

Dom Juan ou o cristal das palavras¹

Molière no Teatro do Bolhão²

Cristina Marinho
Universidade do Porto

«(...)
Ó meu primeiro gesto de morrer...
Ó meu primeiro deslumbramento!
Ó meu primeiro deslumbramento...
(...)»
José Marinho³

Na sua recente obra, *Molière Dramaturge Libertin*⁴, Antony Mckenna propõe-se inverter a leitura tradicional das peças do Terêncio francês, ao atribuir-lhes uma dimensão violentamente anticristã nos pressupostos filosóficos de uma renovada crítica: o pensamento do autor cessará de coincidir com o da sua personagem, agora fútil e espalhafatosa nas margens ligeiras da libertinagem que o *grand seigneur méchant homme* mal exprime, enquanto que Jean-Baptiste Poquelin com audácia saberá interpretar o seu âmago em coerência e decifrável disfarce. Destituído do seu proverbial ódio aos

¹ Registo a referência, que retomarei no desenvolvimento do artigo, do poema «As Palavras» de Eugénio de Andrade, in ANDRADE Eugénio, *Antologia Breve*, Lisboa, Moraes Editores, Círculo de Poesia, 1980, p.62. Este título indica os dois primeiros versos da primeira estrofe: «São como um cristal, / as palavras.» Aqui se propõe notas sobre projecções da palavra literária no universo polifónico do Teatro, incidindo privilegiadamente sobre a densidade do texto dramático de Molière.

² Refiro o espectáculo da ACE/ Teatro do Bolhão, *Dom Juan ou o Festim de Pedra de Molière*, encenação de Kuniaki Ida, estreado a 1 de Abril de 2006. As fotografias incluídas no artigo são de Hugo Calçada e foram gentilmente cedidas pela Companhia, na pessoa de Pedro Aparício.

³ Espólio de José Marinho, Biblioteca Nacional, cx.1 EG 101.arca 1920, 7p. Em 7 f.

⁴ MCKENNA Antony, *Molière Dramaturge Libertin*, Paris, Champion Classiques, Honoré Champion, 2005, *Avant-Propos*, p.10. Aqui se define as coordenadas críticas da obra: «(...) Ce sont ces deux approches et ces deux conclusions que je pretends refuter. D'une part, si nous n'avions affaire qu'à la grandiose et à quelques polissoneries, je ne prétendrais pas interpréter le libertinage philosophique de Molière. D'autre part, Dom Juan ne m'apparaît pas comme le porte-parole philosophique de Molière. (...)»

médicos, cuja falsidade ousara denunciar no próprio palco em que morria, diverso do *enfant gâté*, cuja dominante narcísica deitaria a perder qualquer penetração autêntica e consequente, o *divertisseur du roi* desafiaria a corte, do interior, num efeito de *chiaroscuro*, consubstancial à complexidade do seu texto dramático⁵, modo necessário de paradoxal clandestinidade à luz do sol que sustenta, aquece e sempre pode queimar.

Para o director do *Institut d'Histoire de la Pensée Classique*, os equívocos persistentes em torno da interpretação de *Dom Juan* decorrem, em parte, do facto de a libertinagem filosófica não ser levada a sério por parte dos apologistas da época que a reduziam a um espanto de licenciosidade, assumido como «*une imposture littéraire*» pelo ensaísta⁶. A representação dos libertinos enquanto «*yvrognes, moucherons de tavernes*» ou «*apprentifs de l'atheisme*», segundo Garasse, por instantes raros e lúcidos, temendo a morte que um Deus misericordioso aliviará, ou enquanto fundamente tementes a Deus, na pena de Mersenne, acomodando o desregramento da sua vida a uma moral confortavelmente menos constrangedora, denunciaria, por um lado, o desfasamento entre a sua vida e a sua convicção, justificando, por outro lado, a impossibilidade de se o tomar seriamente⁷. No mesmo sentido, Pascal recusaria ao libertino, em *Pensées*, para além de uma filosofia coerente, o próprio bom senso mínimo que livraria o humano da insanidade, se esta não fosse fingida, mera afectação com que a moda provoca a boa moral herdada⁸. De resto, prossegue Mckenna, todo o

⁵ Prolongarei aqui, em diversos lugares do desenvolvimento, o diálogo ainda com a axial obra de Olivier Bloch, *Molière/Philosophie*, Paris, Albin Michel, Idées, 2000. Destacaria agora a premissa seguinte, pp.29-30: «(...) À cet égard la modernité dans l'écriture et la lecture est un facteur de découverte ou de redécouverte, non par simple jeu, mais parce qu'il y a au XVIIe siècle davantage de modernité, d'affinité avec nos façons d'écrire qu'on n'a pu le penser, et aussi parce que le propre des grands créateurs est de porter dans leur oeuvre une virtualité immense d'ouverture possible, du fait au moins de la prise de distance qu'ils effectuent eux-mêmes à l'égard de leur temps, avec ce que cela implique de lucidité sur celui-ci et sur sa relativité, et donc de possibilité de variation sur lui et à partir de lui.»

⁶ Antony Mckenna ilustra-se na perspectiva convergente de Père Garasse, em *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels, contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'Etat et aux bonnes moeurs, combattue et renversée par le P.F.Garassus*, Paris, 1624, ainda em Père Marin Mersenne, *L'Impiété des déistes, athées et libertins de ce temps, combattue et renversée de point en point par raisons tirées de la philosophie et de la théologie, ensemble la réfutation du Poème des Déistes*, Paris, 1624, finalmente nas *Pensées* de Pascal.

⁷ Mckenna, na obra supracitada, p.46, sintetiza: «(...) Le libertin croit donc en Dieu, mais se donne la licence de vivre comme s'il n'y croyait pas, comptant sur un repentir tardif. (...) La prétendue incroyance n'est que le fruit de ses passions ardentes; elle ne se fonde pas sur des arguments cobérents. (...)»

⁸ Sublinhamos, com Antony Mckenna, a seguinte citação de Pascal, em *Pensées*, ed. Ph. Sellier, Paris, Bordas, 1991:

«(...) Cependant l'expérience m'en fait voir en si grand nombre que cela serait surprenant, si nous ne savions que la plupart de ceux qui s'en mêlent se contrefont et ne sont pas tels

século XVII converge neste vazio filosófico com que outros autores, como Père Paul Beurrier, abade de Saint-Geneviève, despromovem o libertino.

Em coerência, o Dom Juan de Molière equivaleria a esta representação dos apologistas, distanciando-se da linhagem dos seus precursores, Molina, Dorimon ou Villiers, na medida em que «*son libertinage est une imposture en ce sens qu'il est superficiel et qu'il sert de masque à ses passions impatientes et égoïstes*»⁹, seja pela impetuosidade assumida, seja pelo sarcasmo perante a necessidade de arrependimento, ou, ainda, pela obstinação no pecado até ao fim. Longe de pretender desafiar mais uma vez os censores de *Tartuffe*, pelo contrário, Jean-Baptiste Poquelin demonstrar-lhes-ia, assim, que o seu objecto seria a impostura sob todas as formas e não a devoção autêntica, quando eles entendiam que, sob a capa da denúncia da hipocrisia, ele atingia a verdadeira fé. Excessivamente sensível aos adornos da sua condição aristocrática – o ensaísta identifica até Dom Juam com Mascarille de *Les Précieuses Ridicules* –, autosuficiente e narcísico, *petit marquis*, na autoridade de Georges Forestier, nem anticonformista, nem igualitário, como muito século XX o quis ver, sedutor pouco honroso de conquistas fáceis na galanteria de carácter mecânico, qual Valmont de muitas palavras e vilmente mudo perante Elvira, este menino bem sustentaria mal nas acções o título de Alexandre que ilumina o seu discurso¹⁰, acabando por se converter num Tartufo confesso. A vitória do libertino sempre repousaria na fraqueza dos seus interlocutores, *valet* ou mendigo, a quem dirige *boutades*, fórmulas libertinas, porém destituídas de verdadeiro sentido, desvios em relação a este, como o *faux dévot* o era em relação à devoção. Em compensação, o socorro a Dom Carlos, irmão da esposa traída, a morte do comendador em duelo, revela-nos um Dom Juan formado na honra, ainda que os éditos luisquatorzianos penalizem a sua prática, numa época em que se ditará sobretudo regras de sociabilidade. De acordo com o autor, a indignação do pai manifesta o desprezo dos seus pares por ele, para além da virtude implicada na verdadeira nobreza, argumento que os irmãos de Elvira retomarão no mesmo sentido de uma ordem social que o rei garante na proporção

en effet. Ce sont des gens qui ont ouï dire que les belles manières du monde consistent à faire ainsi l'emporté. (...)»

⁹ Na obra que ora comentaremos, o ensaísta, na p.51, sustenta esta afirmação com citações do *Dom Juan* de Molière, nomeadamente do Acto I, cena 2, acto III, cena 5, acto IV, cena 7, acto V, cena 5, que retomaremos no momento de discussão de tais pressupostos.

¹⁰ Na p.57 da obra supracitada, conclui:

«(...) *Il se dérobe, il fuit, il se déguise. Il réduit sa qualité au seul point d'honneur, triomphe, par la parole, ou par la brutalité, de ses interlocuteurs socialement inférieurs (les paysans, M.Dimanche, Sganarelle), mais fait l'objet du mépris de ses pairs*». Ilustra, em seguida, as suas afirmações com passagens do acto I, cena 2, cena 3, acto II, cena 4 que discutiremos. Na p. 60, indica o reprovável comportamento do filho que deseja a morte do pai, na mesma condição de *enfant gâté*.

ajustada do mérito e do privilégio, expressão da epocal *bonnêteté*, ilustrada por Dom Carlos, modelo de moderação e de lucidez.

Antony Mckenna não deixará, contudo, de salientar a libertinagem implícita que a peça irradia, nos subentendidos da impiedade que um Sganarelle, imbecilmente fundamentando vagos princípios teológicos, aponta numa primordial aproximação da superstição médica à superstição religiosa. Se os detractores de Molière reduziram os seus argumentos à farsa da punição do libertino num inferno de efeitos especiais em cena, o ensaísta crê que eles poderiam tê-los levado muito mais longe, até às implicações materialistas de Lucrecio no elogio inicial do tabaco, à denúncia da falência do ocasionalismo de um Gérard de Cordemoy na pirueta desastrosa do *valet*¹¹. O autor sublinhará, ainda, os perigos da contaminação crítica pelo anacronismo, nesta área de investigação, patentes na sua perspectiva histórica, desde um Frédéric Lachèvre até hoje, em que um Dom Juam bolchevista ou baudelairiano, simplesmente o libertino *flamboyant*, obscurece o seu fanfarrão do deboche. Finalmente, esta peça de Molière prolongaria a lição de *Tartuffe* no ridículo do desencontro entre o ser e o parecer, da deformação que todo o dogmatismo, projecção do amor próprio, engendraria, na fé cristã como na filosofia libertina, ressaltando exclusivamente uma moral laica de virtude social¹². Jean-Noël Laurenti, em oportuna recensão crítica¹³, integra o estudo de Antony Mckenna na linhagem dos que querem dotar Molière de uma espessura de pensamento, depois da dominância da concepção artística preconizada por René Bray, em *Molière homme de théâtre*, desde há mais de cinquenta anos: mais ambicioso, o autor de *Molière dramaturge libertin* visa extrair toda uma doutrina, para além da herança de um Jean Molino, não captável numa leitura primeira, mas decifrável a partir do reconhecimento da estratégias de difusão libertina das ideias, na época clássica, extremando

¹¹ Ainda, na pp.63-64, o autor convoca a imprescindível investigação de Olivier Bloch, em *Molière/ Philosophie*, ed. Cit., cap. I, pp.23-24, sobretudo no referente à citação de Lucrecio. Nesta p.64, Mckenna chama a si a análise recente de Patrick Dandrey, em *Dom Juan, fils de Francion? Les leçons d'un parallèle*, in *Littératures Classiques*, Toulouse, 2002, pp.191-218, identificando Dom Juan com Francion na filiação com Théophile de Viau e Vanini, mas superando-a no sentido em que a personagem de Sorel visaria «une philosophie antichrétienne plus cohérente et plus profonde, compatible avec les ardeurs de l'honnêteté, (...)»

¹² Em conclusão, Antony Mckenna, pp.69-71, considera os pressupostos da interdição da peça por parte do monarca, eles próprios sabiamente geridos para que Luís XIV se pudesse permitir não o fazer, a partir sobretudo das *Observations* do *sieur de Rochemont*, publicadas a partir de Abril de 1665, pouco depois do 13 de Fevereiro – 20 de Março do mesmo ano, período de representação da comédia.

¹³ LAURENTI Jean-Noël, «Antony Mckenna avec la collaboration de Fabienne Vial-Bonaccini Molière dramaturge libertin, Paris, Honoré Champion, Champion Classiques, 2005, 254 p.», in *La Lettre Clandestine n° 14-2005-6 Les matérialismes dans la littérature clandestine de l'âge classique*, Paris, PUPS, 2006, pp. 270-276.

a interrogação de filosofemas que Olivier Bloch, desde 2000, surpreendia no seu esforço interdisciplinar, consciente dos anticorpos académicos que produzia, irrepreensível na sensibilidade da polissemia, sóbrio na articulação de documentos, austero nas consequências críticas que formula. Assumindo a sua posição de que o estilo significa em Filosofia, o estudioso de *Molière/Philosophie* estabelece um texto enquanto camadas de sentidos que se organizam consciente ou inconscientemente do ponto de vista do autor, decifráveis ou não pelo leitor, inscritos numa situação histórica, num género, nas circunstâncias até secretas de um sujeito e de um tempo, na especificidade de uma polifonia teatral. Sem conceder a Jean-Baptiste Poquelin a condição de filósofo, mas destacando as dimensões essenciais da comédia para a Filosofia, Bloch redimensiona a modernidade na escrita do século XVII, aqui associada à virtualidade dos grandes criadores na explosão dos seus contextos que exige ao investigador um plano de reconhecimento da distância¹⁴, pressuposto claramente adoptado pelo próprio Antony Mckenna em conferência proferida, em 2002, na Universidade do Porto, quando já amadurecia uma releção em torno da trilogia cômica de Molière:

«(...) Or, la définition de cette parenté et de cette problématique implique précisément celle d'une distance à laquelle il est légitime de comparer tel personnage avec tel autre, de conclure de telle pièce à telle autre: ni trop près, ni trop loin.»¹⁵

Laurenti saberá destacar o profundo conhecimento das correntes de pensamento francês do século XVII¹⁶, que Mckenna investirá no seu trabalho, e que interrelaciona os subentendidos, ironias e disfarces, nestes particulares modos de difusão, realizando um indiscutível contributo de articulação docu-

¹⁴ BLOCH Olivier, *Molière/Philosophie*, ed. Cit., 2000, p.58. Aqui se evidencia a lucidez metodológica do autor numa consideração paralela a Diderot:

«(...)

Ce que peut, entre autres, illustrer avec éclat le cas Diderot, c'est une des caractéristiques les plus frappantes par laquelle cette tradition prolonge la tradition du libertinage érudit, à savoir un style qui est indissolublement un style de pensée et un style d'écriture, à la fois humoristique et profond, suggestif et fuyant, secret et provocateur, éclatant et clandestin, qui a en lui-même, par là, quelque chose de théâtral, en ce que le théâtre comporte d'ostentation comme de trompe-l'oeil. (...)»

¹⁵ MCKENNA Antony, *«Molière et l'imposture dévote»*, pp.27-57, in *Lettres de Versailles*, Porto, FLUP, NEL, 2003, p.29.

¹⁶ BLOCH Olivier, in *op. cit.*, «États des lieux», pp.33-58. Passando em revista as filosofias ao tempo do comediógrafo, desde «Philosophies héritées» até «Les Philosophies Nouvelles», passando por Gassendi, Descartes, posteridade do cartesianismo, debate Gassendi-Descartes, Hobbes, Bloch sintetiza linhas, salvaguardando, desde o início de capítulo, p.33, que *«ce dont il est question est l'oeuvre de Molière, c'est en elle qu'il faut chercher le rapport qu'elle entretient au philosophique, et celui-ci est, à l'époque où elle se situe, assez bien exploré.»*

mental. Não deixa, porém, de notar que o próprio autor explicita a consciência dos riscos nesta aproximação, ao assumir um discurso de primeira pessoa do singular que se lhe afigura sensato, sobretudo quando a identificação precisa de um Alceste com um Arnauld d`Andilly parece mais descobrir uma só árvore, ocorre-nos agora, na eloquente expressão francesa, tendendo a esconder toda a floresta, arvoredo já antigo, a penetrar em direcções diversas, mas significativo de um rosto de Molière, observando o do Misanthropo para interrogar a facilidade previsível da misantropia a superar em direcção a um compromisso razoável da boa *complaisance*. Aliás, Laurenti defenderá que o esclarecimento do oculto num Molière libertino não deverá afastar obrigatoriamente uma tradição crítica _ acabando mais por a fundamentar, apesar de se propor invertê-la¹⁷ _, por vezes menos penetrante, mas ainda assim pertinente, ao aceitar, por exemplo, que os adversários religiosos do dramaturgo tenham bem compreendido o alcance do seu cómico e da sua moral. E subtilmente atinge a difícil delicadeza crítica de sublinhar que não se pode falhar, numa empresa de tão estimável elevação, no princípio elementar de que uma personagem oferece um ponto de vista indissociável da sua dimensão, portadora de uma tradição dramática que um génio pode sempre acrescentar, num pequeno e muito conseqüente diferencial. Ou, ainda, que de tanto se olhar o implícito¹⁸, na valorização da dificuldade, se demora a considerar o que de tão monumental se nos mostra na concepção propriamente libertina que Molière poderá ter da sua arte, e no modo como a exerce, transportando a farsa e a *commedia dell`arte* para a comédia em verso, facto que indignou puristas, diversificando tons, lugares e efeitos, «*sorte de caléidoscope théâtral*¹⁹», em *Dom Juan*, provocando por si só os detractores de *Tartuffe* em manifesto que culminará na reunião de artes que o seu Teatro vem a constituir em plena corte.

Ora, perigosa poderá ser a aplicação linear dos textos de apologistas, que devem ser lidos na sua astúcia retórica, isto é, não reflectem o modo como o libertino é socialmente visto mas dirigem o olhar do século na direcção em que desejam que ele seja visto, e a veemência da negatividade

¹⁷ LAURENTI Jean-NÖEL, in *op. cit.*, p.275, retomando as posições de Rochemont e de Bos-suet em textos muito conhecidos da polémica em torno de *Tartuffe*:

«(...) L`étude d`A.Mckenna vient donc conforter et prolonger toute une part de la recep-tion de Molière en son temps bien plus qu`elle ne l`infirme.»

¹⁸ Com efeito, Antony Mckenna procurará nesse implícito muito do documental que exem-plarmente vem recolhendo, conforme a edição de *La Philosophie clandestine de l`Age classique, textes recueillis et publiés par Antony Mckenna et Alain Motbu, Colloque du 29 Septembre au 2 octobre 1993, Université Jean Monnet Saint-Etienne*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, ilustra bem. Fundamental é também toda a investigação que dirige, com o próprio Olivier Bloch, resultante na publicação periódica de *La Lettre Clandestine*, desde 1992, Paris, Puf, desde 1992, nº1.

¹⁹ Idem, *ibidem*, pp. 275-276.



na pintura do retrato certamente exprime a sedução que o *esprit fort* exerce comumente e o medo dela. Assim, a mera *confrerie des bouteilles* de um Garasse, a identificação, por parte de Mersenne, dos libertinos a *les voleurs, les banqueroutiers, et les meurtriers*, os simples *déraisonnables* de um Pascal só estruturam a relatividade de uma mesma representação de um tipo, conforme o próprio Antony Mckenna admite²⁰, ainda que para concluir diversamente da nossa hipótese de leitura. De resto, o próprio comediógrafo interroga ironicamente essa manipulação sobre o juízo comum de modo paradigmático, pelo menos em *Les Amants Magnifiques*, lugar de que a recente crítica extrai estratégica libertinagem sob o efeito de institucional «*Divertissement royal*», puro recreio de sensualidade na reunião da música e da dança culminando no sublime de um verso que lapidarmente estabelece o que a prosa, na peça, de modo gradual debate até ao máximo, derradeiro argumento poético, a mais desvelada verdade das ninfas, livre do vigiado encobrimento do humano diálogo cómico:

«(...)

Puisque le ciel a voulu nous former,

Avec un coeur qu`Amour peut enflammer,

Quelle rigueur impitoyable,

Contre des traits si doux nous force à nous armer!

Et pourquoi, sans être blâmable,

Ne peut-on pas aimer

Ce que l`on trouve aimable?

Hélas! Que vous êtes heureux,

Innocents animaux, de vivre sans contrainte,

Et de pouvoir suivre sans crainte,

Les doux emportements de vos coeurs amoureux!

(...)»²¹

Aqui Clitidas, anjo de plenitude, confidente da princesa e do guerreiro secretamente enamorados, melancólicos no cativoiro da impossibilidade e na suspensão do grito do olhar, conduzirá a acção no sentido da realização feliz da comédia que descontrói, na fala de Sostrate, aquele que o mérito fez magnífico na ruptura para com o estabelecido, a representação deliberadamente desmistificadora dos *esprits forts*²² num distanciamento assim produzido: amor e lucidez, consubstanciais em Molière, um mesmo e único caminho de

²⁰ MCKENNA Antony, *Molière dramaturge libertin*, ed. cit., p.48:

«(...) *En effet, lorsqu`on met le libertin dans ce sac-là, il est difficile de prendre ses arguments au sérieux.* (...)»

²¹ MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, *Les Amants Magnifiques*, Acte II, Troisième Intermède, scène III: Caliste, p.456.

²² A este propósito, e em consonância com os apologistas, mas diverso do seu radicalismo, é de considerar a parte XVI, «Des Esprits Forts», de *Les Caractères* de La Bruyère, Paris,

conhecimento humano do universo, conquistam o privilégio principesco pela dignidade da própria discrição, no respeito inviolável de uma integridade do sentido, a magnificência, inversão de qualquer extrínseco privilégio. Como se Molière discutisse a pintura que os apologistas faziam de si próprio, Sostrate denunciara a falsa delicadeza dessas belas ciências que a mentira dourou, inacessíveis ao seu «*esprit grossier*», «*matériel*», numa argumentação irónica cujo eixo de inversão dos valores do mundo a dicção do actor poderá ter esclarecido na procurada ambiguidade em que o autor se velaria. O Dom Juan, que os apologistas apregoam empedrenido no pecado, é burilado na concepção de Molière pela riqueza humana da ambivalência, esta própria estruturante da retórica do apologista que mal esconde a força da sedução que o vítima, numa persuasão firme que começa por ser²³ autopersuasão desesperada. Os detractores do comediógrafo dirão que o seu pecador resulta excessivamente atraente para o efeito morigerador a que a comédia se obriga, e, assim, mostram compreender bem o seu alcance; com efeito, o dramaturgo parece pôr a nu essa mesma sedução, não deixando de na

Brodard et Taupin, 1993, em múltiplos lugares de que destacarei, por oportunidade de aproximação actual, o ponto 3., pp. 365-366:

«J'appelle mondains, terrestres ou grossiers ceux dont l'esprit et le Coeur sont attachés à une petite portion de ce monde qu'ils habitent, qui est la terre; qui n'estiment rien, qui n'aiment rien au-delà: gens aussi limités que ce qu'ils appellent leurs possessions ou leur, que l'on mesure, don't on compte les arpents, et don't on montre les bornes. Je ne m'étonne pas que des homes qui s'appuient sur un atome chancellent dans les moindres efforts qu'ils font pour sonder la vérité, si avec des vues si courtes ils ne percent point à travers....»

²³ MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, ed. cit., *Les Amants Magnifiques*, Acte III, scène I, p.499:

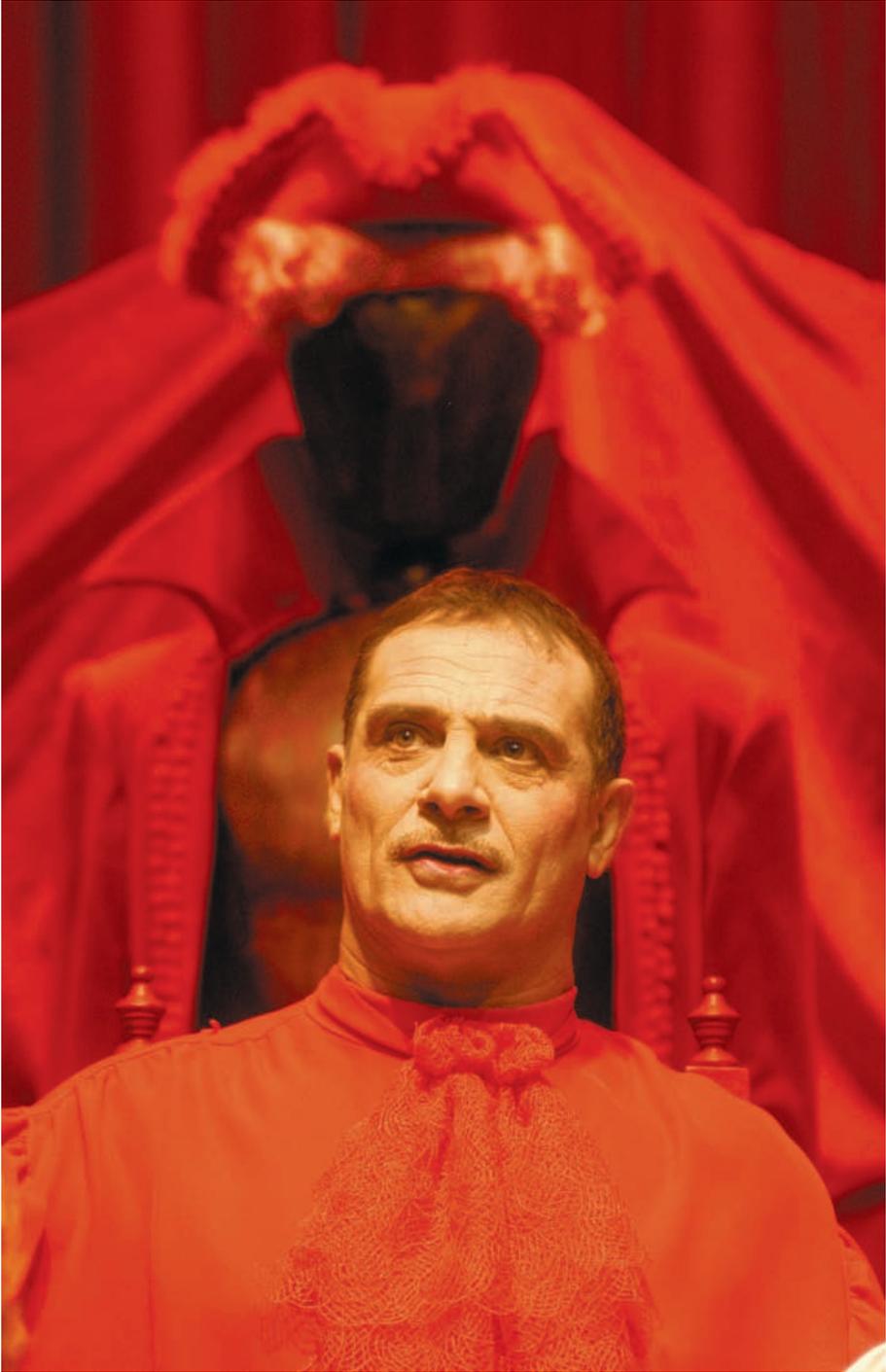
«(...) Sostrate

Madame, tous les esprits ne sont pas nés avec les qualités qu'il faut pour la délicatesse de ces belles sciences, qu'on nomme curieuses, qu'ils ne peuvent aucunement comprendre ce que d'autres conçoivent le plus facilement du monde. Il n'est rien de plus agréable, madame, que toutes les grandes promesses de ces connaissances sublimes. Transformer tout en or; faire vivre éternellement; guérir par des paroles; se faire aimer de qui l'on veut; (...) et il y a des gens qui n'ont aucune peine à en comprendre la possibilité, cela leur est le plus aisé du monde à concevoir. Mais, pour moi, je vous avoue que mon esprit grossier a quelque peine à le comprendre et à le croire; et j'ai toujours trouvé cela trop beau pour être véritable.

(...)»

No essencial, ao amante, cuja virtude conquistará o amor, no princípio invertido da tradição, caberá clarificar outra falácia do mundo, a da astrologia que não poderá desvendar o futuro da amada nos braços de dois príncipes crédulos e preteridos. Sostrate, aparentemente abordando os fundamentos da astrologia, no fundo polemiza a própria fé e o universo católico do milagre, do céu, do amor, da vida eterna, para os negar. Assume, deste modo, esta clarividência ironicamente como incapacidade: deste modo, o comediógrafo distancia-se da representação que o apologista faz do libertino. Nesta linha, o seu *Dom Juan* constituiria mais uma discussão desta representação demolidora do que a adesão de Molière a essa mesma representação.

aparência respeitar a negatividade representada da personagem, para evidenciar justamente a ambivalência intrínseca do humano que o fácil moralismo mais trai do que na realidade sufoca. Profundamente, o disfarce libertino dialoga com o disfarce do apologista, com graus distintos de autoconsciência e de premeditação que agora não discutiríamos, certos de que o primeiro se reveste sobretudo de autodefesa na comunicação que não deixa de ser ataque também, o segundo relevará mais do ataque numa comunicação que deseja anular o diálogo, incômodo no intuito de manipulação do senso comum, mais do que substancialmente do pensamento. Como consequência, trazendo para primeiro plano aquilo que Mckenna meramente ressaltou, no interior de um desenvolvimento divergente, a irradiação autenticamente libertina da peça pode ter sido planeada na superfície do retrato a condenar, em lance bem mais próximo das criações dos seus antecessores, sendo que a impetuosidade e obstinação no erro integram o perfil do amoroso instintivo que precisamente se quer próximo dessa energia dos animais, que tanto interessaram os libertinos franceses de Seiscentos, mais verdadeira do que a renúncia religiosa a uma inteira natureza do Homem. Sensível aos adornos do corpo com que ilustra a sua apetecível condição aristocrática, sobranceiro ao *valet*, isto é, ao mais vil preconceito, narcísico na grande proporção do grande enamorado, Dom Juan de Molière oferece as virtudes dos seus defeitos, como não será difícil reconhecer os defeitos das virtudes de uma Companhia do Santíssimo Sacramento de Paris, baluarte da Contra-Reforma: possivelmente atraído ainda pelo instinto das rudes e belas camponesas que o seduzem, rendidas ao sonho inconsistente, mas belo, das palavras a que elas nunca teriam direito, rendadas e gentis, este *grand seigneur* entrega-se compulsivamente à efervescência do que naturalmente não pode durar, multiplicando-a para iludir de eternidade essa contingência que não suporta; inscreve-se longamente no discurso, carne com que diz o fascínio dessas antecâmaras do amor, como que assim prolongando-as na sua inelutável fugacidade, fuga que é a sua própria vida nas explicações mais do que verdadeiras no seio da mais lírica das mentiras – a do Alexandre que profundamente não saberia deixar nunca de ser – com que se justifica à esposa, justamente chorosa, inevitavelmente repulsiva; ao desqualificado interlocutor de debate filosófico, que suscita uma irreprimível ternura por toda a condição servil, ainda pela pobreza de espírito, o *méchant homme* dá o desprezo frio, farrapos das suas verdades que Sganarelle não poderá compreender, filósofo dilacerantemente ferido, a quem foi roubado o direito simplesmente a ser, desajustado ao cárcere em que o Homem permitiu que encerrassem a sua natureza, mais cativo do fogo que a vulgaridade dos homens, decidido a fingir – e saberá ele tão bem? –, como tantos, para sobreviver; honrado cavaleiro, na directa medida de um Dom Carlos que se distancia da ética medieval do irmão, este juvenil filho insolente pode bem significar a incompreensão formal, arcaizante, avara?, de um velho pai





que mal se pode amar. Bravo ardentemente, até ao mito, quase cobarde na confissão das cinzas de um enlace, cruel, enfraquecido pela raiva da mulher, cujo último véu, já etéreo, lhe lembrará, tocado, porventura uma grinalda antiga de núpcias extintas, Dom Juan salva o mendigo na perdição que tenta, agracia mulheres humildes com a galanteria devida às princesas, em cenas de muito sofrimento pela verificação sempre iminente da absoluta impossibilidade ou pelo inconformismo dos simples amantes preteridos. O pecador caminha desumano na maldade impenitente, ou frontal no espírito de anjo que não caberá no corpo debilitado do cavaleiro cujas lutas mesquinhas de corte esgotaram para as mais elevadas batalhas, faces que afinal se encontram nos ângulos potenciais da personagem, teatral nas modulações que outros sinais de cena acresceriam à palavra literária e ao seu já de si coração de cristal.

Kuniaki Ida, em entrevista, assume esta ambiguidade de um demónio que não pôde realmente salvar-se na máscara do conformista, viciado na sedução, ávido da fé que não tem, pronto para a via sacra de uma grande humanidade que não aceita a sua condição interior. Este encenador avança a ideia de uma variação musical sobre o mote do herói em conflito com o mundo, o seu teatro, a sua verdade que o entedia ao ponto de buscar dolorosamente, reerguendo-se a cada instante sob o peso da cruz, no deslumbramento a vitalidade da primeira madrugada.