para a Companhia de Teatro de Braga (2002). Posteriormente, trabalhou com Nuno Cardoso em *Valparaíso*, de Don DeLillo (2002), e com Junior Sampaio em *Teatro do Futuro* (2003). A colaboração com o TNSJ teve início em 2002, com a participação na leitura encenada de textos da Oficina de Escrita orientada por Luísa Costa Gomes, e na leitura do texto *Estrela da Manhã*, de António Ferreira, vencedor do Concurso de Novas Dramaturgias 2001. Seguiram-se as participações em *InezEléctrica*, espectáculo músico-cénico comissariado por João Henriques; *um Hamlet a mais*, encenação de Ricardo Pais a partir de W. Shakespeare; *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de reabertura do Teatro Carlos Alberto; a remontagem de *Castro*, de António Ferreira, enc. Ricardo Pais; *Sondai-me! Sondheim*, com direcção de Ricardo Pais e João Henriques; *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, e *UBUs*, de Alfred Jarry, encenações de Ricardo Pais. Em cinema, participou na curta-metragem *Acordar*, realizada por Tiago Guedes e Frederico Serra. ■



Pedro Pernas

D. Carlos

Nasceu em Lisboa, em 1973. Tem o curso de Música e Novas Tecnologias, vertente de Canto, da Academia de Artes e Tecnologias. 1994 – *The Beggar's Opera*, de John Gay, encenação de Keith Esher Davies para os Lisbon Player's. 1995 – *Ensaio*, de José Pinto Correia, encenação de Pedro Wilson, direcção musical de Nuno Vieira de Almeida (ACARTE); *Jasmim ou O Sonho do Cinema*, de Filipe La Féria (Teatro Politeama). 1998 – *O Rapaz de Papel*, de Nuno Artur Silva, dir. artística de Joan Font e Montse Colomé, dir. musical de Pedro Abruñosa (Teatro da Trindade); *Pe-regrinação*, espectáculo permanente da Expo'98 com direcção de João Brites. Com Fernando Gomes (autoria e encenação): *O Corcunda de Notre Dame*, *Os Três Mosqueteiros*, *A Ilha do Tesouro*, *A Bela e o Monstro* (entre 1998 e 2002, Teatro Infantil de Lisboa, Teatro Maria Matos); 2001 – *Viva o Casamento* (Chapitô); 2002 – *A Vida Trágica de Carlota, a Filha da Engomadeira* (Teatro Há-de-ver); 2003 – *Drákula.kom* (Chapitô); *Vou Dar de Beber à Dor e Divina Loucura* (Teatro Há-de-ver), produções da Associação Cultural Klássikus. 2004 – *O Último Tango de Fermat*, de J. Rosenblum e J.S. Lessner, enc. Claudio Hochmann (Teatro da Trindade); *Portugal, Uma Comédia Musical*, de Nuno Artur Silva e Nuno Costa Santos, enc. António Feio, dir. musical João Lucas, música original Sérgio Godinho (Teatro Municipal São Luiz). Desenvolve um trabalho regular ao nível da dobragem de filmes e séries de animação, nomeadamente para a RTP. No cinema, participou na curta-metragem *Telefona-me*, de Frederico Corado, tendo feito ainda figuração especial em *A Raiz do Coração*, de Paulo Rocha. Em 2005, integrou o elenco de *UBUs*, de Alfred Jarry, encenação de Ricardo Pais (TNSJ), tendo ainda protagonizado o espectáculo *Jekyll & Hyde*, de Fernando Gomes (Teatro da Comuna). ■



Teatro Nacional São João

FICHA TÉCNICA

Director

Ricardo Pais
Assistente
Paula Almeida

Subdirectora (Administração)

Francisca Carneiro Fernandes
Assistente
Luísa Archer

Subdirector (Produção)

Salvador Santos
Assistente
Liliana Oliveira

Assessores de Direcção

José Luís Ferreira
Vítor Oliveira
Nuno Cardoso

Director Artístico TNSJ

Ricardo Pais
Assistente
Hélder Sousa
Director Artístico TeCA
Nuno Cardoso

Chefia de Produção

Maria João Teixeira
Produção Executiva
Lucinda Gomes
Assistentes
Liliana Oliveira
Maria do Céu Soares

Direcção Técnica

Carlos Miguel Chaves
Adjuntos
Rui Simão
Emanuel Pina
Secretária
Manuela Cunha

Direcção de Montagem

Teresa Grácio
Cláudia Ribeiro
(coordenação de guarda-roupa)
Elisabete Leão
(coordenação de adereços)
Teresa Batista

Direcção de Cena

Pedro Guimarães
Cátia Esteves
Liliana Abelho
Ricardo Silva

Adereços

Guilherme Monteiro
Dora Pereira
Isabel Pereira

Guarda-roupa

Celeste Marinho
(mestra-costureira)
Fátima Roriz
Nazaré Fernandes
Virgínia Pereira

Som

Francisco Leal
Miguel Ângelo Silva
António Bica
Joel Azevedo

Luz

Rui Simão
Abílio Vinhas
Filipe Pinheiro
Fred Rompante
João Coelho de Almeida
José Rodrigues
António Pedra

Mecânica de Cena

Filipe Silva
Adélio Pêra
António Quaresma
Carlos Barbosa
Joaquim Marques
Joel Santos
Jorge Silva
Lídio Pontes
Nuno Ferreira
Paulo Ferreira

Vídeo

Fernando Costa

Departamento de Comunicação e Relações Internacionais

José Luís Ferreira
Assistente
Eunice Basto

Promoção e Marketing

Joana Guimarães

Centro de Edições

João Luís Pereira
Cristina Carvalho
João Pedro Barros

Gabinete de Imprensa

Pedro Sobrado
Inês Braga
Assistente
Carla Simão

Design Gráfico

João Faria

Fotografia e Vídeo

João Tuna

Departamento de Informação e Tecnologia

Vítor Oliveira
Secretária
Susana de Brito
Centro de Informação
Paula Braga
Informática
Paulo Veiga

Relações Públicas

Luísa Portal
Assistentes
Rosalina Babo
Diná Gonçalves

Frente de Casa

Fernando Camecelha
Assistentes
Alberto Rebelo
Conceição Duarte
Jorge Rebelo

Responsáveis de Bilheteira

Fernando Camecelha (TNSJ)
Conceição Duarte (TeCA)

Bilheteadoras

Catarina Oliveira
Fátima Tavares
Patrícia Oliveira
Sónia Silva

Fiscal de Sala

José Pêra

Serviços Administrativos e Financeiros

Domingos Costa
Ana Maria Dias
Ana Roxo
Carlos Magalhães
Goretti Sampaio
Helena Carvalho
Paula Simões

Manutenção

Geral/Segurança
Joaquim Ribeiro
Abílio Barbosa
Carlos Coelho
Joaquim Rocha
José Pêra
Júlio Cunha
José Carlos Cunha

Motoristas

António Ferreira
Carlos Sousa

Bar

Júlia Batista

Técnicas de Limpeza

Adelaide Marques
Beliza Batista
Bernardina Costa
Delfina Cerqueira
Glória Martinho
Lídia Pereira

