



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Estudos da Linguagem

MARINA TREVISOLI GERVINO

RUPTURA DA TRADIÇÃO NA PERSONAGEM DE DON JUAN
EM ANTÓNIO PATRÍCIO E JOSÉ SARAMAGO

CAMPINAS - SP
2022

MARINA TREVISOLI GERVINO

RUPTURA DA TRADIÇÃO NA PERSONAGEM DE DON JUAN
EM ANTÓNIO PATRÍCIO E JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: PROF. DR. MARCOS APARECIDO LOPES

ESTE TRABALHO CORRESPONDE A VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA MARINA TREVISOLI GERVINO, E ORIENTADA PELO PROF. DR. MARCOS APARECIDO LOPES.

CAMPINAS – SP

2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

G329r Gervino, Marina Trevisoli, 1989-
Ruptura da tradição na personagem de Don Juan em António Patrício e José Saramago / Marina Trevisoli Gervino. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Marcos Aparecido Lopes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Teatro português. 2. Literatura portuguesa. 3. Don Juan (Personagem lendário) na literatura. I. Lopes, Marcos Aparecido, 1968-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Rupture of tradition in the character of Don Juan in António Patrício and José Saramago

Palavras-chave em inglês:

Portuguese drama

Portuguese literature

Don Juan (Legendary character) in literature

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Marcos Aparecido Lopes [Orientador]

Alexandre Soares Carneiro

Thiago Maerki de Oliveira

Data de defesa: 30-09-2022

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-6886-4903>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1006676541368988>



BANCA EXAMINADORA:

Marcos Aparecido Lopes

Alexandre Soares Carneiro

Thiago Maerki de Oliveira

**IEL/UNICAMP
2022**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*Aos meus pais,
por quem todas as noites em claro sempre valerão a pena.*

AGRADECIMENTOS

Agradecer a realização de um sonho é muito gratificante, pois envolve muitas pessoas que foram importantes para sua concretização e por poder compartilhar a felicidade que sinto com todos que me ajudaram até aqui.

O sonho de estudar na Unicamp sempre me pareceu muito distante, seja pela aprovação no processo seletivo e pelas dificuldades que ele traria: mudança de cidade, novos hábitos e as preocupações financeiras. Foi preciso ter coragem.

Nos momentos de cumprimento das exigências das disciplinas, pude perceber o quanto todo esforço valeu a pena e o quanto eu era privilegiada por estar em um dos locais mais apreciados aos estudos das Humanidades. A vocês, eternos mestres, o meu mais sincero agradecimento!

Muitas pessoas desempenharam ações cruciais para que essa história tivesse um desfecho agradável.

Agradeço aos meus pais, Maria Helena e José Roberto, pelo apoio incondicional, pelo amor imenso que sempre me deram e por sempre estarem ao meu lado, servindo de abrigo em qualquer momento.

À minha irmã Mariana, pelos conselhos, apoio, pela amizade e pelo companheirismo.

Aos meus companheiros de vida: Diogo Ferrarezi, Ariane Souza, Juliana Mauri e Isabela Jorgetto. Obrigada pela paciência, pela amizade, pelos conselhos e conversas, pela ajuda e por tornarem meus dias mais leves.

À amizade especial de Raynara Karenina. Obrigada pelo incentivo, pelos conselhos, pelo apoio e por estar, sempre, me incentivando e me fazendo acreditar que é possível.

Agradeço, também, ao IEL e ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, abrigado pelo Departamento de Teoria e Crítica Literária, pela oportunidade de realizar essa pesquisa e pelo ambiente de excelência em que pude estudar nesses anos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Por esse motivo, agradeço também à CAPES, pelo financiamento desta pesquisa durante todo o tempo de mestrado.

Ao meu orientador, professor Dr. Marcos Aparecido Lopes, pela confiança no meu trabalho e por todo auxílio na minha trajetória no mestrado. Obrigada por nortear e esclarecer as dúvidas iniciais da minha pesquisa e tornar possível a conclusão desse trabalho. Serei sempre grata pelos ensinamentos e pela compreensão.

Agradeço aos professores Dr. Alexandre Soares Carneiro e Dr. Mário Luiz Frungillo, que participaram do exame de qualificação deste trabalho, pelas contribuições valiosíssimas e extremamente generosas. Agradeço, ainda, ao professor Dr. Thiago Maerki de Oliveira por aceitar compor a banca de defesa da pesquisa.

Aos professores da graduação em Letras na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho de Araraquara, em especial à Dra. Renata Junqueira, que me acompanhou nos primeiros estudos patricianos, compartilhando conhecimentos e amor pela Literatura. Obrigada pelo privilégio de ter experienciado tudo isso.

À Unicamp pelas oportunidades, pelas aulas e pela experiência incomparável.

A todos vocês, meu muito obrigado!

RESUMO

O presente trabalho é um estudo da figura lendária do personagem Don Juan na literatura mundial. Em cerca de 1620, surge a primeira aparição do mito, com a comédia espanhola *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, atribuída a Tirso de Molina. Desde então, esse mito vem sendo recontado de geração em geração, em todo o mundo, cada autor ressaltando uma qualidade ou um defeito. Iremos analisar a peça do autor português António Patrício (1878-1930), *Dom João e a Máscara*, de 1924, identificando os motivos que fazem com que ela quebre com a tradição e seu protagonista se difira de todos os outros. Para realizar uma análise crítica, faremos um estudo comparado entre a obra de Patrício e a peça *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, de 2005, de Saramago, em que o autor reconta a lenda de Don Juan em chave cômica. Iremos estabelecer as devidas relações entre o teatro de António Patrício e o contexto histórico-literário da sua produção, para compreender os componentes específicos da peça em questão, isto é, as escolhas do dramaturgo, bem como a preferência dada à aura trágica que envolve o seu protagonista, contribuindo para a ampliação da fortuna crítica de António Patrício – autor habitualmente vinculado ao Simbolismo português –, que, sobretudo no Brasil, ainda é diminuta. O que podemos concluir é que, durante esses mais de trezentos anos, os valores e as crenças que fizeram com que o primeiro D. Juan nascesse se modificaram substancialmente.

Palavras-chave: Teatro português; Literatura; Don Juan; Don Giovanni; D. João.

ABSTRACT

The aims of this dissertation is to present a study about the legendary figure of the character Don Juan in the global literature. Since his first appearance in 1620, in the Spanish comedy *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, attributed to Tirso de Molina, the myth has been reintroduced from generation to generation, all over the world, each author emphasizing a quality or a defect. This dissertation will also analyze the play, by the portuguese author Antonio Patricio (1878-1939), *Dom João e a Máscara*, from 1924, and perform a critical reading, identifying and evaluating the reasons which made it break with tradition and its protagonist differs from all the others. As there are several controversies surrounding the theme, only one was adopted for comparing with the work of Antonio Patricio, because it is through a comparative study that we can analyze the work critically. The work analyzed here is the play *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* (2005), Saramago's experience in retelling the legend of Don Juan, now in a comic key. The present study will establish the proper relations between the theater of Antonio Patricio and the historical-literary context of his production, to understand the specific components of the play in question, which is, the thematic and formal choices of the playwright, as well as the preference given to the tragic aura which involves its protagonist and contribute to the expansion of Antonio Patricio's critical fortune - a great author usually associated with Portuguese Symbolism -, which in Brazil is still very small. To conclude, during more than these three hundred years, the values and beliefs that made the first D. Juan born have changed substantially.

Keywords: Portuguese theater; Literature; Don Juan; Don Giovanni; D. João.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Death and the Virgin, obra de Hans Baldung Grien.....	54
Figura 2 – Death and the maiden, obra de Niklaus Manuel Deutsch, de 1517.....	55
Figura 3 – Capa da primeira edição da obra “D. João e a Máscara”, desenhado por Almada Negreiros	69
Figura 4 – Cena do filme Don Juan de Marco, de 1994	74
Figura 5 – O cavaleiro, a morte e o diabo, de Albrecht Dürer	79

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO E PERCURSO DA DISSERTAÇÃO	12
1	PERSPECTIVAS REMOTAS E RECENTES DE D. JUAN	14
2	O ARREPENDIMENTO DA FIGURA DE D. JUAN	18
	2.1 Don Juan de Tirso de Molina	18
	2.2 Don Juan de Zorrilla	26
	2.3. Dom João de Guerra Junqueiro	28
	2.4 Don Juan de Molière	29
	2.5 Don Giovanni de Saramago	33
	2.6 Pecadores arrependidos segundo a tradição	35
	2.6.1 <i>Kundry</i>	36
	2.6.2 <i>Maria Madalena</i>	37
	2.6.3 <i>Fausto</i>	37
3	TRADIÇÃO – D. JUANS	39
4	ANTÓNIO PATRÍCIO – RUPTURA DA TRADIÇÃO	45
	4.1 Romantismo decadente e a figura da mulher	53
	4.2 Encontro com a Morte segundo a tradição	56
	4.3 Tragédia	56
5	D. JUAN ATUAL	59
	5.1 Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido (2015)	59
6	CATEGORIAS DE ANÁLISE	65
	6.1 O inferno	65
	6.2 A máscara	68
	6.2.1 <i>Don Juan de Marco</i>	73
7	CONCLUSÃO	75
	7.1 A ideia de inferno cristão	76
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
9	REFERÊNCIAS	80

APRESENTAÇÃO E PERCURSO DA DISSERTAÇÃO

Desde sua primeira aparição, por volta de 1620, no drama espanhol *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, atribuído a Tirso de Molina, o mito de Don Juan vem sendo recontado de geração em geração. Segundo Renata Junqueira (2007), o mito surge da necessidade de explicação sobre a origem das coisas, sendo sua criação anterior à da literatura. A narrativa com características mitológicas é um modo de expressão popular, e a literatura, além de divulgar o mito, é o elemento principal que possibilitou sua permanência, desenvolvimento e atualização.

Este trabalho analisa a peça do autor português António Patrício (1878-1930) *Dom João e a Máscara*, de 1924, e realiza uma leitura crítica desta, identificando de que modo a peça rompe a tradição de representar Don Juan como mulherengo, enganador e traiçoeiro, apresentando um protagonista que se distingue no seu modo de pensar e agir e na ação de conquista das mulheres.

Como são diversas as polêmicas que envolvem o personagem, referentes tanto a suas ações de conquista, como a suas características, foi adotada apenas uma peça para comparação com a obra de António Patrício: *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* (2005), de Saramago, por se tratar de uma peça em que o personagem é apresentado em chave cômica. Através do estudo comparado entre os personagens escritos em épocas distintas, mas no mesmo país de origem, isto é, Portugal, poderemos analisar criticamente a obra de Patrício.

O confronto entre as duas peças deverá proporcionar um balanço do aproveitamento que Patrício faz de elementos cômicos e trágicos pertinentes à lenda de Don Juan e do peso diferenciado que lhes atribui na sua fábula trágica.

Tentaremos estabelecer as devidas relações entre o teatro de António Patrício e o contexto histórico-literário da sua produção para compreender as escolhas temáticas e formais do dramaturgo, como a preferência dada à aura trágica que envolve seu protagonista. Esperamos contribuir, assim, para a ampliação da fortuna crítica de António Patrício – autor habitualmente vinculado ao Simbolismo português –, a qual, sobretudo no Brasil, ainda é diminuta.

Durante esses quase quatrocentos anos, desde a peça atribuída a Tirso de Molina, os valores e as crenças das quais se originou o primeiro D. Juan modificaram-se substancialmente. Um exemplo é a peça de Saramago, que critica fortemente a Igreja Católica, a santidade fingida, a farsa geral ostentatória e comportamental e a corrupção dos costumes da época, elementos inexistentes na criação do primeiro personagem.

Como subsídios teóricos, recorreremos a estudos fundamentais sobre comédia e tragédia. A *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, nos ajudará a verificar a hipótese de que, em António Patrício, os elementos trágicos são modalizados principalmente pela (moderna) introspecção radical do protagonista, que tende a valorizar o monólogo e a transferir para o âmagos de si certos elementos essenciais à cena trágica, como, por exemplo, o canto coral, que aqui se transforma em canto lírico.

O percurso desta dissertação é o seguinte: de início, apresentamos algumas perspectivas antigas e recentes acerca do personagem de Don Juan na literatura mundial. Há várias versões do personagem, que ora é um pecador criminoso, ora um sedutor de mulheres. Em *Dom João e a Máscara* (1924), no entanto, há um rompimento com a tradição, na medida em que o protagonista deixa de ser representado como enganador e sedutor e se torna o primeiro D. Juan a se arrepender de seus pecados e a se apaixonar pela figura da Morte personificada.

Em seguida, iremos discorrer sobre a obra de Saramago, *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* (2005), que novamente rompe com a tradição ao trazer um Don Juan cômico para a literatura.

Por fim, abordaremos os temas do inferno e da máscara, tão presentes quando se trata de Don Juan. Analisaremos se Don Juan se comporta da mesma maneira, nas duas peças, ao se encontrar com o Comendador de pedra, que busca vingança por ter sido morto pelo protagonista.

A máscara é sinônimo de fingimento: o protagonista é marcado pela enganação e pela falsidade de caráter. Mas será que ele esconde sua essência, ou é verdadeiro demais, a ponto de não se envergonhar ao afirmar quem realmente é?

1 PERSPECTIVAS REMOTAS E RECENTES DE D. JUAN

O mito de Don Juan pode ser considerado moderno, pois não remonta à Antiguidade, como o de Édipo ou as Fábulas de Esopo, nem à Idade Média. Sua primeira aparição na literatura mundial se dá por volta de 1630, com a publicação da comédia *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (MOLINA, 2006), atribuída ao frade Gabriel Tellez, da Ordem de Nossa Senhora das Mercês, mais conhecido pelo seu pseudônimo de dramaturgo, Tirso de Molina¹. Antes dessa publicação, porém, o personagem já pertencia à tradição oral europeia, com lendas e histórias populares.

Nessa peça, o personagem é um sedutor, que adora zombar, enganar e conquistar mulheres, além de acreditar que, por ser jovem, a morte e o castigo de Deus estão muito distantes, e ele não precisa se preocupar com a salvação de sua alma. pensando que ainda dispõe de muito tempo, ele não se arrepende de seus pecados, deixando para fazê-lo somente em sua velhice.

A coleção de peças de Molina datada do ano de 1630 atribui a ele a autoria de *El Burlador*, mas esta não se encontra entre as peças reunidas nos cinco volumes de obras teatrais publicadas em vida do autor. Das mais de 100 peças que escreveu, somente 83 sobreviveram. Embora a comédia espanhola fosse popular no palco, seus autores davam pouca atenção à publicação dos textos. Segundo Ian Watt (1997), Tirso demonstrou esse interesse, mas não estava realmente empenhado em deixar uma reprodução fiel de suas obras.

El Burlador se divide em três atos, e suas cenas são representadas sem exigência de cenário, por ter sido escrita para ser representada ao ar livre. Apresenta personagens e situações que envolvem contradições religiosas, que serão apresentadas no próximo capítulo.

O título original da peça é *El convidado de piedra*, mas o subtítulo – *El burlador de Sevilla* – se tornou ainda mais famoso. A variante atribuída a Calderón de La Barca é intitulada *Tan largo me lo fiáis* (Que longo prazo me concedeis). Esse é o discurso do “Burlador” quando lhe lembram que o tempo dos homens tem um fim e que, nesse fim, eles serão julgados por aquilo que fizeram em vida. Mas ele acredita que, por ter um longo prazo até a sua morte, ainda pode pecar bastante e, só ao final, arrepender-se e ser absolvido de todos eles. A expressão é usada, com pequenas variações, cerca de uma dúzia de vezes nas falas do Burlador, segundo Ian Watt (1997).

Desde Tirso de Molina, o mito de Don Juan tem sido recontado por autores da

¹ A autoria de Tirso de Molina tem sido contestada em favor do nome de Calderón de la Barca (1600-1681).

literatura de todo o mundo, cada um dando ênfase a um aspecto diferente do caráter do herói. A esse respeito, Laymert Garcia, em *Don Juan e o nome da sedução* (1988), afirma: “[...] Porque, ao que parece, Don Juan veio para ficar – e proliferar, abastardado, em todos os sedutores que, para recalcar a própria fraqueza, se apoiam não no seu exemplo, mas na sua imagem e no seu nome” (SANTOS, 1988, p. 23).

Segundo Jean Rousset (1978), três variantes se originam com Tirso de Molina, a partir das quais diversas manifestações são possíveis: o Inconstante, o Grupo feminino (objeto da conquista incessante) e o Morto. O Inconstante refere-se a Don Juan, que corre de mulher em mulher e, em uma de suas investidas, mata o pai de uma de suas conquistas. Este pai será o Morto provocado que, após um duelo, castiga Don Juan num encontro que culmina no término do drama. Dentre esses três componentes, dois são fixos: o Inconstante e o Morto, pois o grupo das mulheres será variável. É justamente aí que os autores introduzem inovações.

A lenda de Don Juan não é a mesma na obra de cada autor (Quadro 1). Cada um interpreta o personagem à sua maneira, recuperando e digerindo as variantes para seus fins próprios: é o que se passa com o desafio ao morto, o banquete fúnebre (quando o protagonista convida um morto para uma ceia em sua casa) e o morto vingador ao final.

Ainda segundo Jean Rousset, em *O mito de D. Juan* (1978), a lenda expandiu-se ano após ano, como podemos observar no quadro abaixo:

Quadro 1 – Obras que tratam da lenda de Don Juan

(continua)

Ano	Título da Obra	Autor
Sem data	<i>Le naufrage de Don Juan</i>	Vernet
1620	<i>El burlador de Sevilla y el convidado de piedra</i>	Tirso de Molina
Anterior a 1650	<i>Il convidato di pietra</i>	Gicognini
1665	<i>Dom Juan ou le Festin de Pierre</i>	Molière
1672	<i>Miguel de Mañara</i>	Valdes Leal
1787	<i>Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni</i>	Wolfgang Amadeus Mozart
1794	<i>Il Don Giovanni</i>	Lorenzo da Ponte
1798	<i>Don Juan et le Commandeur</i>	Goya
1815	<i>Une nuit de Don Juan</i>	Gustave Flaubert
1819 a 1824	<i>Don Juan</i>	Lord Byron
Ano	Título da Obra	Autor
1830	<i>L'Elixir de longue vie</i>	Honoré de Balzac
1830	<i>Kamenyi Gost</i>	Alexandre Pouchkine
1834	<i>Les Âmes du Purgatorie</i>	Prosper Merimée

1836	<i>Don Juan de Mañara ou la Chute d'un ange</i>	Alexandre Dumas Pai
1840	<i>El capitan Montoya</i>	José Zorrilla
1840	<i>Le naufrage de Don Juan</i>	Delacroix
1844 a 1846	<i>El angel caído</i>	Estéban Echeverria
1846	<i>Don Juan aux enfers</i>	Charles Baudelaire
1851	<i>Don Miguel de Mañara</i>	José Gutierrez de la Vega
1852	<i>A sombra de D. Juan</i>	Álvares de Azevedo
1860	<i>Don Juan</i>	A. K. Tolstoi
1866	A ondina do lago, Poema de cavalaria	Teófilo Braga
1870	<i>Don Juan ou A prole dos saturnos</i>	António de Castro Alvez
1874	A morte de D. João	Guerra Junqueiro
1877	<i>Don Juan's Serenade</i>	Piotr Illich Tchaikovsky
1887	<i>La fin de Don Juan</i>	Charles Baudelaire
1895	<i>La leyenda de Don Juan Tenorio</i>	José Zorrilla
1924	Dom João e a Máscara	António Patrício
1934	<i>El Hermano Juan o El mundo es teatro</i>	Miguel de Unamuno
1950	<i>Don Juan y Don-Juania, o seis Don Juanes y una dama</i>	Salvador de Madariaga,
1952	<i>Don Juan von Molière</i>	B. Brecht
1956	Dom Juan (Molière)	John Berry
1973	<i>Don Juan</i>	Jean Cau
1978	O mito de D. Juan	Jean Rousset
2005	Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido	Saramago

Rousset (1978) afirma que há mais de 250 versões orais coletadas, contando as versões escritas tratadas pelos sermões dos séculos XVI e XVII. Em algumas, Don Juan é marcado pela bondade; em outras, pela maldade. Essa maleabilidade e essa elevação acima do real é o que nos permite reconhecer a narrativa mítica. De um texto a outro, algo novo se produz. O dinamismo que impulsiona a vontade de Don Juan sofreu uma transformação. Antes, a sedução se determinava a partir de uma carência da honra, agora determina-se a partir de uma positividade lógica, de sua necessidade.

Ainda segundo Rousset, a história nos oferece muitos “Don Juans”, mas todos eram apenas um personagem, e não passavam disso. Evidentemente, sempre lhes faltou alguma coisa, e por isso buscavam algo nas mulheres. Segundo Laymert Garcia (1988, p. 25), “Don Juan não seduz pelo que é, mas sim, é porque seduz.” Por isso, ele é reduzido a nada quando sua lista é roubada. Essa lista contém toda a “fama” do nosso protagonista, com o nome de todas as mulheres já conquistadas por ele. Algumas obras não a citam, como é o caso de Molière e de Patrício, mas a temos em Saramago, em cuja peça a lista é trocada por um caderno em branco, ao final, por Dona Elvira. “Don Giovanni: Não acredito. Algum resto deveria ter permanecido no papel, uma sombra, um vestígio, um nome que fosse, um simples nome.

(Expressão sonhadora). Laura, Beatriz, Heloísa, Julieta, Helena, Margarida...” (SARAMAGO, 2005, p. 82). Por isso, ele se torna apenas Giovanni. Já D. João, em António Patrício, torna-se João, mas por ter abandonado sua luxúria em nome do amor que reconhece na figura da Morte, que aparece como Soror Morte ao final.

2 O ARREPENDIMENTO DA FIGURA DE DON JUAN

2.1 Don Juan de Tirso de Molina

É na época da Contrarreforma (século XVI) que Tirso de Molina escreve a primeira versão da peça, período em que as forças da tradição e da autoridade se uniram contra as novas aspirações do individualismo renascentista na religião, no cotidiano, na literatura e na arte, como afirma Ian Watt. Uma nova ordem religiosa é fundada pelos jesuítas, a Companhia de Jesus, em que o papa era supremo. Ela era responsável por difundir a fé católica, catequizando e convertendo o maior número possível de pessoas nas colônias europeias. O frade Tirso de Molina ataca, na peça, a sexualidade abusiva de uma classe social. Don Juan não é mais corrupto que seus amigos, é simplesmente mais ousado e corajoso em suas ações.

Ian Watt, citando Georges Gendarme de Bévotte, destaca que a figura de Don Juan não seria aceita na Antiguidade Clássica, uma vez que o paganismo celebrava a sexualidade. Mas o nosso herói não é um produto do cristianismo apenas por essa razão, pois, com *O burlador de Sevilha*, Tirso de Molina levou aos palcos a defesa da doutrina católica em oposição à protestante.

Para Lilian dos Santos Silva Ribeiro (2007), em “Don Juan e a construção de um mito em *El burlador de Sevilla*”, o tema central da peça é o bom uso que o protagonista faz do livre-arbítrio, o que envolve um fervoroso debate teológico entre protestantes e católicos. Os primeiros negavam a existência do livre-arbítrio e afirmavam a predestinação do homem, que seria incapaz de julgar o Bem e o Mal, excluindo a possibilidade de salvação em função do mérito de suas obras – trata-se da justificação apenas pela fé e da salvação mediante a graça divina. Já os católicos orientavam-se pelas resoluções do Concílio de Trento, que estabeleceu as bases teóricas da Contrarreforma: o homem é capaz de distinguir o Bem e o Mal e, dotado do livre-arbítrio, escolhe o seu próprio caminho – e a justificação se dá pelas boas obras, sendo a fé insuficiente para a salvação (RIBEIRO, 2007; WATT, 1997).

Molina, em sua peça teatral, pretende ensinar uma lição moral, sob o enfoque do catolicismo contrarreformista. Segundo Ribeiro, “Um dos principais ensinamentos que o público de *El burlador de Sevilla* deveria depreender é o de que a obra do homem deve ser superior à sua fé” (RIBEIRO, 2007, p. 11).

[...] ele funciona como o exemplo de que, já que estão todos os homens dotados dessa capacidade racional, não devem sob nenhuma hipótese guiarem-se simplesmente pela fé, já que cada um será julgado, e o critério para o julgamento são as suas obras, cujo prêmio ou castigo lhes são diretamente proporcionais, muito diferente das noções de fúria e da percepção da graça dentro do Luteranismo. A

ideologia em cena, ao focar a primazia das boas obras, direciona a atenção para o uso da liberdade individual. Don Juan é livre para mudar de rumo, e lhe são dados avisos que seriam um ensejo para essa mudança, mas, usando sua liberdade de maneira equivocada, assinala sua própria condenação. (RIBEIRO, 2007, p. 13)

O burlador, então, não desdenha a punição divina, ele apenas se sente livre para pecar enquanto é jovem, desde que se arrependa na velhice. O enunciado “*Tan largo me lo fiáis*”, repetido pelo protagonista, é o fio condutor desse sentido. Mas, como canta o coro quando Don Juan está prestes a ser lançado às chamas infernais, “não há prazo que não chegue/ nem dívida que não se pague” (MOLINA, 2006, p. 240).

El burlador de Sevilla y convidado de piedra também comporta uma crítica de cunho social. Don Juan encarna a dissolução da época, especialmente da Espanha dos séculos XVI e XVII, embora, talvez por prudência, o autor situe a ação no século XIV (RIBEIRO, 2007, p. 65). Segundo Ian Watt:

O fato é que na sociedade descrita em *El Burlador* não há um estilo de vida que possa ser tomado como um límpido pano de fundo contra o qual se possa projetar a figura contrastante de Don Juan, a fim de melhor avaliá-lo e julgá-lo. De um modo geral ele é mais perverso, mais amoral, e também mais hábil, mais ativo e mais corajoso do que as pessoas à sua volta; mas não difere essencialmente delas, tanto nos objetivos quanto nos métodos. Seu criador, Tirso de Molina, era um escritor cuja visão moral da vida em seu tempo refletia tanto a tristeza que lhe causava a decadência do período de Filipe III (1598-1621) e Filipe IV (1621-1665), quanto o seu desprezo pelo mundo em geral. (WATT, 1997, p. 119)

Apesar dessa observação, Ian Watt ressalta que as personagens humildes, que vivem nas aldeias, são retratadas de uma forma mais positiva do que as da sociedade cortesã. O próprio Don Juan afirma que “a honra se foi para as aldeias/ fugindo das cidades” (MOLINA, 2006, p. 212). Então, embora quase todas as personagens sejam retratadas de forma mais ou menos negativa, é sobre a classe representada pelo protagonista que recai a crítica, como expressam as seguintes palavras da camponesa Aminta: “A sem-vergonhice em Espanha/ se fez cavalaria” (MOLINA, 2006, p. 213). É significativo o fato de Don Juan matar a única personagem representativa de valores exemplares (religiosos e seculares) e de ser ela um Comendador da Ordem de Calatrava, importante instituição da cavalaria cristã.

Há fissuras morais nas demais personagens, como quando a duquesa Isabela e Dona Ana (MOLINA, 2006, p.213) marcam encontros secretos com seus amados em seus aposentos, e Don Juan, protegido pela escuridão da noite, toma-lhes o lugar. Depois, ele consegue escapar do Palácio do rei de Nápoles, onde enganou a duquesa Isabela, com a ajuda de seu tio Pedro, embaixador da corte e encarregado pelo rei de capturar o intruso, e de seu pai, Don Diego Tenorio, que intercede em favor de seu filho. Don Juan é tratado com evidente

indulgência pelo rei, e seu castigo não chega a se consumir. Para Lílian Ribeiro, a pescadora Tisbea e a camponesa Aminta também não seriam tão inocentes, já que ambas visavam ao ato sexual para conseguirem uma união legal com o nobre sedutor, pois a Igreja Católica aceitava como casamento o compromisso selado entre um homem e uma mulher seguido da consumação carnal.

Assim, entendemos que Don Juan não poderia ser punido por uma sociedade cujos vícios e dissolução ele representa. A honra, por ser o código característico da sociedade espanhola, foi agregada ao morto, e por isso ele queria matar Don Juan, em um confronto entre os valores positivos e negativos de um certo ideal de sociedade. Molina tornou mais palpável para o público a necessidade de punição do burlador ao agregar ao morto a condição de pai ultrajado.

Ribeiro (2007) e Ian Watt (1997) entendem que o primeiro Don Juan está interessado menos em conquistar as mulheres do que na fama de maior burlador de Sevilha. E, naquela sociedade, não poderia haver maior burla, nem mais escandalosa, do que desonrar os outros homens. A mulher é apenas o instrumento. Nesse sentido, Catalinón afirma que todos devem se defender “de um homem/ que as mulheres engana” (MOLINA, 2006, p. 197). Diz Don Juan: “Sevilha às vezes me chama o Burlador, e o maior gosto que em mim pode haver é burlar uma mulher e deixá-la sem honra” (MOLINA, 2006, p. 192).

Portanto, segundo a lógica de Molina, não poderia haver salvação para o nosso herói. Assim, Tirso, fiel à tradição dramática espanhola, proporciona a Don Juan o castigo mais severo, que é a condenação eterna.

A peça de Molina desenvolve-se, portanto, a partir de um argumento teológico, sendo as palavras utilizadas pelo autor muito claras quanto à defesa das teses católicas em oposição às protestantes. Contudo, a conciliação entre a liberdade humana e a graça divina estava longe de ser pacífica no âmbito da Igreja Católica, causando consideráveis polêmicas internas.

O protagonista afronta qualquer princípio ou lei para satisfazer seus impulsos sexuais, e isso caracteriza seu comportamento de maneira generalizada nos textos que o apresentam como protagonista. Ele acredita que pode tudo e que está acima de qualquer lei, até satisfazer todos os seus desejos, desprezando aqueles das outras pessoas, particularmente das mulheres. A cultura cristã, por proibir as relações sexuais fora do casamento, descreve essa conduta como pecaminosa. O protagonista vive em um mundo no qual a aceitação dos códigos morais, sociais e religiosos é puro fingimento. Segundo Ian Watt:

[...] Não parece haver dúvida de que, para cada cem pessoas que secretamente desrespeitam as leis da Igreja, do Estado e da família, há somente uma capaz de proclamar mais ou menos abertamente sua oposição a tais leis. Sob esse aspecto, Don Juan é profundamente representativo: para ele, mentir não tem a menor importância; ele quer o que quer, e empenhado unicamente na satisfação dos próprios desejos não vê problema em conflitar-se com o mundo e suas leis. Seu ponto de partida é o pressuposto de que outros compartilham essa diferença de atitudes públicas e privadas [...]. (WATT, 1997, p. 110)

A peça de Molina é dividida em três atos: o primeiro é dedicado especialmente às artimanhas de Don Juan nas tentativas de conquista de Dona Isabel e da pescadora Tisbea; o segundo é reservado à sedução de Dona Ana e ao assassinato de seu pai, Don Gonzalo de Ulloa, e o terceiro traz a jovem Aminta, nova conquista de Don Juan, e a vingança do “Convidado de Pedra”, representando a punição, o castigo divino.

Na primeira cena, Don Juan tem acesso ao quarto de Dona Isabel passando-se por seu noivo, o Duque Octavio. Ao sair de seus aposentos, Dona Isabel procura uma luz “para que a alma perceba a alegria que sinto” (MOLINA, 2006, p. 2). Don Juan diz que não permitirá tal luminosidade, e, desconfiada, Dona Isabel pergunta: “Quem é, homem?”. Ao que Don Juan, em uma das passagens mais sugestivas da peça, responde: “Um homem sem nome”, revelando sua armadilha.

Dona Isabel é socorrida pelo Rei de Nápoles, que encarrega Don Pedro Tenório – tio de Don Juan – da prisão do conquistador. Ao descobrir que o enganador é alguém de sua família, Don Pedro aconselha o sobrinho a fugir para “Sicília ou Milão, onde vivas escondido” (MOLINA, 2006, p. 4). Don Pedro diz ao Rei que o perseguido fugiu, enquanto Dona Isabel é presa por desonrar o espaço real, e Duque Octavio é ameaçado de prisão, porque seu nome foi utilizado pelo “homem sem nome”. Ele deveria restituir a honra a sua noiva, mas, tendo sido advertido ou maliciosamente enganado por Don Pedro, acaba fugindo para a Espanha.

Surge, então, a pescadora Tisbea, bela e inacessível, imune aos encantos do amor. É da seguinte forma que ela se refere aos apelos de Anfriso, apaixonado por ela: “Todas morrem por ele, e eu todas as horas, lhe mato com indiferença” (MOLINA, 2006, p. 12). É próximo às terras habitadas por esta mulher que naufraga o navio que levava Don Juan ao seu esconderijo. Salvo por Catalinón, seu criado, o sedutor não perde tempo e retorna aos seus hábitos, fazendo as mais convincentes juras de amor à vacilante mulher: “Vivo em vós, se no mar morri. Já perdi todo receio do afogamento, pois do inferno do mar salgado cheguei ao vosso claro céu” (MOLINA, 2006, p. 14).

Enquanto isso, no Palácio Real em Sevilha, aparece o personagem Don Gonzalo

de Ulloa, que conversa com o Rei Don Alonso de Castilla sobre as dificuldades dos serviços prestados à Coroa. Com o objetivo de recompensar Don Gonzalo, o Rei diz que concederá um dote a Dona Ana, filha daquele narrador de aventuras, para que se case com ninguém menos do que Don Juan Tenório. Don Gonzalo sai da cena sob o pretexto de contar as boas novas à filha.

Premeditando uma possível fuga com a pescadora Tisbea, Don Juan pede a Catalinón que prepare dois cavalos e dá continuidade ao seu jogo, prometendo casamento à ingênua mulher, que acaba cedendo aos seus encantos. Ao atingir seu objetivo, Don Juan atea fogo à cabana da pescadora e foge como havia previsto, sob os protestos de seu criado, que qualifica seu patrão como um castigo para as mulheres.

A segunda parte inicia-se, novamente, no Palácio Real de Sevilha, com uma conversa entre Don Diego Tenório, pai de Don Juan, e o rei. O diálogo gira em torno às notícias a respeito de Don Juan em Nápoles (a invasão dos aposentos de Dona Isabel), situação que leva o rei a voltar atrás na sugestão de casamento feita, anteriormente, a Don Gonzalo Ulloa. Ao invés, o Rei Don Alonso de Castilla resolve promover Don Gonzalo a Mordomo-Mor do Palácio, casar Don Juan com Dona Isabel, e Dona Ana com o Duque Octavio, que a esta altura já buscava a intercessão do rei em Sevilha e acaba encontrando-se com Don Juan.

Surge, então, mais um personagem: o Marquês de la Mota, que confia a Don Juan que está apaixonado por Dona Ana e é correspondido (a mesma “Dona Ana” que fora prometida ao Don Juan e ao Duque Octavio). O sedutor fica curioso em relação àquela que despertara tais sentimentos em seu amigo, e quando o destino faz cair em suas mãos um bilhete da jovem, marcando um encontro com o Marquês, Don Juan não hesita em alterar o horário marcado, com o objetivo de ocupar o lugar do verdadeiro destinatário da carta, orgulhando-se de sua malícia: “Sevilha chama-me de embusteiro, e o maior prazer que para mim pode existir é enganar uma mulher e deixá-la sem honra” (MOLINA, 2006, p. 31).

Tendo alcançado mais uma vez seu objetivo, Don Juan, com a capa do Marquês de La Mota, consegue entrar nos aposentos de Dona Ana, que, ao contrário de Dona Isabel, não cai na armadilha do sedutor e o reconhece, gritando por socorro. Seu pai, Don Gonzalo, vem em seu auxílio, mas é assassinado por Don Juan. Na fuga, o amante devolve a capa a de La Mota, que é equivocadamente preso e condenado à morte pelo assassinato de Don Gonzalo.

Esta parte da peça termina em uma aldeia, na festa de casamento dos camponeses Batricio e Aminta, por onde Don Juan passa. Inicia-se com o noivo Batricio prevenindo que,

se havia um cavalheiro em suas bodas, isso era um mau sinal.

O terceiro e último ato da peça começa por onde terminou o ato anterior, ou seja, pela festa na aldeia. Confirmando as suspeitas de Batricio, Don Juan corteja Aminta que, assim como Tisbea, rende-se às suas mentiras e entrega-se a ele como esposa, mas não sem antes pedir-lhe um juramento diante de tantas promessas. Don Juan assim procede, antecipando, sem saber, seu destino: “Se acaso minha palavra e minha promessa te faltarem, rogo a Deus que através da traição e da falsidade me dê morte” (MOLINA, 2006, p. 48).

Enquanto isto, em Tarragona (local do naufrágio de Don Juan), Dona Isabel, que está a caminho de Sevilha, encontra-se com Tisbea. A pescadora magoada conta-lhe sua história que, por sua vez, é um motivo de impedimento ao casamento forçado. As duas, unidas pela sentença de que a mulher que confia no homem é uma desgraçada, vão falar com o rei. Por sua vez, Don Juan entra na Igreja de Sevilha e ouve de Catali3n m3s not3cias: Duque Octavio j3 sabia da trai33o de N3poles, assim como o Marqu3s de La Mota clamava por justi3a. Ao contr3rio do que o criado previa, as novidades n3o abalam o patr3o que, por acaso, descobre-se frente a frente com o sepulcro de Don Gonzalo de Ulloa, o homem que assassinou. Na l3pide, Don Juan, desdenhosamente, l3: “Aqui aguarda do Senhor, o mais leal cavalheiro, a vingança de um traidor” (MOLINA, 2006, p. 52). Ironicamente, resolve proporcionar aquela vingança, que julgava imposs3vel, e convida o morto para cear em sua casa à noite.

Apesar da incredulidade de Catali3n e do pr3prio Don Juan, a est3tua de pedra atende ao convite e, naquela noite, sob os olhares espantados de todos, Don Gonzalo bate à porta e ceia com seu assassino. Ao final do jantar, o convidado faz sinal para ficar a s3s com Don Juan e lhe prop3e um aperto de m3os que confirme um jantar de retribui33o a ser realizado no dia seguinte em seu sepulcro. O anfitri3o aceita a proposta, pois “Se um corpo nobre, vivo, com potencias e raz3o e com alma n3o se teme, quem corpos mortos temer3?” (MOLINA, 2006, p. 58).

Novamente, a cena volta para o Pal3cio Real de Sevilha, onde o rei e Don Diego Ten3rio conversam sobre os casamentos que ser3o realizados naquela noite: as bodas de Don Juan e Isabel e as de Dona Ana e o Marqu3s de La Mota (que foi perdoado a pedido da filha do morto). Apesar destes planos, os ludibriados come3am a chegar ao Pal3cio com o objetivo de apresentar queixas ao Rei e de reivindicar reparos aos preju3zos causados pelo noivo de Dona Isabel. Apresentam-se o Duque Octavio, Aminta (procurando seu marido desaparecido), Batr3cio, Tisbea, Dona Isabel e o Marqu3s de La Mota.

Enquanto isso, Don Juan parte, ao lado de Catali3n, para o cumprimento de sua

palavra, e se encaminha à Igreja para cear com a estátua de pedra. Encontram a porta aberta e são recebidos pelo morto que, auxiliado por dois criados vestidos de negro, serve um jantar composto por guisado de unhas, víboras e vinagre. Ao fim da refeição, Don Gonzalo repete o gesto da noite anterior e oferece a mão a Don Juan. Ao aceitar o cumprimento, seu destino é selado: ele sente o corpo arder em chamas e cai morto, sob a sentença de que esta é a justiça de Deus. O sepulcro afunda com Don Gonzalo e Don Juan. Catali3n consegue escapar e corre para o Pal3cio, onde relata os acontecimentos a todos que l3 estavam reunidos.

Morto Don Juan, as coisas voltam aos seus devidos lugares: Duque Octavio casa-se com Dona Isabel, Tisbea aceita o amor do apaixonado Anfriso, Dona Ana, vingada, pode comemorar suas bodas como Marquês de La Mota, enquanto Aminta consumar3 sua uni3o com Batr3cio. Final feliz para todos. Menos, obviamente, para o sedutor de Sevilha que, sob o olhar de um religioso do s3culo XVII, teve o desfecho que mereceu.

Ian Watt (1997, p. 120), discorrendo sobre os objetivos de Tirso de Molina ao criar o seu personagem, observa:

[...] o problema da pe3a 3 saber que for3a, se alguma existe, poder3 fazer face ao desafio de Don Juan 3 ordem moral. A resposta do dramaturgo convencional poderia vir pelas m3os das for3as humanas representativas daquela ordem, e em particular pelas a33es daqueles a quem Don Juan havia ofendido; mas nem os reis, nem os seus ministros, nem as mulheres violadas e seus ultrajados amantes t3m energia e autoridade moral para enfrentar as t3ticas de Don Juan.

Somente a “est3tua de pedra”, representando a justi3a divina, seria capaz de punir adequadamente o transgressor das leis da Igreja. Desta forma, o “Comendador” representa o “sobrenatural”, complementando outro crit3rio de classifica3o de um “mito liter3rio”.

A morte aparece como vingadora, encarnada na est3tua do Comendador assassinado, e 3 somente ap3s esse acontecimento que o desejo de Don Juan, tido como diab3lico devido ao cristianismo, 3 freado. 3 no encontro com a est3tua de pedra que Don Juan se torna inumano, pois qualquer outro ser humano teria ficado aterrorizado em tais circunst3ncias, e nosso protagonista n3o foge desse encontro. A est3tua simboliza a m3scara vazia e imperme3vel, sin3nimo do vazio tamb3m presente em Don Juan.

Don Juan de Tirso de Molina 3 um personagem que n3o est3 interessado no amor. Assim como afirma Watt (1997), as mulheres s3 se rendem ao sedutor depois de receber as mais repetidas e solenes propostas de casamento imediato, o que nunca chega a se concretizar. Ele age por impulso e nunca cumpre aquilo que foi prometido:

Ser amado 3 uma ideia t3o distante dos pensamentos de Dom Juan quanto a de amar.

Há duas particularidades que se repetem nas suas relações sexuais. Primeira: a escolha da mulher é puramente circunstancial – nada além da mera casualidade abre-lhe o caminho para essa ou aquela mulher. Segunda: para ele, a relação com a mulher deve durar apenas o tempo necessário à sua satisfação carnal. (WATT, 1997, p. 108)

Isso explica por que Don Juan pede a seu criado que sele seus cavalos logo ao amanhecer para que estejam prontos para uma rápida fuga. Portanto, quando fala que deseja morrer de amor, quer dizer que sua carne exige alívio imediato.

Don Juan possui essas características contrárias às exigidas pela Igreja, mas ele desmascara toda a sociedade, pois, embora seja tudo aquilo que a Igreja repugna, é autêntico, ao menos, diferentemente dos outros personagens. Dom Octavio e La Mota, por exemplo, juram amar suas esposas, mas a desculpa usada por Dom Octavio é que o casamento só serve para lacaios, escravos e lavadeiras; ele empurra sua afeição por Dona Isabel para um nível bem abaixo do ideal. Em uma conversa de La Mota com Don Juan, este lhe conta acerca de várias amantes e prostitutas que ambos conheceram – Fulana está ficando mais velha, Sicrana contraiu Sífilis – , tudo dito com muita crueldade. Desse modo, conclui-se que Don Juan é apenas um explorador um pouco mais desumano que os amigos.

Watt afirma que, em muitas culturas, e não somente primitivas, o mentiroso e desonesto é glorificado. Ulisses é um famoso exemplo do mundo grego, pois vivera experiências heroicas, mas o que o tornou grande foi saber narrá-las à altura. Sansão é outro exemplo. Ele é um herói folclórico burlador, pois, em vez de lutar as batalhas de Deus, só lutava por suas próprias causas. Todas as suas lutas eram vinganças e acertos pessoais, e ele é um herói cheio de amarguras, ressentimentos e raiva, mas isso não entra na tradição cristã a seu respeito. Foi a tradição do cristianismo, e de modo particular a do protestantismo, que transformou a honestidade em uma obrigação universal. Voltando a Don Juan, observamos que ele sente prazer em abrir seu caminho com os meios de que dispuser e se torna famoso graças à sua condição de velhaco, mas o que ele deseja mesmo é essa fama de burlador.

Essa fama desejada por Don Juan é contrária à honra das ideologias da cavalaria e viola todos os códigos da família e do casamento, que são representados pelos pescadores e agricultores relacionados com Tisbea e Aminta, e pelos criados e serviçais, incluindo Catalinón. Ele se diverte com suas trapaças, mas:

[...] o fato é que ele habita em um mundo no qual, como em quase todos os outros, a aceitação dos códigos morais, sociais e religiosos é puro fingimento. Dons Juans criados mais tarde – em especial o de Molière – seriam céticos, ateus e rebeldes conscientes; já o primeiro Dom Juan não era nada disso [...]. (WATT, 1997, p. 110)

Entre pessoas que secretamente desrespeitam as leis da Igreja, do Estado e da família, há somente uma capaz de proclamar abertamente sua oposição a tais leis: Don Juan. Para ele, mentir não tem a menor importância; ele quer o que quer e não vê problema em conflitar-se com o mundo e suas leis. Ele não se rebela contra as leis, apenas pensa que poderá adiar o momento de responder a elas e ao cristianismo.

Ele está preocupado apenas com o imediato, e não pensa se as crenças realmente irão interferir nas regras sociais, éticas e religiosas de acordo com as quais funciona a sociedade em que está inserido. Está certo de que a punição será postergada para um futuro previsível. Por conta disso, já recebeu várias advertências de seu tio, seu pai, seu criado e das mulheres que seduziu, mas não deu ouvidos para nenhuma.

Ao encontrar a estátua do Comendador e ler a frase em que ele declara-se confiante de que Deus o vingará, Don Juan fica furioso, pois seu prestígio está sendo ameaçado, e ele acredita em uma vida após a morte, no inferno e na eternidade de sua punição. Isso é demonstrado no final da peça, em que Don Juan pede à estátua que chame um padre que o confesse e o absolva. Watt (1997) encerra suas considerações afirmando que a força de Don Juan se baseia no engano e no pagamento adiado, mas é o convidado de pedra que os unifica.

2.2 Don Juan de Zorrilla

A peça de José Zorrilla *Don Juan Tenorio* foi publicada em 1840, época em que o movimento romântico havia ganhado força em toda a Espanha. No drama, afirma Carmen Suárez (1997, p. 120), convergem dois caminhos opostos: um de aproximação da fonte original, com a reintrodução da dimensão religiosa, e outro de afastamento, pela entronização da heroína romântica.

Don Juan, de início, é o mesmo burlador que busca glória e afirmação do seu valor, e, para ele, a conquista amorosa é apenas a mais saborosa de suas burlas. Contudo, o nosso herói é agora mais letal que as criaturas de Tirso, Molière e Mozart/Da Ponte, triunfando sobre Mejía não só nas conquistas amorosas, que somaram setenta e duas (em um ano), mas também no número de mortes: trinta e duas.

Enquanto o protagonista de Tirso beneficiava-se das suas relações de parentesco, e o de Molière optava pelo manto protetor da hipocrisia em nome de seus privilégios, o burlador de Zorrilla não se curva nem diante do pai nem diante do rei. Após ser renegado pelo pai, que o acusa de filho de Satanás e o ameaça com a justiça divina, Don Juan diz orgulhosamente:

Largo prazo me concedeis: mas vede que vos quero advertir que eu não vos fui a pedir jamais que me perdoásseis. Então não empenheis vosso afã daqui em diante por mim que como viveu até aqui viverá sempre don Juan. (ZORRILLA, 1975, p. 40-1)

Embora o refrão “Tan largo me lo fiais” ecoe em “Longo prazo me concedeis”, vemos que a questão do arrependimento não está colocada para o protagonista, que agora professa o ateísmo.

Talvez o caráter mais acentuadamente demoníaco desse Don Juan tenha a função de expor sua transformação, que é inspirada pelo seu amor à Dona Inês, por ele raptada de um convento. Contrariando o seu caráter e a tradição literária, vemos de joelhos aquele que não se curva nem diante do pai, nem do rei, a oferecer ao pai de sua amada o governo de sua vida. De nada adiantou, porém, invocar Dona Inês e dizer que “Seu amor me transforma em outro homem,/ regenerando meu ser,/ e ela pode fazer um anjo/ de quem um demônio foi” (ZORRILLA, 1975, p. 115). Don Gonzalo de Ulloa, o Comendador, toma tal postura por covardia e, desafiando Don Juan, acaba morto junto com Luis Mejía, que também fora ao encalço daquele que desfrutara de sua amada, Ana de Pantoja, que Don Juan enganou se fazendo passar por seu noivo.

Só na segunda parte da peça, quando Don Juan retorna a Sevilha após cinco anos de exílio, é que sua transformação se consuma, não sem percalços. Depois de saber que Dona Inês havia morrido de tristeza e saudade ao ser abandonada por ele, Don Juan depara-se com a sombra da amada, que lhe diz: “Eu a Deus minha alma ofereci/ em penhor de tua alma impura” (ZORRILLA, 1975, p. 135). Mas, mesmo advertido por Dona Inês de que, se obrasse mal, causaria a desventura de ambos, o antigo burlador – confuso, todavia incrédulo –, em defesa do seu valor, repete o convite à estátua e mata dois antigos camaradas. Zorrilla, porém, redime o seu protagonista, concedendo-lhe a salvação, unindo argumento teológico e perspectiva romântica. Isso porque é pela intervenção de Dona Inês que Don Juan é salvo, não da morte, mas do Inferno, quando ela lhe dá a mão para que ele não caia.

Deus concede a Dona Inês, devido ao seu amor puro, o desejo de união com Don Juan, e de suas bocas saem suas almas, representadas por chamas brilhantes que se perdem no espaço.

Zorrilla, num movimento contrário ao de Tirso, parece sustentar a tese protestante da salvação da alma mediante a misericórdia divina. Portanto, a estátua do Comendador, quando comparece ao jantar, apresenta-se como emissária de Deus para anunciar a Don Juan que a divindade lhe concedia um dia de prazo para morrer com ventura. Nosso herói, contudo, não a

aproveita e mata os seus outros dois convidados.² Posteriormente, atendendo ao convite retribuído, Don Juan assiste ao seu próprio enterro junto à tumba do piedoso Ulloa, cuja estátua lhe avisa que “um ponto de contrição/ dá a uma alma a salvação,/ e esse ponto ainda te dão” (ZORRILLA, 1975, p. 164). Ao que responde Don Juan: “Impossível! Em um momento/ apagar trinta anos malditos/ de crimes e delitos” (ZORRILLA, 1975, p. 164). Mas quando a estátua, assim como a de Molina, pronuncia “Já é tarde” (ZORRILLA, 1975, p. 167), surge Dona Inês, que diz: “Deus te outorga por mim/ tua duvidosa salvação” (ZORRILLA, 1975, p. 171).

Zorrilla resgata a religiosidade para conceder ao amor um poder transcendente, bem ao gosto da época. Como diz Dona Inês, “o amor salvou Don Juan” (ZORRILLA, 1975, p. 171). Pela própria salvação e por ela ter sido proporcionada pela filha do Morto – que, além de substituir todo o Grupo feminino, usurpa a função do pai –, a estrutura tradicional do tema, segundo Rousset, desequilibra-se de vez, pondo um ponto final na carreira de Don Juan. A obra de Zorrilla apresenta uma das diversas formas de reabilitação de Don Juan promovida pelos escritores românticos. Don Juan Tenório é salvo pelo amor de D. Inês, que oferece sua alma a Deus em troca da alma impura do amado, e sua salvação é inspirada na de Fausto pela Margarida, de que falaremos adiante. No fim, a morte do casal é a morte idealizada pelos românticos, pois eles morrem juntos, e suas almas chegam juntas ao céu para vivenciar o amor que na vida terrena não lhes foi possível viver.

2.3 Dom João de Guerra Junqueiro

O reino de Portugal aguarda o retorno de um rei mítico, tendo-o como o único que poderá salvar a nação. No poema *A morte de D. João* (1874), Guerra Junqueiro evidencia o sarcasmo da sociedade da época ao ironizar esse saudoso rei, desnudando-o em público.

Com a ironia, Junqueiro tenta promover o esquecimento dessas velhas crenças. Isto se observa no seguinte trecho, em que Junqueiro anuncia que, caso a obra não agrade ao leitor, ele não precisa perder seu tempo com ela: “Se alguém me diz que o meu enredo é como a gema:/ Mais se apetece quanto mais se esconde,/ Atire para a

² Há uma outra polêmica de fundo teológico: se um dos seus últimos adversários de duelo tivesse matado Don Juan, como afirma a estátua do Comendador, ele não poderia ter-se arrependido antes da morte, como seria necessário para a sua salvação.

rua o meu poema/ E vá ler os romances do Visconde” (JUNQUEIRO, 1970, p. 32).

A personagem Impéria pode ser entendida como a personificação do Império, dos cidadãos que não identificam o amor em suas vidas, e ela é o alvo dos amores da obra. Ela busca um amor realista, não romântica. Reencontra seu amor Dom João, personagem mítico que é aqui representado como um homem comum, hipocondríaco, que, no entanto, tem o hábito de fumar e beber. Como afirma Gustavo Breunig, em *Guerra Junqueiro e a bem-humorada crítica à decadência: aí temos também, de forma irônica, um homem que se apresenta e age – ao contrário do esperado de um mito – como um herói, quando em público, e busca prazeres mais carnes – como qualquer humano, fora das vistas* (BREUNIG, 2012, p. 6).

2.4 Don Juan de Molière

Na obra escrita por Molière em 1665, *Don Juan ou le festin de pierre*, o protagonista critica a “honra artificial” a que chamam de fidelidade. Ele afirma que ser fiel só serve aos medíocres e que todos têm direito ao encantamento: “A fortuna de ter sido a primeira não pode impedir às outras o direito de estremecer o nosso coração” (MOLIÈRE, 1997, p. 15)³. O compromisso com uma beleza não o impede de conhecer as outras, como ele afirma a Leporelo⁴, seu criado, que diz, no início da peça:

[...] nesse meu patrão, Don Juan, você tem o maior patife que a Terra já produziu; um danado, um cão danado, um demônio, um turco priápico (se é que todos não o são), um herege, que não respeita nem o Céu, nem os santos, nem a Deus, nem ao diabo [...] que só busca satisfações, e fecha os ouvidos a todas as censuras que lhe faça o mais puro cristão. [...] Pra satisfazer sua paixão ele não hesitaria em casar também contigo, teu gato e o teu sapato. Um casamento não lhe custa nada; é só um estratagema pra atrair as tolas; casa como respira, sem mesmo perceber. E, uma vez satisfeito – esquece [...]. (MOLIÈRE, 1997, p. 10-11)

O sedutor é um libertino, e ao contrário da obra de Molina, a hipocrisia moral – de índole religiosa – passa a ser rejeitada por Don Juan. Muitos estudiosos consideram, inclusive, ser a hipocrisia o verdadeiro tema da obra do autor francês. O protagonista, frente à ameaça paterna de supressão de seus privilégios, justifica a seu criado o diálogo que tivera com o pai, quando fingira passar a viver uma vida exemplar apenas para que ele parasse de criticá-lo:

Disso ninguém mais se envergonha. Ao contrário, se orgulha. A hipocrisia é um

³ Utilizaremos a tradução de Millôr Fernandes, de 1997.

⁴ No original, o nome do criado é Sganarelle. Aqui, há o nome consignado na tradução de Millôr Fernandes.

vício. Mas está na moda [...]. Mas a hipocrisia é um vício privilegiado, que tapa a boca de todos que o percebem e transita na corte com vaidosa impunidade [...]. Você não sabe quantos hipócritas eu conheço que, com alguns poucos estratagemas, limpam as manchas e os crimes de sua juventude. E aí, usando o escudo e o manto da religião, se transformaram em cidadãos respeitáveis, isto é, os homens mais canalhas deste mundo [...]. Serei o vingador dos interesses do Céu e, sob esse manto assustador, perseguirei meus inimigos, acusando-os de impiedade, desencadeando contra eles o zelo e a perseguição dos carolas que, sem conhecimento de causa, os cobrirão de injúrias, condenando-os à execração pública [...]. É assim que se usa a fraqueza, a ignorância e a pusilanimidade dos homens. É assim que um sábio torna virtudes os vícios de seu tempo. (MOLIÈRE, 1997, p. 120-2)

Paulo Jonas de Lima Piva, em *O ateu virtuoso – materialismo e moral em Diderot*, afirma que os filósofos ilustrados do século XVIII opunham-se à visão tradicional, segundo a qual a única e verdadeira moral era a das escrituras:

[...] argumentavam que uma moral laica, ou seja, que uma moral que não tivesse como fundamento os dogmas da religião, seria perfeitamente viável e, sobretudo, eficaz. O primeiro passo foi denunciar a precariedade e a ineficácia da moral ditada pela tradição recorrendo à própria experiência do convívio social, na qual era possível verificar, com muita facilidade, inúmeras contradições entre os sermões dos homens de batina e o comportamento cotidiano dos fiéis. Seus costumes revelavam-se quase sempre dúbios. Em público, esforçavam-se para convencer seus concidadãos de que eram pessoas virtuosas, na intimidade, pautavam-se pelo vício e pelo desregramento. Em suma, tais pessoas faziam da virtude um manto sob o qual escondiam seus pecados. Eram, portanto, hipócritas. (PIVA, 2003, p. 66)

Há várias outras passagens que evidenciam a libertinagem do protagonista. Por exemplo, quando indagado pelo criado sobre suas crenças, Don Juan responde: “Eu acredito que dois e dois são quatro, Leporelo, e que quatro e quatro são oito” (MOLIÈRE, 1997, p. 71). São de Leporelo as palavras que mais explicitamente remetem Don Juan ao grupo dos “livrepensadores”. Dirigindo-se a um patrão imaginário, pois não tinha coragem de dizer o que pensava diretamente a ele, Leporelo afirma, com evidente efeito cômico:

Falo dos insensatos, libertinos sem saber por quê: posam de audaciosos porque acham que fica bem. Não falo do senhor não. Se eu tivesse um patrão assim eu lhe diria claramente, olhando-o bem no olho: “Ousa o senhor zombar do céu dessa maneira; não treme o senhor de fazer o que faz, de escarnecer das coisas mais sagradas?” (MOLIÈRE, 1997, p. 19)

Nessa cena, Molière vocalizaria a visão dos libertinos eruditos, que desprezavam as classes inferiores, reprodutoras de crenças irracionais. Isso se depreende de forma ainda mais nítida das seguintes palavras do criado, anteriores às transcritas acima: “Mas, meu senhor, sempre ouvi dizer que é muito grave zombar do Céu. Os que se atrevem a isso são libertinos – jamais têm um bom fim” (MOLIÈRE, 1997, p. 18).

O Burlador, aqui, não mente para Dona Elvira, sua noiva que vai atrás dele. Não a

ilude dizendo que irá atrás dela num futuro próximo. Não possui o talento da dissimulação e, por isso, diz a verdade: que não possui mais nenhum sentimento por ela e quer que ela siga sua vida. É ela quem se magoa por algo que não foi correspondido. Leporelo, o criado, se volta contra seu amo, mas sempre discretamente. Ele tem medo do patrão, que o maltrata, e, por isso, é dissimulado e o bajula. Pelas costas, fala o que pensa de Don Juan, mas quando tenta dar algum conselho a ele, é hostilizado e se cala.

Leporelo e Elvira tentam fazer com que Don Juan mude de vida, especialmente dona Elvira, pois Leporelo sente medo de seu amo e sempre concorda com ele. Dona Elvira pede a ele que mude, implora pela sua salvação, porém suas súplicas não são ouvidas.

Seu pai, Don Luís, quer que o filho se arrependa de todos os pecados: “[...] Com que olhar, eu te pergunto, posso encarar o acúmulo de tuas ações indignas, que não tenho como explicar à opinião do mundo?” (MOLIÈRE, 1997, p. 102). No entanto, ele se preocupa mais com a opinião alheia do que como arrependimento verdadeiro e profundo do filho.

Estará errado Don Juan, ao enganar mulheres e ser cruel, mas ser sincero e verdadeiro ao dizer o que pensa a elas, sejam estas da nobreza ou não, e a qualquer outro personagem, incluindo seu pai, o criado Leporelo e Elvira? Eis que nosso personagem responde a essa questão, afirmando, como citado acima, que a hipocrisia é um vício e transita na corte.

Portanto, o primeiro Don Juan não teve a oportunidade de arrepender-se, pois o sentido moralizante da peça de Tirso de Molina se assentava sobre o argumento teológico contrarreformista, segundo o qual o arrependimento, sem as boas obras, não é capaz de redimir os pecados. Ao ser surpreendido ainda jovem pelo castigo divino, Don Juan pede que o deixem chamar quem o confesse e absolva, recebendo da estátua do Comendador a definitiva resposta: “não há tempo; já acordas tarde” (MOLINA, 2006, p. 241). Já a partir de Molière, esse argumento teológico é anulado pela introdução da possibilidade do arrependimento redentor. Enquanto o protagonista de Molina deseja arrepender-se e não pode, pois já se encontra praticamente no inferno, os de Molière e de Lorenzo da Ponte podem, mas não o querem, assim como o Don Giovanni de Saramago. Só que, nas obras daqueles escritores, o que anima a recusa do sedutor é o seu orgulho, herança daquele primeiro “*gran burlador de España*”. É o que se depreende, por exemplo, das seguintes palavras dos protagonistas, respectivamente, de Molière e Lorenzo da Ponte: “Não, não, aconteça o que aconteça, ninguém poderá dizer que o meu orgulho cedeu ao meu arrependimento”⁵ (MOLIÈRE, 1997, p. 130); “Jamais, em tempo algum, qualquer pessoa teve

⁵ Isso é o que diz Don Juan quando o espectro de uma mulher, incitando-o a aproveitar a misericórdia divina, exige-lhe o arrependimento, na cena imediatamente anterior ao desfecho trágico. Note-se que não é a estátua do

motivos para me acusar de covarde”⁶ (DA PONTE, 1991, p. 145).

Insinua-se, portanto, um Don Juan muito mais calculista, metódico e intelectualizado do que o original espanhol. Mais reflexivo, sua habilidade discursiva ganha destaque, apenas sugerida em Molina⁷, justificando a afirmação de Renato Janine Ribeiro de que, aos disfarces físicos do sedutor, corresponde o disfarce discursivo (RIBEIRO, 1988). Essa sua habilidade, presente no jogo de palavras diante das camponesas (que lhe cobram simultaneamente a promessa de casamento) e na burla imposta ao burguês e credor Domingos⁸, é explicitamente reconhecida por Leporelo:

Ora, ora, eu... Só tenho a dizer que não tenho nada a dizer. Ou não sei como dizer. Porque o senhor vira e revira as coisas de uma tal maneira que parece ter absoluta razão onde não tem nenhuma. Trazia aqui dentro os mais claros pensamentos sobre o assunto, mas seu discurso embaralhou tudo. (MOLIÈRE, 1997, p. 17)

Parece não haver dúvida de que Molière beneficiou Don Juan com algumas características libertinas e algumas ideias dos pensadores do século XVII, ideias que, segundo Carmen Becerra Suárez (1997), eram compartilhadas pelo autor. No entanto, isso não significa que a obra do dramaturgo francês possa se encaixar na categoria de literatura libertina, ainda que tal categoria permita, como revela Raymond Trousson, várias interpretações, podendo englobar desde obras filosóficas e de um racionalismo militante até romances (TROUSSON, 1981).

Jean Rousset considera que não há motivo suficiente para a intervenção do Comendador (o vingador), uma vez que Molière suprimiu a cena da sua morte, deixando-a no passado e transformando-a numa breve referência através de um diálogo entre Don Juan e seu criado. Já Carmen Becerra Suárez (1997) é mais radical e considera a presença da estátua despojada das funções de vingadora da honra e de emissária do Céu. Suárez formula, então, a hipótese de que a punição do protagonista é uma concessão do autor à tradição literária ou às imposições religiosas e morais da época. Molière buscava, desse modo, a *captatio benevolentiae*⁹ do público e dos censores, embora sem sucesso quanto aos últimos, pois a peça foi proibida após algumas apresentações, sob a acusação de defender a libertinagem e o ateísmo. Discordamos, contudo, da afirmação da autora de que a estátua não é emissária do

Comendador que oferece a possibilidade de arrependimento.

⁶ É o que diz Don Giovanni quando a estátua o convida para jantar em sua sepultura. Entretanto, não haverá novo encontro, pois já na mesma cena o pecador é lançado às chamas infernais.

⁷ As burlas de Don Juan Tenorio, entretanto, se apoiavam muito mais nas falsas promessas ou simplesmente no disfarce físico.

⁸ Molière parece pretender satirizar a nova classe em ascensão, rica, mas estúpida.

⁹ Essa hipótese pode ser reforçada se considerarmos a ironia do desfecho da peça, no qual Molière, pela boca de Leporelo, ironiza: “Eis, com sua morte, todos aliviados” (Ato V, Cena VII).

Céu, uma vez que assim ela se apresenta quando impõe o castigo ao pecador, um castigo divino largamente vaticinado por diferentes personagens. Mas, de fato, o Comendador é pouco convincente e, embora tenha sido morto por Don Juan, está totalmente despojado da função de vingador da honra ultrajada: não é pai de nenhuma vítima do sedutor, porque não há Dona Ana aqui.

Devemos ressaltar, ainda, que encontramos em Molière alguns aspectos do original espanhol, embora não se possa afirmar que o dramaturgo francês o conhecesse. Apesar de Suárez se inclinar a esta interpretação, entendemos que o protagonista de Molière não pode ser considerado ateu, como também não eram necessariamente ateus os libertinos de seiscentos¹⁰. Quando o assunto é a fé ou a religião, Don Juan é irônico e faz galhofas, mas não nega a existência de Deus. E o próprio debate teológico – argumento fundamental de Molina – ecoa ainda, embora deslocado, no seguinte enunciado de Don Juan: “Apenas mais vinte ou trinta anos destavida que você chama dissipada e, depois, o arrependimento. E a absolvição” (MOLIÈRE, 1997, p. 111).

Por fim, Suárez justifica as poucas cenas de sedução (malogradas) e a débil presença da estátua de pedra com a seguinte consideração: “Molière utilizou um tema popular como pretexto para, mantendo minimamente determinados traços tradicionais, levar a cabo uma crítica da sociedade de seu tempo desde uma posição social, filosófica e teológica que caracterizava os libertinos” (SUÁREZ, 1997, p. 120).

2.5 Don Giovanni de Saramago

A postura de Don Giovanni de Saramago indica que o ser humano é livre para pecar o quanto quiser aqui na Terra. A diferença entre ele e seus antepassados não é o fato de se negar ao arrependimento, mas aquilo que o inspira a isso, a dignidade de quem é capaz de dizer “não”, quando não só a sua vida, mas a salvação da sua alma se encontra em perigo. Porém, conquanto sobressaiam no texto a dignidade e a responsabilidade ética do personagem de Saramago, cremos ser problemática tal ideia. Em primeiro lugar, porque Don Giovanni agora desdenha de forma ostensiva da punição divina. É verdade que ele profere frases como estas, dirigidas ao Comendador: “A gente como vós cospe-a Deus da Sua boca” e “se o meu destino for realmente o inferno, espero, se há justiça, encontrar-te lá quando entrar” (SARAMAGO, 2005, p. 34-35). Mas a ironia dessas palavras é reforçada quando as

10 Embora sem grande fortuna, há uma teoria, segundo Suárez, de que já havia um auto sacramental representado na Espanha no século XV (*El ateísta fulminado*), que poderia ter sido a fonte de Tirso de Molina. É comprovada apenas a existência de uma peça com esse nome, de autor e data desconhecidos. A partir dela, teriam supostamente ocorrido representações em Igrejas na Itália.

comparamos a outras, como em: “Nunca se pronunciaram palavras mais vãs do que quando se disse: ‘Deus te dará o castigo’” (SARAMAGO, 2005, p. 44). Então, essa circunstância tende a não colocar no horizonte do protagonista a questão da salvação da sua alma. Em segundo lugar, como já visto, Don Giovanni não acredita mais em maldições, o que retira da estátua do Comendador o poder de ameaçar a sua vida.

Apesar de seu passado não ser negado, não se pode afirmar que esse novo Don Giovanni tenha agido com a falta de escrúpulo que caracteriza o protagonista de Tirso de Molina e que não é alheia ao de Molière. A tentativa de burlar Dona Ana é o exemplo mais concreto disso, embora não possamos comparar o episódio com a versão francesa, na qual Dona Ana não existe. Na peça de Molina, o burlador toma intencionalmente o lugar do noivo, que havia lhe confidenciado o encontro acertado. Na famosa ópera, ele age sob disfarce e chega a ser acusado por Leporello de violentar a filha do Comendador. Apesar de negar a consumação do ato, Dona Ana confirma, mais adiante, a tentativa de violação, o que parece condizer com a sua enérgica e indignada reação quando da ocorrência do fato, na primeira cena. Já o protagonista de Saramago não toma o lugar de ninguém, não se disfarça, nem é acusado de tentativa de violação pela mulher, não nos permitindo duvidar da sua resposta à acusação do Comendador: “Duas mil e sessenta e cinco disso a que chamaste faltas ou infâmias. Mas toma nota nessa tua dura cabeça de que o estupro nunca foi uma actividade sexualdo meu gosto. Don Giovanni é um cavalheiro, não viola, seduz” (SARAMAGO, 2005, p. 33).

Graziella Seminara afirma que a supressão do título de “Don”, como vemos ao final da peça, “dá lugar a um renascimento no sentido da libertação do peso do ‘mito’” (SEMINARA, 2005, p. 115), interpretação autorizada por Saramago ao dizer, em correspondência ao compositor italiano Lorenzo Da Ponte, que “No lugar de Don Giovanni vai nascer Giovanni, outro homem” (SEMINARA, 2005, p. 114). Mas é também o próprio escritor quem demonstra a substancial concorrência do destino do catálogo – queimado o verdadeiro, por Dona Elvira; lançado à chaminé, por Leporello, o falso¹¹ – para firmar a humanização do herói. Naquela mesma correspondência, Saramago recusa a proposta de o criado de Don Giovanni iniciar um novo catálogo, inscrevendo o nome de Zerlina: “Mas você se esqueceu de que aquilo que chama de ‘novo catálogo’, isto é, o livro de páginas brancas, foi queimado [...]. Tal ‘auto-de-fé’ significa que, para Don Giovanni, vai começar outra vida. Acabaram-se os catálogos com os nomes das mulheres” (SEMINARA, 2005, p. 114).

¹¹ Essa informação é do autor na sexta cena.

Ainda em correspondência a Da Ponte, Saramago afirma que “A minha idéia é que Don Giovanni, ao contrário do que sempre se diz, não é um sedutor, mas antes um permanente seduzido” (SEMINARA, 2005, p. 95), como é o caso do Don Juan de Lord Byron. E, pelo menos em relação à Zerlina, o Don Giovanni de Saramago, na sexta e última cena, transforma essa ideia numa espécie de moralidade da sua peça, embora não no sentido moralizante do desfecho das obras de Molina e de Da Ponte (Molière é irônico). Novamente à procura da amada, Masetto troca as seguintes palavras com Leporello:

MASETTO: Então é verdade que Zerlina está aí dentro? LEPORELLO: Talvez sim, talvez não. Já te disse que não sei. Mas se ela está onde decidiu, então, caro Masetto, tira o sentido dela, não lhe tornarás a tocar nunca mais. MASETTO: Hei-de vingarme. LEPORELLO: Não vale a pena, Masetto, não percas o seu tempo. Deus e o Diabo estão de acordo em querer o que a mulher quer. (SARAMAGO, 2005, p. 90)

Mas devemos nos lembrar de que o principal pilar do projeto do escritor português é a afirmação da liberdade humana, e é isso que ele declara quando questionado, em entrevista, sobre o que propunha de novo em relação às outras versões de Don Juan:

Salvo na versão de Byron, que de certa forma regenera Don Giovanni, todas as outras o condenam. Eu, permita-se-me o pronome aparentemente imperioso, não só o não condeno, como o absolvo, e não só o absolvo, como o deixo livre para pecar outra vez, se assim tiver de ser...¹²

Apesar de não constar no texto de Saramago, sabemos por Graziella Seminara que os últimos compassos da ópera, aprovados pelo escritor, são cantados por Dona Elvira: “Absolvido, mas... por quanto tempo?” Don Giovanni está livre para pecar novamente, se assim decidir.

2.6 Pecadores arrependidos segundo a tradição

A busca da remissão está presente em obras tradicionais. Personagens antigos já se arrependiam e buscavam o perdão de seus pecados. Podemos explorar essa busca nas personagens Kundry, de Wagner, Fausto, de Goethe, e Madalena, personagem bíblica.

Maria Madalena é o ícone da conversão do cristianismo, figura largamente conhecida. As outras personagens, Kundry e Fausto, não são tão difundidas, mas ainda assim são figuras de conhecimento universal. Goethe é um dos principais autores da literatura alemã, mundialmente influente. Wagner, mais conhecido por suas óperas, foi um importante

escritor da literatura alemã e do Romantismo europeu.

As três personagens são marcadas, em cada obra, pela remissão, pelo perdão de seus pecados, razão por que são mundialmente conhecidas e porque foram escolhidas aqui.

2.6.1 *Kundry*

Na última ópera que Richard Wagner produziu, *Parsifal* (1882), percebemos proposições de caráter religioso, envolvendo mitos cristãos, filosofia ocidental e doutrinas de reencarnação. Através do *leitmotiv* “A redenção através do amor”, sabemos que a personagem principal irá se arrepender, procurando Cristo para se redimir de seus pecados.

Segundo a lenda do Graal, Cristo, antes de ser crucificado, se reuniu com seus discípulos para a Última Ceia. O Graal, copo em que ele bebeu o vinho, foi o mesmo que recolheu suas últimas gotas de sangue. No momento de sua crucificação, Cristo foi ferido pela lança de um centurião e, neste momento, uma mulher riu. Ambos foram amaldiçoados por Deus. Com os nomes Klingsor e Kundry, eles reencarnaram em diferentes corpos por séculos.

Segundo o enredo da peça, os dois objetos encontravam-se sob a guarda da cavalaria do rei Amfortas. Klingsor, o mago negro, rouba a lança e fere o rei, provocando um machucado que não cicatrizava. Somente alguém despojado de toda maldade poderia salvá-lo, e essa pessoa era o jovem Parsifal, que, no início da história, cometera o pecado de matar o cisne sagrado do lago do rei Amfortas. Ao final, porém, Parsifal o salva e se torna seu sucessor como rei do Santo Graal.

Klingsor teria construído um jardim povoado de mulheres que, com seus trejeitos e perfumes, seduziam os cavaleiros e faziam com que eles quebrassem seus votos de castidade. Kundry, em busca do perdão, só será liberta quando um deles resistir à tentação. Parsifal é seduzido por Kundry e, ao beijá-la, sente os estigmas das feridas do rei Amfortas. Ele agora entende as dores e os sofrimentos de Amfortas, como Rei do Graal e pecador. Entende, também que Kundry deseja seduzi-lo, porém, ela procura a libertação da possessão do demônio. Compreende, por fim, a paixão do Salvador para a salvação de todos os homens. Depois dessa transformação de Parsifal, Klingsor não consegue nada contra ele. A Lança Santa que ele atira contra Parsifal para milagrosamente no ar, acima de sua cabeça. Assim, ele pega a Lança Santa e, com ela, faz o sinal da cruz. Imediatamente, Klingsor e o jardim desaparecem. É aí que ele cura as feridas do rei e assume seu lugar.

Como primeira tarefa da irmandade do Santo Graal, Parsifal batiza a convertida Kundry, que lava os pés dele, seguindo o exemplo de Maria Madalena. Kundry mudou, não há

mais a mulher selvagem e bruxa como antes: está vestida como uma penitente. Coros de anjos cantam o apoteótico final: “Salvação para o Redentor”.

2.6.2 *Maria Madalena*

Maria Madalena é a prova da bondade e compaixão da figura de Jesus Cristo. É uma personagem que desperta as mais variadas questões da fé no pensamento cristão. Em outros tempos, ela representava a mulher cheia de pecados e que deveria se apoiar na fé para lutar contra os instintos naturais.

Nos livros bíblicos, ela é vinculada à imagem de uma prostituta que se arrepende de sua vida mundana para seguir Jesus. Sua primeira aparição ocorre no livro de Lucas (8:2), em que se relata que a pobre pecadora foi encontrar o Salvador, ouviu suas palavras austeras e suaves e d’Ele recebeu sua primeira benção, que preparou a sua conversão. Voltou à sua casa, mandou sair todos os homens que ali a estavam procurando, pegou seu vaso de perfume mais precioso e foi à casa de Simão, um fariseu que havia convidado Jesus para uma ceia.

Ao chegar lá, se lançou aos seus pés, beijou-lhes com amor, lavou-os com suas lágrimas e enxugou-os com seus cabelos. Todos ao redor olhavam para ela com desdém, pois sabiam de quem se tratava. Cristo expulsou dela sete demônios e a perdoou de todos os pecados. Madalena aparece nos momentos mais cruciais da vida de Jesus: sua crucificação e seu funeral, juntamente com Maria de Nazaré, sua mãe. Foi ela quem encontrou o sepulcro vazio e recebeu de um anjo a notícia de que Jesus havia ressuscitado.

2.6.3 *Fausto*

Fausto (1808) é a obra-prima do poeta alemão Goethe. Baseado em uma lenda medieval, representa a decadência do espírito humano que se deixa seduzir pelo mal. Goethe levou sessenta anos para escrever a obra e, supostamente, teve contato com o personagem através das várias encenações do drama de Marlowe pelas cidades alemãs. Segundo Mazzari:

O primeiro contato de Goethe com o assunto da mais célebre de suas obras deu-se já na infância. O contato lança sementes que não tardam a germinar, pois quando Goethe, por volta de 22 anos de idade, começa a elaborar os seus primeiros trabalhos literários ocorre-lhe a personagem com que se deparara quando criança. (MAZZARI, 2004, p. 7)

Na primeira parte da peça, Goethe apresenta o seu Doutor Fausto que, após se arrepender por ter passado a vida toda estudando as mais diversas ciências, afirma:

Ai de mim! da filosofia, medicina, jurisprudência, e, mísero eu! Da teologia, o estudo fiz, com máxima insistência. Pobre simplório, aqui estou, e sábio como dantes sou! De doutor tenho o nome e mestre em artes, e levo dez anos por estas artes. Para cá e para lá, aqui ou acolá. Os meus discípulos pelo nariz. E vejo-o, não sabemos nada! (GOETHE, 2004, p. 20).

Então, Fausto se envolve com magia e conhece o universo místico, mas se frustra porque nelas também não encontra o que realmente procura e, por isso, pensa em suicidar-se. É ao sonhar com a lembrança de sua juventude, sendo acordado pelos sinos da igreja, que desiste do suicídio.

O protagonista, então, decide sair de casa na companhia de seu criado Wagner. Durante a caminhada, percebe que está sendo seguido por um cão negro, que se transformará no demônio, Mefistófeles, que sai de uma neblina, vestido como estudante, afirmando: “Por que barulho? Estou às ordens do senhor!” (GOETHE, 2004, p. 137).

Numa segunda cena, Fausto mergulha numa incrível depressão e, movido pelo sonho de sua juventude, faz um acordo com Mefistófeles: o demônio deve fazer tudo o que Fausto quiser enquanto estiver na Terra, e, em contrapartida, Fausto servirá ao demônio na outra vida. O contrato ainda previa que, se durante o tempo em que Mefistófeles estivesse servindo Fausto, ele, em razão de algo recebido, quisesse viver eternamente, Fausto morreria instantaneamente.

Fausto começa a pensar, então, na arte de prolongar a vida humana, e Mefistófeles o convence a ir à casa da bruxa que poderá rejuvenescê-lo e devolver-lhe a formosura. Aqui, verificamos o quanto Goethe se utilizou de livros esotéricos e cabalísticos, oriundos desde a Idade Média até o Renascimento, para compor esta cena. Fausto torna-se novamente o que era em sua juventude, Mefistófeles cumpre todos os ditames do doutor.

Na continuação, Fausto conhece Gretchen (o nome que surge no texto original é Margarida). Quando deixa a casa da bruxa, nosso protagonista a vê saindo da igreja: “Fausto: Formosa dama, ousar-vos-ia oferecer meu braço e companhia? Margarida: Nem dama, nem formosa sou, posso ir pra casa a sós, e vou” (GOETHE, 2004, p. 271).

Fausto apaixona-se e implora a Mefistófeles que lhe dê Gretchen. Parece que Fausto já está convencido de que tem poderes para ter o que deseja, pois, após algumas relutâncias, o demônio decide arrumar algum jeito de possuí-la. Ele esclarece que seus poderes são imunes contra uma virgem honrada, mas que poderá conquistá-la com bens materiais preciosos. As cenas seguintes revelam a astúcia do demônio em fazer com que Fausto seduza Margarida, a ponto de ela dar um sonífero a sua mãe (que não resiste e morre)

para possibilitar a entrada de Fausto em seu quarto.

A jovem descobre sua gravidez, e, após sua volta, Valentim, o irmão, tentando recompor sua honra, desafia Fausto para um duelo e acaba morrendo, pois Fausto é auxiliado por Mefistófeles. Morta sua mãe, morto seu irmão, Margarida cai na miséria de sua própria consciência, asfixia o seu filho ilegítimo e é condenada por assassinato.

Fausto tenta salvá-la da morte libertando-a da prisão, mas como não consegue mais ajuda do demônio, fracassa. Ela, presa da loucura e negando-se a escapar, atormentada pelos remorsos, prefere assumir suas responsabilidades e aceitar seu castigo. Nos momentos finais, implora o perdão de Deus e pede para que Ele, em sua suma potência, a receba. Ela morre nos braços de Fausto, e do alto se escuta uma voz afirmando que ela foi salva.

O episódio de Fausto e Margarida constitui o tema central da peça. A jovem é pura e santa, o que atrai a paixão de Fausto desde o primeiro momento em que ele a vê, mas Mefistófeles não tem poder sobre ela para fazer com que se apaixone por Fausto: Margarida está mais próxima de Deus pelas suas virtudes, é a luz para alguém que já está comprometido por um pacto sem luz. É a falta de cristianismo de Fausto que se apresenta como obstáculo para o amor entre ele e Margarida.

Na tragédia, várias são as cenas em que Fausto é levado a matar, enganar, testemunhar mentiras e cometer diversos outros delitos, tudo em nome de um amor sublime e trágico, que simboliza sua satisfação pessoal.

3 TRADIÇÃO – D. JUANS

A tradição apresenta Don Juan como um personagem zombeteiro, enganador, conquistador de mulheres. Quando consegue, enfim, saciar seus desejos carnavais, logo perde o interesse e parte em busca de outra mulher, fazendo com que sua lista permaneça crescendo. Como afirma Renato Janine Ribeiro, “O homem quer o que não possui, quando o tem perde o desejo – este migra para outro objeto, e assim, numa sucessão de frustrações e satisfações, vai ele circulando” (RIBEIRO, 1988, p. 19-20).

Segundo Ian Watt, o título de “burlador” se deve ao fato de o personagem não querer nada com as mulheres que conquista, mas, apesar disso, enganá-las, fazendo com que acreditem que ele está apaixonado. Don Juan necessita apenas de alívio imediato, quando afirma querer morrer de amor:

Ser amado é uma idéia tão distante dos pensamentos de Dom Juan quanto a de amar.

Há duas particularidades que se repetem nas suas relações sexuais. Primeira: a escolha da mulher é puramente circunstancial- nada além da mera casualidade abre-lhe o caminho para essa ou aquela mulher. Segunda: para ele, a relação com a mulher deve durar apenas o tempo necessário à sua satisfação carnal [...]” (WATT, 1997, p. 108).

Søren Kierkegaard, em “Diário de um sedutor”, primeiro capítulo da obra *Ou isso, ou aquilo: um fragmento de vida* (1843), trata da arte de seduzir. O personagem Johannes faz do artifício para seduzir Cordélia uma forma de aperfeiçoamento estético. Ele avalia passo a passo as suas estratégias, sustenta-se o tempo todo na elegância das palavras, não se deixa deslizar emocionalmente. Busca, no que chama de “reflexão poética”, o substrato do jogo de sedução. Mas nem por isso deixa de assumir a sua condição de seduzido. Ele inclusive admite, posteriormente, que a mulher é a sedução mais poderosa que existe entre o céu e a terra e que aprendeu com ela a arte de seduzir, apenas tendo elaborado essa arte. Portanto, Johannes se feminiza, de certa maneira, para o exercício bem-sucedido da sedução. Esse é o seu maior artifício e o seu maior segredo, e por isso nenhuma de suas manobras fracassa. Ao contrário de Don Juan, ele vê a mulher como um sujeito e não se preocupa com a quantidade de suas conquistas, mas com a qualidade da sedução, recusando-se a prestar à mulher um tratamento que não seja puramente estético. O que importa para ele não é o fim, mas o processo e a reflexão crítica sobre esse processo. Em outras palavras, interessa-lhe menos o ato da sedução e a posse do que a possibilidade de um enlace:

Enquanto aparência, a mulher é marcada pela virgindade pura. Porque a virgindade é uma existência que, enquanto existência para si, é no fundo uma abstração e apenas em aparência se revela. [...] Esta existência da mulher (existência é já demasiado, pois ela não existe em si própria) é corretamente expressa pela palavra: graça, que recorda a vida vegetativa; como os poetas gostam de o dizer, ela assemelha-se a uma flor, e a própria espiritualidade tem nela um caráter vegetativo. Encontra-se completamente sob a determinação da natureza e, conseqüentemente, só esteticamente é livre. Num sentido mais profundo, apenas se torna livre através do homem. [...]. Porque a mulher é essência, o homem é reflexão. (KIERKEGAARD, 1979, p.95).

Se para Don Juan ou Don Giovanni fazer uso da burla para possuir uma mulher é um ato normal, para Johannes o amor precisa fluir naturalmente e nascer das circunstâncias:

A sua evolução deve processar-se nela própria; ela deve dar-se conta da energia da sua alma, deve tentar tomar sozinha o peso do mundo [...]. É necessário que ela não seja devedora de nada; pois ela deve sentir-se livre, o amor apenas se encontra na liberdade, apenas nela pode existir a recreação e o divertimento eternos. Porque embora a minha intenção seja fazê-la cair nos meus braços por força das circunstâncias, por assim dizer, e me esforce por fazê-la gravitar na minha direção, é, contudo, também necessário que ela não tombe pesadamente, mas como um

espírito que gravita para outro espírito. (KIERKEGAARD, 1979, p. 46)

Ainda segundo Kierkegaard, o narcisismo de Don Juan não é a auto-contemplação obsessiva, mas sim a infundável procura de um eu monstruoso e obscuro, presa constante de um desejo que o instante consagra através da mulher, que é mais ato de desejo do que de sedução, pois Don Juan não seduz, mas deseja, e esse desejo tem efeito de sedução. O “eu” tenta se fixar plenamente no instante de sedução provocado pelo desejo. Essa relação mística entre o homem e a mulher se sintetiza através do instante-eternidade.

Salvador de Madariaga cita a lenda de Don Juan como sendo uma das mais importantes da literatura europeia:

Vamos dar os nomes dos quatro maiores personagens da literatura europeia. Hamlet e Fausto são dois deles; os outros dois vêm da Espanha: Dom Quixote e Dom Juan, e eles são os maiores entre os quatro. Hamlet tem muitíssimo de um sonho e Fausto muitíssimo de uma idéia. Já Dom Quixote e Dom Juan são homens de carne e osso, e irão viver e florescer enquanto os homens forem movidos pelo amor à justiça e pelo amor à mulher. (MADARIAGA, 1923 apud WATT, 1997, p. 14)

Segundo Watt,

O *Oxford English Dictionary* define mito como “uma narrativa puramente fictícia, envolvendo geralmente personagens, ações ou acontecimentos sobrenaturais, e encarnando alguma idéia popular relacionada com um fenômeno natural ou histórico” (WATT, 1997, p. 228).

Para falar sobre o assunto, é oportuno indicar o breve esquema traçado por Ian Watt (1997, p. 229-30), em sua obra *Mitos do individualismo moderno*, inspirado em um artigo de Percy E. Cohen intitulado “Theories of Myth”. Neste resumo, Cohen decompõe “sete tipos principais de interpretação do mito”, quais sejam,

- 1) o mito como uma forma de explicação de fatos complexos;
- 2) como uma maneira simbólica de perceber o mundo;
- 3) como um instrumento da psicanálise;
- 4) como uma forma de estabelecer a solidariedade social, interpretação privilegiada por Émile Durkheim e Bronislaw Malinowski;
- 5) e 6) como fator intrinsecamente relacionado ao ritual;
- 7) como convergências estruturais “nas representações coletivas das sociedades primitivas”, tal como compreendido por Claude Levi-Strauss.

Tentar compreender cada uma destas perspectivas excederia os objetivos deste trabalho. Assim, trataremos nosso personagem pelo viés do arquétipo literário, que se

conforma de modo mais adequado a nossos objetivos.

Philippe Sellier, autor do artigo “Qu’est- ce qu’un mythe littéraire?”, publicado na revista *Littérature* em 1984, depreende que “mito”, em seu sentido amplo e original, remete ao “sagrado” e extrapola as fronteiras da autoria, criando um domínio coletivo de seu patrimônio narrativo (apud DE GRÈVE, 1995, p. 33).

Segundo Jolles (1976, p. 89), o Mito é a narrativa que representa o que é visto, o que é observado. Esta noção de “Mito” corresponde à etimologia da palavra: “[...] o mito consiste em ‘narração’, ‘fábula’, ‘lenda’, ‘enredo’, ‘história’, ‘narrativa’ e assim por diante, como se pode ver na Poética aristotélica” (MOISÉS, 2004, p. 299).

Como ressalta Ian Watt (1997, p. 233), é interessante observar as diversas tentativas de investigação das origens “reais” de “Fausto”, “Don Juan”, “Don Quijote” e “Robinson Crusoe”, personagens conhecidas mesmo por aqueles que não são afeitos à literatura:

As quatro figuras dos mitos aqui estudados têm um tipo análogo de realidade: não são pessoas completamente reais e históricas; contudo, seu público lhes atribui uma existência até certo ponto verdadeira. O que se evidencia, por exemplo, nos esforços de muitos estudiosos para descobrir quem foram os ‘modelos originais’ do Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe. A eles foi atribuída uma realidade especial – por isso, não são tratados como se fossem apenas criaturas de ficção.

Esta interferência ocorre porque “Mito” e “literatura” são conceitos indissociáveis. Como afirma Northrop Frye (2000, p. 28), “[...] o mito é e sempre foi um elemento integrante da literatura, [...]”. E ainda: “A forma literária não pode vir da vida; ela vem apenas da tradição literária e, portanto, em última instância, do mito” (FRYE, 2000, p. 45).

Por esta razão, mitólogos de posicionamentos mais extremos chegam a afirmar com convicção: “[...] a palavra ‘mito’ significa história: um mito é um conto, uma narrativa, um poema; mito é literatura e deve ser considerado uma criação estética da imaginação humana” (MOISÉS, 2004, p. 303).

Na realidade, mito não é literatura, na medida em que a literatura se debruça sobre o profano, enquanto o mito remete ao sagrado, relatando façanhas de difícil realização; a obra literária possui um autor, enquanto o mito sugere o domínio coletivo da narrativa. No entanto, a literatura envolve o mito em sua estrutura, afinal, ele é representado pela palavra, e a literatura é a arte da palavra.

Da mesma forma, Frye (2000, p. 40) considera: “Quando um sistema de mitos perde toda a conexão com a crença, torna-se puramente literário, como o mito clássico na

Europa cristã. Tal desenvolvimento seria impossível a menos que os mitos fossem inerentemente literários em estrutura.” Ou seja, o “Mito” possui como característica o atributo de “literário”: o “Mito” é literário em sua essência, o que é diferente da afirmação de que “mito é literatura”, como também é diferente da classificação de “Mito literário”.

Por outro lado, Frye (2000, p. 46) inverte a proposição de Chase, afirmando: “[...] a literatura é uma mitologia reconstruída, com seus princípios estruturais derivados daqueles do mito. Então podemos dizer que a literatura é, num cenário complexo, aquilo que a mitologia é, num cenário simples: um corpo global de criação verbal.” Diante disto, é possível perceber que o “Mito” é uma espécie de “grau zero” da literatura; é a fonte sempre resgatada da criação literária.

Respaldando este ponto de vista, De Grève (1995, p. 36) conclui:

Uma profunda linha de analogia existe entre o mito e a literatura. Nós podemos, de fato, considerá-los como análogos, e desta circunstância perceber a literatura como um suporte privilegiado do mito, para, ao menos, duas propriedades: seu poder sobre a sensibilidade e sobre a imaginação; sua aptidão para a plurivocidade.

O herói a que remete o arquétipo de Don Juan existiu em um tempo passado, mas também pertence ao presente, pois permanece na memória de todos que um dia já ouviram falar sobre ele, e apenas dele, e não de algum outro personagem da peça.

Don Juan se tornou uma personagem mítica pela natureza sobre-humana de suas façanhas – a conquista de milhares de mulheres. Por isso, com o passar do tempo, o personagem das obras literárias sai da literatura e passa a circular pela vida real como o sedutor por excelência da nossa cultura. Fora da ficção, pessoas conquistadoras passaram a ser apelidadas de Don Juan. Embora o “donjuanismo” possa ocorrer em ambos os sexos, costuma ser associado aos homens.

De acordo com Inma Ruiz, em artigo ao jornal *El País* (2017), quem sofre dessa síndrome atualmente é um

(...) sedutor compulsivo, infiel e insatisfeito. Sabe bem como conquistar, porque é um sábio manipulador das emoções. Mas quando uma pessoa se apaixona por ele, a abandona na hora, para começar a seduzir a outra. O sexo é o de menos para ele, não é o protótipo do garanhão que vai de cama em cama. O que lhe interessa, o que verdadeiramente lhe excita, é o cortejo sentimental, a paixão dos primeiros dias. Uma vez que a consegue, quando tem a certeza de que esse alguém está disposto a tudo por seu amor, perde o interesse. Pode manter uma relação de anos por pressões sociais, inclusive pode sentir afeto, mas não será fiel. (RUIZ, 2017)

Platão dizia que só se deseja o que não se tem, e é isso o que acontece com muitas

peessoas: a partir do momento em que conquistam o ser desejado, se sentem saciadas naquele momento. Muitos especialistas já tentaram explicar o porquê dessa conduta compulsiva e insaciável, da incapacidade de construir um amor estável e duradouro, e a explicação mais plausível é a de que o ser humano sente prazer com o duvidoso, com o desafio da conquista, e a partir do momento em que esta é alcançada, resta a monotonia.

Para Freud, a pessoa que age assim está presa na fantasia edipiana de ser o alvo da paixão materna. É um ser emocionalmente imaturo, de perfil narcisista, que procura a figura da mãe em cada mulher que seduz. Quando consegue seu amor, não pode senão abandoná-la, fugir dessa relação que, para seu inconsciente, seria incestuosa. Assim, jamais consegue estabelecer uma relação amorosa, pois vive retido nesse *loop* de busca e abandono.

De nome próprio literário, Don Juan passa a nome comum, conhecido até de um público não afeito à literatura. Isto é mais uma prova da relação do personagem com a sedução. Assim, como Renato Janine Ribeiro, “[...] recordamos que Don Juan não quer, tanto, a posse. Sexualmente, pode ser um personagem frio – quem sabe, impotente. O que conta para ele é exibir suas conquistas, é ‘perder (= a reputação de) uma mulher’ [...]” (RIBEIRO, 1988, p. 19).

Há um certo individualismo no personagem Don Juan, um desdém diante da moral tradicional. Trata-se de uma figura extrema, divergente, subversiva dos valores morais, que talvez tenha uma relação com o esgotamento do Antigo Regime, em finais do século XVIII, cujo ideário religioso ele rompe.

É raro um poder tão grande, tão forte, tão demoníaco. E, no entanto, não é um poder que passa pelos canais a que estamos acostumados. Don Juan não tem o direito ou os bens que o fariam dominar, em sentido econômico; nem o exército, ou o séquito, que o fariam mandar, em sentido político. A sua dominação exerce-se de forma teatral. [...] O espaço coletivo, no qual ele procura as mulheres a quem quer seduzir, é público no primeiro significado; quando as conquista, ele as traz para algum lugar oculto, privado [...] o que lhe interessa é devolver a mulher, já marcada pela posse e a entrega, ao espaço público, só que dessa vez transformando em espaço do público, dessa multidão que assiste ao seu triunfo. (RIBEIRO, 1988, p. 15-16)

Como já apresentado anteriormente, dentre os mais célebres representantes dessa tradição está Tirso de Molina, que primeiro representou D. Juan, atribuindo-lhe características como o espírito sedutor, a zombaria e a desonestidade. O Don Juan apresentado neste trabalho, por sua vez, vai na contramão da representação de autores da tradição, notadamente, Tirso de Molina.

4 ANTÓNIO PATRÍCIO – RUPTURA DA TRADIÇÃO

Segundo Simone Nacaguma (2011), no final do século XIX, o positivismo teve um impacto negativo, desencadeando novos movimentos estéticos em quase todos os países da Europa, o que reverberou apenas após 1890 no teatro português. Não é possível determinar suas influências, pois tudo que vinha da Europa costumava a chegar a Portugal com certo atraso. Nesse período, a estética realista começa a entrar em crise, e o Simbolismo e o Parnasianismo surgem. Ainda segundo Nacaguma, os grandes representantes do primeiro teatro simbolista português são Eugénio de Castro, Fernando Pessoa, Raul Brandão e António Patrício.

Para construir seu *Don Juan*, em 1924, António Patrício se inspirou no espanhol D. Miguel de Mañara. Na Introdução da primeira edição de sua obra, ele afirma:

A minha maneira de interpretar, melhor dizendo, de viver esta lenda (que é, com a de Fausto, a que maior número de poetas fascinou) está, em espírito, de acordo com a verdade histórica, pois que Miguel Maraña, o pretexto real de D. João, morreu em Sevilha no convento de La Caridad, em cheiro de santidade. Desta vez, por excepção, a história é superior à lenda. (PATRÍCIO, 1924, p. 9-10)

Sobre D. Miguel de Mañara, podemos dizer:

[...] nascido em Sevilha em 1626, levou uma vida de luxúria e de impiedade até casar-se, aos trinta anos de idade, com Girolina Carillo de Mendoza, a quem conservou uma fidelidade mórbida que se manteve, como obsessão, mesmo depois da morte da esposa. Depois de enviuvar, D. Miguel passou a dedicar-se com fervor a exercícios de piedade e de mortificação para expiar os pecados da sua vida mundana e para escapar de terríveis alucinações em que Girolina lhe aparecia. (RANK, 2001 apud JUNQUEIRA, 2007, p. 149-150)

Assim, o Dom João de António Patrício guarda semelhanças com o homem em que foi inspirado, como a luxúria, a culpa e uma relação conflituosa com a morte. Ao escrever sua obra, António Patrício já conhecia a fama da figura lendária do conquistador de mulheres, criada por Tirso de Molina, mas buscou inscrever seu D. Juan em outros paradigmas. Ele viu a face do sedutor, conquistador de mulheres, mas também enxergou sua face penitente, arrependida.

Don Juan constitui o “ator” por excelência, e os dramas que o põem em ação, desde o *Burlador* de Tirso, criam, no interior mesmo do espaço dramático, uma *teatralidade* – se me permite a expressão – de “segundo grau”. Não afirmo isto apenas em razão das mutações de personalidade que lhe permitem, mascarado em capas alheias, o logro das “que aguardam”. Refiro-me especialmente a essa máscara discursiva que lhe permite o disfarce da palavra pela própria palavra em seus

juramentos e promessas. (SANTOS, 1988, p. 47)

Logo na epígrafe, o autor cita um verso de Shakespeare para explicar sua interpretação de Don Juan: “*Nothing can we ev our own but death*” (PATRÍCIO, 1924, p. 7), isto é, “Nossa, só a morte”. Assim, Patrício deixa claro para seu leitor que este será o modo de existir de seu D. Juan: sua vida profundamente ligada à sua morte. É por isso que, ao conversar com o Conviva de pedra, D. Juan afirma que tudo o que buscou durante tantos anos nas mulheres somente conseguiu encontrar na figura da Morte:

Os meus amores, os meus amores foram só sombra. Beijava ar, água corrente, efêmero. Enlacei sombra. Bebi nada aos haustos. De corpo em corpo, fui como um cego a tactear de muro em muro. Sempre a essência das formas a fugir-me como o perfume duma flor pisada. Palpei, Palpei, e era a caveira sempre, como um sarcasmo de ossos, laminado. (PATRÍCIO, 1924, p. 70)

Em “D. João e a Máscara”, temos a ideia de que a vida é apenas um rito, uma passagem até a morte, e que existe algo além muito melhor do que a vida em si. A eternidade existe, e o homem precisa merecê-la. Patrício aborda o tema na Introdução, ao explicar a escolha da epígrafe:

[...] morrer é sentir-mo-nos morrer a cada instante, olhar-mo-nos no supremo espelho em que não há possível narcisismo: a Morte. [...] “Bem nossa, só a morte”. Esta frase de Shakespeare ressoa em nós indefinidamente. [...] Ouvi- a sempre em mim através das palavras desta fábula. (PATRÍCIO, 1924, p. 10-11)

Estruturada em quatro atos, que correspondem às quatro etapas do caminho espiritual do herói, a peça ocorre na Sevilha do Século de Ouro, e o esquema mítico é respeitado na medida em que as três “invariantes do mito” – o morto, o herói e o grupo das mulheres seduzidas, assim definidos por Jean Rousset (1978) – têm lugar preponderante. Não obstante, aqui não se presenciam as ações ousadas do sedutor conhecido pela tradição desde Tirso de Molina (1630) ou Molière (1665). Pelo contrário, a intriga aparece reduzida ao mínimo, como defende o próprio Patrício no seu prefácio: “Assim tentei fixar, reduzindo ao mínimo a anedota, o que há de essencial no seu destino” (PATRÍCIO, 1924, p. 10). De fato, o teatro simbolista, que se caracteriza como um teatro estático, é a ilustração de uma ideia, não de uma ação efetiva. Aqui, portanto, as cenas ficam limitadas, na maior parte dos casos, a um diálogo entre apenas duas pessoas.

O ocorrido é o seguinte: é uma madrugada de outono, no palácio de D. João, que, na véspera, dera um baile de máscaras para divertir-se, tentando escapar ao imenso tédio da sua vida. O risco já não o satisfaz, e esta constatação irá desencadear um processo de reflexão

peçoal, permitindo-lhe pouco a pouco perceber que haverá de tirar todas as máscaras que lhe dissimulam o verdadeiro rosto, para desvendar a parte mais autêntica de si. Cada cena é, assim, um novo encontro com personagens que povoaram a sua vida passada e determinam agora a sua busca de “uma outra coisa”. E essa “outra coisa” é definida como um regresso ao que ele realmente é, mediante o amor, e que D. João chama de Morte.

No primeiro ato, após um baile de máscaras, a Morte visita o herói em seu palácio e o faz pensar que todas as mulheres que ele amara não passavam de tentativas de aproximar-se da morte: “Só amo em mim o que espero ser” (PATRÍCIO, 1924, p. 69), confessará ele à Estátua de Pedra. Esse primeiro contato com a Morte leva-o a perceber que ainda precisa mudar para unir-se a ela, e o desenrolar da peça consiste neste trabalho de introspecção e mudança, a partir do qual D. João se desprende progressivamente do mundo grotesco em que vive, em que sobrevive. E é no Convento de la Caridad (da ordem de Calatrava) que D. João se recolhe, levando uma vida de pedinte, de renúncia e de mortificações diversas para tentar atingir o seu objetivo supremo: fundir-se com a morte. De fato, a Morte se apresenta a D. João através da máscara de uma jovem freira, Soror Morte. Considerando-a já como sua irmã, o herói descobre que é no amor que ele leva em si, e de que é símbolo universal, que se aproximará dela e de Deus: “Não ser eu, não ser eu, e ser enfim o amor” (PATRÍCIO, 1924, p. 138). Mas esse Amor tem de crescer nele, ainda está demasiado fraco, como o repara Soror Morte: “Hei-de vir, hei-de vir... Quando o Amor te tocar, quando o Amor te florir...” (PATRÍCIO, 1924, p. 141), diz-lhe ela. Apesar de ter renunciado a tudo, D. João não conseguiu alcançar a total abnegação de si mesmo, como ele próprio o reconhece na última réplica da obra: “Não sou digno ainda...” (PATRÍCIO, 1924, p. 141).

As cenas da peça de Patrício se passam no outono, em ambientes melancólicos, muito diferentes das outras peças da tradição. D. João também é diverso dos outros “Don Juans”. Por exemplo, ao contrário de Don Giovanni, de Saramago, que teme a morte, afirmando que irá se arrepender assim que chegar sua hora, D. João anseia por ela: “D. JOÃO: Se tenho medo de morrer...? (Mais baixo) – Olho o meu corpo, a imagem do meu corpo num espelho, como as crianças no teatro, o pano que subirá para a feeria. Oh! Quando ele subir, pensa a criança. Oh! Quando ele descer, vou eu pensando...” (PATRÍCIO, 1924, p. 125).

Dom João não possui a mesma euforia e ânsia de viver que os Don Juans da tradição. Ele é tedioso, enquanto os outros possuem o instinto de caça, são viris e têm o prazer e a arte da sedução. D. João dá um baile de máscaras em pleno outono, afirmando que ninguém vê ninguém além das máscaras. Temos sua descrição:

É alto e magro, musculado, um animal de sedução e presa. Nos gestos, no andar, em todo o corpo, qualquer coisa de felino, de onduloso. A cabeça, de tinta aciganada, tem insolência cínica e fadiga, uma tensão de vida tão aguda, que é quase dolorosa, inquietante. No impudor da boca, do olhar, uma mobilidade que perturba, por excesso de expressão, de intensidade. Traz um gibão de púrpura, golpeado, espada damasquinada, muito longa, e na mão direita, com anéis, uma máscara breve de veludo. (PATRÍCIO, 1924, p. 16)

A primeira aparição da Morte faz com que Dom João perceba que sempre a amou, e apenas a ela. Aos poucos, vai se desfazendo de todos os atributos terrenos e se voltando para a vida espiritual. Apesar de ter passado a vida toda sob a máscara da luxúria, de mulher em mulher, de boca em boca, descobre que o verdadeiro amor sempre esteve dentro dele mesmo. “O amor – ensina-lhe a Morte –, ouve-o em ti, ouve-o em ti, como se ouve as nascentes quando no outono, as leiras são transparentes...” (PATRÍCIO, 1924, p. 140).

Sua conversão para o amor é gradual: estigmas de garrote começam a aparecer em seu pescoço. Ele se perde e se funde com sua dor e a dor do mundo, até que vai se convertendo totalmente para o amor, pedindo esmolas no convento de caridade sem receber nada em troca e doando todos seus pertences.

Os diálogos da obra são em prosa, mas passam a ser poesia quando Dom João fala com a Morte. É ela, afinal de contas, sua principal interlocutora e amante. A palavra é extremamente plástica, sonora, alusiva; os versos, de grande musicalidade no jogo das suas rimas internas e das suas assonâncias; e a esgrima dialogal, muito sutil.

A MORTE Se fosse eu... se fosse eu... D. JOÃO (depois de uma pausa) Eras Tu, eras Tu... – Sou e serei só Teu. A MORTE Tu que beijaste tantas... D. JOÃO Ouvia a Tua voz em milhares de gargantas. A MORTE Tu que tantas possuístes... D. JOÃO O teu reflexo só que me fugia, triste. (Olhos nos olhos de Ela, como hipnotizado). Só beijei, só cingi, só te escutei a Ti. O Teu mistério é para o meu desejo, o sexo que não pode atingir nenhum beijo. Só a Ti eu busquei, só te aspirei a Ti. Tu cismas em Sibila, enlaçada à beleza, e só a Ti, a Ti, vai a minha alma presa. Agora que eu Te sei, oh! Reouvir um pouco a Tua voz na voz de alguma delas... – Louco, louco que eu fui... – Mas não: se tu preferes, repete o que eu Te disse a falar às mulheres, quando de forma em forma, a errar, em doidice, não te via sequer dentro de mim, Beatrice. (PATRÍCIO, 1924, p. 37-38)

De acordo com Vitelli (1993), António Patrício possui uma sensibilidade encantada pela vida, vê o mundo a partir de verdades ocultas, com a vontade de revelar a grandeza da vida, sem deixar de lado sua fixação pela morte. Seus personagens sempre travam uma luta para superá-la, a não ser em *D. João e a máscara*, em que o personagem não resiste, mas parte em busca dela.

Sua obra vai privilegiar o domínio dos sonhos, das paixões, dos desejos mais antigos do Homem e, aos olhos da razão, mais absurdos e irá dar a eles estatuto de suprema verdade: será conivente com as loucuras sagradas de suas personagens. (VITELLI, 1993, p. 19)

O trecho parece feito sob medida para o momento em que Dom João dialoga longamente com o Convidado de Pedra, a estátua de mármore na qual se transformou o homem que ele matou. É uma alegoria evidente da morte, uma vez que o desejo de Dom João se torna pétreo:

Deixa contar-te, Mármore: ora escuta. [...] Nas catedrais de Espanha há santas trágicas. Têm cabelos vivos... E eu amei-as. Era pequeno, ao pé de minha mãe: a sua lividez fazia a minha. Bispos e padres, entre vozes de órgãos, perfumavam-nas de incenso para mim. Os seus olhos de vidro só me olhavam. E eu empedrava, todo de desejo. (PATRÍCIO, 1924, p. 72)

É possível perceber a estátua de mármore do Comendador como a impossibilidade de realização do maior desejo de Dom João: a morte. Frente a frente com D. Octávio, que morre para defender a honra da filha, Dom João perde a oportunidade de alterar o rumo de sua história, matando aquele que poderia lhe ensinar uma vida sem promiscuidade. Os pais eram responsáveis pela honra das filhas, e isso garantia a reputação de toda a família. Ou seja, Dom João fere todas as famílias das mulheres que desonra.

O teatro de António Patrício não teve a merecida atenção no século XX. Foi pouco encenado nos palcos portugueses e pouco estudado pela crítica literária. Como afirma Junqueira,

Em 1984, informava-nos Luiz Francisco Rebello de que “Enquanto vivo, nenhuma das cinco peças que publicou [...] foi representada, só vindo a sê-lo algumas cenas do 1º acto de *Dinis e Isabel* em 1931, no Teatro Nacional, e, quarenta anos depois, *O Fim*, na Casa da Comédia, além de uma apresentação de *Pedro, o cru* na televisão em 1974 e no Teatro Nacional em 1982” (REBELLO, 1984 apud JUNQUEIRA, 2007, p. 108).

Essa situação não se alterou, pois ainda não temos muitos estudos sobre o teatro de António Patrício. Merecem especial menção, sem dúvidas, os estudos da professora Renata Soares Junqueira, com “As Máscaras de Don Juan: Apontamentos sobre o duplo no teatro de António Patrício”, de 2007, a tese de doutoramento do dramaturgo português Armando Nascimento Rosa, “As máscaras nigromantes (uma leitura do teatro escrito de António Patrício)”, de 2003, e a dissertação de mestrado de Eliana Pedroso Vitelli (“O teatro de António Patrício”), de 1993.

Vitelli

afirma

que:

[...] os historiadores da Literatura Portuguesa, nas poucas linhas que dedicam a Patrício ao escreverem sobre o período Simbolista, limitam-no praticamente à autoria de *Oceano e Poesias*; podemos notar claramente que as apreciações que tecem sobre este autor derivam especificamente da leitura destas obras e parecem não querer tratar do seu teatro [...]. (VITELLI, 1993, p. 7)

Ainda segundo Junqueira (2007), entre os mais estudiosos, não há uma leitura que foque os aspectos mais singulares do teatro de Patrício nem da própria tradição literária com a qual ele dialoga. Isto fica particularmente evidente na peça que nos propusemos a analisar: *D. João e a máscara (Uma fábula trágica em quatro atos)*, de 1924, cujo protagonista reencarna, de maneira trágica, a figura lendária de Don Juan que, agora, só tem olhos para a figura da Morte transfigurada em mulher, bem à maneira do Decadentismo e do Simbolismo:

A morte, personificada, é a única mulher que ele não consegue conquistar. A morte, aliás, é tudo na vida desse herói: é ela que se desdobra e que se projeta em cada uma das mulheres que ele possui. E é esta a sua tragédia: descobrir que a vida é feita apenas de aparências, de formas transitórias, e que a única realidade essencial é a da morte. (JUNQUEIRA, 2007, p. 88)

Segundo Simone Nicaguma (2011), em Portugal, a produção teatral não acompanha a produção poética e de narrativas de ficção, mas não se deve deixar de considerar sua importância e contribuição para os movimentos estético-literários em Portugal. É preciso estudar o teatro de Patrício e analisar o papel que ele desempenha dentro do Simbolismo português.

Introduzido em Portugal em 1890, com a publicação de *Oaristos*, de Eugênio de Castro, o movimento Simbolista não despertou grande interesse no público, devido aos dramas de assunto histórico e peças de tendência naturalista. Dentro do Simbolismo, foi António Patrício quem primeiro propôs a tematização do amor e da morte. De acordo com Vitelli (1993, p. 66):

Deixar todos os outros temas de lado e tratar essencialmente e de maneira obsessiva o confronto do ideal de vida do homem com estas potências superiores, da qual a morte é antagonista suprema, parece ter sido realmente a característica básica deste teatro simbolista, e congrega, neste sentido os autores que estamos tratando.

É dentro desta perspectiva do teatro simbolista que se insere *D. João e a máscara*, apresentando ao leitor um dos traços mais importantes do Simbolismo: a presença, mesmo que imaterial, da morte.

[...] em *D. João e a máscara* ela (a morte) está presente em todas as mulheres. A

Morte nunca se reveste de um acontecimento humano, histórico, é realmente uma presença imaterial, não é um inimigo terreno, nem uma doença que aniquila suas personagens [...]. (VITELLI, 1993, p. 73)

Assim, é a partir da dualidade intensa do amor e da morte que António Patrício constrói seu teatro. Particularmente, a morte marca a conduta de suas obras, que surgem orientadas num sentido transcendental. Mas também o amor é relevante como contraposição, como causalidade da própria morte.

A figura do Burlador é iluminada por uma ânsia irresistível de espiritualidade e sublimação. Assim, surge o amor terreno e carnal que, não obstante, leva o protagonista à plenitude do amor místico. A morte, “Soror Morte”, é o símbolo desse encontro de Dom João com a sua consciência, com a verdadeira natureza da sua alma, com sua paz interior.

Além de “D. João e a máscara, uma ‘fábula trágica em 4 atos’”, de 1924, a obra de António Patrício é composta por *Oceano*, livro de poemas lançado em 1905; a peça *O fim: história dramática em dois quadros* (1909); *Pedro, o cru* (1918), drama em quatro atos; *Dinis e Isabel*, conto de 1919; *Judas*, ato único de 1929; os contos *Serão Inquieto*, de 1910, e *Poesia*, de 1942, além de duas peças incompletas: a tragédia *O rei de sempre* e o drama histórico *Afonso Domingues*.

Em três das suas obras dramáticas, Patrício trabalha a relação tensa entre vida, amor e morte, temas constantes no seu teatro.

Em *Pedro, o cru*, definida pelo próprio autor como “tragédia da saudade”, temos a figura de um homem saudosista, que deseja Inês de Castro de volta, mulher que fora assassinada havia sete anos. Por isso, realiza um ritual com ela, desenterrando-a e coroando-a. A morte aqui surge como sinônimo de eternidade e se funde com a vida no momento do ritual. “O nosso amor, amor, ainda era pouco. Só abraçado à morte ele inicia... As nossas bodas agora são eternas” (PATRÍCIO, 1918, p. 166). Ele acredita que, assim, a trará de volta à vida.

Segundo Eliana Pedrosa Vitelli (1993), a morte e a dor aparecem na obra como partes de um processo que visa à conversão da vida que se ama em plenitude e eternidade. Pedro não duvida em nenhum momento de sua crença e sugere que “Deus” nada mais é que a força do seu desejo.

Em *Dinis e Isabel*, diferentemente das outras peças, o protagonista (o homem que “amou uma santa”) vivencia certo conflito quanto ao amor que sente, uma vez que ora acredita estar apaixonado, ora assombrado por esse sentimento (conflito entre amor e morte). Isabel sente a dor das pessoas e se comove com elas, sempre tentando realizar atos de

caridade, e Dinis, seu marido, sente muito ciúme da amada:

O rei a quem a mulher foge do leito, foge, foge ainda com noite, como sombra, com o cio na dor dos olhos de anjo, e em lonjuras de além quando eu acinjo... Não ter a dor da terra uma cabeça, uma só boca a que coleis a vossa! (PATRÍCIO, 1919, p. 220)

A peça termina com o conflito não resolvido, pois Isabel morre, e Dinis se revolta perante a morte e a consciência da impotência da vida: “E quem me dá os seus seios? Os seus seios? ... E a sua voz, a sua voz tão meiga [...] Eu tinha, por amor, sede de eterno, sede de eternidade para o seu corpo” (PATRÍCIO, 1919, p. 289).

Em *O fim*, temos um drama que prevê a queda da monarquia. Nele, a Rainha-avó, louca, inspirada em Maria Pia, esposa do Rei Dom Luís I e rainha Consorte de Portugal de 1862 a 1889, perde a razão depois do regicídio de 1908, quando morreram o filho do Rei, D. Carlos, e o seu neto, príncipe Luís Filipe. Ela aguarda uma recepção de aniversário que não se realiza. Patrício constrói a trama a partir de dados oriundos da conturbada situação política e histórica do país, seja no país a ser invadido por potências estrangeiras, ou a resistência popular contra as forças ocupantes, e simboliza a pátria que morre de fome, mas sonha com banquetes. A peça foi redescoberta recentemente, tendo sua estreia em 1971 na Casa da Comédia de Lisboa.

Em *D. João e a máscara*, temos a figura do homem sedutor, enganador, cheio de desejo sexual, que depois se transforma em desejo apenas pela figura da Morte, que é lembrada em várias cenas, com a repetição incessante das imagens “folhas secas” e “mármore frio”, nos remetendo a um cemitério. O personagem principal não aspira a mais nada que não seja morrer, já que toda a vida está morta para ele.

Assim, seus protagonistas caminham entre esses extremos, mesclando os dois temas, amor e morte, e aproximando-os de uma maneira única. Temos, na obra de António Patrício, a mulher que deixa de ser banal objeto do desejo facilmente controlável para ser elemento de iniciação ao próprio sofrimento provocado pela consciência do tempo. Assim, o processo de transição de Dom João torna-se um pretexto filosófico, deixando de ser mítico, embora mantenha sua origem. Dom João é presa constante de um desejo que o instante consagra através da mulher. Como afirma Vitelli (1993, p. 25), “Patrício viu nele, desde sempre, uma alma ávida por atingir o Absoluto; e esse desejo de Unidade passa necessariamente pelo desejo da Morte que liberta.”

4.3 Romantismo decadente e a figura da mulher

A literatura ocidental apresenta exemplos de mulheres fortes, que não têm misericórdia, em diversas épocas. Na obra *A carne, a morte e o diabo na Literatura Romântica*, um estudo sobre a sensibilidade erótica, os estados de espírito e particularidades de costumes, Mario Praz aborda um romantismo decadentista, e chama a atenção, em seu estudo, a ausência de uma mulher oriental que não seja fatal.

Ao se referir às personagens femininas de Moreau, Flaubert, Huysmans, Wilde, entre outros, Praz afirma que elas são sempre ligadas à sensualidade e à fatalidade, e nunca associadas, por exemplo, a qualquer aspecto angelical. Essas personagens possuem características como a feminilidade prepotente, a crueldade diabólica e o caráter imperioso. São figuras que levam à perdição os homens que delas se aproximam.

Segundo Cristiane Brito de Oliveira:

Terá em toda e qualquer época o tipo de beleza dissoluta e imperiosa, será sempre a mulher mágica que destrói o destino do homem apaixonado. Ela é a flor estrangeira mortal para os homens, no entanto, adorável, inatingível, entediada, rainha sideral de físico potente e consciente do domínio de seu corpo. É ainda aquela que, com sorriso enigmático e olhar sombrio, é portadora de toda a experiência sensual do mundo. (OLIVEIRA, 2006, p. 37)

Após elencar esses adjetivos às personagens femininas, Praz faz referência à mulher-vampiro. Segundo Oliveira, “Ela nada mais é que uma evolução da beleza evaeia que culmina com um tipo de mulher fatal, onde o belo perde lugar para o horrível, e o horrível passa a ser celebrado como beleza vigente” (OLIVEIRA, 2006, p. 38). A beleza, então, passa a ser a apreciação do horrível, e a mulher-vampiro é invariavelmente uma mulher morta que levanta de seu túmulo à procura de sangue. Será, dali em diante, um dos temas mais recorrentes no romantismo, ainda que a cena não seja sempre a mesma.

A partir da obra de Praz, fica claro que a mulher oriental é a evolução final da mulher-vampiro, cuja característica principal é a pele alva, que lembra um corpo exangue. A mulher oriental se encaixaria, assim como a mulher-vampiro, num clichê, simplesmente por nela encontrarmos, geralmente, os mesmos elementos de identificação, isto é, o físico, o gosto pela algolagnia (sadismo), o erotismo, a sensualidade, a sexualidade e o luxo aliados ao cenário exótico e altamente erotizado. Oliveira ainda afirma que Praz torna possível discernir a especificidade da figura da mulher oriental dentro do conjunto de mulheres fatais, quando se refere “ao eterno feminino cruel personificado no cortejo das luxuriosas rainhas orientais de nomes estranhos que desfilam” (PRAZ, 1996, p. 213) em Herodíade e Cleópatra, por exemplo.

Assim foi criada uma mulher-diabo, bem mais formidável, e destinada à fama imortal – uma cigana, princesa, feiticeira ou rainha. Este tipo de mulher possui a capacidade tornar um homem obcecado.

Podemos analisar nos quadros de Hans Baldung Grien e de Niklaus Manuel Deutsch, do começo do século XVI, imagens de mulheres sempre abraçadas com a Morte (Figuras 1 e 2).

Figura 1 – *Death and the Virgin*, obra de Hans Baldung Grien



Fonte: DEATH and the Virgin, 1st Art Gallery, 2020

Figura 2 – *Death and the maiden*, obra de Niklaus Manuel Deutsch, de 1517



Fonte: ec-dejavu.ru

4.2 Encontro com a Morte segundo a tradição

Em muitas sociedades, desde o início da História, a morte é vista como uma entidade. A partir do século XV, com a influência artística da cultura greco-romana, ela passou a ser representada como uma figura esquelética carregando uma foice e vestindo uma túnica negra com capuz. Na cultura ocidental, é frequentemente associada a esta figura.

Enquanto algumas crenças sustentam que a Morte apenas corta os últimos laços entre a alma e o corpo e guia os mortos para o outro mundo, sem controle sobre o fato da morte, há contos em que a Morte é responsável pelo ato de matar, e pode ser subornada, enganada ou aprisionada, para que aquele que é ameaçado por ela mantenha a sua vida.

Um exemplo é o mito de Sísifo, que fez um acordo com Asopo, trocando uma fonte de água para a sua cidade pela informação acerca do paradeiro de sua filha. Com isso, Sísifo desperta a raiva de Zeus, que envia Tânato, o deus da Morte, para levá-lo ao mundo subterrâneo. No entanto, Sísifo engana Tânato, elogiando sua beleza e pedindo para enfeitar seu pescoço com um colar, que era, na verdade, uma coleira. Assim, Sísifo aprisiona a Morte e consegue driblar seu destino. Por um período, ninguém morre, mas isso desperta a raiva de Hades, o deus dos mortos, e a de Ares, o deus da guerra, que precisava de préstimo da Morte para consumir suas batalhas. Hades ordena que Tânato traga Sísifo para as mansões da morte, mas este pede um dia na Terra para se vingar de sua esposa, que não o enterrara, como prometido. Hades concede-lhe esse prazo, Sísifo retoma seu corpo e foge com sua esposa, enganando a Morte pela segunda vez.

Note-se ainda que, em várias línguas, como nas eslavas e românicas, assim como no português, a Morte é personificada na forma feminina, enquanto em outras, como no inglês e no alemão, ela é apresentada como uma personagem masculina.

4.3 Tragédia

Segundo Alessandro M. Medeiros,

(...) a obra Poética de Aristóteles tem sido tomada como um parâmetro de análise do drama trágico e até mesmo um cânone para a produção artística ao longo dos séculos. Para Aristóteles a tragédia é uma arte mimética, uma forma específica de imitação, de uma ação de caráter elevado que, suscitando o terror (φόβος – phobos) e a piedade (ἔλεος – eleos), tem por efeito a purificação, a catarse (κάθαρσις–katharsis), dessas emoções (MEDEIROS, 2018).

Segundo Joyce Neves de Campos, estudiosa da tragédia,

Diferente da comédia, que imita homens inferiores com o objetivo de fazer uma sátira ao comportamento de homens dessa categoria, a tragédia tem como protagonistas homens nobres e ilustres, cujas ações refletem a grandeza e a elevação moral desses personagens. (CAMPOS, 2012, p. 35).

Na Poética, Aristóteles (1966, p. 24) afirma que:

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões (nas citações da obra da Poética, fizemos a opção pela referência universal que existe na tradução ao invés do número da página, o que facilita encontrar a referida citação independente da tradução, desde que contenha a referência universal).

Aristóteles, descrevendo o impacto que a tragédia causa no público, encontra no terror e na piedade a resposta para a finalidade de tal representação. A tragédia utiliza-se de personagens para imitar ações que colocam em evidência tipos diversos de caráter, como o caráter nobre do herói, suscitando terror e piedade no público, paixões que serão purificadas. O poeta trágico deve despertar no público essas duas emoções, que irão produzir a catarse. Segundo Campos (2012):

Sensibilizando-se com o horror dos acontecimentos em cena, a tragédia suscita no espectador, simultaneamente, um sentimento de compaixão pelo herói, devido ao destino que lhe foi reservado; e de grande horror (terror) diante das mortes, ferimentos e dores que se narram em cena. (CAMPOS, 2012, p. 24)

Ainda segundo Medeiros, “Nas narrativas trágicas a catástrofe caracterizava um dos pontos altos do espetáculo e por meio do qual o poeta despertava comoção e pavor no público que acompanhava a trajetória de algum célebre herói” (MEDEIROS, 2018).

A tragédia é dividida em seis partes:

Enredo (mythos), caracteres (ethe), elocução (lexis), pensamento (dianoia), espetáculo (opsis) e música (melopoiia). Mas, ao passo que de mythos dirá que é “o princípio e como que a alma da tragédia” (1450^a 38-39), das duas últimas só escassamente se ocupará. (PEREIRA, 2003 apud ARISTÓTELES, 2008, p. 13)

Aristóteles concebe a tragédia como mimese de uma ação executada pelos personagens, que evidencia diferenças de caráter dos homens, além de expressar seus pensamentos diante de formas de agir diversas. Com isso, a tragédia apresenta o protagonista geralmente em situações de conflito e diante de uma decisão que precisa tomar.

Os resultados e a responsabilidade desta escolha fazem com que o agente se veja completamente envolvido com as suas terríveis consequências. Momento alto do drama, a catástrofe reflete o instante de desespero do personagem que, consciente do seu erro, age de uma forma terrível, despertando com algum gesto, grande pavor no público. Ao final da tragédia, um grande lamento decorrente da catástrofe toma conta da cena e, transmitindo sua mensagem, geralmente, o poeta encerra a história com um final infeliz. (CAMPOS, 2012, p. 17)

Segundo Junqueira (2007), a estrutura da peça patriciana deriva do modelo aristotélico de tragédia, que Patrício modifica com o isolamento radical do herói – e com os desdobramentos que tal isolamento implica no plano do diálogo dramático –, transformando a peça numa tragédia moderna, marcada pela crise das relações intersubjetivas tal como a descreve Peter Szondi na sua *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. *Dom João e a Máscara* é um drama moderno, porque guarda muitas de suas características, como a ausência de diálogos, o subjetivismo e o isolamento dos personagens.

Pode-se considerar que se trata de uma “fábula trágica” pelas peripécias vividas por Dom João, como o encontro com a Morte personificada e a visita da estátua do Comendador, até o reconhecimento da donzela Isabel de Burgos, que ele levava à perdição. Segundo Junqueira, o personagem passa de uma vida dinâmica, marcada por sua energia diabólica e sensual, para um estado letárgico, provocado pelo remorso, que só lhe permite contemplar a Morte concebida como mulher ideal. A estrutura da peça é a de uma tragédia, da qual resulta a mudança de fortuna, por meio dos componentes aristotélicos: peripécia e reconhecimento.

Como afirma Martin Esslin em *Uma anatomia do drama (1977)*:

[...] O fato é que a arte – atividade, anseio humano ou instinto – que se corporifica no drama é tão profundamente emaranhada na própria natureza humana, e em tal multiplicidade de inquietações humanas, que é praticamente impossível traçar uma linha divisória precisa no ponto em que termina uma espécie de atividade mais geral e começa o drama propriamente dito. (ESSLIN, 1977, p. 12)

5 D. JUANATUAL

5.1 Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido (2005)

Em sentido oposto ao Dom João de 1924 de António Patrício, está o Don Giovanni de Saramago, muito mais ligado à tradição que o primeiro. Seu personagem tem em comum o espírito zombeteiro, a sedução e as mentiras do primeiro Don Juanda história, criado por Tirso de Molina.

A literatura de José Saramago é constituída, principalmente, por elementos como a dúvida do homem moderno em uma posição crítica sobre o passado, a análise de seu interior através do imaginário e o sobrenatural. A escrita do autor é conhecida pelas suas frases e períodos longos e pelo uso da pontuação de uma maneira a acentuar as vozes reflexivas de seus personagens. Os diálogos dos personagens se encontram nos próprios parágrafos, assim como toda a descrição das cenas; não há travessões, e isso propicia uma sensação de fluxo de consciência, a ponto de o leitor se confundir se o diálogo foi real ou um pensamento. Suas peças são escritas para serem encenadas, como é o caso de *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*.

Nos romances de Saramago, o que comanda a maioria dos processos de apropriação discursiva e textual é a ausência de narrador (CERDEIRA, 2000, p. 231). Uma consequência disso é a falta da metalinguagem na obra, ferramenta frequente no escritor, consciente da sua produção.

A ironia é constante nas obras de Saramago. Exemplos disso são as obras *Don Giovanni ou o Dissoluto absolvido* (2005), sua experiência de recontar a lenda de Don Juan, e *O cerco de Lisboa*, em que o personagem altera o fato histórico que revela o apoio dos cruzados aos portugueses, fator decisivo para garantir o cerco e a consequente queda de Lisboa. Há também a recontagem da história de Portugal em *Memorial do Convento*.

Saramago aceitou o convite de Azio Corghi para escrever um novo Don Giovanni, destinado a servir de fundamento dramático a uma nova composição operística do músico italiano, porque lhe interessava revisitar um texto consagrado da tradição literária e confrontar o discurso religioso.

Don Giovanni ou o Dissoluto absolvido (2005) é constituído de um prólogo e apenas um ato, dividido em seis cenas. Sobre o Don Juan criado por Saramago, temos, no prólogo:

Comecei por argumentar que sobre as malas-artes de Don Giovanni tudo havia sido

dito, que não valia repetir o que outros já tinham feito melhor, que qualquer coisa que escrevesse seria o mesmo que chover no molhado, etc... Era certo que sempre havia pensado que Don Giovanni não podia ser tão mau como o andavam a pintar desde Tirso de Molina, nem Dona Ana e Dona Elvira tão inocentes criaturas, sem falar do Comendador, puroretrato de uma honra social ofendida [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 15)

Assim, o autor estabelece uma diferença fundamental entre o seu Don Juan e aquele proposto por Tirso de Molina: a maldade. Para Teixeira (2008), Saramago reconta a narrativa à sua maneira: em primeiro lugar, trata-se de uma comédia, em oposição ao drama de António Patrício. Além disso, o pecador de Saramago encontra a redenção para pecar novamente, o que não ocorre na peça fundadora da tradição. Essa é uma característica de Saramago, que sempre criticou a religião em suas obras.

Não há nenhuma identificação na peça teatral sobre o espaço onde decorre a ação, como ocorre na ópera e no drama de Molière. Também não há marcas temporais precisas, embora haja a presença de certos elementos tradicionais, como o duelo com espadas. Não é incomum a ausência de marcadores temporais e espaciais na ficção de Saramago, como ocorre, por exemplo, em *A segunda vida de Francisco de Assis*, em *As intermitências da morte* e nos dois Ensaios, obras em que o autor expõe as misérias da condição humana, que ocorrem em qualquer tempo e lugar. Mas, aqui, essa circunstância decorre principalmente do fato de o pré-texto direto da peça ser a ópera de Mozart e Lorenzo da Ponte. A ausência de marcadores temporais e espaciais podem representar, desde Molière, o reconhecimento (ou a reivindicação desse reconhecimento) da universalidade de Don Giovanni. Não se pode identificar sua origem espanhola no texto do dramaturgo francês, e, em Saramago, ela está consignada apenas no número de conquistas amorosas do herói naquelas terras, conforme anotado no famoso catálogo.

A sedução, aqui, é a principal característica do personagem. Ele se orgulha dela, pois é conhecido por todos justamente por essa característica.

DON GIOVANNI: Duas mil e sessenta e cinco disso a que chamaste faltas ou infâmias. Mas toma nota nessa tua dura cabeça de que o estupro nunca foi uma actividade sexual do meu gosto. Don Giovanni é um cavalheiro, não viola, seduz. (SARAMAGO, 2005, p. 33).

Don Giovanni de Saramago tem uma postura muito distinta da de seus antepassados, e isso não se aplica apenas ao fato de não haver arrependimento, mas à sua capacidade de negação mesmo quando tudo conspira contra ele. Ele pouco se importa com a punição, pois não acredita em maldições. Saramago também aposta no jantar oferecido por Don Juan ao Conviva de Pedra, mas em sentido oposto à tradição. Como afirma Teixeira:

Na versão de Saramago, o convite macabro é apenas uma reminiscência evocada pelas palavras do Comendador: “Convidade-me a jantar e aqui me tens” (p. 28). Isso decorre da opção do escritor em começar a sua peça por onde terminaram as principais versões, com o objetivo de subverter os cânones tradicionais, ou, na expressão de Azio Corghi, dar uma reviravolta ao arquétipo cultural. (TEIXEIRA, 2008, p. 80)

Dessa forma, o confronto entre Don Giovanni e o Comendador é o enfrentamento entre a nova ordem e a antiga, entre o sinônimo de honestidade e reputação e o de sedução e desonestidade, no qual reside grande parte da comicidade da peça. Saramago absolve o antigo pecador ao invés de puni-lo, para, assim, deixá-lo livre para pecar novamente.

Segundo Watt (1997), em muitas das sociedades humanas considera-se que o bem-estar dos vivos depende de seus ancestrais, e dessa crença nasce o medo de que os fantasmas dos mortos atormentem a existência daqueles que os ofenderam. Para impedir que isso aconteça, criou-se o costume de oferecer alimentos e bebidas aos defuntos, tanto na cerimônia de sepultamento como no dia dos seus aniversários. Essa homenagem aos mortos foi institucionalizada pela igreja cristã com a criação do Dia de Finados, em 2 de novembro. Na Espanha do século XVI, porém, levar alimentos aos mortos no interior das igrejas tornou-se uma prática tão comum que precisou ser proibida. Mediante isso, podemos compreender a razão pela qual o convite ao Conviva de pedra era uma ofensa tão séria à igreja, aos mortos e às famílias. O retorno da estátua significa a crença na força dos mortos.

Em Saramago, o Comendador é importante por aplicar uma lição de moral e punir com a maldição o responsável por seu assassinato, Don Giovanni. Ele invoca as labaredas do inferno, apesar de surgir apenas uma pequena chama que se extingue de imediato, provocando o riso do protagonista. Ou seja, não há inferno e, se o há, não é pior do que o local onde todos estão vivendo. Já em António Patrício, Dom João afirma que o Conviva morreu, mas não viu a Morte. Ele a viu, conversou com ela e se apaixonou.

O encontro de Don Giovanni com a estátua é o conflito entre a frieza (a estátua é de mármore) e os ardores do corpo de Don Juan (sedução, sentimentos à flor da pele, paixão); é o conflito entre um vivo mortífero (Don Giovanni) e um morto-vivo (a estátua).

A morte de Don Giovanni é considerada simbólica, pois dá lugar à libertação do “mito”, à supressão do título de “Don” da imagem arquetípica do “sedutor”, transformando-o apenas em “Giovanni” e abrindo, agora, uma autêntica relação de amor, pois ao final ele se entende com Zerlina, uma camponesa simples que, ao contrário de todas as outras mulheres da trama, não é seduzida por ele:

ZERLINA: Não vim para me rir de ti. Vim porque havias sido humilhado, vim porque estavas só, vim porque Don Giovanni se tinha tornado de repente num pobre homem a quem haviam roubado a vida e em cujo coração não restaria senão a amargura de ter tido e não ter mais. DON GIOVANNI: Já viste esse homem, agora podes ir-te. Don Giovanni está tão morto como Don Octávio. ZERLINA: Não irei. DON GIOVANNI: Que queres que faça contigo? ZERLINA: É tempo de que eu te conheça e me conheça a mim. (SARAMAGO, 2005, p. 85-86)

Ao final, o protagonista fica com Zerlina. Ele é agora outro homem, que o amor perdoou. O “dissoluto” se torna “absolvido”.

O Coro, na obra, é reduzido a Dona Ana, Elvira, Don Ottavio e Masetto. Podemos afirmar que Elvira é quem mata o sedutor, ao roubar sua lista e trocá-la por outra em branco, e trata-se de uma mulher, ou seja, a representação da personagem seduzida. A vingança das mulheres (Dona Ana e Elvira) se desfaz em migalhas pelas mãos de Zerlina, pois a sedutora, ao final, é a moça que Don Giovanni não havia tido tempo de seduzir.

Na primeira cena da peça, D. Elvira e Leporello conversam sobre a lista de mulheres de Don Giovanni.

DON GIOVANNI: Espanha, Turquia, França, Alemanha, Itália, tudo somado dá duas mil e sessenta e cinco mulheres... Quem delas terá sido a primeira? Como se chamava? Seria das louras? Seria das morenas? Era alta? Ou era baixa? Não consigo recordar-me. Depois de ter duas mil e sessenta e cinco mulheres deitadas, quem seria capaz de se lembrar da primeira? Tantas, tão poucas, demasiadas. Como poderá saber-se? A orgulhosa Dona Ana teria neste livro o número dois mil e sessenta e seis, a ingénua Zerlina seria a dois mil e sessenta e sete, mas as ingratas não me deram tempo, resistiram, gritaram por socorro, obrigaram-me a fugir, a dar confusas e ridículas explicações. Antigamente era mais rápido na conquista, mais veloz no triunfo, mais conclusivo na retirada. E ainda por cima tive de matar o idiota do Comendador. Don Giovanni está a fazer-se velho. (SARAMAGO, 2005, p. 27)

A importância do catálogo é reforçada, pois o leitor é informado de que Don Giovanni o folheia saudosa e melancolicamente. Seu primeiro enunciado evoca a famosa ária: “Espanha, Turquia, França, Alemanha, Itália, tudo somado...” (SARAMAGO, 2005, p. 27). Ocorre uma mudança significativa no perfil do protagonista, que não é mais aquele jovem arrojado que pensa apenas em viver o instante e para quem é alheia qualquer reflexão sobre o passado ou qualquer avaliação crítica sobre sua própria conduta. Como uma parte significativa dos protagonistas de Saramago, Don Giovanni é um homem maduro: “Antigamente era mais rápido na conquista, mais veloz no triunfo, mais conclusivo na retirada. E ainda por cima tive de matar o idiota do Comendador. Don Giovanni está a fazer-se velho” (SARAMAGO, 2005, p. 28). O envelhecimento do personagem deve ser levado em conta por marcar o simbolismo do catálogo. É o passado que justifica a fama do incrível conquistador, que, na versão de Saramago, não seduzirá nem tentará seduzir nenhuma

mulher.

Segundo Rousset (1978), Don Juan é o apaixonado de todas as mulheres do mundo, e por isso é que todas as espécies de todas as mulheres estão presentes, juntando-se no trio tão bem diferenciado de Zerlina, Elvira e Ana. Zerlina é a ingênua; Elvira é a mulher que ama e é humilhada, sempre pronta ao regresso e ao perdão; Ana é a virtual que consegue atingir a plenitude da sua existência, dada sua posição de filha do Morto. Ana é a heroína presente do início ao fim: ela tornou-se como o protagonista, equilibrando a sua intensidade, o cinismo e a vontade de prazer de Don Juan.

O Don Juan de Saramago dialoga claramente com os anteriores, porém, ao seu próprio modo, propondo releituras e outras possibilidades além das já conhecidas do personagem da tradição. Assim como acontece com António Patrício, ainda são raros os estudos sobre *Don Giovanni e o dissoluto absolvido*. Alguns trabalhos publicados sobre a obra são a dissertação de Alexandre Teixeira, “Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido de José Saramago: um novo horizonte para o antigo pecador” (2008), um estudo das principais características da personagem; “A revisitação saramaguiana do arquétipo de Don Juan à luz da ópera *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*” (2017), de Katherine Afonso Lopes, e a resenha de Jorge Valentim na Revista *Metamorfoses*, de 2006.

Há uma diferença de 81 anos entre a peça de Patrício e a de Saramago. Em correspondência a Azio Corghi, que consta no prólogo de *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, Saramago afirma que:

A ideia de um novo “Don Giovanni” interessa-me muitíssimo, ainda que neste momento não possa pensar em nada mais senão no romance em que estou a trabalhar. Se tudo me sair bem até o final, conto poder terminá-lo nos primeiros dias de janeiro. A seguir terei que rever as provas, a seguir terei que fazer as viagens de “promoção”, e então ficarei mais ou menos livre. A minha ideia é que Don Giovanni, ao contrário do que sempre se diz, não é um sedutor, mas antes um permanente seduzido. A simples presença de uma mulher perturba-o. Mas isto não é o importante. O importante é a dignidade de quem é capaz de dizer NÃO quando não só a sua vida mas também a salvação da sua alma se encontram em perigo. É certo que Don Giovanni é um fraco com as mulheres, mas “compensa-o” bem com a sua força ética no momento em que é tentado pela facilidade hipócrita do perdão. Estamos perante um paradoxo: Don Giovanni, o sujeito imoral por excelência, é um homem fiel à sua própria responsabilidade ética. Eis o que gostaria de ver salientado no texto. (SARAMAGO, 2005, p. 96)

Saramago declara que, com sua releitura, pretende pôr em discussão as versões “oficiais”, além de afirmar a impossibilidade de escrever algo novo a propósito de Don Juan sem que o espectador volte as costas para a história e tenha alguma expectativa sobre ela, ou seja capaz de abandonar o *déjà vu*, que sempre irá existir.

Na peça, após a entrada do Comendador, inicia-se a reviravolta do arquétipo cultural, seguindo-se um diálogo em que o humor desestabiliza aquela atmosfera¹³:

COMENDADOR: O dia é hoje. DON GIOVANNI: Como queiras. Mas senta-te, por favor, não gosto de ver ao meu lado pessoas mais altas do que eu. COMENDADOR: Não posso sentar-me. DON GIOVANNI: Por quê? COMENDADOR: Uma estátua tem de ficar para sempre como a fizeram. A mim fizeram-me em pé, por isso não me posso sentar. É uma questão de articulações. DON GIOVANNI: Vais estar em pé por toda a eternidade? Isso cansará muito, suponho. COMENDADOR: Não sei. A eternidade, para mim, só agora é que começou. (SARAMAGO, 2005, p. 29-30).

Ressaltamos que no texto não há, nem poderia haver, gracejos entre Don Giovanni e o Comendador; apenas a covardia de Leporello, ausente da cena, constitui-se num contraponto à gravidade da situação.

A estátua ainda tenta reassumir a sua função moralizante e exige o arrependimento do pecador. Don Giovanni nega a consumação e a tentativa de violação da filha do Comendador, esclarecendo que Dona Ana descobrira a tempo não se tratar do noivo Don Otávio¹⁴, “a quem pelos vistos, costuma receber no seu quarto, às ocultas do pai. Ou tu sabias, e calavas? Também por respeito?” (SARAMAGO, 2005, p. 33). O mais importante dessa fala é a introdução da crítica à hipocrisia, ponto de contato entre o texto de Saramago e o de Molière. Só que, agora, o Comendador representará metonimicamente a hipocrisia social e religiosa, diferentemente da versão francesa, em que a personagem é inconsistente, não tendo outra função senão a de castigar o libertino. Às imprecações do Comendador, “És um miserável pecador, mereces ser castigado” (SARAMAGO, 2005, p. 33) e “Arrepende-te” (SARAMAGO, 2005, p. 34), Don Giovanni revida:

Nunca perante ti, hipócrita. Conheço bem os da tua espécie. Andais pela vida a distribuir palavras que parecem jóias e afinal são enganoso, colocais com fingido amor a mão sobre a cabeça das criancinhas, desviais das tentações da carne os vossos olhos falsamente pudicos, mas lá por dentro roei-vos de despeito, de ciúme, de inveja. Alimentais-vos da vossa própria impostura e quereis fazê-la passar por virtude sublime. A gente como vós cospe-a Deus da Sua boca. (SARAMAGO, 2005, p. 34)

¹³ No posfácio do livro, Graziela Seminara revela que a música de Azio Corghi reforça essa situação. Aliás, o temamusical do Comendador se reveste de um espírito carnavalesco que, junto ao texto, corrói a autoridade e a imponência da personagem (SEMINARA, 2005, p. 107).

¹⁴ Em Molina e Saramago, Don Giovanni toma o lugar do noivo e é expulso por Dona Ana. Em Molière, não há o episódio, pois Dona Ana não existe.

6 CATEGORIA DE ANÁLISE

O inferno e a máscara foram selecionados como categorias de análise, por constituírem elementos relevantes para as duas obras, cuja análise será aprofundada a seguir. O inferno, embora seja uma noção religiosa, será abordado nas duas obras, assim como a máscara, objeto concreto que muitas vezes é tido como abstrato.

6.1 O inferno

Seguindo a tradição, em Molière, ao final da trama, Don Juan é punido por todos os pecados que cometeu em vida, ao segurar a mão da Estátua do Comendador e ser tragado pelas labaredas do inferno:

Ó Deus, que é isso que sinto? O que está acontecendo? Um fogo invisível me consome, me queima, me sufoca. Todo o meu corpo é um braseiro. Aaaahhhh! (Cai um raio com terrível estrondo, e relâmpagos explodem sobre Don Juan. A terra se abre e traga-o para o abismo. Enormes labaredas se levantam do lugar em que ele desapareceu.) (MOLIÈRE, 1997, p. 131)

Ou seja, de nada adiantou ele seduzir tantas mulheres e enganar tantas pessoas, fingindo que se arrependeu apenas para que deixassem de importuná-lo, se é punido por todas as suas atitudes e carregado diretamente ao inferno.

Já em *D. Giovanni* de Saramago, a estátua do Comendador invoca as labaredas do inferno, mas surge apenas uma pequena chama que logo se extingue, provocando o riso do protagonista. Saramago sugere, assim, que não há inferno; se há, não é pior do que o local onde todos vivem na hipocrisia e falsidade. Além disso, a cena é tratada com comicidade, fugindo da tradição.

Quando os protagonistas das obras de Saramago e de Patrício, respectivamente *D. Giovanni* e *Dom João*, convidam o *Conviva de pedra* para jantar, querem ver até onde a morte consegue chegar. Os personagens já conhecem o inferno, mas reagem de maneira diferente a ele. *D. Giovanni* ri das labaredas do inferno, afinal, o que é uma labareda para quem já conhece o inferno na própria Terra?

COMENDADOR: Assim o quiseste, assim o terás. Que as portas da morada do Demónio se abram então para ti, que te abrasem as chamas do castigo eterno, que sofras mil anos de torturas por cada uma das vítimas da tua concupiscência. Vai, maldito, o inferno espera-te, tu já não és deste mundo. Vai! (SARAMAGO, 2005, p. 35)

Neste momento, uma labareda brota do chão, mas imediatamente se apaga. Uma

segunda chama aparece e também some, e uma terceira labareda insignificante também: “DON GIOVANNI: Continuo aqui, Comendador. Experimenta outra vez, mas com mais força. Grita para que o Demónio te ouça e mande abrir a porta” (SARAMAGO, 2005, p. 36). E D. Giovanni ri do Comendador: “Falhaste, Comendador, pelos vistos não tens nenhuma influência no governo do inferno. Talvez seja por estares no paraíso, talvez não haja linhas de comunicação. [...]”¹⁵ (SARAMAGO, 2005, p. 36).

Já Dom João, ao se deparar o Conviva de pedra, vai ao seu encontro para abraçá-lo e pôr fim à sua vida, porém, ele recua, assustado:

O CONVIVA DE PEDRA: Se eu te abrir os braços... Vens?! ... – Ou não? Tens medo que te gele?... D. JOÃO: Passei um inverno, em pequeno, num solar de Castela. Estou a ver-me... Teria talvez sete anos. Uma manhã, – no jardim transido, todo branco, – modeliei na neve uma boneca; e enlacei-a com febre, doidamente. (Pausa) Queria gelar ali, de encontro à Amada... Levaram-me pr’á cama quase a rastos. Creio que adoeci. Já mal me lembro... (Fitam-se instantes) Não era menos fria do que tu... (PATRÍCIO, 1924, p. 80).

A morte de D. João não é por acaso, está predestinada desde o encontro com o Convidado de Pedra. Todavia, é o acaso da conquista, da posse momentânea da mulher que conduz ao fatalismo da morte. Em Saramago, Don Giovanni morre quando roubam sua lista com todas as conquistas: “ZERLINA: Este é Giovanni, simplesmente. Vem” (SARAMAGO, 2005, p. 86). Neste momento final, a estátua do Comendador se desfaz em pedaços. Ou seja, agora ele se torna apenas mais uma pessoa comum, sem seu título.

Em Patrício, Dom João, desde o início da trama, ao conhecer a Morte, vai morrendo até modificar totalmente seu caráter: doa seus pertences, muda sua forma de agir e até mesmo seu olhar se torna frio. Ao final, também perde seu título de “Dom” e passa a ser simplesmente João ao conversar com a Morte, que passa a ser “Soror Morte”. Dissolve, portanto, totalmente o caráter de mito dado ao personagem.

Os dois protagonistas matam um homem honrado e respeitoso que poderia tê-los ensinado a viver de forma distinta e digna. O mínimo que podem fazer, agora, é convidá-lo para jantar. São histórias de culpa. Dom João ainda não merece sua culpa e, conseqüentemente, não merece a morte. É por isso que passa a pedir esmolas no Convento de la Caridad, sempre com os olhos baixos, e a se martirizar. Tudo o que ele mais queria não ocorre: morrer. As ideias de castigo e culpa, portanto, são muito presentes na obra.

Afinal, Don Giovanni e Dom João não são tão distintos como aparentam, pois já se

15 Este trecho remonta à parábola do rico e Lázaro (Evangelho de Lucas, capítulo 16), em que o rico, ao morrer e encontrar-se no Hades, intercede a Abraão que envie alguém para levar uma mensagem à casa de seu pai; a resposta que recebe, porém, é que não há comunicabilidade entre os lugares.

encontram no inferno mesmo antes de morrer. Don Giovanni perde sua lista com suas conquistas e, por isso, passa a viver um inferno, e Dom João vive um inferno pois quer morrer para se encontrar com a Morte. A sedução é o extremo da vida, e a morte é vista como salvação, sendo a redenção desses dois personagens. Primeiramente, querem viver no prazer, no extremo da vida, burlando a sua lei natural para chegar a esse prazer. Agora, o prazer total se torna morrer. Nas duas obras, isso não chega a se concretizar, mas sabemos que os dois personagens estão mortos. Dom João não é mais o sedutor enganador de outrora, ele abandona todos os seus bens e vive uma vida de penitência. D. Giovanni passa a ser apenas Giovanni após ter sua lista queimada, sua honra manchada e sua virtude perdida. Todos acreditam no que ele tem escrito em seu caderno de nomes, e quando este é roubado e apagado, todos passam a desacreditar das suas conquistas. Elas são confirmadas somente através do livro. Por isso, descobrindo que foi enganado por Dona Elvira, ele afirma: “Já viste esse homem, agora podes ir-te. Don Giovanni está tão morto como Don Octávio” (SARAMAGO, 2005, p. 86). Após essa mudança radical, é conquistado por uma simples camponesa, o que não teria acontecido se ele fosse o mesmo. São, portanto, dois personagens que transitam do herói sensualista para o espiritual.

O “eu” na sua inflação, o “ego” proposto pela psicanálise, é dominado por forças conflituosas que dividem o indivíduo entre o mundo real e o ideal, entre as imposições da vida social, de um lado (marcado pelo Conviva de pedra e todos os outros personagens), e o domínio dos seus instintos e desejos pessoais, de outro. Assim, há uma divisão entre o ego do herói, que ora pensa e age de uma maneira, ora de outra. Essa duplicidade marca o personagem das duas obras em questão.

É possível dizer que os atos compulsivos do personagem, a repetição da conquista, indo de mulher e mulher, é uma espécie de imitação ou prenúncio do próprio inferno, pois o que é o inferno se não repetição?

Concebemos o arquétipo literário de Don Juan como transcendente à morte, em todo o seu desejoerótico no encontro com a morte, que é o encontro consigo mesmo. Assim, entregando-se ao desejo do desejo, Don Juan é presa eterna da aparência do desejo, eterno ausente de si mesmo. Aí está a mais funda raiz mítica e seu mais perdurável significado estético.

Seja como for, não é possível reduzir o personagem de Don Juan à figura da imagética popular, a de um vulgar sem escrúpulos, apreciador de mulheres, mentiroso e impostor, e essa é uma interpretação propiciada pela leitura da obra dos dois autores.

6.2 A máscara

No teatro grego, os atores utilizavam máscaras para a construção de seu personagem, sem a caracterização do verdadeiro “eu” e sem nenhuma associação à pessoa por trás dele. É daí que a palavra máscara deriva. Por termos a necessidade de pertencer a grupos, agimos de maneira diversa em cada ambiente social, nos escondendo, assim como os atores nas peças gregas.

Uma produção recente em que a máscara aparece como elemento relevante é o poema *Tabacaria* (1933), de Fernando Pessoa, assinado por seu heterônimo Álvaro de Campos: “Quando quis tirar a máscara/ Estava pegada à cara/ Quando a tirei e me vi ao espelho,/ Já tinha envelhecido” (CAMPOS, 1951). Aqui, o sujeito não sabe o que deseja e nem propriamente aquilo que é. A máscara levanta a questão da busca pela identidade, tema frequente na poética de Fernando Pessoa. Evidencia-se a necessidade humana de parecer aquilo que não se é para se enquadrar socialmente, para agradar aos outros. Depois de tanto tempo usando sua máscara, é difícil para o eu-lírico retirá-la. Quando consegue fazê-lo, percebe que, enquanto aparentava ser outra coisa, o tempo passara, e ele envelhecera.

Em Tirso de Molina, a peça se inicia com Dom Juan Tenório mascarado deixando os aposentos de Dona Isabel. Ela se entrega a ele, mas sem ter visto o seu rosto, porque ele fingia ser seu noivo, Dom Octavio. A máscara, aqui, é um sinônimo de enganação, de fingimento.

Já em Patrício, temos, no início da peça, um baile de máscaras, mas toda a obra é marcada por essa “máscara” que traduz as falsas acusações, os casamentos arranjados, as moças ludibriadas, as intrigas e os disfarces. Tudo é fingimento: Dona Isabel recebe um homem no seu quarto antes de se casar, Dona Ana sofre com o casamento arranjado pelo pai, e as moças permitem que a relação sexual se antecipe à cerimônia. Há casos sem fim de hipocrisia. O único personagem que não precisa de máscaras é Don Juan, ou seja, ele não precisa de honra para sentir-se seguro. Viola os códigos burgueses da família e do casamento, mas ele mesmo afirma suas decisões e seu caráter. Em Patrício (1924, p. 27), o próprio Dom João afirma: “P’ra quê as máscaras, se ninguém nos vê?...”

A máscara possui um “véu” de anonimato que dissipa o caráter das pessoas que, com ela, ficam sem rosto, dissimuladas. O rosto ocultado produz a sensação de excitação, a vontade de desvendar o mistério da revelação. Segundo Vitelli (2001, p. 27):

Ao que parece, em “D. João e a Máscara”, as faces, a multiplicidade do mundo e o aprisionamento à matéria é que são as máscaras, a contingência: e a essência real, a Unidade espiritual. E esta só seria atingida com a morte, por isso D. João a desejava

tanto... A morte, como libertação deste mundo múltiplo para se reintegrar na Unidade impessoal, no Absoluto chamado Amor.

Para uma análise e interpretação simbólica do tema da máscara, observemos a capa da primeira edição de *D. João e a Máscara*. No desenho de Almada Negreiros, o rosto de D. João ocupa a maior parte do espaço (Figura 3). O seu olhar lateral, caracterizado por parecer imóvel, por inquietação, talvez tristeza e aflição, demonstra introspecção.

Figura 3 – Capa da 1ª edição de *D. João e a Máscara*, desenhada por Almada Negreiros



Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL, 2020.

A rigidez dos traços das duas cabeças também remete ao tema da máscara. Observamos, aqui, duas máscaras que representam os dois estados de D. João, o vivo e o morto. Ciccia (2012) afirma que:

Com grande poupança de meios estéticos, Almada Negreiros percebeu e restituiu com grande poder de sugestão o teor da “fábula trágica” de António Patrício. Embora o título pareça indicar dois protagonistas, duas entidades distintas (D. João por um lado, a Máscara por outro), Almada Negreiros sugere a unicidade da personagem.

A questão da representação dramática e da encenação surgem de imediato, pois a

personagem da “Morte” aparece duas vezes no palco para dialogar com o herói. Para representar o que nenhum homem jamais viu, utiliza-se o artifício da máscara, que se impõe da seguinte maneira: tanto a Morte precisará de máscara para ser identificada como também outras personagens atuando no palco. Ela é utilizada para ser vista e, ao mesmo tempo, para dissimular. Dessa ambiguidade, nasce o mistério das figuras projetadas por ela, mas que não passam de representações. E, assim, as máscaras de D. João constituíram durante muito tempo um obstáculo à sua busca da verdade. Das mulheres seduzidas, dos crimes perpetrados, ele só colheu insatisfação; a sua insaciabilidade era o resultado do “enigma das máscaras, das formas” (PATRÍCIO, 1924, p. 103). Pensando atingir a eternidade na multiplicação das aventuras, ele perdeu-se: “era no instante-espasmo, a eternidade. Se tu soubesses, Mármore... um possesso de eterno, é o que fui sempre” (PATRÍCIO, 1924, p. 103).

De acordo com Ciccica (2012), “De fato, podem-se observar dois tipos de máscaras nesta peça: 1) a máscara/ objeto e 2) a máscara da fisionomia, esculpida pelo inconsciente ou pelo disfarce (as expressões faciais são a tal ponto concebidas como máscaras que várias vezes, no texto, recorre-se ao termo ‘máscara’ em vez de ‘rosto’). Ilustrando as descrições de máscara apresentadas, temos a entrada de D. João em cena:

A cabeça de tinta aciganada, tem insolência cínica e fadiga, uma tensão de vida tão aguda, que é quase dolorosa, inquietante. No impudor da boca, do olhar, uma mobilidade que perturba, por excesso de expressão, de intensidade. Traz [...] na mão direita, com anéis, uma máscara breve de veludo. (PATRÍCIO, 1924, p. 19).

Outras personagens escondem sua verdadeira natureza, como o Duque de Silvaes: “É um velho. Uma máscara de crápula em que traços aristocráticos subsistem” (PATRÍCIO, 1924, p. 123). Aqui, a máscara é a qualidade de aristocrata fidalgo. Em oposição a Silvaes, no fim da fábula trágica, D. João torna-se simplesmente João, perdendo a última máscara.

Porém, essa enganação da fisionomia será com certeza a máscara mais utilizada na peça. D. Otávio sabe que D. João usa a expressividade do rosto que lhe permite fingir o que não é: “É a infâmia com milhares de máscaras”, ao que lhe responde D. Ana: “Rasgá-las a punhal numa só máscara...” (PATRÍCIO, 1924, p. 181).

D. João pressente a presença de sua outra personalidade, aquela vista aos olhos de outras pessoas, e que é figurada pela máscara. Quando a tira, aprende a conhecer seu outro rosto, que só ele é capaz de distinguir, e que é a morte. É no momento do diálogo com o Conviva de Pedra que D. João desvenda sua personalidade, e somente no ato III o Duque de Silvaes repara na metamorfose de D. João, indicando que a máscara social constitui um

obstáculo extremamente difícil de ser transposto pelo olhar dos outros: “Mas que tens tu? Vieste sem espada. Falas mais que é natural, ris-te demais. Não és tu, não sei: não te conheço. És o ator que faz o teu papel” (PATRÍCIO, 1924, p. 124). Assim, poucas são as personagens capazes de aceitar D. João tal qual ele se tornou.

O Duque de Silves, de quem D. João tenta arrancar a máscara, reflete sobre as relações falsas entre os homens: “Como é difícil conhecer alguém... Somos sombras loucas entre sombras” (PATRÍCIO, 1924, p. 129). Esta cena indica como é difícil admitir a verdade que se disfarça por baixo da máscara sem um trabalho de introspeção, razão por que o Duque passa a refletir.

Os antigos cúmplices de D. João não acreditam sequer em uma palavra dele. Nem D. Otávio acredita na sinceridade do seu comportamento quando conhece a nova vida de pedinte de D. João: “E anda agora sem espada, num desprendimento de suicida; que é fingido, bemo sei” (PATRÍCIO, 1924, p. 185).

Aos poucos, por meio de um diálogo poético com a morte, D. João vai integrando a percepção de que cada um é consubstancial ao outro:

D. João Onde foi que eu Te vi ? – Foi em mim ? Foi em mim ?... [...] mais baixo, como quem adivinha, Serias Tu ?... Não eras Tu, a cada instante, dentro de mim. Eterna, ou pertinho ou distante, ó olhos de Sibila, em máscara de seda... Não vinhas Tu de mim quando ali, na alameda, a alta porta se abriu, e em Maja macabra, entraste levemente, e sem dizer palavra... (p. 53) [...] Essência do meu ser: agora que Te vi, nasci uma segunda vez dentro de mim : nasci. Eras Tu, sem saber, que no ar modelava a minha sede vã, com suas mãos de lava... Tudo o que em mim não tinha voz, e era mais eu, Ó Máscara de Outono, era Teu, era Teu. (PATRÍCIO, 1924, p. 64)

Afinal, a máscara só veda na medida em que leva ao desvendamento. A máscara da morte oferece a D. João a possibilidade de se descobrir e de a descobrir realmente, de reconstituir, portanto, o seu ser completo.

O autoflagelamento cometido no último ato por D. João é considerado uma tentativa de autopunição, na esperança de remissão de seus pecados. Essa busca da morte participa da reconstituição do ser íntimo de D. João que, no início, considerava-a exterior a ele: “E não me quer, a Morte. Voa em círculo, com um abutre à roda de uma torre” (PATRÍCIO, 1924, p. 41). Segundo Ciccina (2012),

O rosto da morte seria então outro aspecto do mesmo homem. Tendo instaurado durante a vida toda uma proximidade com a morte, António Patrício atribui-lhe simbolicamente uma forma feminina e vários nomes que podem ser referências literárias (A Beatrice dos sonetos de Antero de Quental, por exemplo, foi, sem

dúvida, uma fonte de inspiração direta).

A partir de um ponto de vista católico, Renata Junqueira interpreta as autoflagelações de D. João como o possível caminho para a remissão dos seus pecados, que passaria pelo afastamento progressivo da vida mundana e do seu próprio corpo. Esta análise, por válida que seja, pode talvez ser completada. Se o herói, em plena consciência, se tornou monge miserável, foi mais para aproximar-se tanto quanto possível do divino do que para obedecer a um voto de pobreza referente à condição de Cristo.

Marie-Noëlle Ciccía, em seu artigo intitulado “As máscaras da vida e da morte em D. João e a máscara (1924), de António Patrício” (2012), afirma que aquele que esconde o rosto demonstra duplicidade. Por esse motivo, a máscara tem caráter demoníaco no cristianismo. Mas, na peça de Patrício, a máscara ultrapassa o quadro cristão: cristianismo e paganismo se unem no mesmo ideal de absolvição dos constrangimentos para alcançar o divino, a sacralidade.

Na peça, D. João apresenta dois estados, o sedutor e o monge miserável. À primeira vista, temos uma máscara de grande beleza, sedutora; na segunda aparição, temos uma máscara religiosa, soror Morte, equivalente feminino do frei que D. João é agora.

Graças à máscara, encontramos no personagem a sua sacralidade. É por meio dela que Patrício restitui a nobreza em um mundo em que a decadência da máscara não se pode atribuir à própria máscara, mas a um processo generalizado de dessacralização da vida. Portanto, ela é indispensável à relação entre o homem e o mundo; não serve para esconder, para disfarçar, mas para desvendar, assim como constata D. João: “P’ra quê as máscaras se ninguém nos vê?” (PATRÍCIO, 1924, p. 37).

Segundo Renata Junqueira, em “As Máscaras de Don Juan – Apontamentos sobre o duplo no teatro de António Patrício”, as figurações do duplo têm marcado a literatura há muito tempo:

Mas até então a concepção do Duplo envolvia apenas um desdobramento objetivo: tratava-se mesmo de dois seres distintos que, por semelhança física, eram circunstancialmente confundidos um com o outro. [...] O mesmo século XVII, no entanto, daria origem ao pensamento cartesiano, que conduziria decididamente o homem (e não mais Deus) ao centro do mundo, provocando assim a hipertrofia progressiva do ego. A partir daí o motivo do Duplo passaria a envolver um desdobramento subjetivo: o “Eu”, na sua inflação, descobre-se fracionado, dominado por forças conflituosas que geram uma cisão interna e que o deixam dividido entre o mundo real e o ideal, entre as imposições da vida social, de um lado, e o domínio dos seus instintos e desejos pessoais de outro lado [...]. (JUNQUEIRA, 2007, p. 83)

Assim, há uma divisão entre o ego do herói, que ora pensa e age de uma maneira, ora como se fosse outra pessoa. Essa duplicidade marca o personagem Don Juan na literatura desde Tirso de Molina.

Como afirma Rank (2001), o mito de que apenas homens fortes e dotados tinham o direito de fecundar mulheres, garantindo a perpetuação das almas fortes, tem raízes muito antigas. Don Juan é um herdeiro desses atributos. Patrício soube ver sua face diabólica, mas também sua face de penitência e arrependimento. Julgou que o que há de essencial nesse herói é o que há entre uma face e a outra: seu misticismo, seu mistério. Ele transita do herói sensualista para o espiritual. Optou pela vertente que analisa seu sentimento de culpa e punição.

Assim, Patrício faz o seu herói transitar de um materialismosensualista para o mais austero espiritualismo, sempre obsidiado pelo desejo de morrer: a Morte, personificada, é a única mulher que ele não consegue conquistar. A morte, aliás, é tudo na vida desse herói: é ela que se desdobra e que se projeta em cada uma das mulheres que ele possui. E é esta precisamente a sua tragédia: descobrir que a vida é feita apenas de aparências, de formas transitórias, e que a única realidade essencial é a da morte [...]. (JUNQUEIRA, 2007, p. 88)

O tédio do protagonista se justifica pela necessidade de mudança deste mundo ideal, perfeito, feito apenas de aparências. Ele percebe, no baile de máscaras, que tudo não passa de máscaras, de ilusões temporárias, inclusive ele mesmo também é uma máscara, um personagem.

6.2.1 *Don Juan de Marco*

Don Juan de Marco, filme norte-americano de 1994, dirigido por Jeremy Leyen, também foi inspirado no nosso protagonista (Figuras 4 e 5). Ele apresenta um rapaz de 21 anos que acredita ser o próprio Don Juan de Marco, assumindo ter conquistado mais de mil mulheres, e prepara-se para se suicidar por ter sido rejeitado por uma única mulher, Doña Ana. Um renomado psiquiatra, Dr. Mickler, ao tentar convencê-lo a não se jogar do precipício, percebe o grau de fantasia em que está envolvido o suposto Don Juan e decide se passar por Dom Octávio Del Flores para que o rapaz ceda.

O psiquiatra continua a atender o paciente por ter se encantado com a conversa e a nova filosofia de vida que lhe é apresentada, talvez por sentir-se bem ao conversar com ele. Um dia, visita a avó paterna de Don Juan e fica sabendo que nada do que seu paciente lhe contara é verdade. Don Juan, na verdade, se chama Johny, e a Doña Ana, por quem ele era apaixonado e por quem morreria, por ter sido rejeitado por ela, era uma modelo de revista de

nudismo. Don Juan tentara falar com ela e, não obtendo sucesso, sentira-se rejeitado por aquela em quem depositava seus anseios.

Doña Inês, a mãe de Don Juan, visita o Dr. Mickler e assume a história contada pelo filho como verdadeira. Ao médico, quando este lhe pede a verdade, ela apenas responde: “Não posso lhe dar a verdade. A verdade está dentro de cada um”. Ao final da trama, Don Juan afirma para o médico: “Você precisa de mim para suportar a sua própria vida. Quem de nós está realmente doente? Eu, que crio as fantasias para ser feliz, ou você que vive infelicidades por não abrir espaços a elas? O meu mundo perfeito não é menos real do que o seu, Don Octávio.”

Analisando psicologicamente a obra, Gabriela Prado (2014) observa a máscara em vários momentos. A mulher mascarada da revista pornográfica que o personagem tem pendurada em seu quarto simboliza o inconsciente do Don Juan. Há também o momento em que ele encontra a mulher desejada, mas ela foge quando ele é sincero e conta todas as suas conquistas amorosas: é como se apresentasse a ela sua lista. Assim, Don Juan promete a si mesmo nunca tirar a máscara que usa, com o receio da perda do objeto amado. Esta máscara é o símbolo do seu objeto de desejo perdido, possuindo uma conotação de sexualidade, de perversão e fetichismo. É muito simbólica a parte do filme em que sua mãe decide se tornar freira, e Don Juan é enviado por ela a Cadiz, onde ele se torna um escravo sexual da rainha. Estas vivências representam uma profusão de figuras femininas que invadem a sua consciência e o levam a se identificar com o objeto de perversão. Depois, Don Juan é obrigado a partir sob ameaça de morte do sultão e, por isso, veste novamente a máscara.

Figura 4 – Cena do filme *Don Juan de Marco* (1994)



Fonte: DON Juan Demarco, 1994.

7 CONCLUSÃO

Há muitos aspectos em comum entre os personagens, no que diz respeito à tradição, mas também há uma grande diferença entre o Don Giovanni de Saramago e o Dom João de António Patrício. Don Giovanni é um personagem cujo traço principal é a ironia, ele tem classe, possui a amada e depois parte para outra conquista. Dom João age de outro modo. É o sedutor arrependido, desolado, que se apaixona pela máscara da Morte, a qual ele buscou por toda a vida, em todas as mulheres que conquistou.

Don Giovanni deseja apenas a vitória sobre a alma das donzelas, o número. Pouco importa o desejo sexual. O que conta é a quantidade de nomes em seu caderno. É assim que ele mantém sua honra que, ao final, é desonrada. Ele é, ademais, debochado: “[...] O filho do meu pai não veio a este mundo para abrir portas.” (SARAMAGO, 2005, p. 28). Seu modo de existir é a sedução: o amor que oferece às mulheres é algo que se esgota no instante da conquista, sem jamais ter continuidade, e a reiteração do mesmo gesto conquistador é uma necessidade do personagem. A lista é mais importante do que as mulheres que seu ardor deseja.

Nunca vemos Don Giovanni apaixonado, porém não presenciamos nenhuma conquista efetiva até o final da obra, quando aparece Zerlina, que o conquista, quebrando as expectativas da tradição. Se o fim da sedução é um controle sobre o seduzido, será que Don Juan é um sedutor? Don Juan deseja, e esse desejo tem efeitos sedutores. Depois que satisfaz seus desejos, busca um novo objeto. E é isso o que os dois personagens têm em comum: a quebra da tradição, o rompimento das expectativas quanto ao herói tradicional, conquistador de mulheres. Assim, temos a fala de Masetto: “Porque enquanto existir Don Giovanni, tudo é possível neste mundo” (SARAMAGO, 2005, p. 46).

Cada mulher conquistada por Don Giovanni intensifica o seu desejo. As mulheres enxergam uma promessa de amor, por isso largam tudo por ele. Já para Dom João, cada conquista serviu para levá-lo à sua verdadeira amada, a Morte.

A sedução está mais ligada à vida do que a qualquer outra coisa, e a energia sexual dos personagens, tanto em António Patrício como em José Saramago, é usada para que os personagens possam se manter vivos. Quando essa sedução falha (a lista com os nomes de todas as mulheres já conquistadas que desaparece em *D. Giovanni e o dissoluto absolvido* e a paixão pela Morte em *Dom João e a máscara*), perde-se a vontade de viver. Para estar perto da vida, portanto, é preciso, antes de tudo, estar perto da morte.

Essa ideia cristã de que a honra, o merecimento e a paz de espírito estão ligados a quem se desfaz do prazer e se sacrifica por aquilo que quer é muito presente nas obras. Dom

João abandona todas as riquezas terrenas, passa a pedir esmolas e abandona a vida de pecado. D. Giovanni, agora, não tem mais sua lista, perdendo, assim, toda sua luxúria e seus pecados. É quando eles abandonam a vida de pecado que se tem uma ideia de redenção ligada ao sacrifício, à conversão.

7.1 A ideia de inferno cristão

A bíblia traz a ideia de um inferno que deve ser temido por todos. Jesus adverte aos discípulos: “melhor é para ti entrares na vida-reino de Deus – aleijado, coxo e cego – do que ires para o inferno” (Mc 9; 43, 45, 47). A cada advertência, Jesus acrescenta algo sobre o inferno: “para o fogo que *nunca* se apaga [ARA – inextinguível]”, seguida de outro qualificativo: “onde o seu bicho não morre”.

A descrição já era conhecida pelos discípulos na leitura dos Profetas: “e sairão [os eleitos], e verão os cadáveres dos homens que prevaricaram contra mim; porque o seu verme nunca morrerá, nem o seu fogo nunca se apagará; e serão um horror a toda a carne” (Is 66, 24). Quando Jesus diz que “o fogo nunca se apaga e o verme não morre”, aponta para uma realidade permanente. O que mantém o fogo aceso é a existência de material para combustão. No inferno, não faltará material para combustão.

Jesus usa figuras semelhantes para falar do sofrimento eterno: afirma que o inferno é uma “fornalha de fogo”, onde “haverá choro e ranger de dentes” (Mt 13, 50); que os justos irão para vida eterna, mas os ímpios para “o tormento eterno” (Mt 25, 46); que o inferno são as “trevas” (Mt 25, 30; 22, 13). Ele reconheceu que o inferno não foi preparado primeiramente para o homem, mas para o “Diabo e seus Anjos” (Mt 25, 41). E para livrar o homem de ir para lá, “Deus amou o mundo de tal maneira que deu o seu Filho unigênito, para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna” (Jo 3, 16).

Diversas religiões usam o termo “inferno” – do latim *infernus*, que significa “profundezas” ou “mundo inferior” – para representar a morada dos mortos ou um lugar de sofrimento e condenação. Segundo teólogos, o inferno é o lugar para todos que não estão em Cristo.

No Cristianismo, há diversas concepções a respeito do inferno como um lugar de condenação eterna e de pagamento dos pecados cometidos em vida. Em seus primeiros séculos, discutia-se se a permanência da alma no inferno seria temporária, ideia defendida hoje por várias correntes cristãs. Para o catolicismo, o inferno é eterno e corresponde à seguinte sequência: morte, juízo final, inferno ou paraíso. As religiões cristãs admitem às almas apenas

duas situações extremas: a felicidade perfeita e o sofrimento absoluto. O purgatório não é mais do que uma posição intermediária momentânea à saída pela qual as almas passam sem transição à morada dos bem-aventurados.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo efetuado neste trabalho, podemos tecer as seguintes considerações. Desde Tirso de Molina, temos em Don Juan um arquétipo intemporal que se tornou um símbolo do desejo erótico em si, mas também do desejo personalizado da morte. Por um lado, domina-o o sentimento de culpa e o medo da punição, por outro, sua sensualidade tem algo de cruel, diabólica. O ato do desejo, afinal, é transcendido para atingir o puro substrato simbólico.

O arquétipo literário de Don Juan é concebido como transcendente à morte, em todo o seu desejo erótico, na noite de encontro com a morte, que é o encontro consigo mesmo. Assim, entregando-se ao desejo do desejo, Don Juan é presa eterna da aparência do desejo, eterno ausente de si mesmo. Aí está a mais funda raiz mítica e o seu mais perdurável significado estético.

O Don Juan de Tirso é arrastado para o inferno pela estátua do Comendador a quem matara, mas o desenlace sobrenatural é justificado e confirmado por um desenlace social: ao fim da peça, ao tomar conhecimento dos crimes de Don Juan, o rei declara que, se não fora a estátua, ele mesmo o teria punido com a morte. Paradoxalmente, o arquétipo comporta em Tirso menos transcendência do que em Patrício.

Seja como for, não é possível reduzir o personagem de Don Juan à figura da imagética popular de um vulgar sem escrúpulos, apreciador de mulheres, mentiroso, impostor – como personagem, efetivamente, da comédia. Ele transcende essa imagem para além de todos os rótulos impostos a ele, pois sua figura é cheia de espiritualidade.

Impregnado daquele saudosismo que, anos antes, uma geração de poetas havia proposto, D. João de António Patrício, entre todos os textos portugueses em que a figura do comensal de pedra obsessivamente aparece, é um dos mais representativos da atitude lusíada perante o amor. Se o mito de Don Juan oscila entre os polos do amor e da morte, a interpretação de Patrício resvala sempre para a morte. E, aqui, ela se torna quase uma religião, fazendo do protagonista um místico, um ser que pretende se perder mais a fundo do que apenas com beijos humanos e que depura em ânsia de absoluto a sensualidade da primitiva fábula castelhana.

Saramago, por sua vez, quebra todas as barreiras do mito, desfaz as variantes de Rousset, uma vez que o Morto perde a função da punição, e o grupo feminino é reduzido somente a Zerlina, que desfaz os valores e as crenças enraizadas desde Tirso de Molina, em que a mulher vai vencendo as desigualdades sociais e desfaz as imposições da doutrina

católica, pois é ela que conquista, em vez de ser conquistada, ao final. O livre-arbítrio do protagonista impera, tal como elucida uma das falas do sedutor: “[...] o ser humano é livre para pecar” (SARAMAGO, 2005, p. 48). E seus pecados são atenuados, diluindo-se na subjetividade do personagem melancólico, que vive em função do passado, cuja pena é se ver livre do objeto narcisista – o catálogo.

Figura 5 – O cavaleiro, a morte e o diabo, de Albrecht Dürer



Fonte: O CAVALEIRO, A MORTE E O DIABO (DÜRER), 201

9 REFERÊNCIAS

- AGUSTINI, Lucas Zapparoli de . **A peregrinação de Don Juan: uma sátira de Byron ao capitalismo**. ZUNÁI: REVISTA DE POESIA & DEBATES , v. 5, p. lxxx-ci, 2020.
- ALVES, Ana Paula Pinto. **D. João em Portugal: de um folheto setecentista a uma leitura de Saramago**. Porto, [Edição de autor], 2014.
- ANDRADE, João Pedro de. **Reflexões sobre o teatro português**. Lisboa: Acontecimento, 2004.
- ÂREAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e introdução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BALL, David. **Para trás e para frente: guia de análise de peças teatrais**. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BEDOUIN Jean-Louis, **Les masques**. Paris, 1961.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2. ed, Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 4. ed., São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BÉVOTTE, Georges Gendarme de. **A Lenda de Don Juan: Sua Evolução na Literatura das Origens ao Romantismo**. Genebra, 1906.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **Arte poética**. Tradução de Celia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BÍBLIA** Nova Versão Internacional. Novo Testamento. São Paulo: SBI, 1994.
- BILIOTECA NACIONAL DIGITAL. D. João e a Máscara / António Patrício. 2020. Disponível em: <<https://purl.pt/153>>. Acesso em: 20 maio 2020.
- BREUNIG, Gustavo. Guerra Junqueiro e a bem humorada crítica à decadência. NAU LITERÁRIA, v. 8, 2012.
- BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CAMPOS, Álvaro de. **Poesias**. Lisboa: Ática, 1951.
- CAMPOS, Joyce Neves de. **Ação, destino e deliberação na tragédia grega e na Ética aristotélica**. 2012. 81 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CERDEIRA, Teresa Cristina. História e memória cultural: José Saramago e a sedução camoniana. In: __. **O avesso do bordado**: ensaios de Literatura. Lisboa: Editora Caminho, 2000, p. 224-230.

CICCIA, Marie- Noëlle. **As máscaras da vida e da morte em D. João e a máscara (1924), de António Patrício**. Conexão Letras, Vol.7, n.08, 2012.

DA PONTE, Lorenzo. **Don Giovanni**. Publicado com: A vida de Mozart/Stendhal. Porto Alegre: L&PM, 1991.

DEATH and the Virgin. 1st Art Gallery, 2020. Disponível em: < <https://www.1st-art-gallery.com/After-Hans-Baldung-Grien/Death-And-The-Virgin.html>>. Acesso em: 17 maio 2020.

DICIONÁRIO Oxford **Advanced Learner's Dictionary**. Oxford University Press. Oxford. 1990.

DON Juan Demarco. Produção de Francis Ford Coppola, Michael De Lucae Fred Fuchs. São Francisco: American Zoetrope, 1994.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto zero**. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify. 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto**. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34. 2004/07. 2 vols.

GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Porto: Lello & Irmão, 1992.

ISAÍAS. In: A Bíblia. São Paulo: Paulinas, 2002.

JUNQUEIRA, Renata Soares. As Máscaras de Don Juan: Apontamentos sobre o duplo no teatro de António Patrício. **Revista Letras**, n. 71, p. 81-94, 2007.

JUNQUEIRO, Abílio Manuel Guerra. A morte de D. João. Porto: Lello & Irmão, 1970

KALEWSKA, Anna. A ironia dramática e a (des) construção do mito de Don Juan no Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido (2005) de José Saramago. **Revista Itinerários**, v.16, p. 119-138, 2012.

KIERKEGAARD, Soren. Diário de um sedutor. Tradução de Carlos Grifo. In: **Os Pensadores** – Kierkegaard. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 1-105.

JOÃO. In: A Bíblia. São Paulo: Paulinas, 2002.

MACHADO, Álvaro Manuel. O mito de Don Juan ou a erótica da ausência. In: ROUSSET, Jean (Org.). **O mito de Don Juan**. Lisboa: Vega Universidade, s/d, p. 7-26.

MATEUS. In: A Bíblia. São Paulo: Paulinas, 2002.

MATEUS, Katherine Afonso Lopes. **A revisitação saramaguiana do mito de Don Juan à luz da ópera Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni**. 180 f. 2017. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Católica Portuguesa, Braga, 2017.

MAURO, Tereza Cristina. **Entre a descrença e a sedução: releituras do Mito de Don Juan em Álvares de Azevedo e em Castro Alves**. 2014. Dissertação (Mestrado)- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Goethe e a história do Doutor Fausto: do teatro de marionetes à literatura universal. In: GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto - Uma Tragédia**. Tradução de Jenny Klabi Segall. São Paulo: Editora 34, 2004

MEDEIROS, Alexsandro M. **A tragédia na poética de Aristóteles**, 2018. Disponível em < <https://www.sabedoriapolitica.com.br/news/a-tragedia-na-poetica-de-aristoteles/> >

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOLIÈRE. **Don Juan O convidado de pedra**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MOLINA, Tirso de. **El Burlador de Sevilha y El Convidado de Piedra**. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponível em:

<<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260963765699435228813/019467.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2020.

NACAGUMA, Simone. **O teatro simbolista de António Patrício: um teatro do verbo**, 2011.

O CAVALEIRO, A MORTE E O DIABO (DÜRER). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em:

<[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=O_Cavaleiro,_a_Morte_e_o_Diabo_\(D%C3%BCrer\)&oldid=55277134](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=O_Cavaleiro,_a_Morte_e_o_Diabo_(D%C3%BCrer)&oldid=55277134)>. Acesso em: 26 mai. 2019.

OLIVEIRA, Cristiane Brito de. **Representações da mulher oriental: orientalismo e literatura**. 2006. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

OSAKABE, Haquira. Judas: uma pequena obra-prima. **Revista Letras**, Curitiba, n. 71, p. 67-80, 2007.

PATRÍCIO, António. **Teatro completo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Introdução ao estudo do decadentismo e do simbolismo em Portugal. In: _____. **Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa**. Coimbra: Centre de Estudos Românicos, 1975. p. 1-102.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Tradução de Manuel de Lucena.

Lisboa: Portugália, 1969.

PRADO, Gabriela. Análise psicológica do filme Don Juan. 05 nov. 2014. Disponível em <www.gabrielaprado.weebly.com>.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

RANK Otto, **Don Juan et le double**. Paris: Payot, 1973.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do teatro português**. Lisboa: Europa- América, 1972.

_____. **Imagens do teatro contemporâneo**. Lisboa: Ática, 1961.

_____. **O jogo dos homens: ensaios, crônicas e críticas de teatro**. Lisboa: Ática, 1971.

_____. **O teatro simbolista e modernista (1890-1939)**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

_____. **100 anos de teatro português (1880-1980)**. Porto: Brasília Ed., 1984.

_____. **Fragmentos de uma dramaturgia**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

_____. **Breve história do teatro português**. Lisboa: Europa-América, 2000.

RIBEIRO, Lilian dos Santos Silva. **Don Juan e a construção de um mito em El burlador de Sevilla**. 2007. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RIBEIRO, Renato Janine. A sedução e suas máscaras. In: RIBEIRO, Renato Janine (Org.). **A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROUSSET, Jean. Don Juan ou as metamorfoses de uma estrutura. In: ROUSSET, Jean (Org.). **O mito de Don Juan**. Lisboa: Vega Universidade, s/d, p. 27-39.

RUIZ, Inma. Da psicanálise à falta de hormônios: as explicações para o ‘donjuanismo’. **El País**, 19 set. 2017. Disponível em:

<https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/19/eps/1505842171_292615.html>. Acesso em: 17 maio 2020.

SANTOS, Laymert Garcia. Don Juane o nome da sedução. In: RIBEIRO, Renato Janine (Org.). **A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARAMAGO, José. **Don Giovanni ou o dissoluto absolvido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **História do cerco de Lisboa**. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

_____. **Memorial do Convento**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

SEMINARA, Graziella. Posfácio: Gênese de um libreto. In: SARAMAGO, José. **Don Giovanni ou o dissoluto absolvido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SUÁREZ, Carmen Becerra. **Mito y Literatura (Estudio comparado de Don Juan)**. Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 1997.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Fernando Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEIXEIRA, Alexandre. **Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido de José Saramago: Um novo horizonte para o antigo pecador**. 2008. 115 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

TIRSO DE MOLINA (pseud.). **O burlador de Sevilha e o convidado de pedra**. Tradução de Alex Cojorian. Brasília: Círculo de Brasília, 2004.

TROUSSON, Raymond. **Thèmes et mythes- Questions de méthode**. Ed de Université de Bruxelles, 1981.

VALENTIM, Jorge. Resenha: *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. In: *Metamorfoses*. Lisboa: Caminho – Cátedra Jorge de Sena, 2006. p. 376-379.

VITELLI, Eliana Pedrosa. Constantes fundamentais do teatro patriciano. **Estudos portugueses e Africanos**, v. 37, p. 27-45, 2001.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [1985?].

ZORRILLA, José. **Don Juan Tenorio**. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.