

**PAULO VICTOR BEZERRA**

**APONTAMENTOS ACERCA DAS VICISSITUDES DA  
SUBJETIVIDADE NO MITO DE DON JUAN**

**ASSIS  
2011**

PAULO VICTOR BEZERRA

**APONTAMENTOS ACERCA DAS VICISSITUDES DA  
SUBJETIVIDADE NO MITO DE DON JUAN**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Psicologia (Área de Conhecimento: Psicologia e Sociedade)

Orientador: Prof. Dr. José Sterza Justo.

ASSIS  
2011

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

Bezerra, Paulo Victor

B574a Apontamentos acerca das vicissitudes da subjetividade no mito de Don Juan. / Paulo Victor Bezerra. Assis, 2011. 107f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Modernidade. 2. Subjetividade. 3. Mito Moderno.
4. Don Juan. I. Título.

Dedico o título de Mestre em Psicologia e Sociedade que venho a obter com esta dissertação a meu avô, Manoel Bezerra (in memoriam).

## **Agradecimentos**

Primeiramente gostaria de agradecer meu orientador e amigo, José Sterza Justo, o Justão.

À Professora Diana e ao Professor Lú pelos apontamentos e direcionamentos no exame de qualificação.

Agradeço a todos os amigos, que felizmente, não caberiam aqui.

Agradeço a todos os alunos e colegas da Fafijan, especialmente aos poetas Janderson Cunha, Dinho e Matheus.

Agradeço à CAPES pelo apoio financeiro.

E principalmente agradeço meu amor, Maytê. Com quem exerço todo donjuanismo que há em mim, e por quem, de tempos em tempos, me apaixono novamente.

BEZERRA, Paulo Victor. *Apontamentos acerca das vicissitudes da subjetividade no mito de Don Juan*. 2011. 107f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

#### RESUMO:

O mito de Don Juan surgiu em 1630 na peça *O Burlador de Sevilha e o Convidado de Pedra*, escrita por Tirso de Molina. Desde então o personagem ganhou espaço no imaginário coletivo através de inúmeras releituras que o levou a ser reconhecido como um mito moderno. O objetivo desse trabalho é analisar o mito de Don Juan tal como ele se expressa em obras literárias e cinematográficas, identificando as expressões da subjetividade e suas transformações ao longo desses 400 anos. Para analisar tais representações, importantes para a construção e desenvolvimento desse mito, utilizamos como referência metodológica a análise de conteúdo. As primeiras representações de Don Juan pintavam-lhe como anti-herói. Uma observação detalhada do contexto de seu aparecimento revelou que o mito surgiu como um dispositivo da Contra-Reforma para combater o individualismo e a crise de valores que se irrompeu com a falência dos ideais Renascentistas. Assim, verificamos que a discussão inicial em torno do mito, fundado nas burlas de Don Juan, gira em torno da crise entre indivíduo e sociedade, entre os valores morais da sociedade e a conduta dos seus sujeitos. As subseqüentes atualizações do mito deslocam esse conflito do terreno da religião para as instituições sociais emergentes. Em 1821, Lord Byron começa a escrever um Don Juan em conflito com os ideais das revoluções burguesas. Já em 1973, curtindo o legado da revolução feminista, Don Juan vem à tona como uma mulher sedutora e insaciável, interpretada por Brigitte Bardot. Em 1995, o personagem é novamente evocado para lembrar, ao mundo globalizado, o papel da fantasia. Já em 2005 o *plot* é revisto e ampliado por José Saramago, que lhe imprime, além da falência do inferno como instância punitiva, as características do sujeito atual. Sem a pretensão de esgotar o assunto, este trabalho revela as transformações do sujeito e sua relação com alguns aspectos da sociedade que as diversas atualizações do mito de Don Juan refletem.

Palavras-Chave: Mito. Donjuanismo. Subjetividade.

BEZERRA, Paulo Victor. *Notes on the subjectivity transformations expressed in Don Juan's myth*. 2011. 107f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

ABSTRACT:

Don Juan's myth first appeared in the 1630's play named *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, written by Tirso de Molina. Since then the character became popular through many remakes that lead it to be recognized as a modern myth. The objective of the present work is to analyze the myth of Don Juan as it appears on literature and cinematographic works, identifying the expressions of the subjectivity and its transformations throughout these 400 years. To analyze such representations we recurred to Bardin's Analysis of Content. The first artworks about Don Juan made him as a villain. A closer look to the social context of its appearance reveals that the myth was built up as a method of repression against the individualism in attempt to cease the crisis of the Christian's moral codes that burst with the ruin of the Renaissance's values. Therefore, we brought up that the initial subjects on the myth, pictured by the character's tricks, comes to be the crises between the individual itself and the society. However, the subsequent updates of the myth displaced the religious conflict to the emergent social institutions. In 1821, Lord Byron starts to write his *Don Juan* in disagreeing the Bourgeois Revolution values'. In 1973, tanning the legacy of the feminist revolution, Don Juan is brought up as seductive woman, played by Brigitte Bardot. In 1995, the character is once more evoked to remind the globalizing world of the importance of loving and fantasy. In 2005 the plot is remade by Jose Saramago, who prints to it the failure of Hell as a punishing institution. Without the pretension to deplete the subject, this work discloses to the transformations of the individual and its relation with some social issues.

Keywords: Myth. Don Juan. Subjectivity.

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	9
Introdução.....	10
Aportes metodológicos.....	16
O MITO DE DON JUAN.....	17
A Autoria e a Contra-Reforma.....	17
Don Juan e o Maneirismo.....	20
Os Elementos que Compõem o Mito .....	23
A Consagração como Mito .....	26
CRIAÇÃO E RELEITURAS DE DON JUAN: APRESENTAÇÃO DAS OBRAS E ANÁLISES	
<i>Don Juan: O Burlador de Sevilha e o Convidado de Pedra</i> (Molina, 1630).....	30
Resumo.....	31
Análise de <i>Don Juan: El Burlador de Sevilha e o Convidado de Pedra</i> .....	31
Don Juan por Molina .....	33
A sociedade .....	36
A questão da honra .....	37
O castigo do céu .....	37
<i>Don Juan e o Convidado de Pedra</i> (Molière, 1665) .....	41
Resumo.....	41
Análise de <i>Don Juan e o Convidado de Pedra</i> .....	43
Don Juan por Molière.....	45
A sociedade .....	51
A questão da honra .....	53
O castigo do céu .....	54
<i>Don Juan</i> (Byron, 1819-1824).....	55
Resumo.....	56
Análise de <i>Don Juan</i> .....	57
Don Juan por Lord Byron.....	62
A sociedade e o sentido da vida.....	63
O amor.....	65
As seduções de Don Juan .....	67
<i>E Se Don Juan Fosse Mulher?</i> (Vadim, 1973).....	69

Resumo.....	69
Análise de <i>E Se Don Juan Fosse Mulher?</i> .....	70
<i>Don Juan DeMarco</i> (Leven, 1995) .....	73
Resumo.....	74
Análise de <i>Don Juan DeMarco</i> .....	74
Don Juan por Leven.....	74
A sociedade (ou a crítica social) .....	75
O castigo (ou a condenação).....	77
<i>Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido</i> (Saramago, 2005).....	79
Resumo.....	79
Análises de <i>Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido</i> .....	81
Don Juan por Saramago .....	81
A desconstrução da honra.....	82
A obsolescência da punição .....	83
A sociedade .....	85
O novo castigo ou O burlador burlado.....	86
A SAGA DO MITO.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>105</b>

## APRESENTAÇÃO

O presente trabalho surgiu a partir de nossa Pesquisa de Iniciação Científica, com bolsa concedida pela FAPESP (processo 06/06151-7). Na ocasião fizemos um estudo acerca da subjetividade, especialmente no que diz respeito à maneira como os vínculos afetivo-emocionais estão sendo estabelecidos na atualidade. Os dados coletados e a revisão da literatura que fizemos sugeriam que as configurações amorosas da atualidade têm como principais “personagens” sujeitos que lembravam muito a figura lendária de Don Juan.

Dessa forma, propusemo-nos a estudar, no mestrado, o mito de Don Juan, com o objetivo de aprofundar a compreensão das sutilezas do sujeito atual. Deparamo-nos, no entanto, com as vicissitudes da subjetividade que o mito vem expressando ao longo desses quatro séculos de existência.

Nosso trabalho está organizado em quatro capítulos. No primeiro buscamos introduzir o tema, bem como sistematizar nosso objetivo e metodologia.

No segundo capítulo, apresentamos uma revisão bibliográfica acerca do contexto no qual o mito emergiu, sua inserção nas bases da arte moderna e o percurso de sua consagração enquanto mito moderno. Com isso, pretendemos nos situar com maior precisão no universo de representações que o circunda e lhe dá sentidos.

No terceiro capítulo, apresentamos as obras escolhidas e suas respectivas análises, a saber: *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630), de Tirso de Molina; *Don Juan* (1665) de Molière; o poema épico *Don Juan* (1823), de Lord Byron; o filme *E se Don Juan Fosse Mulher* (1973), de Roger Vadim; *Don Juan DeMarco* (1995), de Jeremy Leven; e *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* (2005), de José Saramago.

No quarto capítulo pretendemos compreender as transformações do mito, bem como a maneira como cada obra reflete alguns aspectos da subjetividade, consoantes com a realidade social em que foram produzidas, respondendo, assim, ao nosso objetivo.

Introdução

O mito de Don Juan nasce na obra *Don Juan: El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, publicada em 1630 sob a autoria de Tirso de Molina (1571-1648). Tal obra trazia como protagonista este cavalheiro da corte espanhola cuja principal característica consistia em colocar-se à prova do castigo divino ao burlar as mulheres e desonrar os homens.

A peça começa com Don Juan Tenório aproveitando-se da pouca iluminação para cortejar burlescamente a duquesa Isabela que, por sua vez, pensa estar diante de um duque da corte de Nápoles, prometido para si. Ao ser descoberto, Don Juan Tenório foge, e no caminho burla a pescadora Tísbea.

Devido à repercussão da primeira burla, ao chegar a Sevilha, ele é mandado para longe. Porém, antes de completar a viagem, ele burla uma camponesa na noite de seu casamento e volta a Sevilha.

A quarta donzela que Don Juan tenta burlar é Dona Ana de Ulloa, que logo percebe o engano e recorre a seu pai, o Comandante Don Gonzalo de Ulloa. Em defesa de sua honra, Don Gonzalo desafia o burlador para um duelo, mas acaba morto. Don Juan, então, foge novamente.

Algum tempo depois, ele volta a Sevilha e se depara com uma imponente estátua construída em homenagem ao Comandante. Em tom de deboche, Don Juan convida a estátua para jantar.

O convite é aceito. Don Gonzalo vai à casa do anfitrião e, por sua vez, retribui as honras, convidando Don Juan Tenório para jantar em seu mausoléu.

Ao fim do jantar no mausoléu, a estátua insiste em se despedir com um cavalheiresco aperto de mãos, porém, ao estender a mão, Don Juan Tenório é segurado pela estátua e arrastado diretamente ao inferno, sem qualquer escala no purgatório.

Tal desfecho, bem como outros elementos dessa obra, demonstra um fortíssimo conteúdo moral-cristão. Isso se faz ainda mais compreensível quando levamos em consideração o contexto contra-reformista no qual foi escrita e o fato de Tirso de Molina ser o pseudônimo literário de Frei Gabriel Téllez, um religioso que imprimiu em sua obra a crença na inevitabilidade da prestação de contas a Deus e no inescapável pagamento dos pecados cometidos.

Nesse sentido, o bordão do personagem na peça – Que tanto me fia! – entoado sempre que algum outro personagem tenta alertá-lo sobre o pagamento dos

pecados, é emblemática por representar o constante tom de desafio e desobediência nas atitudes de Don Juan.

Vale lembrar que o tempo do qual estamos falando ficou profundamente marcado pela Contra-Reforma, promovida pela Igreja Católica, tendo como principal expoente a Santa Inquisição, e pela crise do reino espanhol, que enfrentou diversas guerras e a emancipação de Portugal.

Nesse contexto, o personagem Don Juan pode ser visto como uma criação moderna, caracterizado pelo individualismo do Renascimento que se choca, ideológica e politicamente, com forças da Contra-Reforma (NOGUEIRA, 2001). Sua transgressão é ressaltada na convivência com o proibido, numa sociedade marcada pela crise de valores.

Foi por trazer essa moralidade cristã, predominante na subjetividade da época e, sobretudo, por resgatar o tema do “convidado de piedra”, uma antiga lenda que trata do respeito aos mortos, que a obra ficou conhecida e foi referenciada na época, como nos relata Mañaron (1967, p.113): “por nascer en España, la leyenda de Don Juan surgió unida a elementos religiosos y fúnebres típicamente ibéricos, que fueron la causa inmediata de su éxito y de su difusión”.

Porém, como bem escreveu Bakhtin (2000, p. 365), “no processo de sua vida póstuma, a obra se enriquece de novos significados, de um novo sentido; a obra parece superar a si mesma, superar o que foi na época de sua criação”.

Dentre os importantes artistas que produziram releituras temos: Molière, Thomas Shadwell, Mozart, Lord Byron, Pushkin, Alexander Dumas, Baudelaire, George Bernard Shaw, Errol Flynn, Igmarr Bergman, Roger Vadim, Jeremy Leven e José Saramago, para citar os mais consagrados.

Essa extensa lista, povoada com os grandes nomes da arte, é um indicador, não só da profundidade e da consistência desse mito, mas também da forma como ele cativa o público e inspira novas versões.

O conjunto das obras baseadas na figura de Don Juan é um belo indicativo da grandiosidade e complexidade que o personagem foi adquirindo ao longo desses séculos, chegando até mesmo a ser relacionado com a figura do playboy e tomado como precursor do herói do cinema britânico James Bond (RODRIGUES, 2005).

Urbano Tavares Rodrigues (2005), acadêmico e literato português, membro correspondente da Academia Brasileira de Letras, inicia seu ensaio intitulado *O Mito de D. Juan* da seguinte forma:

Escrever, com desejo de seriedade, sobre - donjuanismo - é, de certo modo, ingrato e de uma pesada responsabilidade, ainda que fascinante, dada a latitude que o tema, riquíssimo nos seus múltiplos desdobramentos e implicações, que em quatro séculos e meio foi ganhando, a ponto de resumir hoje, aos olhos de não poucos ensaístas, algumas das qualidades maiúsculas do homem, investidas no - pecado - ou no crime, e de consentir os ângulos de visão mais paradoxais, os mais sedutores e artificiosos funambulismos da inteligência. (RODRIGUES, 2005, p. 9).

Esse excerto nos incita a pensar um pouco mais sobre a importância do tema, primeiramente, por trazer um título que identifica Don Juan como Mito, e, ainda, por trazer o termo donjuanismo.

No que se refere à definição de mito, Rocha (1985, p. 12) esclarece: trata-se de algo “capaz de revelar o pensamento de uma sociedade, a sua concepção de existência e das relações que os homens mantêm entre si e com o mundo que os cerca”. Pensamentos e conhecimentos impregnados na cultura, amplamente plantados no imaginário popular e transmitidos, classicamente, pela oralidade. O mito se expressa por uma história exemplar, como no caso de Don Juan, e se faz por uma grande narrativa, isto é, uma história abrangente, uma lição primordial de vida que diz respeito a todos.

Portanto, ao definir Don Juan como um mito, deparamo-nos com representações que se situam além de um mero personagem sedutor, capazes de abarcar muitos outros aspectos do funcionamento psíquico ou da subjetividade, socialmente produzidos.

Tal fato se reforça ainda mais quando Gonzáles-Rey (2005, p. 24) discorre sobre “onde” podemos encontrar as manifestações da subjetividade social:

A subjetividade social apresenta-se nas representações sociais, nos mitos, nas crenças, na moral, na sexualidade, nos diferentes espaços em que vivemos etc. e está atravessada pelos discursos e produções de sentido que configuram sua organização subjetiva.

Tendo em mente, portanto, que “mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana” (CAMPBELL, 1994, p.17), devemos reconhecer que esses brilhantes nomes da arte ocidental vêm representando, ao longo desses séculos, registros do imaginário, experiências, idéias, sentimentos e outros

elementos da subjetividade que marcam a humanidade em tempos e espaços determinados.

Quanto à segunda incitação provocada pelo texto de Rodrigues (2005), citado anteriormente, o termo donjuanismo revela, por meio da transformação do nome próprio em substantivo comum, a passagem do personagem a um movimento, uma estilística de existência. Mañaron (1967, p. 86-87) nos traz um relato dessa passagem:

A partir de mediados del siglo XIX la leyenda romántica de Don Juan se convierte en un problema de biología sexual. Em 1886, con Hayen, aparece la palabra donjuanismo, indicando ya la transformación de la leyenda, de um mito literario, en una modalidad humana del amor.

É possível imaginar que em certos momentos da história da humanidade acontecimentos vários tenham abafado expressões possíveis do donjuanismo. Por exemplo, a moral cristã, que dominou grandes espaços e longos períodos de tempo, certamente influenciou a intensidade e as figuras de expressão do donjuanismo, chegando a representá-la como uma figura, de certa forma distante, e por vezes anti-heróica, como a do próprio Don Juan Tenório de Molina. Quanto a isso, Mañaron (1967, p. 95) escreve:

La fuerte y fecunda Edad Media no era propicia al amor donjuanesco. Es cierto que em la Europa medieval hubo donjuanes, pero vivieron sin ambiente. La modalidad prototípica del amor em estos siglos es el amor caballeresco, lleno de espíritu de sacrificio, monogâmico, vencedor de la muerte; o bien la devocion total, silenciosa, mística, casi asexuada hacia la mujer, más que vista, entrevista [...].

O nosso tempo, visto como marcadamente diferenciado de outras épocas da história da civilização, teria lugar para o donjuanismo? É possível identificar hoje suas expressões? O que diriam elas da subjetividade do homem contemporâneo?

Vivemos um momento histórico inédito, que alguns chamam de super-modernidade (AUGÉ, 1994), outros, de modernidade radicalizada (GIDDENS, 1999), pós-modernidade (HARVEY, 2003; BIRMAN, 1997; FUKS, 1999; SANTAELLA, 1996), sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997), ou até mesmo de modernidade líquida (BAUMAN, 2001).

Segundo esses autores, o mundo atual se diferencia significativamente de outros períodos da história, ainda que permaneça a base econômica, de matriz capitalista. Nas palavras de Jameson (*apud* KAPLAN, 1993, p. 43): "creio que a

emergência do pós-modernismo está estreitamente relacionada com a emergência desse novo momento do capitalismo tardio, multinacional ou de consumo". Porém, o que nos interessa é identificar no nosso tempo, na contemporaneidade, as subjetividades emergentes; as produções afetivas, emocionais, sociais, cognitivas, imaginárias e simbólicas que se despontam como paradigmáticas.

O modelo de sujeito moderno, denominado por Bauman (2001) de *homo faber*, ou seja, o homem que se produzia e produzia seu mundo pelo trabalho, está sendo substituído, hoje, pelo modelo do *homo consumens*, o sujeito livre para consumir e desfrutar tanto dos prazeres "oferecidos" pelas "mãos invisíveis do mercado", quanto para sucumbir às suas poderosas e refinadas formas de sedução.

O impacto dessa transformação nos modos de subjetivação também pode ser notado no campo dos relacionamentos amorosos, uma vez que, hoje, como afirma Bauman (2001, p. 27),

[...] a parceria segue o padrão do shopping e não exige mais que as habilidades de um consumidor médio, moderadamente experiente. Tal como outros bens de consumo, ela deve ser consumida instantaneamente (não requer maiores treinamentos nem uma preparação prolongada) e usada uma só vez, 'sem preconceito'. É antes, de mais nada, descartável.

Assim, a vida emocional do típico sujeito pós-moderno é mutante e rápida: "as relações amorosas tendem a ser superficiais e passageiras, com pouca tendência a transformar-se em verdadeiros vínculos" (FUKS, 1999, p.70). Os laços tornam-se frouxos e frágeis. Não se pode perder tempo com o "obsoleto", com aquilo que dura; a busca é por renovação – sempre!

De modo que, se antes a norma era fazer um relacionamento se prolongar, hoje, a norma é vivenciar encontros rápidos e eventuais, nos quais as etapas de aproximação e contato sejam vencidas rapidamente para que o clímax possa ser atingido num espaço de tempo relativamente curto. Num lance rápido, os jogos narcísicos iniciais da conquista avançam para o momento das carícias, beijos, abraços e daí para o clímax da busca hedonista. Tal movimentação do relacionamento sensorial/amoroso ganhou o nome de "ficar", na cultura dos jovens, e ainda que possa ser vivido como experimentação para posteriores relacionamentos mais duradouros, acaba se estabelecendo como um modo de relacionamento amoroso, típico da atualidade (JUSTO, 2005).

É Interessante observar que, uma vez atingidos os objetivos narcísicos e hedonísticos, os amantes da atualidade buscam ir embora apressadamente ou até mesmo fugir e preparar-se para a próxima nova conquista, tal como Don Juan.

Assim, podemos argumentar que há 400 anos o donjuanismo era exceção, embora pudesse existir para além das representações artísticas. Era condenado pela moralidade cristã e muito mal visto aos olhos da sociedade: Don Juan Tenório caminhava na contramão dos valores de sua época.

Hoje, muito diferentemente, os sujeitos são subjetivados de modo a buscar o prazer e a satisfação imediata. Nascem imersos em uma moral sem muitos princípios definidos, ou seja, pouco ou quase nada rígida, e em uma realidade líquida condescendente, ambas prontas para tomar a forma e consistência que trazer mais prazer e satisfação (BAUMAN, 2001), o que praticamente obriga os enamorados da atualidade a exercerem um donjuanismo, evidentemente, sem reprovações.

Parece-nos, portanto, cabível e oportuno conhecer mais profundamente as representações do mito de Don Juan e relacioná-lo ao modo de subjetivação que emerge na atualidade, ou seja, procurar nesta subjetividade consumista, efêmera e líquida suas expressões atualizadas.

Nossa proposta de pesquisa consiste em acompanhar as expressões e transformações do mito de Don Juan, intentando assim, percorrer também as expressões e transformações da subjetividade no que diz respeito a alguns aspectos que o mito representa.

Dessa forma o objetivo desse trabalho é analisar o mito de Don Juan tal como ele se expressa em obras literárias e cinematográficas e relacionar essas transformações com modos de subjetivação que se despontam na atualidade.

## Aportes metodológicos

Nesse trabalho, buscamos em registros literários e cinematográficos as efígies que o mito de Don Juan mantêm e, por vezes, suas rupturas. Cabe esclarecer que partimos do pressuposto de que essas representações narram algo da subjetividade humana.

Para selecionar as obras que comporiam o *corpus* analítico, consultamos a bibliografia existente sobre o mito, levando em consideração a inserção histórica de tais obras, com o propósito de selecionar aquelas mais significativas ao longo do tempo, isto é, aquelas que ganharam maior notabilidade e reconhecimento.

Assim, elegemos obras que são reconhecidamente representativas de contextos sócio-culturais, de épocas distintas, com a marca comum de atualizarem o mito de Don Juan.

Considerando tal critério, primeiramente recorremos a *Don Juan: El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, de Molina (1630), por ser a obra que inaugura o mito na literatura, e a *Don Juan e o Convidado de Pedra*, de Molière (1665), por ser uma adaptação imediatamente posterior à original.

Em seguida, analisamos o poema épico *Don Juan* (1821-24), de Lord Byron, que moderniza o personagem e atualiza seu sentido para o que hoje conhecemos popularmente.

Posteriormente, a análise recai sobre duas obras cinematográficas que atualizaram e popularizaram o mito. Trata-se do filme franco-italiano *E se Don Juan fosse mulher?* (1973), dirigido por Roger Vadim, e do hollywoodiano *Don Juan DeMarco* (1995), dirigido por Jeremy Leven.

Por fim, nosso objeto passa a ser a recente versão de José Saramago *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* (2005).

Para a sistematização e organização de nossa leitura, foi utilizado o referencial da Análise de Conteúdo proposto por Bardin (1977).

Com o propósito de visualizar o conjunto dessas representações, realizamos, sempre que possível, a sistematização sob as mesmas categorias dos conteúdos de cada obra. Bardin (1977, p. 117) identifica tal técnica como categorização:

A categorização é uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto, por diferenciação e, seguidamente,

por reagrupamento segundo o gênero (analogia), com os critérios previamente definidos. As categorias são rubricas ou classes, as quais reúnem um grupo de elementos (unidade de registro, no caso da análise de conteúdo) sob um título genérico, agrupamento esse efectuado em razão dos caracteres comuns destes elementos.

Fizemos isso pautando nossa conduta numa ética do trabalho científico, entendida como exercício de uma observação cuidadosa, de inferências legítimas, num trabalho que conquiste a condição de “verdadeiro”, até que outro conhecimento possa trazer um melhor esclarecimento sobre o objeto de estudo, como escreve Mezan (2000, p. 68):

A ciência opera uma passagem do sensível para o inteligível, do que pode ser apreendido pela experiência imediata dos sentidos para aquilo que pode ser comprovado pelo raciocínio abstrato, que parte de premissas certas e chega a conclusões necessárias.

Ressaltamos que não utilizamos conhecimentos da psicologia e da psicanálise como ferramenta para revelar ou penetrar em uma subjetividade específica, seja ela do suposto sujeito-personagem ou do autor da obra, tampouco buscamos num fenômeno complexo e amplo, que é a cultura, extrair um modelo geral ou compor imagens pormenorizadas capazes de captar figuras na sua totalidade.

Assim, elegemos como escopo de análise a produção de sentido que qualquer obra de arte nos proporciona e que estaria ao alcance de um estudo de psicologia.

Ao trabalhar com os sentidos que emergem do texto estamos nos colocando como ponto sensível de passagem da informação bruta, a obra analisada, para o do conhecimento científico, assumindo que no nosso manejo metodológico incluímos nossas próprias redes de associações, isto é, a rede de associações com a qual todo pesquisador trabalha, ainda que sem explicitá-la.

## O MITO DE DON JUAN

### A Autoria e a Contra-Reforma

O mito de Don Juan nasce com a peça *Don Juan: El Burlador de Sevilha e Convidado de Piedra*, cuja primeira publicação data de 1630, na cidade de Barcelona. A autoria da obra é atribuída por muitos pesquisadores a Tirso de Molina. E assim faremos também nesse trabalho, embora subsista ainda alguma polêmica acerca da autoria dessa obra<sup>1</sup>.

Tirso de Molina é o pseudônimo literário de Frei Gabriel Telléz (1579-1648), frade da Ordem das Mercês, que teria escrito cerca de quatrocentas peças das quais sobreviveram apenas oitenta e três (GONZÁLES, 2004; WATT, 1997), dentre elas *O Burlador* – “a maior de todas as peças espanholas”, segundo o escritor e historiador britânico Gerald Brennan (1951 *apud* WATT, 1997, p. 101).

Ao lado de outros grandes nomes, como Miguel de Cervantes, Lope de Vega e Calderón de La Barca, Tirso de Molina faz parte do chamado *Século de Ouro* do teatro espanhol, “caracterizado como um teatro livre da preceptiva, inspirado na imitação da vida e, por conseguinte, aberto a todos os temas” (GONZÁLES, 2004, p. 17).

Devido à intimidade com temas cotidianos, bem como com o grande público, os autores do *Século de Ouro* buscaram “ambientar sua trama na realidade do povo” (GONZÁLES, 2004, p. 18), o que, por sua vez, permitiu certa inovação ao “atribuir a personagens da classe popular o sentimento de ‘honra’, habitualmente reservado à nobreza, dando lugar, assim, a conflitos inovadores e de grande atração entre o seu público, proveniente daquele segmento” (GONZÁLES, 2004, p. 18). Trata-se do clássico caso em que, a fim de persuadir o público, a arte acaba por idealizá-lo. Ao

---

<sup>1</sup> Há quem defenda que a autoria se deve a Calderón de La Barca, baseado no argumento de que este assina uma peça, presumidamente anterior a *El Burlador de Sevilha*, que “coincide num 80% dos versos com *El burlador*” (LOPEZ-VAZQUEZ, 1989 *apud* GONZÁLES, 2004), além de trazer como título o refrão entoado por Don Juan ao longo de toda a peça. Outros, ainda, afirmam que *O Burlador* teria passado pela revisão do comediógrafo Andrés de Claramonte por volta de 1617 ou 1618, não sendo, portanto, “obra exclusiva de Molina” (WATT, 1997, p. 100), a quem a obra é predominantemente atribuída, a despeito dessas divergências.

invés de simplesmente imitar a vida, a arte passa a imitá-la no modo de produzir, apresentando personagens mais complexos e profundos psicologicamente.

Nesse quesito, Molina destaca-se de seus contemporâneos. Em comparação com esses, “a qualidade distintiva de Molina é a inaudita *cruenza* analítica com a qual ele cria personagens e situações que envolvem as mais elementares contradições psicológicas e religiosas de suas vidas” (WATT, 1997, p. 101). Tais contradições, qualificadas pelo autor como “forças impiedosas”, “[...] exercem pesada influência sobre a forma original do mito de Don Juan” (WATT, 1997, p. 101).

Assim, o frade por trás de Tirso de Molina não deixou de imprimir em sua obra as grandes discussões religiosas de seu tempo. Como veremos adiante, alguns dos temas centrais da peça são a questão do julgamento final, da justiça divina em contraposição à justiça humana, além do emblemático pagamento dos pecados cometidos. Podemos concluir com as palavras de Watt (1997, p. 137), para quem Molina é “uma figura típica da Contra-Reforma na maneira como, quase sempre, sua mente realista e cética se deixa subjugar pelas considerações estritamente teológicas”.

Em sua obra dedicada à relação entre o pensamento de Molina e a Contra-Reforma, Sullivan (1976, *apud* WATT, 1997, p. 136-137) afirma que, pautado em sua respeitável formação teológica, Molina “tomou uma posição moderada no tocante à possibilidade de reconciliação da liberdade humana com a crença na eficácia da divina graça” Achava, por exemplo, “que o livre-arbítrio existia, mas fazia de Don Juan a prova mais contundente de que podemos ser vítimas de nossas próprias escolhas” (SULLIVAN, 1976 *apud* WATT, 1997, p. 136-137).

Ao mesmo tempo, Lilian Ribeiro (2007, p. 43) nos lembra que “o teatro foi diversas vezes utilizado com objetivos doutrinários”. No caso do contexto sobre o qual nos debruçamos, a proximidade com o grande público, aliado à conjuntura contra-reformista, são o pano de fundo perfeito para que esse teatro se defina, também, por sua finalidade pedagógica.

Assim, como todo teatro do Século de Ouro, a peça de Molina “contém, claramente, uma lição de moral” (RIBEIRO, 2007, p. 21), além de promover uma “espécie de ‘denúncia apologética’ em que o intuito do autor é acusar quem se comporta como a personagem, ao mesmo tempo efetuando uma apologia da moralidade católica” (RIBEIRO, 2007, p. 21).

Dentro desse contexto, o elemento central da peça de Molina em análise, seu Don Juan Tenório, a quem também chamou de *O Burlador*, é avesso à ideologia católica, configurando-se em um anti-modelo, um anti-herói, ou ainda um *exemplum*, como defende Lilian Ribeiro (2007, p. 43), uma vez que Don Juan nasce como “a personificação dos valores moralmente condenáveis”.

Perante o exposto, adiantamos que a condenação de Don Juan, simbolizada por sua descida ao inferno, é o *grand finale* não só da peça de Molina, como também, das primeiras representações do mito de Don Juan.

Contudo, em um nível mais amplo, Watt (1997, p. 137) lembra-nos que os heróis contemporâneos a Don Juan, como Fausto e Don Quixote, também acabam com uma emblemática punição e vê isso “como uma amarga lição que a Contra-Reforma tentou dar ao individualismo do Renascimento”.

O referido autor, portanto, contribui com a ideia de que esses personagens vêm representar o sujeito individualizado ao qual o Renascimento deu origem e que se consolidou ao longo da modernidade até os dias de hoje. Mais do que isso, seu trabalho nos faz enxergar, no caso específico de Don Juan, que o conflito entre o personagem/indivíduo e a cultura atualiza-se na medida em que novas representações vão surgindo.

A fim de entendermos com maior profundidade essa importante passagem concernente tanto às origens do mito quanto do indivíduo moderno, seguiremos nossa investigação por esta via.

#### Don Juan e o Maneirismo

Apesar de incluídas no Barroco espanhol, essas obras, principalmente *O Burlador*, também são possíveis de serem entendidas, “tanto pela ideologia subjacente contra-reformista como pela forte presença do estilo conceptista”, como expressões do chamado Maneirismo (GONZÁLES, 2004, p. 19).

No plano artístico, o escritor e historiador de arte Arnold Hauser (2007, p. 16) explica que “o maneirismo assinalou uma revolução na história da arte e criou padrões estilísticos inteiramente novos; e a revolução reside no fato de que pela primeira vez a arte divergia deliberadamente da natureza”. Como sabido, essa

divergência da natureza e a criação de uma estética própria é o que define a arte moderna.

Hauser (2007, p. 26) pontua que o Maneirismo toma corpo e prevalece enquanto “peculiaridade estilística comum às obras dos artistas mais variados”, a partir da “terceira década do Cinquecento”, localizando-se, portanto, entre a decadência da Renascença e a consolidação do Barroco. E é nessa decadência dos ideais renascentistas que se encontra a essência do conflito moderno entre o indivíduo e sociedade.

No plano sociológico, o autor comenta que os grandes dilemas da época giravam em torno das tentativas de conciliação entre o espiritual e o natural/mundano; entre a busca de salvação divina e a felicidade terrena. “O sonho renascentista de um idílio divino na terra estava acabado” (HAUSER, 2007, p. 19-20). E explica:

O otimismo dos humanistas baseara-se na crença na harmonia das ordens divinas e humanas, na harmonia da religião e da justiça, da fé e da moral. Mas agora de repente se proclamava que a vontade divina não era obrigada por essas considerações. Deus arbitraria e inescrutavelmente decretava graça ou danação, sem observar os padrões humanos do certo ou errado, bom ou mau, razão ou insensatez. A validade da ética, os padrões artísticos de valor e a segurança científica foram lançados ao cadinho juntamente com o critério humano para a salvação. (HAUSER, 2007 p.18).

Essa crise, que assolou a sociedade ocidental naquele período, marca a falência renascentista e o princípio da Idade Moderna. Nas palavras do autor: “foi o colapso da Renascença, e não a própria Renascença, como quase sempre se presume, que criou as condições para a Idade Moderna” (HAUSER, 2007, p. 35).

Diante do exposto, vemos claramente que Molina vale-se da finalidade pedagógica de seu teatro para, utilizando o emblemático castigo reservado a Don Juan em sua peça, introduzir uma solução católica à emergente crise espiritual.

No entanto, para além do tema da salvação da alma, identificamos no personagem Don Juan características que ilustram outra face da transformação em curso nesse período: o individualismo.

Conforme HAUSER (2007, p. 36),

[...] só a partir da Renascença é que houve indivíduos não só cômnicos de sua individualidade, mas que deliberadamente a cultivavam ou procuravam cultivá-la. Antes houve meramente indivíduos; daí em diante houve individualismo.

Diante da falência dos ideais renascentistas, a expressão do individualismo passa a oscilar de duas maneiras opostas, resolvendo a tensão quer pelo exagero, quer pela supressão do individualismo (HAUSER, 2007, p. 36). Don Juan, obviamente, é uma expressão do polo dito “exagerado” do maneirismo no que se refere ao individualismo. Argumentamos, porém, que tal “exagero” somente pode ser assim formulado quando se toma o referencial da época, pois a cultura que se desenrolou a partir daí fixou-se na proeminência do individualismo, tornando-o norma.

De fato, Hauser (2007, p. 38) localiza o personagem não só nas bases da cultura moderna, como também lhe atribui uma boa parcela de responsabilidade no que se refere à fundação da ciência psicológica ao defender que:

A antropologia e a Psicologia modernas encetaram sua marcha triunfal com a criação de figuras como Don Juan, Don Quixote, Fausto e Hamlet, que, encarnando o problema humano do tempo, converteram-se nos símbolos mais impressionantes do homem ocidental moderno.

Mais ainda, a insurgência contra qualquer tipo de ligação, em especial o chamado laço social, típica de Don Juan, também é colocada como reflexo de seu narcisismo, que, num plano sociológico, é identificado pelo autor como “uma expressão da mesma crise espiritual, da mesma sensação de desamparo e abandono, de ser voltado para si mesmo” (HAUSER, 2007, p. 92). E explica:

Aqui, a condição psicológica é produzida e possibilitada pela situação social [...] o fenômeno psicológico pressupõe condições sociais e históricas, ou seja, pode haver alienação sem narcisismo, mas não narcisismo – em todo caso no sentido patológico – sem alienação. Em geral há uma relação recíproca entre Sociologia e Psicologia, ou seja, de um lado, só o que é viável e possível do ponto de vista psicológico é realizável sociologicamente, ao passo que, de outro, no campo psicológico – e assim não meramente vegetativo – os processos só aparecem quando são sociais em seu caráter, quer dizer, não ocorrem exclusivamente dentro dos limites do organismo, mas são determinados pela lei da adaptação, imitação e resistência. (HAUSER, 2007, p. 92).

Assim, notamos a intimidade com que as origens do mito de Don Juan e a modernidade se relacionam. Nas palavras de Watt (1997), “*El burlador* pode ser visto como uma forma tipificada de iluminar o significado profundo da história de seu tempo”, uma vez que a peça mostra

[...] que um mundo esvaziado de suas forças morais e sociais produz necessariamente, em um jovem que goza de excepcionais privilégios de classe e é dotado de grande energia e capacidade de ação, algo

como um quase impensável desprezo não apenas pelos códigos da sociedade estabelecida, mas por todos os seres humanos; ele passa a viver apenas para si mesmo e perde o temor do castigo. Sendo assim, o problema da peça é saber que força, se alguma existe, poderá fazer face ao desafio de Don Juan à ordem moral. (WATT, 1997, p. 120).

## Os Elementos que Compõem o Mito

A peça de Molina condensa dois elementos básicos. O primeiro é a figura do convidado de pedra, elemento necessário, que, inclusive, dá o tom e o sentido maior ou final da obra.

Bastante se diz sobre a origem desse personagem, sendo certo que é uma figura do folclore peninsular cujo motivo incide na alma que volta em forma de estátua para vingar sua própria morte (PIDAL, 1920 *apud* COJORIAN, 2004, p. 10).

Na obra de Molina, o convidado de pedra é um comandante que, ao defender a honra de sua filha, acaba morto por Don Juan. Ao retornar, a estátua serve como instância punitiva ao outro elemento básico da obra: a Burla.

Sobre o Burlador também há muita discussão. Marañon (1967), por exemplo, defende que o personagem, e até mesmo sua saga, teve inspiração na vida de *Conde de Villamediana*, um nobre contemporâneo de Molina. Nomes ainda como o de Don Miguel de Mañara e Giacomino Casanova também são, aleatoriamente, associados à criação do personagem; no entanto, argumenta Renato Janine Ribeiro (1988), a peça de Molina foi encenada ainda na infância de Mañara e Casanova nasceria somente um século depois, em 1725 na cidade de Veneza. (SAENZ-ALONSO, 1969, p. 250). Isso somente “atesta uma forte demanda no sentido de conferir realidade histórica” ao mito (RIBEIRO, 1988, p. 12), além de associá-lo precoce e equivocadamente à libertinagem.

A despeito de possuir ou não um correspondente de carne e osso, já adiantamos que a saga de Don Juan apresenta as peculiaridades mágicas necessárias à categoria de mito.

Em nenhuma das expressões com as quais nos deparamos encontramos alguma tentativa de vincular o personagem a esta ou aquela biografia; ao contrário,

o que verificamos foi uma abissal liberdade de criação ou recriação, no caso das adaptações, que permitiu não só projetar novas fantasias, como também acoplá-las ao contexto local.

Dessa forma, seguiremos na tentativa de conhecer melhor o Don Juan burlador de Molina, uma vez que este é o ponto de partida de todas as posteriores adaptações.

Francisco Márquez Villanueva (1996 *apud* GONZÁLES, 2004) identifica o personagem como a realização universal do trapaceiro, o que notavelmente é outra característica marcante de Don Juan, na obra de Molina. Não é somente as mulheres que Don Juan burla, “mas a sociedade como um todo e cada um dos seus membros.[...] já que em nenhum caso ele responde às expectativas nele depositadas, agindo apenas em função do seu interesse [...]” (GONZÁLES, 2004, p. 23).

O autor também enfatiza bastante a relação do personagem com a sociedade da época, indicando que as burlas de Don Juan, pelas quais, posteriormente, especula-se sobre a dinâmica pulsional do personagem, “são possíveis, fundamentalmente, porque a sociedade em que ele vive apresenta brechas produzidas pela deterioração moral, através das quais Don Juan pode passar por cima dos mais elementares princípios éticos” (GONZÁLES, 2004, p. 24). Como já vimos, numa tentativa de reverter essa “deterioração moral”, Molina acaba enfatizando-a.

Para Ramiro de Maeztu (1939, p. 82), dois grandes “motivos” caracterizam o personagem. O primeiro seria o “está noite hei de gozá-la”, que irrompe assim que Don Juan avista uma mulher que gosta. Já adiantamos que esse foi o aspecto que consagrou o personagem e rendeu-lhe inúmeras reproduções, propiciando a substantivação de seu nome - o donjuanismo.

O outro grande motivo apontado por Maeztu (1939, p. 107) seria o *Tan largo me lo fiáis!*, “uma expressão do espanhol popular que significa algo como “Que longo prazo me dais” e caracteriza-se como um desafio ao Tempo e às forças sobrenaturais encarregadas de punir a má conduta do anti-herói.

Impelido principalmente por esse segundo motivo, Maeztu (1939, p. 107) diagnostica Don Juan como um mito de poder, enxergando nesse tema “o elemento chave que amarra o enredo ao dar o sentido pelo qual o Burlador será punido”. E completa escrevendo que “muito mais do que em um plano psicológico do desejo e

das razões intrapsíquicas que o impulsionam a burlar”, a atitude de Don Juan “está justificada na obra por este mote” (MAETZU, 1939, p. 107).

A função alegórica de Don Juan seria justamente desafiar, tanto o poder humano da ética e dos códigos morais, quanto o poder supremo, reservado a Deus. Deste modo, ilustra Renato Janine Ribeiro (1988, p. 14), Don Juan levaria hipoteticamente no bolso um código de direito de um único artigo: “Este espanhol está autorizado a fazer o que lhe der na telha”.

Outro aspecto bastante relevante nas imagens que o mito condensa e que, de certa forma, acaba caindo no tema do poder, é seu maquiavelismo. Nas palavras de Marañón (1967, p. 96): “Don Juan no ha olvidado nunca la lección corruptora de Maquiavelo”. O fundamental, acrescenta Ribeiro (1988, p. 15), “é que Don Juan visa ao poder em suas relações (aparentemente) amorosas: sacrificar as mulheres pela sua glória, pela glória dominar os homens. Os valores morais perdem-se em favor dessa meta suprema, a política ocupando o lugar dos afetos”. Mais ainda, a dupla moralidade, com um código para o príncipe e outro para os súditos, é uma discussão que “El Burlador” incita frequentemente.

O autor identifica em Don Juan a personificação da ruptura com o ideário religioso conferido à nobreza do antigo regime. Dentro dos parâmetros do Antigo Regime, explica ele, o rei tem “o dever moral e religioso para com seus súditos. O seu prazer está sempre determinado pela missão moral que cumpre, pelo seu ofício claro de representante de Deus na Terra ou, pelo menos, em seu reino” (RIBEIRO, 1988, p. 18). Ao invés disso, o Burlador utiliza sua posição privilegiada para, não só passar por cima da moral, como também duvidar da divina Providência.

Em suma, o que confere a qualidade heróica ou anti-heróica a Don Juan, e que está contido em seu codinome “El Burlador,” é sua “capacidade para o engano”. Sua desenvoltura nessa área “faz com que ele seja inatingível para a justiça humana que, exercida pela mesma classe social à qual ele pertence, jamais consegue atingi-lo” (GONZÁLES, 2004, p. 27).

Essa superioridade se apóia no fato de que don Juan desconhece o tempo, isto é, seus atos carecem da perspectiva temporal. Assim, ele jamais se preocupa com o futuro, como prova sua resposta – *‘¡cuan largo me lo fiáis!’*-, ás reiteradas advertências de que à hora da morte pagará pelos seus crimes. Não há projetos, a não ser imediatíssimos: possuir essa mesma noite a mulher que acaba de conhecer e fugir logo mais. Do mesmo modo, não existe o passado para don Juan: ele jamais reflete sobre seus atos, o que elimina por completo o que ele possa carregar a noção de culpa. [...] Sua vida

tem, para ele, um sentido de eternidade, pois vê a existência como uma interminável sucessão de instantes independentes. Em última instância, don Juan é isso: a encarnação de uma absoluto atemporal que, na falta de outra designação melhor, chamamos de 'instante'. (GONZÁLES, 2004, p. 27).

Como nos esclarece Lawrence (*apud* RODRIGUES, 2005, p. 12), o tema de Don Juan define-se, sobretudo, pela “busca frenética do instante de eternidade na intensidade do espasmo”. Don Juan busca a transcendência ao absoluto que promete a religião, no plano terrestre, não por meio da “boa conduta”, mas através de seu hedonismo. “D. Juan é a fuga à condição mortal no círculo mágico do delírio erótico – a ânsia do eterno presente” (RODRIGUES, 2005, p. 12).

Por isso, o castigo de Don Juan não vem da justiça temporal. Don Gonzalo, que, “de acordo com o pensamento católico, ganha com a morte dimensão de eternidade, passando, assim, a uma dimensão absoluta” (GONZÁLES, 2004, p. 27), volta e, simbolizando a Eternidade, pune-o com a morte, no plano temporal, e o condena à eternidade infernal, no plano absoluto.

#### A Consagração como Mito

O castigo de Don Juan, em *el Burlador*, foi ser subjugado pelo subterrâneo, por ter deixado ver o que à luz do dia e da razão não se mostra. Mas as portas ficaram abertas. (Alex Cojorian)

Don Juan é, sem dúvida, o único mito que reencarnou em quase todas as artes. Nasceu no teatro e logo se consolidou ao despertar o interesse de Molière, em 1665. Tornou-se “a mais perfeita obra já vista” nos arranjos e na batuta de Mozart (1787). Foi poetizado na pena de Baudelaire (1861) e tornou-se poema épico na obra de Byron (1821), além de pinturas mil. Adentrou ao cinema através das lentes de Bergman (1960), foi filosofado por Kierkegaard (1843), representado por Brigitte

Bardot em 1973, no filme de Vadim. Até que, mais recentemente, foi a nós revelado por José Saramago (2005). Assim, trata-se de um mito de bastante envergadura.

Vimos, até aqui, o Burlador refletindo a subjetividade e principalmente o conflito de certa sociedade, de certo tempo histórico.

Encontramos e delimitamos esses reflexos não só como um mero traço estilístico da época, mas como reflexo de um contexto mais amplo, expresso na crise da Renascença. Entendemos ainda a origem religiosa do Burlador e seu lugar na doutrina contra-reformista, o que lhe brindou com desfecho tal.

Uma de nossas perguntas era como uma peça de cunho moralizante, pôde ter alçado seu anti-modelo à qualidade de herói mítico? Mais do que isso, por que, apesar de fazer parte de um enredo mais complexo, cheio de elementos outros que não somente o personagem, ou seu “estilo de vida”, é o personagem, muito mais do que a trama, que se popularizou?

Encontramos, até aqui, a resposta a essas perguntas nas indicações de Hauser (2007) acerca da idéia de individualismo. Tais indicações são amplamente desenvolvidas por Ian Watt (1997) em seu *Mitos do individualismo moderno*, no qual, ao lado de Don Juan, o autor coloca outros personagens literários, como Don Quixote, Fausto, e Robinson Crusóe. Para Watt (1997), o traço marcante que teria garantido a esses personagens a fixação no ideário moderno seria justamente sua qualidade individualista.

Além disso, especulamos que, se os holofotes foram apontados muito mais para a personalidade deste ou daquele herói literário do que para a trama que o sustenta no enredo, é porque o olhar dessa cultura está voltado muito mais para o indivíduo como centro dos acontecimentos, obscurecendo-se o contexto que o ampara.

Watt (1997, p. 130) analisa ainda que os citados personagens “adotam a atitude *ego contra mundum*”, além de, acima de tudo, levarem suas vidas “de modo a não se deixarem afetar – ou sequer serem notados – pelas normas destinadas a estabelecer a ponte entre eles e as realidades sociais e intelectuais que os cercam”.

No que se refere ao mito de Don Juan, no entanto, soma-se ao emblemático individualismo, sua consagração em função do tema dos relacionamentos amorosos, que, inicialmente, apareceu mais como uma característica coadjuvante do que como componente central do personagem.

Vemos, portanto, uma atenuação da virulência do mito, pois, se em Molina (1630) sua atitude perante os céus é sempre de dúvida, em Molière (1665) ele se mostra muito mais impetuoso, como veremos no capítulo 3.

Não é o caso de identificarmos pormenorizadamente o momento exato em que Don Juan é representado reconciliando-se ou sucumbindo aos caprichos do Céu, no entanto, nas obras a que tivemos acesso, é Zorrilla (1844), um ultraromântico que, não só inaugura o arrependimento de Don Juan, como também lhe garante a eternidade no paraíso, deslocando-o de anti-modelo a herói cristão.

Diferentemente de seus contemporâneos, Don Juan sobreviveria a qualquer regionalismo ou enraizamento, seja no plano espacial, seja no temporal. Após o nascimento pelas mãos de Molina, o *plot* passou a inspirar inúmeras adaptações, substituindo-se, porém, o epíteto - El Burlador – pelo nome do protagonista – Don Juan. Até mesmo a lição religiosa “iria deixar de ter maior sentido com o tempo” (GONZÁLES, 2004, p. 30).

Esta mudança sinaliza a consagração do personagem e de sua psicologia para além de mero burlador. Don Juan passa a ser depositário de outras crises sociais e, principalmente, das fantasias amorosas em torno do poder da sedução:

Don Juan, como personagem, permanece ao longo dos séculos, sendo moldado conforme cada época, graças ao seu mágico atrativo de fazer pensar que podemos tudo, inclusive – e especialmente – seduzir as mulheres ou os homens que amamos. (GONZÁLES, 2004, p. 30).

O percurso do mito de Don Juan através dos tempos nos permite ver que, inicialmente, a trama pressupõe não somente as razões e paixões do anti-herói, mas alguns outros elementos fortes, como a questão da honra, dos arranjos sociais da nobreza e, aspecto primordial, seu desfecho. A transmutação do burlador em sedutor coincide com a subversão desses elementos para o segundo plano e a emergência da psicologia do personagem.

Ao mesmo tempo em que se focaliza o psicológico, o que fica muito claro na obra de Zorrilla (1844), perde-se boa parte da dimensão do conflito social expresso no mito inicialmente, transformado agora em um conflito internalizado, psicológico. Os elementos fundamentais agregados ao personagem e que juntos compunham o mito, como o já tão mencionado desfecho trágico, foram internalizados.

O palco de Don Juan deixa de ser a sociedade e passa a ser a subjetividade do agora herói. Tanto que Hollywood, com *Don Juan De Marco*, coloca-o

forçadamente nessa posição, ao reavivá-lo como herói de um paciente psiquiátrico a quem, subvertendo o sentido original do mito, cabe a tarefa de resgatar o sentido da vida que seu psiquiatra (o convidado de pedra) perdera por conta de sua rotina de trabalho.

Saramago (2005), no entanto, atualizará a ópera de Mozart (1787), introduzindo-lhe características que muito nos lembram aquelas da época contemporânea à sua produção.

## **CRIAÇÃO E RELEITURAS DE DON JUAN: APRESENTAÇÃO DAS OBRAS E ANÁLISES**

Como anunciado no capítulo inicial, partimos do pressuposto de que, devido a sua condição de mito, sua robustez e sua constante atualização, Don Juan guarda representações que dizem muito da subjetividade de nossa civilização ocidental.

Faremos aqui uma compilação dos sentidos que emergem de cada uma das obras separadamente.

Não pretendemos, com nossa proposta, colocar o personagem no divã e adentrar seu inconsciente, suas fantasias, razões e sua dinâmica interna, muito menos interpretá-lo no sentido conceitual do termo. Queremos, acima de tudo, manter-nos na esfera da representação, tomando para isso o personagem mítico, não como uma pessoa de carne e osso, nem como uma expressão espelhada do homem de carne e osso que o produziu, mas como porta-voz dos conflitos e aspirações da sociedade.

Esta parte do trabalho foca as representações que emergem no contato bruto e sensível com cada obra, ficando o trabalho de interpretação para os capítulos posteriores.

*Don Juan: O Burlador de Sevilha e o Convidado de Pedra (Molina, 1630)*

### Resumo

A peça de Molina inicia-se em Nápoles, onde Don Juan Tenório aproveita-se da pouca iluminação para cortejar burlescamente a nobre Isabela que, por sua vez, pensa estar diante de um duque da sua corte. Ao ser descoberto, Don Juan Tenório é acobertado pelo tio, que ajuda a preparar sua fuga e voltar as atenções para a atitude de Isabela e seu suposto relacionamento prematuro com Duque Otávio.

No trajeto marítimo da fuga, Don Juan e Cagarolão, seu criado, naufragam em Terragona, uma praia de pescadores. Lá, são acudidos por Tisbea, uma jovem

pescadora que, ao perceber a elevada posição social de Don Juan, interessa-se por ele.

Enquanto isso, em Sevilha, o Rei de Castela recebe o comendador Don Gonzalo de Ulhoa que retorna de sua missão diplomática a Lisboa. Encantado com os serviços e com a pessoa de Don Gonzalo, o Rei decide casar sua filha, a bela Dona Ana de Ulhoa, com o jovem Don Juan.

De volta à vila de pescadores, Don Juan promete casamento a Tisbea a fim de burlá-la, e ao mesmo tempo em que arranja um encontro reservado, ordena a Cagarolão que deixe as éguas preparadas para a fuga. A primeira jornada termina com o desespero de Tisbea ao descobrir que foi enganada.

Contrariando as ordens do tio, Don Juan não se refugia, mas volta a Sevilha, onde reencontra o velho amigo e companheiro de bordel Marques da Mota. Este reclama que sua prima e amada Dona Ana está prometida para outrem e, em meio a elogios e exaltações, acaba por despertar o interesse de Don Juan. Mota e seu criado se vão e entra uma mulher com a face coberta tentando entregar uma carta a Mota. Na ausência deste, Don Juan fica com a carta sob a promessa de entregá-la ao amigo, mas a abre e nota que é uma carta justamente de Dona Ana, marcando um derradeiro encontro com o Marquês. Don Juan não entrega a carta, mas transmite o recado com o horário do encontro, atrasado em duas horas, e se propõe a acompanhar o Marquês da Mota até o local do encontro.

Ao chegarem próximo à casa de Dona Ana, Don Juan astuciosamente aposta com Mota que ela não saberia diferenciá-lo de seu amado. Mota ingenuamente aceita a aposta e, sem saber, colabora com o burlador.

Don Juan entra na casa e logo se ouvem os gritos de Dona Ana, que o desmascara e clama por ajuda. Don Gonzalo entra em cena já com sua espada em punho, pronto para tirar a vida daquele que ofendera a honra de sua filha. Don Juan pede que ele o deixe ir, mas Don Gonzalo insiste em enfrentá-lo e, num contragolpe, acaba sendo morto por Don Juan, que novamente foge e deixa que a pena do crime recaia sobre as costas do Marquês.

Após longo dia de fuga, Don Juan e Cagarolão chegam a uma pequena vila onde um casamento está sendo celebrado. Ao ver a noiva, Aminta, Don Juan aproveita-se de sua condição de nobre e aspira tomar a frente do noivo no casamento.

A terceira jornada inicia-se com a consumação da burla de Don Juan sobre Aminta e com sua fuga de volta pra Sevilha.

Já em Sevilha, enquanto Cagarolão coloca Don Juan a par das repercussões desastrosas de suas burlas, eles se deparam com o sepulcro do Comendador, onde se lê: “Aqui aguarda do Senhor, o mais leal cavaleiro, vingança contra um traidor”. Don Juan, então, convida a estátua a cear e selar a provocação.

Na hora da ceia, a estátua bate à porta, janta com Don Juan e retribui o convite - que ele vá cear em seu mausoléu na noite seguinte. Após saborear um cardápio exótico, a estátua segura a mão de Don Juan e discursa sobre a justiça divina. Don Juan pede, então, que lhe chame um padre para que se confesse, mas a estátua responde que Don Juan “acordara tarde”. Don Juan cai morto, descendo ao inferno enquanto Cagarolão corre para o palácio a contar o ocorrido. Com Don Juan morto, os casamentos são rearranjados de maneira que todos se casem com aqueles que originalmente queriam.

#### Análise de *Don Juan: El Burlador de Sevilha e o Convidado de Pedra*

*Don Juan:* Duquesa, de novo juro vos cumprir o doce sim.

*Isabella:* Serão-me as glórias verdades, votos e oferecimentos, regalos e cumprimentos, amizades e vontades?

*Don Juan:* Sim, meu bem.

*Isabella:* Quero atear uma luz.

*Don Juan:* Pois pra quê?

*Isabella:* Para que minha alma de fé do bem que entro a gozar.

*Don Juan:* Arrematarei a luz.

*Isabella:* Ah, céus! Então quem és homem?

*Don Juan:* Quem sou? Um homem sem nome.

(MOLINA).

Assim nasce o mito de Don Juan: após ter inspirado o desejo mais arrebatador de Isabela de Nápoles, Don Juan faz das juras suas primeiras palavras, mas nega mostrar-se. Inquirido, então, sobre sua identidade, parece ele próprio

deparar-se com a questão e a resolve, não apenas resguardando o nome, mas principalmente apelando para sua qualidade de varão.

Ao apresentar-se como “un hombre sin nombre”, Don Juan está dizendo que não importa que nome tenha, muito menos que sobrenome carregue – a que linhagem pertence. Não importa que posição social ocupa ou o que mais se poderia deduzir de sua identidade.

Esse apelo se reforça quando, já descoberto pelos guardas e em presença do Rei de Nápoles, este lhe inquirir: “quem és?” e Don Juan lhe responde com outra pergunta, o que é bem característico dele nesta obra: “E quem há de ser? Um homem, uma mulher” (MOLINA, 2004, p. 59).

Entendemos isso como a reafirmação de sua não identidade, porém agora com um sentido ainda mais aguçado, ou seja, um homem e uma mulher fazendo coisas que homens e mulheres fazem. Então o Rei de Nápoles ordena aos guardas que o prendam, e, assim, o homem sem nome recebe voz de prisão por estar no escuro acompanhado de uma mulher da corte.

Tais elementos de apresentação da obra e do mito por vir já se nos mostram bastante significativos, por, de certa forma, resumirem a trajetória do então anti-herói e por nos iluminar com uma primeira e essencial pergunta: afinal, quem é o Don Juan de Molina?

#### Don Juan por Molina

Inicialmente, em definição oferecida por ele mesmo, Don Juan é um homem sem nome. É simplesmente um homem despido de sua ascendência, das invenções e das convenções sociais.

Ao longo da obra ele se auto-intitula *Burlador* algumas vezes. Como na passagem em que, após o naufrágio em Terragona, quando ordena que Cagarolão deixe as éguas preparadas, este lhe pergunta: “Enfim, pretendes gozar Tisbea?” E Don Juan responde: “Mas se burlar é já meu hábito antigo, por que perguntas sabendo de minha condição?” (MOLINA, 2004, p. 119). Ou, ainda, na passagem em que a mensageira de Dona Ana deixa a carta para que Don Juan entregue a seu amigo, o Marquês da Mota, em que ele diz: “Sevilha a vozes me chama o burlador, e

o maior gosto que a mim posso ter é burlar uma mulher e deixá-la sem honor” (MOLINA, 2004, p. 151). E após ler a carta: “já desta burla me rio. Gozá-la-ei, queira Deus, co’o mesmo engano e cautela que em Nápoles a Isabela” (MOLINA, 2004, p. 153).

Após ter burlado Isabela, ele justifica sua atitude ao tio: “tio e senhor, moço sou e foste moço, se de amor soubeste o gosto, tenha escusa meu amor. E, porque a dizer me obrigas verdade, ouve-me a dizê-la: Enganei e gozei Isabela, a duquesa [...]” (p. 61). Quando perguntado como, ele revela: “fingi ser o duque Otávio [...]” (MOLINA, 2004, p.61).

Seu tio então faz uma longa fala condenado Don Juan perante a religião – “Castigue-te o céu, amém!”– e perante o pai – “Já teu pai, desde Castela a Nápoles remeteu-te[...] E estás sua honra ofendendo[...]”. Mas Don Juan lhe responde: “Não quero dar-vos desculpa, que darei sinistro engodo. Mau sangue é, senhor, o vosso; tirai-o a pagar a culpa” (MOLINA, 2004, p. 64). Diante disso, o tio o manda fugir.

Cagarolão, o criado que acompanha Don Juan em quase todas as cenas, desempenha um papel importante. Ele sempre faz o contraponto com Don Juan, servindo como uma espécie de “princípio de realidade” deste. Como na passagem em que Don Juan diz a Cagarolão que vai burlar Dona Ana e ele prontamente responde: “Não aprovo. Tu pretendes que escapemos, senhor, uma vez burlados; mas quem vive de burlar burlado é que há de escapar pagando tantos pecados de uma vez”. E Don Juan responde: “predicador te tornas, impertinente?”. E Cagarolão retruca: “A razão faz o valente”; “e o covarde seu temor”, responde Don Juan, e completa: “o que se põe a servir vontade não há de ter, tudo havendo de fazer, nada havendo a proferir. Servindo, jogando estás, e se queres ganhar logo, aposta, porque no jogo, se apostas mais, ganhas mais”. Diante disso, Cagarolão responde: “e também quem blefe diz, perde pela maior parte” Don Juan se exalta e prontamente Cagarolão diz que fará o que o patrão mandar (MOLINA, 2004, p.155).

Nesse trecho, além de introduzir a questão da vontade e da servidão, há também a menção à vida como um jogo em que só se poderia apostar e ganhar; perder seria não viver mais, quem perde (morre) sempre perderia tudo (a vida), mas quem ganha pode ganhar proporcionalmente à aposta que fez. Essa é a ética de Don Juan.

Ao prepararem-se para burlar Aminta, Cagarolão roga que saiam bem e Don Juan replica: “tem meu pai da justiça senhoria e privança com el-rei: que temes?”

(MOLINA, 2004, p. 191). Ou seja, Don Juan garante-se por sua linhagem nobre sobre a justiça divina. Seu pai o absolveria porque é o chefe da justiça, e a justiça que Don Juan reconhece como possível de puni-lo é a justiça terrena, da justiça divina ele desdenha e a desafia o tempo todo.

Tão reveladoras quanto essas passagens são as artimanhas que Don Juan utiliza para burlar. Com Isabela ele confessa ao tio que sua estratégia foi colocar-se no lugar de outrem – Duque Otávio. Mas foi a própria Isabela quem lhe deu tal informação ao chamá-lo de Duque na escuridão.

Já com Tisbea, Don Juan elogia sua beleza desde o início, diz que por ela obriga-se a fazer qualquer coisa, e se a serviço dela perdesse a vida, daria por bem perdida, prometendo-lhe ainda, casamento. Ao ser questionado sobre a disparidade de suas posições sociais, Don Juan responde que o amor é rei e “igual a com justa lei a seda e o algodão” (MOLINA, 2004, p.121). Fica claro que com Tisbea a estratégia consiste em fingir-se apaixonado por ela e deixar ela pensar que ele é que está sucumbindo a seus encantos.

Com Dona Ana, a estratégia de se passar pelo Marquês falha, mas ele consegue antes enganar o próprio Marquês da Mota, ao apostar com este que Dona Ana não saberia diferenciá-lo de Don Juan e assim conseguir emprestada a roupa que serviria de código para o encontro.

Para burlar Aminta, Don Juan tem que ir mais a fundo. Primeiro, diz ao noivo que ela reclamara dele e que lhe enviara (a Don Juan) uma carta pedindo que ele a gozasse, e, portanto, Don Juan veio para realizar tal desejo. Depois, diz a Aminta que o marido desistiu dela e a concedeu a Don Juan. Para o pai de Aminta, promete ascensão social, e a ela própria jura que, se não estiver dizendo a verdade, que lhe mate um homem.

As estratégias utilizadas por Don Juan constituem-se em oferecer aquilo que o outro quer, ele se coloca no lugar do desejo do burlado. Em nenhuma passagem ele revela querer outra coisa senão burlar através dessa estratégia. Ele diz o necessário para que o outro abra a guarda, oferece o que for preciso oferecer, jura o que for necessário jurar. Ele pode sim ser visto como a encarnação do desejo, mas do desejo do outro. Desejo errante, que não se detém num território, num objeto. Que não tem sossego, que urge, que busca insistente e insidiosamente, que desconhece barreiras morais e nem sabe dele mesmo o que quer. Parece que o Don Juan de Molina realiza-se em gozar com o desejo do outro, gozar em oferecer

tudo o que o outro quer e depois deixá-lo a ver navios. Pura perversão. Esse parece ser o caráter do Don Juan burlador de Molina. Parece que a burla representa também um desafio, uma empreita de conquista, de conquistar o proibido, para isso tendo que agir sorrateiramente, às escuras e sem nome, escondido. No entanto ao ser descoberto Don Juan acaba por denunciar do que são capazes as pessoas, quais os seus ideais de ego. Isso pode ser relacionado com o embate nascente entre burguesia e aristocracia e entre a consciência e o inconsciente. Também com o embate entre a razão instrumental iluminista e os dogmas religiosos.

#### A sociedade

Outro aspecto que achamos pertinente observar são os elementos relacionados ao contexto social presentes na obra, ou seja, como se dão as relações sociais na peça. Juntamente com o caráter e trajetória do personagem principal, o contexto social revela o conjunto das relações que a obra representa e, portanto, compõem seu sentido.

Ao descobrir que não se trata de quem pensava, Isabela recorre aos guardas do castelo, ou seja, às forças daquele reino que, hoje, transfiguram-se nas forças do “estado”.

Don Pedro Tenório, tio de Don Juan, entra e o rei deixa a cargo dele cuidar do intruso desconhecido e dar-lhe prisão ou morte. Don Pedro dá-lhe então voz de prisão e ameaça matá-lo (MOLINA, 2004, p. 59). Mas Don Juan se apresenta como “Cavaleiro de embaixada de Espanha” (MOLINA, 2004, p.59), o que lhe confere a confiança do tio, mesmo antes de saber que está diante do sobrinho. Mais adiante, já revelado tudo, Don Pedro Tenório ajuda o sobrinho a fugir e prende, ele mesmo, o Duque Otávio como o culpado pela burla.

Ao receber Don Gonzalo de Ulhoa, o Rei de Castela encanta-se com seu relato e pede a mão de sua filha para Don Juan. Logo em seguida, ao ficar sabendo da burla com Isabela, o rei decide reparar as coisas e casar Dona Ana com Duque Otávio, a quem também promete terras.

Após a morte de Don Juan, a cena volta ao castelo, onde o Rei de Castela e Don Diego (pai de Don Juan) estão novamente rearranjando os casamentos. Porém,

quando anunciada a morte de Don Juan, os casamentos se arrumam espontaneamente, e cada um casa-se com quem inicialmente queria.

Assim, notamos que a peça começa com um desequilíbrio, um desarranjo na ordem das coisas, provocado pela burla de Don Juan, e no fim tudo se ajeita com sua morte e o desaparecimento da fonte de ameaça e desestabilização. O que é desarranjado são os casamentos combinados entre nobres e esse desarranjo é proporcionado por Don Juan, que, como vimos, nada mais faz do que dar vazão ao desejo de suas vítimas. Desejo inconsciente que atenta contra a ordem estabelecida. O personagem se infiltra como as pulsões inconscientes, e desorganiza tudo, sendo, depois, severamente recriminado e repudiado. Os casamentos finais dos personagens que pertencem à nobreza revelam os desejos que, antes das burlas de Don Juan, não poderiam ser vividos.

#### A questão da honra

Dentre os elementos que compõem e retratam as relações sociais na obra de Molina, a honra ocupa um papel central. Vejamos algumas passagens que ilustram esse mote.

Após os brados de Isabela de Nápoles, o Rei de Nápoles e seus soldados entram e Isabela de antemão lamenta a perda de sua honra: “Ai! Perdido honor!” (MOLINA, 2004, p. 59). Em seguida, Don Pedro Tenório, já a par da situação e tomando as providências para a fuga de Don Juan, dá-lhe um sermão acerca da benevolência de seu pai e completa: “E estás sua honra ofendendo e em tão principal mulher!” (MOLINA, 2004, p. 63).

Mais adiante, quando Don Pedro diz ao Rei de Nápoles que Isabela confessou ter sido enganada pelo Duque Otávio, o rei pensa alto: “Ah pobre honor! Se sois alma do amor, por que vos entregam à mulher, ser inconstante, se é a mesma a ligeireza?” (MOLINA, 2004, p. 67).

Duque Otávio, antes de receber voz de prisão, conversa com seu criado sobre sua relação com Isabela: “pensamentos de Isabela têm-me, amigo, em calmarias, e o corpo anda na apatia do viver na alma, da bela guardando ausente o presente”. E reclama: “Sempre! O castelo do honor” (MOLINA, 2004, p. 71).

Já em Terragona, Tisbea se apresenta, entre outras coisas, dizendo: “o honor conservo em palhas, como fruta saborosa, vidro guardado entre elas para que não se rompa” (MOLINA, 2004, p. 85).

Mais adiante, quando a mensageira de Dona Ana deixa uma carta para Don Juan entregar ao Marques Da Mota, Don Juan, prevendo a nova burla, revela seu gozo e seu crime: “Sevilha a vozes me chama o burlador, e o maior gosto que em mim posso ter é burlar uma mulher e deixá-la sem honor” (MOLINA, 2004, p. 151).

Dona Ana, ao descobrir que não está diante de seu Marquês Da Mota, brada: “não há quem mate o traidor/homicida deste honor? (MOLINA, 2004, p. 169). E Don Gonçalo, ao ouvir esses brados de sua filha, diz: “a tudo isso não se atrevido? Morto o honor, disse, ai de mim!” (MOLINA, 2004, p. 169). Seu – ai de mim! –, segundo a nota da edição consultada, deve-se ao fato de que a mancha da honra deveria ser defendida em duelo, o que revela a obrigação moral do homem para com suas mulheres. Continuando essa cena, Don Gonzalo aponta o crime de Don Juan: “a antemuralha caída da torre de meu honor deitaste em terra, traidor [...] (MOLINA, 2004, p. 171).

#### O castigo do céu

Outro aspecto que largamente se encontra na obra de Molina e que compõe os elementos do mito de Don Juan é a questão da punição que virá do céu. Pertencente à nobreza e, portanto, tendo a justiça terrena ao seu lado e dispor, Don Juan não acredita que poderá ser punido por suas atitudes. Cagarolão o alerta diversas vezes sobre o castigo divino, mas ele sempre responde com seu estribilho: “Que tanto me fiais!” Essas parecem ser as únicas palavras que Don Juan dirige à esfera religiosa, no entanto, os outros personagens em muitas ocasiões mencionam a justiça divina. Vejamos algumas dessas passagens.

Em meio ao discurso que dá voz de prisão a Duque Otávio, Don Pedro Tenório diz: “quem ao céu se atreve só pode ser gigante ou monstro” (MOLINA, 2004, p. 77). Apesar de dizer tais palavras ao Duque, ele certamente remetia-se ao sobrinho cuja fuga estava acobertando.

Quando Don Juan conta a Cagarolão seus planos de fazer com Tisbea o mesmo que Enéias fez à rainha de Cartago, este lhe alerta: “os que fingis e enganais as mulheres, dessa sorte o pagareis com a morte” (MOLINA, 2004, p. 119) E Don Juan responde: “que tanto me fiais! Cagarolão com razão te chamam” (MOLINA, 2004, p.119).

Mais adiante, em meio a juras e à promessa de casamento, Tisbea primeiro adverte Don Juan de que “há Deus e de que há morte” (MOLINA, 2004, p.123). E depois roga que “essa vontade te obrigue, e, senão, Deus te castigue” (MOLINA, 2004, p. 123). Mas ainda assim, Don Juan mais uma vez canta seu réquiem: “que tanto me fiais!” (MOLINA, 2004, p. 123).

Don Diego, pai de Don Juan, ao saber do ocorrido com Isabela em Nápoles, brada ao filho: “é possível? Tu procuras a toda hora minha morte!” (MOLINA, 2004, p. 161). E prossegue demonstrando seu espanto com a situação: “mas no palácio real traição, e contra um amigo?” (MOLINA, 2004, p. 161). Até que finalmente também o condena ao Céu: “traidor, Deus te dê o castigo que pede um delito tal. Se embora no parecer Deus te consente e te aguarda, o castigo seu não tarda, e vê: castigo há de haver àqueles que profanais seu nome, porque é juiz forte Deus na Morte” (MOLINA, 2004, p. 161). Mas Don Juan não deixa por menos: “já na morte? Tanto assim que me fiais? Daqui lá há grande jornada” (MOLINA, 2004, p. 161). E o pai mais uma vez roga: “breve há de te parecer. Pois não te vence castigo com quanto faço e mais digo, a Deus teu castigo entrego” (MOLINA, 2004, p.163).

Ao ser atingido por Don Juan, Don Gonçalo previne seu homicida: “morto estou, sem bem que aguarde. Seguir-te-á meu furor, que és traidor, e o que é traidor é traidor porque é covarde!” (MOLINA, 2004, p. 171). Nessa cena, além de selar de vez o destino de Don Juan – seguir-te-á meu furor –, Don Gonzalo também menciona outro elemento importante ao chamar Don Juan de *covarde*.

Ao preparar a última burla, Don Juan diz a Cagarolão que “a burla mais escolhida de todas há de ser esta” (MOLINA, 2004, p. 203). E Cagarolão lhe responde: “Que saíssemos queria de todas bem” (MOLINA, 2004, p. 203). Don Juan, então, questiona-o: “Tem meu pai da justiça a senhoria e privança com el-rei: que temes?” (MOLINA, 2004, p. 203). E Cagarolão retruca: “Dentre os que privam, sói Deus tomar sua vingança se os delitos não castigam, e também soem perder-se quantos ao jogo insistiram. Eu fui espectador do teu, e como tal não queria que me colhesse algum raio e me convertesse em cinzas” (MOLINA, 2004, p. 203).

A seguir, quando fica sabendo que Don Juan não vai continuar o caminho rumo a seu refúgio, mas pretende voltar para Sevilha, Cagarolão alerta: “pesa as coisas cometidas, senhor, pesa, que ante a morte é curta até a mor vida, e mais, que há pena e castigo”. E Don Juan responde: “se é tanto assim que me fiais, venham enganar” (MOLINA, 2004, p. 205).

Na cena final, quando Don Juan está jantando no mausoléu de Don Gonzalo, alguns músicos cantam: “advirta-se aos que de Deus julgam os castigos graves; não há prazo que não chegue nem dívida que não se pague” (MOLINA, 2004, p. 261). Cagarolão então diz que já entendeu a moral da história. E os músicos seguem: “enquanto no mundo viva não é justo que alguém fale: que tanto me fiais! Sendo tão breve o cobrar-te” (MOLINA, 2004, p. 263).

Até que finalmente Don Juan começa a queimar e a estátua dá o veredicto final:

E isto é pouco para o fogo que buscaste. As maravilhas de Deus são, Don Juan, impenetráveis, e assim quer que tuas culpas pelas mãos de um morto pagues, e pagarás desta sorte as mulheres que burlaste. Esta é a justiça de Deus: quem tal faça, que tal pague. (MOLINA, 2004, p. 263).

Ao longo da obra percebe-se haver certa inobediência a alguns tabus de que todos os personagens acusam Don Juan. Suas atitudes geram consequências que o rei se coloca a tentar remediar, mas a conta acaba vindo do Céu.

Fica evidente que, por desestabilizar sua sociedade ao burlar com a honra alheia, Don Juan desafia a própria lei divina, tendo que sofrer as consequências por deus reservadas àqueles que desobedecem seus tabus.

Don Juan é o intruso (des)conhecido que ameaça toda a frágil estabilidade vigente. A figura da mulher como depositária da honra do homem, o que poderia ser exacerbado ao entendimento da mulher como a depositária da honra de uma sociedade falocêntrica, é descanonizada por Don Juan, na medida em que este lhe dá vazão aos desejos, denunciando sua impureza e sua força destrutiva.

Esses tabus, bem como o destino daqueles que o burlaram, representam, ainda, a submissão do homem perante aquele Deus cultivado durante toda a Idade Média, e que a Contra-Reforma luta por sustentar.

## Don Juan e o Convidado de Pedra (Molière, 1665)

### Resumo

A peça se inicia num castelo, com Leporelo, criado de Don Juan, fazendo um longo discurso de exaltação ao rapé enquanto conversa com o criado de Dona Elvira, a quem Don Juan abandonou, após tê-la arrancado do convento e com ela se casado. Na cena seguinte, Don Juan confessa a Leporelo que tem nova paixão e trava longo discurso sobre a efemeridade dos laços amorosos e a infidelidade. Leporelo tenta alertar seu amo de que uma “má vida conduz a uma má morte” e lembra-o de ter já matado o Comendador, mas Don Juan desdenha de Leporelo. Dona Elvira entra desesperada, pedindo para que Don Juan explique as razões que o fazem partir. Don Juan argumenta que foi por um suposto ciúme do Céu, por tê-la roubado do convento. Dona Elvira o interrompe dizendo que só agora o conhece de fato e o ameaça não somente com o castigo do Céu, mas também com o “ódio de uma mulher ofendida”

Don Juan e Leporelo partem, então, para a próxima aventura amorosa. Pegam um barco com o qual pretendem seqüestrar uma pescadora, mas acabam naufragando e sendo socorridos por Pierrô, um pescador, e sua noiva Carlota. Assim que volta à consciência, Don Juan se engraça com Carlota, e, dentre elogios e promessas, acaba persuadindo a pescadora a ter uma noite com ele. Mas antes da burla se concretizar, ficam sabendo que um bando de homens que se dizem irmãos de Dona Elvira estão vasculhando a região à procura de Don Juan. A fim de despistar os carrascos, amo e criado disfarçam-se e seguem de volta ao castelo.

No caminho encontram um mendigo para quem perguntam a direção certa. Este indica o rumo e pede uma esmola em troca, ao que Don Juan responde dizendo que lhe dará uma moeda somente se ele cometer uma heresia ou disser uma blasfêmia. Questiona, ainda, sua pobreza, diante de tantos pedidos para que os outros recebam em dobro a esmola que lhe oferecem, mas o mendigo se nega a cometer qualquer pecado. Nesse momento, Don Juan avista um homem sendo atacado por outros três e, diante do que ele mesmo chama de covardia, empunha sua espada e põe-se a ajudar o desfavorecido. Depois de ajudá-lo, descobre que se

trata de um dos irmãos de Elvira e, com essa atitude, acaba ganhando um dia de trégua.

Continuando sua trilha, Don Juan e Leporelo se deparam com um suntuoso mausoléu que o Comendador estava construindo quando Don Juan o matara. Eles adentram ao mausoléu e Don Juan pede que Leporelo convide a estátua para jantar. O convite é prontamente aceito com um aceno de cabeça por parte da estátua.

Já em seus aposentos, Don Juan recebe seu credor - o Senhor Domingos. Conseguir ludibriá-lo, conduzindo a conversa para outros rumos que não os de sua dívida, e acaba conseguindo que vá embora. Na cena seguinte, Don Juan recebe seu pai, que vem para lhe dizer o quanto o filho o tem desonrado e desapontado, e que sua conduta há de ter sérias conseqüências. Em seguida, entra Dona Elvira pedindo que Don Juan corrija sua vida. Isso faz com que Don Juan opte conscientemente por viver em hipocrisia, assimilando em seu discurso as questões do Céu e do perdão divino.

Na hora do jantar a estátua aparece, acompanha-os durante a refeição e, antes de ir embora, retribui a cortesia, convidando Don Juan para cear em seu mausoléu no dia seguinte.

Na próxima cena, um espectro, inicialmente em forma de mulher, mas que acaba por transfigurar-se no “Tempo com a foice na mão”, aparece para pedir novamente o arrependimento de Don Juan, mas este permanece irresoluto.

Por fim, Don Juan se encontra por acaso com a Estátua e esta lhe cobra o jantar ao qual Don Juan não foi. Pede a mão de Don Juan e o leva para o inferno. Leporelo conta a todos, agora satisfeitos e aliviados, sobre a morte de Don Juan (MOLIÈRE, 1665).

### Análise de **Don Juan e o Convidado de Pedra**

Diga o que diga Aristóteles e toda sua filosofia – não há nada que se compare ao rapé. É a paixão dos nobres. Não exagero – quem não ama rapé não é digno da vida. [...] Notem a generosidade de quem o usa, a graça com que o oferece a todos, aqui, ali, contente de distribuí-lo à esquerda e à direita – sem esperar

que ninguém solicite. O rapezista antecipa o desejo alheio. (MOLIÈRE)

Estas são as primeiras palavras da versão de Molière sobre o célebre tema de Don Juan. Não por acaso ele introduz a obra falando sobre o vício dos nobres, ou melhor, a “paixão dos nobres”. A apresentação atinge seu ápice ao mencionar a generosidade e a perspicácia do rapezista ao “antecipar o desejo alheio”, para mais uma vez elogiar a “gentileza e o desprendimento em todos que o fungam” e, enfim, cair no “assunto principal”: a escapula de Don Juan, após ter arrancado Dona Elvira do convento e se casado com ela.

Antes de adentrarmos ao “assunto principal”, vejamos alguns elementos apresentados na obra.

Primeiramente, quem dá o grito inicial não é Don Juan, mas seu criado, aqui nomeado Leporelo. Embora não leve um nome tão significativo como o Cagarolão de Molina, o criado de Don Juan tem nesta obra a mesma função e mantém as mesmas características, com o adendo de apresentar o caráter de seu patrão de forma muito mais profunda e crítica. Mantendo a estrutura, Leporelo pode ser visto como o princípio de realidade, ou ainda como o Supereu de Don Juan.

Já na primeira frase cita o nome de Aristóteles, não para valer-se dele, mas para rejeitá-lo. Rejeitando Aristóteles, o porta voz da materialidade e da lógica, vem à tona imediatamente a exaltação de Platão, o porta-voz das abstrações e das paixões. Mais do que isso, levanta-se a questão de ser ou não ser digno da vida, quem não AMA tal substância não seria digno de viver!

Logo no início da peça fala-se, ainda, em amor e ardente paixão, noção que não é sequer mencionada na obra de Molina, podendo ser este um primeiro passo para a transformação ou afirmação de Don Juan como um mito de amor.

Na obra de Molière, a discussão indivíduo/sociedade, o que pode e o que não pode ser feito em sociedade, embora se tenha vontade, já está presente desde o começo.

Molière também introduz uma questão ética bastante complicada. Primeiro Don Juan promete casamento à noiva do homem que salvou sua vida. Depois é Don Juan que salva a vida do irmão de dona Elvira, que está sendo atacado por três homens, o que Don Juan acha uma covardia e por isso defende o homem sem ao

menos saber de quem se trata. Quando o irmão de dona Elvira fica sabendo que aquele que salvou sua vida foi Don Juan, ele lhe concede um dia de trégua pelo feito.

Don Juan de Molière não simplesmente seduz com palavras e promessas suas “vítimas”, mas as toma para si, sequestra-as, o que já pode ser visto como uma transformação importante acerca da relação que Don Juan mantém com suas vítimas. Seduzir e burlar as donzelas em seu próprio solo e depois fugir, como em Molina, tem um sentido bem diferente de sequestrar a donzela e levá-la pra casa. No entanto, ainda não sabemos se tais observações seriam convenientes ou até mesmo necessárias.

Molière mantém o enredo de Molina e dá algumas contribuições principalmente no que diz respeito à caracterização de Don Juan. Diferentemente do burlador, o nome do protagonista aparece já no título, conferindo-lhe lugar de destaque. Longos discursos e argumentações inventam um Don Juan muito mais consciente de suas atitudes, de suas razões e concepções. Atribui-lhe paixão desenfreada, e um ateísmo racionalista apoiado na única certeza de que “dois mais dois são quatro e que quatro mais quatro são oito” (MOLIÈRE, 1997).

Há que se destacar, ainda, outra característica de Don Juan, bastante acentuada: seu lado errante, nômade. Note-se que ele, sobretudo quando está em ação, burlando as mulheres, encontra-se em trânsito, viajando, visitando conhecidos, fugindo, ou simplesmente à deriva, como um náufrago, conforme é retratado numa das cenas criadas por Molière. É um errante em sentido pleno, isto é, aquele que perambula sem uma direção estabelecida e que comete “erros”, foge às regras, desacata e contraria o estabelecido e o consensual. Um errante ou um nômade é também um desertor, um homem em fuga, que abandona as formas sedentárias e estabelecidas de vida e sai para o mundo em busca de aventura, como podemos observar no início da peça de Molière. Don Juan abandona Dona Elvira, desfaz o casamento, sai de casa, como se estivesse rompendo com toda forma de enraizamento, como o fez com a própria Dona Elvira ao retirá-la do convento. A casa, a família, o casamento, o ambiente aristocrático aparecem aí como os signos maiores do sedentarismo, do estacionamento, de uma vida e de um mundo estacionários. Tudo isso é posto em cheque quando Don Juan tem seus repentes de aventura, de expansão da vida, de viver à deriva, na busca, na incerteza, no acaso e, sobretudo, em situação de risco.

## Don Juan por Molière

Após a cena inicial em que Don Juan tenta se defender e justificar o fato de ter abandonado Elvira, Leporelo, que tão intimamente conhece seu patrão, dá o seu parecer sobre a situação: “Eu acho, sem querer achar muito, que o senhor deve ter nova paixão” (MOLIÈRE, 1997, p. 13), e Don Juan confirma: “Devo confessar que novo vendaval varreu Elvira de meu coração” (MOLIÈRE, 1997, p. 14). Mais ainda, Leporelo retruca: “Sei que seu coração vagueia como um pombo; come alpiste em todas as gaiolas e nenhuma o prende” (MOLIÈRE, 1997, p. 14). E Don Juan interpela: “E não te parece errado agir assim?” (MOLIÈRE, 1997, p. 14). Leporelo, então, sela seu contrato: “é evidente que o senhor tem razão, se quiser ter razão – não posso dizer o contrário. Mas se o senhor não quisesse ter razão, eu lhe daria ainda mais razão” (MOLIÈRE, 1997, p. 14).

Don Juan então navega em um discurso épico, que vale ser transcrito na íntegra:

Não diga! Você pretende que uma pessoa se ligue definitivamente a um só objeto de paixão, como se fosse o único existente? Depois disso renunciar ao mundo – ficar cego para todas as outras formosuras? Bela coisa, sem dúvida, uma pessoa em plena juventude enterrar-se para sempre na cova de uma sedução, morto para todas as belezas do mundo em forma de mulher. Tudo em nome de uma honra artificial que chamam fidelidade? Ser fiel é ridículo, tolo, só serve aos medíocres. Todas as belas têm direito a um instante de nosso encantamento. E a fortuna de ter sido a primeira não pode impedir às outras o direito de estremecer o nosso coração. A mim a beleza me enlouquece em qualquer lugar em que a encontre; e cedo facilmente à doce violência com que me domina. Em amor é lindo estar comprometido. Mas o compromisso que tenho com uma beleza não impede minha alma de ser justa com as outras. Tenho os olhos sempre abertos para o mérito de inúmeras. E rendo sempre, a todas e a cada uma, as homenagens e os tributos a que a natureza me impele. Seja por que for, não posso, não devo, recusar meu coração a nada do que vejo de adorável; e se mil rostos formosos me pedissem, partiria em mil meu coração para atendê-los. As atrações nascentes têm encantos inexplicáveis – todo o gozo do amor está na renovação. Há uma doçura extrema em dominar, com cem ou mil galanteios, o coração de uma jovem esplêndida, vendo, dia a dia, o progresso de nossa penetração... em sua ânsia. Invadindo, com lances de arrebato, prantos e promessas, o pudor inocente de uma alma e vendo-a, aos poucos, perdendo qualquer vontade de se defender. Forçando, passo a passo, todas as últimas pobres resistências que ela nos opõe, vencendo essa teia de escrúpulos que formam sua honra, levando-a carinhosamente até... até onde queremos. Mas, uma vez possuída, não há mais o que

dizer, ou desejar. Toda a beleza da paixão se acaba e dormimos na serenidade do amor conquistado, até outro estímulo despertar nossos desejos com a irresistível atração do novo. Enfim, não há nada tão doce quanto dobrar a resistência de uma bela mulher. Nisso minha ambição é igual à dos grandes conquistadores, que voam eternamente de batalha em batalha, jamais se resignando a limitar sua ambição. Também não faço nada restando a impetuosidade dos meus desejos. Minha vontade é seduzir a Terra inteira. Como Alexandre lamento que não haja outros mundos para estender até lá minhas conquistas amorosas. (MOLIÈRE, 1997, p. 15-17)

Essas descrições nos lembram muito as que o sociólogo Zigmunt Bauman (2004) tem feito sobre os relacionamentos amorosos na pós-modernidade, marcados pela fluidez, efemeridade e provisoriedade. Relacionamentos que não tendem para a sedentarização e estabilidade, mas sim, para um nomadismo amoroso que não fixa o objeto e a relação, não cria vínculos duradouros.

Os trocadilhos do burlador de Molina deram lugar a um sarcasmo inteligente, como quando, perguntado se ele não se preocupava com a morte do Comendador, responde: “Preocupar-me por quê? Não o matei corretamente?” (MOLIÈRE, 1997, p. 20).

A coragem do burlador deu lugar ao hedonismo intransigente: “ah! Não vamos antever os males hipotéticos – é melhor pensar apenas no que vai nos dar prazer. A pessoa de que te falo é uma jovem noiva” (MOLIÈRE, 1997, p. 21).

O desafio lançado pelo burlador ao entoar o seu refrão aparece aqui como um ceticismo racionalista, como podemos ver na passagem que segue:

*Leporelo:* Gostaria muito de conhecer seu pensamento a fundo. O senhor não acredita no Céu?

*Don Juan:* Salta essa.

*Leporelo:* Bom... e no inferno?

*Don Juan:* eh! Eh!

*Leporelo:* (a parte) vide resposta anterior. (alto) E o diabo, por favor?

*Don Juan:* Bem. Bem...

*Leporelo:* (a parte) acho que é pra saltar essa também. (alto) crê em outra existência?

*Don Juan:* Ah! Ah! Ah!

*Leporelo:* É, o senhor parece uma pessoa difícil de converter. Bom, me diz aqui, qual é a sua opinião sobre almas penadas?

*Don Juan:* Que o diabo as carregue.

*Leporelo:* (a parte) essa descrença eu não aceito. Não há nada mais vivo do que uma alma penada. (alto) A gente tem que acreditar em alguma coisa neste mundo – em que coisa o senhor acredita?

*Don Juan:* Em que coisa eu acredito?

*Leporelo:* A pergunta é essa.

*Don Juan:* eu acredito que dois e dois são quatro leporelo, e que quatro e quatro são oito.

*Leporelo*: Bela crença, essa aí! Então, pelo que vejo sua religião é a aritmética? É preciso reconhecer que a cabeça humana engendra tremendas besteiras. E que, em geral, quanto mais estudamos mais obtusos ficamos. (MOLIÈRE, 1997, p. 66-67).

Após esse diálogo, Don Juan e Leporelo pedem a indicação do caminho a um mendigo que vive no bosque. Pela informação oferecida, o mendigo pede uma esmola e explica que mora ali no bosque e que vive de rezar e pedir que os outros acumulem bens, o dobro do que oferecem a ele, e Don Juan responde: “Eu acho que antes de pedir pros outros, você devia ver se ele te arranja um bom casaco” (MOLIÈRE, 1997, p.71). Don Juan então oferece uma moeda em troca de uma blasfêmia: “Quem não blasfema não tem pão” (MOLIÈRE, 1997, p. 72) Mas, diante da determinação do mendigo, Don Juan se rende: “Vai, toma! Eu te dou pelo amor da humanidade” (MOLIÈRE, 1997, p. 73).

Este amor à humanidade de Don Juan se revela logo em seguida quando avista a “covardia” de três homens ao atacarem um. Ele toma a frente e, sem saber, acaba salvando da morte aquele que veio para lhe matar.

Ao adentrarem no mausoléu de Don Gonzalo, Leporelo elogia a suntuosidade do lugar e pergunta o que Don Juan acha, ao que este responde: “Que a ambição de um morto não poderia ir mais longe. Mas o que acho mais admirável é que, especialmente esse homem, que toda a vida viveu numa casa modesta, quisesse viver numa tão suntuosa quando não vive mais” (MOLIÈRE, 1997, p.86)

Antes do jantar com a Estátua, Don Juan anuncia seu plano: “Apenas mais vinte ou trinta anos desta vida que você chama dissipada e, depois, o arrependimento. E a absolvição” (MOLIÈRE, 1997, p. 111). Leporelo questiona, lembrando da quantidade de pecados até lá cometidos, mas Don Juan explica: “O Céu despreza pequenos pecadores. Só os grandes lhe dão ensejo a portentosas magnanimidades” (MOLIÈRE, 1997, p. 111).

Uma importante caracterização de Don Juan é feita por Leporelo. Logo no início da peça, Leporelo faz esta descrição de Don Juan:

Mas, por precaução, vou te dizer uma coisa, e fica aqui entre nós; 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 são), um herege, que não respeita nem o Céu, nem os santos, nem a Deus, nem ao diabo. Bom também não acredita em mulas-sem-cabeça, fantasmas ou lobisomens. Vive a vida como animal selvagem; um porco de Epicuro, verdadeiro Sardanapalo, que só busca a satisfações, e fecha os ouvidos a toda as censuras que lhe faça o mais puro cristão. Acha idiotice tudo o

que acreditamos. Tu me dizes que casou com tua ama. Isso é pouco. 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 para atrair as tolas; casa como respira, sem mesmo perceber. E, uma vez satisfeito – esquece. Senhora ou donzelas, burguesas, camponesas, vai de um tudo – pra ele não há carne retostada ou malpassada. Embora prefira crua. E tenra. Se eu te fizesse a lista de todas com quem casou aqui, ali e acolá, olha, você ia ter que tomar nota o dia inteiro. Vejo que estás estupidificado. Mudas até de cor ouvindo o que te digo. E fiz apenas um esboço do nosso personagem. Prum retrato acabado ia correr muita tinta. (MOLIÈRE, 1997, p. 10).

Leporelo justifica as ações de seu amo apelando para sua juventude: “Don Juan ainda é muito jovem... tem a tentação do risco” (MOLIÈRE, 1997, p. 09). Mas quando é interpelado acerca da questão da linhagem nobre de Don Juan, Leporelo apela para a natureza humana: “Ah! Ah! O que pode a condição social diante da imposição da condição humana?” (MOLIÈRE, 1997, p. 09).

Outro aspecto importante na caracterização de Don Juan são as burlas. A maneira como ele se relaciona com suas vítimas, bem como as estratégias que utiliza para conseguir o que quer, iluminam um pouco mais o simbolismo do mito.

A primeira burla já vem consolidada quando a peça começa. Don Juan teria invadido um convento e arrancado Dona Elvira de lá sob a força de juras de amor e demonstrações de fervor para casar-se com ela. A burla em si, nesse caso, seria o fato de Don Juan tê-la abandonado após algum tempo, que na obra não está determinado.

Portanto, a primeira burla de Don Juan, na obra de Molière, não seria um jogo de palavras, ou promessas imediatamente recompensadas, mas um casamento todo! Mais do que isso, Leporelo, ele mesmo, já dá as diretrizes de que tudo o que Don Juan fez, ele o fez com sentimento, e o fato de ele ter abandonado o lar não significaria que seu sentimento acabou: “Não digo que seus sentimentos por Dona Elvira tenham mudado; não estou certo disso” (MOLIÈRE, 1997, p.10). O Don Juan de Molière parece ser o embrião de um Don Juan enamorado, mas neste caso o enamoramento ainda não garante que ele vá fixar-se.

Quando se encontra novamente com dona Elvira, Don Juan esforça-se por se justificar e acaba dizendo que não “conserva os mesmos sentimentos que antes o animavam”, e que não partiu, fugiu. E continua sua justificativa dizendo que a deixou por “escrúpulos de consciência” porque roubou-a do convento, e “o Céu tem muito ciúme” pois tal matrimônio “não passava de um adultério disfarçado” que atrairia

sobre eles o “castigo do Altíssimo” (MOLIÈRE, 1997, p. 26). Tal passagem traz um conteúdo tipicamente edípico, porém, soa como uma fala eminentemente retórica, racionalizadora, podendo ser vista como uma prova maior de sua perversidade, no sentido de conhecer tão profundamente a alma humana ao ponto de utilizar-se dela como argumento, ainda que para si não faça sentido. Mais à frente, quando começa a dividir com Leporelo o plano de burlar outra donzela, outra cena edípica se repete, como pode ser visto na descrição da segunda burla.

A segunda burla começa com uma revivência da cena de Terragona na obra de Molina. Don Juan está se afogando e é salvo por um pescador cuja noiva ele burlará mais tarde. Don Juan apresenta sua segunda vítima como “uma nova beleza” que “raptou” seu coração, declarando ainda que foi “seduzido por suas qualidades físicas e morais” (MOLIÈRE, 1997, p. 20). A justificativa que Don Juan traz para sua inclinação e encantamento com a tal jovem também é bastante significativa: “Jamais vi duas pessoas tão ansiosas uma pela outra, dando tantas demonstrações de amor. A ternura ostensiva desse mútuo ardor me encheu de emoção e de inveja; feriu meu coração. Minha paixão nasceu de meu ciúme” (MOLIÈRE, 1997, p. 21).

Já nas primeiras palavras que dirige a Carlota, Don Juan exalta sua beleza, e, quando a Carlota diz que está comprometida com Peirrô, o pescador que o salvara, Don Juan diz:

Não é possível! Uma moça assim como você casar com um simples camponês? Não, não; isso é profanar tanta beleza. Você não foi feita pra viver numa aldeia. Não há dúvida alguma de que merece um destino melhor. E o Céu, que tudo sabe, me enviou aqui justamente para impedir esse enlace e fazer justiça a seus encantos. (MOLIÈRE, 1997, p.41-42).

Carlota coloca em dúvida a veracidade das palavras de Don Juan e assim ele se defende:

Pareço tão infame – olhe bem! – que queira desonrá-la? Não não, minha consciência é terrível, não me deixaria fazer nada nem sequer parecido. Eu te amo, Carlota; que você honestamente. E para mostra que falo a verdade, saiba que tenho a intenção de me casar contigo. Posso te oferecer prova maior? Estarei pronto quando você estiver, casarei contigo quando você quiser [...] (MOLIÈRE, 1997, p. 43).

E Carlota responde: “Não sei se o senhor fala verdade ou se fala mentira; mas, da maneira que diz, tudo vira verdade. Tudo que eu queria era acreditar” E

pede: “Mas, senhor, por favor, não me engane – eu caso com o senhor e sua consciência com minha boa fé” (MOLIÈRE, 1997, p.44).

Don Juan pede então um beijo para selar o compromisso (já que se trata da versão francesa do mito), mas Carlota recusa-se, dizendo que só após o casamento dará todos os beijos. E Don Juan repete a frase que falou primeiro na obra de Molina: “Eu só quero o que você quer” (MOLIÈRE, 1997, p. 45), e o compromisso é selado com a mão.

Esse é um ponto bastante sugestivo para uma análise psicanalítica da constituição do desejo como algo que brota na relação, portanto, não está dado previamente num ou noutro lugar. A psicogênese do desejo, segundo a psicanálise, já se mostra no “entre” a mãe e o bebê, quando aquela enuncia suas visadas desejantes acolhidas alienadamente por ele, o bebê, como sendo suas.

Assim, constatamos um idílio edípico bastante primitivo no personagem. Ele não se mostra pelo parricídio, mas pela simbiose materna. Don Juan deseja o desejo da mãe e, nesse sentido, ele é um espelho do desejo da mulher. E ele vai fundo na tentativa de revelar o desejo da mulher, que reluta em assumir a sexualidade escondendo-se sempre na figura do casamento.

Além disso, ao servir como espelho para a mulher poder reconhecer sua sexualidade, também desmascara a hipocrisia da feminilidade de uma época que esconde o lado “burlador” também presente na mulher. Carlota cede facilmente à sedução de Don Juan, assim como as outras mulheres, e negocia arditamente seu amor: troca rapidamente seu amor anterior, com o simples pescador, pelo novo amor que lhe promete uma vida melhor. Talvez aqui pudéssemos vislumbrar, em Carlota, uma Madame Bovary já sendo gestada: uma mulher ambiciosa, pronta a qualquer lance, mesmo a traição, para se projetar na vida e escalar os degraus da riqueza e da fama.

Don Juan de Molière nos traz outra grande surpresa. Ele burla não somente donzelas, mas também o seu agiota.

Uma criada avisa a Don Juan que o Senhor Domingos o aguarda há mais de duas horas e que dali não sairia até conseguir falar com ele, e Don Juan responde:

Manda-o entrar. É péssima política evitar os credores. O certo é lhes pagar alguma coisa, de preferência metade do mínimo que esperam. Embora eu sempre consiga que saiam satisfeitos, deixando ainda alguma coisa mais (MOLIÈRE, 1997, p. 91).

Don Juan então o recebe com grandes civilidades e manda que lhe coloquem uma cadeira para sentar, mas o agiota se recusa. Don Juan insiste, até que diz: “Se o senhor insiste em não sentar eu insisto em não ouvir” E Domingos responde – “Farei o que o senhor deseja” (MOLIÈRE, 1997, p. 94).

Dessa maneira Don Juan dobra o credor. Elogia-lhe a aparência, a família, os filhos, e até o cãozinho. Oferece-lhe o jantar, e sagazmente apressa os criados para que escoltem Domingos até sua casa, despachando-o de vez. (MOLIÈRE, 1997, p. 97-99).

#### A sociedade

As relações sociais na obra de Molière revelam a mesma estrutura social presente no Burlador de Molina, com um destaque significativo para a questão da hipocrisia. O pai de Don Juan aponta alguns aspectos, principalmente relacionados à nobreza, enquanto o próprio Don Juan revela a face menos ilustre das relações sociais em seu entorno, conforme pode ser observado nos trechos a seguir destacados.

Don Luis, pai de Don Juan, vai até sua casa para lhe dar um verdadeiro sermão:

Todos ficamos perdidos quando não deixamos que o Céu cuide de nosso destinos, quando pretendemos saber mais do que ele, e o importunamos com ambições cegas, demandas inconsideradas. [...] Essa sucessão de comportamentos lamentáveis que a todo momento me força a apelar para a bondade do soberano, e que já esgotou diante dele o mérito dos meus serviços e a influência dos meus amigos? Ah, que baixeza, a tua! Não te envergonhas de sujar assim o leito em que nasceste? Te sentes com direito, me diz, à honra desse berço? Que fizeste no mundo para ser um fidalgo? Acreditas mesmo que basta ostentar uma arma e um brasão para que um sangue nobre continue nobre, embora envenenado de infâmias? Não, filho, o berço não vale nada se não gera a virtude. Só temos direito à glória de nossos antepassados quando procuramos ser iguais a eles. [...] Aprenda, em suma, que um fidalgo de má vida é um monstro da natureza; que a virtude é o maior título de nobreza; que dou menor valor ao nome do que às ações de quem assina o nome; e que tenho o honesto filho de um trapeiro em mais alta estima do que o filho de um nobre que vive como você. (MOLIÈRE, 1997, p. 103).

Após receber a visita do pai e da Estátua na mesma noite, Don Juan opta pela hipocrisia. Vai até seu pai e faz um longo discurso sobre como mudou de vida e como precisa dos conselhos de seu pai, mas confia com Leporelo: “Acha que as palavras que saíam de minha boca correspondiam às que estavam no meu cérebro? [...] Fique tranquilo, eu não mudei em nada. Não precisa temer – meus sentimentos são os mesmos de sempre. (MOLIÈRE, 1997, p. 118) E explica:

[...] você devia ter percebido que isso é apenas um projeto político e, como tal, um estratagema para iludir os tolos. No caso, me permitirá continuar a me servir de um pai que sempre me foi útil. E me acobertará, preventivamente, de mil situações desagradáveis que ainda irão me acontecer. (MOLIÈRE, 1997, p. 119).

Em seguida ele justifica sua hipocrisia: “E por que não? Existem muitos outros que representam esse mesmo papel e usam a mesma máscara para carambolar o mundo.” (MOLIÈRE, 1997, p. 120). E termina com um discurso que, novamente, merece a transcrição:

Disso ninguém mais se envergonha. Ao contrário, se orgulha. A hipocrisia é um vício. Mas está na moda. E todos os vícios na moda são virtudes. O personagem do homem de bem é o mais fácil de interpretar em nossos dias. Qualquer hipócrita o representa com razoável perícia. E fica quase impossível saber se estamos diante de um hipócrita no papel de um homem de bem ou se conversamos com um homem de bem que banca o hipócrita para não ser humilhado como homem de bem. O exercício da hipocrisia oferece maravilhosas possibilidades. É uma arte na qual faz parte natural a impostura – como o blefe, em certos tipos de jogos. E mesmo quando a impostura é transparente, ninguém ousa condená-la, com medo de que isso abra o caminho para a condenação de imposturas mais habilidosas. Todos os outros vícios dos homens estão sujeitos a censuras. Qualquer um se sente no direito e até na obrigação de condená-los. Mas a hipocrisia é um vício privilegiado, que tapa a boca de todos que o percebem e transita na corte com vaidosa impunidade. Ficou até elegante. Chic. [...] 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. Por mais que se saiba de suas intrigas e futricas, que se conheça e divulgue aquilo que realmente são, nem por isso eles perdem o prestígio e a estima das pessoas. Basta que inclinem a cabeça um pouco, humildemente, que dêem um ou dois suspiros fundos e mortificados, e rolem os olhos em direção ao Céu, para serem reabilitados de tudo ou de qualquer coisa. [...] É assim que um sábio torna virtudes os vícios de seu tempo. (MOLIÈRE, 1997, p. 121-122).

Não pretendemos, obviamente, fazer uma reconstrução da sociedade da época pela obra de Molière ou pelas aparições da figura de Don Juan no cenário da cultura. Pretendemos tão somente assinalar alguns elementos do contexto sócio-político que auxiliam na compreensão da figura de Don Juan como personagem de uma época.

O confronto com a religiosidade é uma característica bastante realçada e evidente. Ainda que o castigo de Deus possa predominar como a grande moral da história, Don Juan vive esse embate entre a terra e o céu, entre a ciência e a religiosidade, entre a razão e a irracionalidade dogmática das credices, entre o Homem e Deus. Embates que já tinham deixado marcas profundas e feito vítimas emblemáticas como Giordano Bruno, lançado à fogueira pela Santa Inquisição, em 1600 e Galileu (1564-1642), forçado a renunciar a algumas de suas teses e descobertas. Uma época, segundo Berman (1998), na qual há um profundo sentimento de que algo de muito importante está acontecendo no mundo; as placas tectônicas da economia, da organização social, da política e da subjetividades estão se movimentando e prestes a deflagrar mudanças radicais, como um terremoto jamais visto. Porém, são movimentações da base do mundo que produzirão efeitos mais notáveis e ruidosos nos séculos posteriores, especialmente no final do século XVIII e no XIX, com o vendaval da modernidade. O chamado “antigo regime” capitula no confronto com a nova ordem burguesa-capitalista que faz desmanchar no ar sólidos até então intocáveis, como a religião, a aristocracia, as tradições, valores, costumes e tudo o que mais da antiga ordem significava velharias que deveriam ser soterradas. Don Juan parece um astucioso intérprete de seu tempo, prenunciando a derrocada, por vir, da aristocracia e de seus valores e costumes. Por isso ridiculariza o casamento, a honra, a castidade, a virgindade, fidelidade, as crenças religiosas e tantos outros valores que seriam demolidos, pelo menos, na forma como eram cultivados naquela sociedade em franco declínio.

#### A questão da honra

Embora com menor frequência, as passagens que mencionam a questão da honra mostram-se bastante significativas.

Logo no início da peça, Don Juan defende sua posição: “Tudo em nome de uma honra artificial que chamam fidelidade? Ser fiel é ridículo, tolo, só serve aos medíocres” (MOLIÈRE, 1997, p. 15)

Carlota, pouco antes de aceitar o convite de Don Juan, destaca o peso da honra: “O senhor sabe que a gente não gosta de ser enganada. Eu sou uma moça pobre, camponesa, minha honra é minha recomendação. Eu preferiria morrer do que ser desonrada” (MOLIÈRE, 1997, p.42-43)

Don Carlos, irmão de dona Elvira, após ter sido salvo por Don Juan, explica – lhe que não pode entrar na cidade: “Somos obrigados, meu irmão e eu, a permanecer no campo, por um desses acontecimentos infelizes que obrigam fidalgos a sacrificar, a si mesmos e suas famílias, às duras e discutíveis exigências da honra” (MOLIÈRE, 1997, p.74). E prossegue: “Nisso eu acho desgraçada a condição de um gentil homem; seja qual for a proibidade e retidão de sua conduta, não pode escapar às leis da honra, estabelecidas pelos comportamentos dos patifes” (MOLIÈRE, 1997, p.75).

Outro irmão de dona Elvira chega e, diante do dilema de estarem à procura daquele que acabara salvar a vida de seu irmão, afirma: “[...] se você pretende quitar a injúria com a gratidão, faz péssimo negócio. É papel ridículo. A honra vale muito mais do que a vida. Dever a vida a quem nos feriu a honra não é uma dívida” (MOLIÈRE, 1997, p. 79), e completa: “A honra mortalmente ferida não pode ceder a considerações. A reflexão nos faz covardes. (MOLIÈRE, 1997, p. 80).

#### O castigo do céu

Antes mesmo de Don Juan adentrar a peça, Leporelo lê sua sentença: “Consola-te na certeza de que, mais dia menos dia, a cólera do céu desaba sobre ele” (MOLIÈRE, 1997, p. 10). Mantendo o mesmo sentido inaugurado na peça de Molina, Leporelo também alerta Don Juan de que “cedo ou tarde o céu pune os ímpios, que uma má vida conduz a uma má morte” (MOLIÈRE, 1997, p. 19).

Mais à frente, Dona Elvira, após ter confirmado que Don Juan realmente a abandonou, diz: “Mas saiba que seu crime não ficará sem castigo o que o mesmo Céu do que o senhor escarnece saberá me vingar de sua perfídia” E vai além: “E se

o Céu não tem nada que o faça tremer, trema então pelo que pode o ódio de uma mulher ofendida” (MOLIÈRE, 1997, p.27-28).

Após longo discurso sobre a conduta de Don Juan e sobre o que é ser nobre, seu pai também o condena:

Mas saiba, filho indigno, que, diante de teus atos, a ternura paterna esgotou seus limites. Muito antes do que você imagina, saberei pôr um fim a teus desregramentos, atraindo sobre ti a cólera do céu. E com tua punição lavar a vergonha de o ter posto no mundo. (MOLIÈRE, 1997, p.104).

Antes do jantar com a estátua, Dona Elvira volta a procurar Don Juan e lhe transmite o seguinte aviso do Céu:

[...] esse mesmo Céu que me tocou a alma [...] me inspirou também a vir procurá-lo, para dizer-lhe que sua vida de deboche axauriu a capacidade de misericórdia divina. A assustadora cólera do Céu vai cair sobre sua cabeça e só pode evitá-la com um arrependimento imediato, profundo e total. Tem apenas um dia para evitar a pior das desgraças. (MOLIÈRE, 1997, p.107).

Após ter recepcionado a Estátua em seu jantar e estar prestes a encontrá-la novamente, o Tempo com sua foice na mão aparece para Don Juan e lhe alerta: “Don Juan, este é o seu último instante para aproveitar da misericórdia divina. Se não se arrepende agora a sua condenação já está decidida” (MOLIÈRE, 1997, p.129). Ainda assim ele tenta golpear o Tempo com sua espada, mas este desaparece. Leporelo insiste para que Don Juan se arrependa, mas ele assina sua sentença com a pena do orgulho: “Não, não, aconteça o que aconteça, ninguém poderá dizer que o meu orgulho cedeu ao meu arrependimento. Vamos. Siga-me” (MOLIÈRE, 1997, p.130). E na cena seguinte eles encontram a Estátua.

E a fúria divina finalmente atinge Don Juan: “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. Aaaahhh!”. 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).

## *Don Juan* (Byron, 1819-1824)

### Resumo

A história começa em Sevilha, onde Don Juan mora com sua mãe, Dona Inês, uma mulher culta e apegada aos livros, e com seu pai, Don José, um cavalheiro poligâmico que acaba morrendo precocemente. Criado somente pela mãe, Don Juan recebe uma educação primorosa, porém rígida e cristã.

Quando o protagonista está com 16 anos, uma amiga de sua mãe – Dona Julia, de 23 anos e casada com Don Alfonso, de 50 – apaixona-se pelo garoto e, em meio a resistências e sublimações, inicia-se um caloroso e apaixonado relacionamento.

Ao desconfiar de sua esposa, Don Alfonso prepara uma revista surpresa em seu quarto e acaba deparando-se com o jovem escondido. Don Juan consegue escapar e, evitando uma tragédia maior, sua mãe o envia em uma viagem para um destino desconhecido.

Don Juan embarca com alguns serviçais e seu tutor Pedrillho. Após algum tempo de viagem o navio passa por uma forte tempestade, naufraga e os tripulantes amontoam-se em um pequeno bote que vaga sem rumo. Frente à escassez de alimentos, a tripulação, após jantar o cachorro de Don Juan, começa a sortear quem será a próxima refeição, sendo Pedrillho o escolhido. Porém, aqueles que se fartaram do tutor enlouquecem e morrem, sendo Don Juan o único sobrevivente. O jovem aporta, inconsciente, fraco e doente em uma ilha grega onde recebe os cuidados da jovem Haidê.

Apesar de ainda nutrir sentimentos por Dona Júlia, Don Juan apaixona-se por Haidê, no que é correspondido, e os dois iniciam um relacionamento. Entretanto, logo são descobertos pelo pai de Haidê, um pirata, que entrega Don Juan para alguns de seus colegas e ele acaba em um mercado de escravos em Istambul.

Lá, em meio a saudades de Haidê, Don Juan é comprado por um eunuco e levado para o palácio do Sultão local. No palácio fica sabendo que o eunuco, mancomunado com a sultana Gulbeyaz, uma bela mulher de 26 anos e esposa

preferida do Sultão, comprara o jovem a fim de que este a servisse sexualmente. Mas, para que o sultão não ficasse sabendo, Don Juan, sob ameaça de castração, é obrigado a vestir-se de mulher e é alocado junto com as 1500 concubinas do sultão. Temendo ser descoberto, Don Juan consegue escapar e busca refúgio no forte de Ismael, prestes a ser atacado pelo Império Russo.

A Rússia, nesse período, atendia ao comando da Imperatriz cristã Catarina II. Devido à sua origem também cristã, Don Juan consegue um lugar para lutar ao lado dos russos contra os turcos. Com uma importante participação do jovem, os russos vencem a batalha e Don Juan é enviado, como herói de Guerra, a São Petesburgo, juntamente com Leila, uma criança de 10 anos que ele salvara durante a batalha e a quem prometeu proteger, adotando-a como filha.

Já na Rússia, Don Juan cai nas graças da Imperatriz, mas, devido ao clima frio, ele cai doente, sendo então enviado para a Inglaterra, na condição de negociar acordos entre os dois países, onde ele encontraria um clima mais ameno.

Em Londres ele encontra uma boa tutora para Leila e passa a conviver entre a alta sociedade britânica, onde desperta o encanto por parte de muitas e o ciúme por parte de outros.

Durante uma temporada de festas e jantares em uma morada no interior, Don Juan, andando de madrugada, percebe que alguma coisa o observa. Na manhã seguinte, quando comenta isso com os anfitriões, é-lhe contada uma história sobre um fantasma que ronda a casa durante a madrugada. Porém, ao acontecer isso novamente, Don Juan desmascara o suposto fantasma, que na verdade se tratava de uma duquesa que pretendia encontrá-lo na calada da noite.

No capítulo seguinte, Byron responde a alguns críticos e deixa a obra inacabada devido a sua morte prematura.

### Análise de **Don Juan**

O homem é um fenômeno, que não se entende./ É desmedidamente maravilhoso./ Mas é uma pena que nesse mundo sublime em que/ O prazer é pecado e às vezes o pecado é prazeroso./ Poucos mortais

sabem que fim terão,/ Mas glória, poder ou  
amor ou riqueza,/ O caminho é  
desconcertante, e quando/ O objetivo é  
atingido, vocês sabem que morremos – e  
depois? (BYRON, tradução nossa).

Antes de tudo, gostaríamos de ressaltar o quanto a versão de Don Juan de Lord Byron diferencia-se das demais. Comparada às outras obras aqui analisadas, a obra de Byron mostra-se muito mais complexa, não em termos da representação do mito, mas por fazer inúmeras alusões a fatos e pessoas (escritores, poetas e políticos) contemporâneos à obra. Há ainda o diálogo direto de Lord Byron com seus leitores, rivais, e até mesmo com seu editor, além de uma vastidão de material autobiográfico.

Podemos adiantar ter encontrado com sucesso os elementos textuais, bem como a contribuição desta obra para o mito de Don Juan. Referimo-nos a nossas hipóteses iniciais lançadas no projeto desta pesquisa. Tais hipóteses eram de que, devido à inserção histórica e ao gênero épico romântico, a obra de Byron contribuiria com o trabalho ao aprofundar psicologicamente o mito (ou percorrer a sua subjetividade). Mais do que isso, a obra traz também uma contribuição inesperada, porém não menos útil. Trata-se da quantidade de crítica social que traz em seu bojo, contribuindo, assim acreditamos, para não só um aprofundamento nas representações concernentes ao mito, mas também para a compreensão do contexto sócio-político em que foi escrita.

Um reflexo da ruptura desta obra em relação às demais é facilmente notável, seja pela observação a priori, ou pelo nosso instrumento metodológico (a análise de conteúdo). Ao sistematizarmos a análise da obra, houve a necessidade da criação de novas categorias e reconfiguração de outras. Ainda sob esse impasse, mantivemos as categorias outrora propostas e acrescentamos as que se fizeram necessárias.

O fato de ser escrito em forma de um poema épico, bem como o de ainda não haver uma tradução para o português, fez com que a leitura e análise desta obra tomasse mais tempo que o esperado. Entretanto, é espantosa a contribuição e a atualização que Byron dá ao personagem, o que fica claro já na primeira estrofe de seu poema:

I want a hero, an uncommon want,  
 When every year and month sends forth a new one,  
 Till after cloying the gazettes with cant,  
 The age discovers he is not the true one.  
 Of such as these I should not care to vaunt;  
 I'll therefore take our ancient friend Don Juan.  
 We all have seen him in the pantomime  
 Sent to the devil somewhat ere his time<sup>2</sup>  
 (BYRON, 2004, p. 46).

Do verso inicial 'Eu quero um herói', entendemos dois elementos: 'eu desejo' e 'eu não tenho'. Byron busca, portanto, o verdadeiro herói de que seu tempo carece, o que se clarifica ainda mais, quando, nas estrofes seguintes, é apresentada uma legião de supostos candidatos a heróis: alguns, poetas; outros, ilustres membros da Revolução Francesa, porém, nenhum que perdurou senão na tinta dos jornais.

Ironicamente, quanto aos planos para a nova saga do herói, Byron escreve ao seu editor que pretende "fazê-lo terminar como ANACHARSIS CLOOTS – na Revolução Francesa" (BYRON'S LETTERS AND JOURNALS VIII, p. 79 *apud* BYRON, 2004, p. 17). Mas quem foi Cloots? Wolfson & Manning explicam que:

Condenado à guilhotina em 1794, Jean-Baptiste, Barão de Cloots, encontrou sua morte com uma contribuição para aquele famoso gênero do Terror, o discurso do calabouço, usando sua vez para reafirmar seus princípios e denunciar os desastres que ali aconteciam. (BYRON'S LETTERS AND JOURNALS VIII, p. 78 *apud* BYRON, 2004, p. 17)

Mas seus planos não comportavam somente um *grand finale*, segundo as próprias palavras de Byron:

Eu queria levá-lo pelo tour da Europa – com uma mistura própria de sítio – batalha – e aventura – e fazê-lo terminar como ANACHARSIS CLOOTS - na Revolução Francesa. – Por quantos mais cantos, isso pode se estender – eu não sei – nem quero saber (mesmo que eu viva). Eu vou completá-lo – mas esta é a minha idéia. – Eu queria torná-lo CAVALEIRO SERVENTE na Itália e a causa de um divórcio na Inglaterra – e um sentimental – 'com cara de Werther' na Alemanha – para mostrar os diferentes tipos ridículos de sociedade em cada um desses países – e mostrá-lo gradualmente GATÉ e BLASÉ enquanto ele envelhece – como é natural. – mas eu ainda não pensei se o terminaria no Inferno – ou em um casamento infeliz – por não saber qual seria o mais severo. A tradição espanhola diz –

<sup>2</sup> Eu quero um herói, um desejo incomum/quando cada ano e mês nos traz um novo, / Depois de faltar as manchetes com beatices,/ o tempo descobre que ele não é o verdadeiro./ Desses eu não vou me ocupar;/ Por isso vou ficar com nosso velho amigo Don Juan. / Todos já o vimos representado/ Mandado para o diabo antes de seu tempo. (tradução nossa).

Inferno – mas provavelmente não passe de uma Alegoria do outro estado (BYRON'S LETTERS AND JOURNALS VIII, p. 78 *apud* BYRON, 2004, p. 18).

Quanto à inserção da obra no contexto literário da época, ainda pouco podemos dizer, por não ter percorrido a fortuna crítica, mas podemos adiantar que Don Juan insere-se na obra de Byron como uma ruptura, o que pode ser exemplificado com a análise que Lacerda (2008) faz de uma de suas estrofes<sup>3</sup>:

Extraída do Canto I de Don Juan, esta estrofe é uma instigante auto-reflexão byroniana acerca do paralelo entre sua obra lírica (notadamente, *Childe Harold's Pilgrimage*) e suas últimas obras satírico-críticas (*Beppo* e *Don Juan*). Embora afirme ser a diferença entre ambas 'mínima' (*slight*), o poeta, sarcasticamente tomando partido do poema que então criava, afirma ser 'sua a vantagem' (*here the advantage is my own*), na medida em que enquanto seu 'labirinto de fábulas' (*labyrinth of fables*) anterior 'embeleza' (*embellish*) tanto seus versos que torna-se um 'tédio' (*quite a bore*), seu Juan conta 'uma estória que é verdadeira' (*this story's actually true*). O gancho crítico que a passagem proporciona fica precisamente por conta desta dualidade *labyrinth of fables/true story*, a primeira a simbolizar a lírica e a segunda a sátira do poeta. (LACERDA, 2008, p. 40).

Outra importante passagem que nos ajuda a elucidar e entender o sentido da obra é a encontrada ao final do primeiro canto, em que Byron escreve para seu público e sobre sua obra:

Se alguém conjecturar defender  
Que essa estória não é moral, primeiro, eu peço  
Que não critiquem antes que se machuquem  
Então que leiam novamente e digam  
(mas sem dúvida ninguém será tão atrevido)  
Que esse não é um conto moral, mas alegre  
Além disso, no 12º canto eu vou mostrar  
O lugar para onde as pessoas más vão.<sup>4</sup>  
(BYRON, 2004, p. 97, tradução nossa)

Além de tentar imprimir um sentido em sua obra, vemos que o autor promete mostrar o inferno.

<sup>3</sup> There's only one slight difference between/Me and my epic brethren gone before./And here the advantage is my own, I ween/ (Not that I have not several merits more,/But this will more particularly be seen); /They so embellish, that 'tis quite a bore/Their labyrinth of fables to thread through,/ Whereas this story's actually true.(BYRON, 2004, p. 96)

<sup>4</sup> If any person should presume to assert/ This story in not moral, first, I pray/That they will not cry out before they're hurt,/Then that they'll read it o'er again and say/ (But doubtless nobody will be so pert)/ That this is not a moral tale, though gay./ Besides, in canto twelfth I mean to show/ The very place where wicked people go.

Outro aspecto importante que notamos na obra é que ela parece inaugurar a inserção do mito na subjetividade tradicional moderna, nos termos que tão bem conhecemos através da obra de Freud e de todo o legado psicanalítico. Byron representa Don Juan no contexto da família burguesa, com suas tradições, costumes e, principalmente, moral.

Na quinta estrofe, o autor reafirma sua escolha por Don Juan e anuncia que começará do começo: narrando o pai e a mãe de Juan. Essa passagem é um ponto crucial, que ilustra o porvir da representação do agora herói e de como esse mito será representado daí por diante. Byron faz a adequação do mito à profunda subjetividade do romantismo e da modernidade, ao conceber Don Juan partindo de sua herança psíquica parental. Enquanto as feições do mito até então se dão no plano ético da estirpe de um “to be or not to be” - leia-se condenado ou absolvido, o que temos aqui é um aprofundamento na suposta história de vida do personagem, que se inicia antes mesmo do próprio vir ao mundo.

Essa manobra é típica do contexto histórico que estamos apontando. A, até então, simples questão da linhagem, que era resolvida com a caracterização de Don Juan como um jovem nobre da corte espanhola, agora é exposta em termos de herança psíquica. Entretanto, não nos aprofundaremos nessa questão aqui, em vez disso, manteremos nosso olhar voltado para o conteúdo da obra e as categorias que dela emergem.

Como esta obra diferencia-se bastante das anteriores em termos de estilo e até mesmo do sentido dado ao mito, também nos adaptaremos a fim de não perdermos o foco. Assim, vamos nos adiantar e apresentar nossas análises acerca de algumas passagens do texto e, quando necessário, ilustrar com algumas de suas estrofes.

Como adiantamos, Don Juan é definido principalmente por sua herança familiar. Após a morte do pai Don Juan herdou um terno de corte, uma boa casa e algumas terras, que permaneceram sobre a guarda de sua mãe. Além disso, teve uma educação esmerada, conforme se vê no texto: “Um filho único, com uma mãe só/ é educado muito mais eruditamente do que outro.”<sup>5</sup> (BYRON, 2004, p.55).

Porém, além de todas as lições passarem pelo crivo de sua mãe, ela vetava o ensino de história natural, como explica o narrador mais adiante: “Mas nem uma página do que é libertário/ ou alusão à continuação da espécie nunca foi mencionado, para que não se tornasse um vício”<sup>6</sup>. (BYRON, p. 56).

Dessa forma, o propósito da educação do jovem Juan era, sem dúvida, o religioso: “E parecia pelo menos no caminho certo para o céu,/Já que metade de seus dias passava na igreja, a outra/ entre suas tutoras, confessorário, e sua mãe.”<sup>7</sup> (BYRON, p. 58).

Aos dezesseis anos, suas qualidades já despontavam para o mundo, causando certo desconforto em sua mãe:

O jovem Juan agora tinha dezesseis anos,/Alto, bonito, delgado, mas bem feito; parecia/ Ativo, embora não tão apressado quanto um mensageiro, /E todos exceto sua mãe o julgavam/ quase um homem, mas ela crescia em raiva/ E mordida os lábios (senão gritaria),/ se alguém dissesse isso, pra ser mais preciso/ era sob seus olhos uma coisa abominável<sup>8</sup>. (BYRON, 2004, p. 59, tradução nossa).

Outra importante passagem que nos ajuda a compreender a caracterização do personagem é encontrada mais adiante, quando, diante do naufrágio, o herói enfrenta a morte avidamente: “Nosso Juan, com juízo além da idade,/ Vai à sala dos espíritos e pára diante dela com um par de pistolas<sup>9</sup>” E tenta sobreviver a todo custo ao invés de simplesmente sucumbir ao rum ou à religião e morrer dali uma hora

<sup>5</sup> An only son left with an only mother/ Is brought up much more wisely than another.

<sup>6</sup> But not a page of anything that's loose/ Or hints continuation of the species/ Was ever suffered, lest he should grow vicious.

<sup>7</sup> And seemed at least in the right road to heaven,/For half his days were passed at church, the other/ Between his tutors, confessor, and mother.

<sup>8</sup> Young Juan now was sixteen years of age,/ Tall, handsome, slender, but well knit; he seemed/Active, though not so springtly as page,/ And everybody but his mother demmed/ Him almost man, but she flew in rage/ And bit her lips (for else she might have screamed), /If any said so, for to be precious/ Was in her eyes a thing the most atrocious.

<sup>9</sup> Our Juan, who with sense beyond his years, / Got to the spirit-room and stood before/ It with a pair of pistols.

“como se a Morte fosse mais terrível pela porta de fogo do que pela de água.<sup>10</sup>”  
(BYRON, 2004, p.110, tradução nossa).

#### A sociedade e o sentido da vida

Esta versão de Don Juan parece trazer desde suas primeiras linhas uma crítica aos valores cristãos, na medida em que inúmeras passagens comparam tais valores aos valores do oriente próximo. Nesse sentido, a passagem mais significativa é encontrada ainda no início da obra, quando o narrador está a descrever as habilidades lingüísticas da mãe de Don Juan:

Ela gostava de inglês e do Hebraico/ E dizia haver uma analogia entre estas/ Ela provou de alguma forma através de cantigas sagradas/ Mas eu deixo as provas para aqueles que viram/ Mas isso eu ouvi-la dizer, e não pode estar errado/ E cada um pensa o que seus juízos mandarem/ é estranho, o pronome Hebrew que significa ‘eu sou’ (I AM)/ Em inglês é sempre usado para designar ‘maldito’ (damn)<sup>11</sup> (BYRON, 2004, p. 49, tradução nossa).

Nessa mesma linha de raciocínio, o narrador, em meio a algumas de suas muitas digressões tece contundentes análises acerca da humanidade: “O homem é um animal estranho e faz um estranho uso/ De sua própria natureza e das várias artes, / e gosta particularmente de produzir/ alguns novos experimentos para mostrar suas qualidades”<sup>12</sup> (BYRON, 2004, p. 78, tradução nossa).

Acerca do momento histórico no qual a obra se insere, encontramos: “Essa é a era das novas invenções/ para matar corpos e salvar almas,/ Tudo disseminado com a melhor das intenções”<sup>13</sup> (BYRON, 2004, p. 79, tradução nossa).

---

<sup>10</sup> As if Death were more dreadful by his door /of fire then water.

<sup>11</sup> She liked the English and the Hebrew tongue/ And Said there was analogy between ‘em; /She proved it somehow out of sacred song, / But I must leave the proofs to those who’ve seen ‘em. / But this I heard her say, and can’t be wrong,/ And all may think wich way the judgements lean ‘em, /’Tis strange, the Hebrew noun wich means “I am”, / the English always use to govern damn.

<sup>12</sup> Man’s strange animal an makes strange use/ Of his own nature and the various arts,/ And likes particularly to produce/some new experiment to show his parts.

<sup>13</sup> This is the patent age of new inventions/ For killing bodies and for saving souls,/ All propagated with the best intentions.

Em seguida traz outra frutífera discussão:

O homem é um fenômeno, que não se entende, / é desmedidamente maravilhoso. Mas é uma pena que nesse mundo sublime em que/ o prazer é pecado e as vezes o pecado é prazeroso./ Poucos mortais sabem que fim terão,/ mas glória, poder ou amor ou riqueza,/ O caminho é desconcertante, e quando/ o objetivo é atingido , vocês sabem que morremos – e depois?// O que depois? Eu não sei, não mais do que eu sabem vocês, / então boa noite. Retornemos à nossa estória. (BYRON, 2004, p. 79, tradução nossa).<sup>14</sup>

No capítulo VII, em meio à descrição da batalha dos russos com os turcos, o narrador retoma a questão inicial do herói de guerra esquecido:

Mas existem homens que lutaram em galantes batalhas/Lutaram galantes como sempre os heróis lutam,/Mas foram sepultados na multidão com suas medalhas/Seus nomes são raramente encontrados menos ainda lembrados/Assim até mesmo a boa fama pode sofrer tristes chincalhos/E são extintas mais cedo do que deveriam./De todas as nossas modernas batalhas, eu aposto/Você não consegue repetir nove nomes de cada gazeta<sup>15</sup>. (BYRON, 2004, p. 303, tradução nossa)

Bem mais à frente, o capítulo XIV começa dissertando sobre a dificuldade da certeza:

Se do domínio da natureza ou do nosso próprio abismo/de pensamento podemos senão tocar a certeza,/talvez a humanidade possa encontrar o elo perdido,/mas pra isso desperdiçaríamos muita filosofia boa<sup>16</sup>. (BYRON, 2004, p. 470)

E prossegue questionando:

[...] Você se limita e chama um modo de o melhor/Nada mais verdadeiro do que não confiar em seus sentidos/Não obstante quais são suas outras evidencias? //Pra mim, Eu não sei. Nada eu nego,/Admito, rejeito, condeno; e o que você sabe,/Exceto talvez de nasceu para morrer?/E ambos podem, ademais mostrar-se falso.

---

<sup>14</sup> Man's a phenomenon, one knows not what, / And wonderful beyond all wondrous measure. / 'Tis pity though in this sublime world that/Pleasure's a sin and sometimes sin's a pleasure, / Few mortals know what end they would be at, / But whether glory, power or love or treasure, / The path is through perplexing ways, and when/ The goal is gained, we die you know – and then?//what then? I do not know, no more do you,/ And so good night. Return we to our story.

<sup>15</sup> But her are men Who fought in gallant actions/ As gallantly as ever heroes fought,/But buried in the heap of such transactions/Their names are rarely found nor often sought./Thus even good Fame may suffer sad contractions/And is extinguished sooner than she ought./f all our modern battles, I will bet /You can't repeat nine names from each Gazette.

<sup>16</sup> If from great Nature's or our own abyss/ of thought we could but snatch a certainty, / perhaps mankind might find the path they miss, But then 'twould spoil much good philosophy.

Uma era pode vir, fonte da eternidade, /Quando nada será nem velho nem novo./Morte, assim chamada, é uma coisa que faz o homem chorar, /Não obstante, um terço da vida se passa dormindo.<sup>17</sup> (BYRON, 2004, p. 471)

## O amor

Uma categoria que é inaugurada na obra de Byron é o amor. Não encontramos tal menção nas outras obras que analisamos. Aqui, além da introdução do amor nas aventuras do mito, também encontramos algumas digressões sobre tal sentimento, como podemos ver na estrofe que segue:

O mais nobre amor é o amor platônico,/Para terminar ou começar. Em seguida temos/Aquele que pode ser o cristianizado amor canonizado,/Porque o clero toma-o em suas mãos./O terceiro tipo que deve notado em nossa crônica/Como aquele enfatizado nas terras cristãs/É quando as puras matronas com suas outras obrigações/Amarra aquela que podemos chamar de casamento de fachada<sup>18</sup>. (BYRON, 2004, p. 372, tradução nossa).

Além disso, o personagem também apresenta esse sentimento. Após vencer a batalha contra os turcos e adotar uma garota refugiada, o narrador explica:

Don Juan a amava, e ela o amava, com/Amor não de irmão, pai, irmã, ou de filha./Não consigo dizer exatamente o que era; /Ele ainda não era vivido o suficiente para ter/Sentimentos parentais, e o outro tipo./Chamado de afeição fraternal, não havia/Em seu peito, já que ele nunca teve irmã./ Ah, e se tivesse, como ele teria sentido sua falta?<sup>19</sup> (BYRON, 2004, p. 388, tradução nossa).

---

<sup>17</sup> (...) / You bind yourself and call some mode the best one. / Nothing more true than not to trust your senses, / And yet what are your other evidences? // For me, I know nought. Nothing I deny, / Admit, reject, contemn; and what know you, / Except perhaps that you were born to die? / And both may after all turn out untrue. / An age may come, font of eternity, / When nothing shall be either old or new. / Death, so called, is a thing which makes men weep, / And yet a third of life is passed in sleep.

<sup>18</sup> The noblest kind of love is love platonical. / To end or to begin with. The next grand / Is that which may be christened love canonical, / Because the clergy take the thing in hand. / The third sort to be noted in our chronicle / As flourishing in every Christian land / Is when chaste matrons to their other ties / Add what may be called marriage in disguise.

<sup>19</sup> Don Juan loved her, and she loved him, as / Nor brother, father, sister, daughter love. / I cannot tell exactly what it was; / He was not yet quite old enough to prove / Parental feelings, and the other class, / Called brotherly affection, could not move / His bosom, for he never had a sister. / Ah, if he had, how much he would have missed her!

E continua:

Não havia o risco da tentação;/Ele amava a órfã infanta que salvara,/Como patriotas (aqui e ali) amam a nação.<sup>20</sup> (BYRON, 2004, p. 388, tradução nossa).

Já no capítulo XII, em meio a uma exaltação do amor, dizendo que esse domina tudo, uma vez que “O amor é o paraíso e o Paraíso é amor” (Byron, 2004, p. 423), o narrador traz a iminente discussão acerca do poder trazido pela riqueza e pela propriedade:

Mas se o amor não (domina), o dinheiro domina, e só o dinheiro./[...] Sem dinheiro, o campo seria escasso, e a corte seria nada./Sem dinheiro, diria Malthus, ‘não case’./Portanto o dinheiro domina o domínio do amor, [...] <sup>21</sup> (BYRON, 2004, p. 423, tradução nossa).

E completa:

Mas não seria todo e qualquer amor proibido,/Exceto no casamento? [...] /O amor pode existir no casamento e deveria,/E o casamento pode existir sem,/Mas amor juramentado é ambos um pecado e uma vergonha/E deveria ter outro nome.<sup>22</sup> (BYRON, 2004, p. 423, tradução nossa).

## As seduções de Don Juan

Juntamente com a inovação acerca do amor em Don Juan, Byron introduz uma até então inédita reciprocidade amorosa. Agora o herói não mais burla as mulheres, mas apaixona-se por elas, na mesma medida em que elas por ele.

---

<sup>20</sup> Just now there was no peril of temptation;/ He loved the infant orphan he dad saved,/ As patriots (now and then) may love a nation.

<sup>21</sup> But if love don't, cash does, and cash alone.(...)/ Without cash, camps were thin, and courts were none./ Without cash, Malthus tells you, 'take no brides'. / So cash rules love the ruler, (...)

<sup>22</sup> Is not all love prohibited whatever,/ Excepting marriage? (...)/ Love may exist *with* marriage and *should* ever,/ And marriage also may exist without,/ But love sans banns is both a sin and shame/ And ought to go quite another name.

Sua vida amorosa inicia-se aos 16 anos com dona Júlia, mulher de 23 anos casada com um homem de 50. Ambos vivenciam um desejo incontrolável durante algum tempo, até que, em uma tarde de verão, eles sucumbem ao tão esperado beijo:

E a voz de Júlia quase não se ouvia, exceto a suspirar,/ Até demasiado tarde para conversas úteis./As lágrimas brilhavam em seu gentil olhar;/De fato queria que eles não tivessem tido a ocasião,/Mas quem, oras, pode amar e mesmo assim raciocinar?Não que o remorso não se oponha à tentação;/Um pouco ela trabalhou e muito se arrependeu,/E sussurrando, “nunca cederei” – cedeu.<sup>23</sup> (BYRON, 2004, p. 75, tradução nossa).

Eles se amaram até bem depois do pôr-do-sol, até que uma empregada de Dona Júlia entra desesperada. Em seguida entra o marido e alguns capangas preparados para trucidar o possível amante.

Passado o susto da desagradável surpresa, Dona Júlia se recompõe e tenta inverter o jogo. Acusa seu marido de desconfiança infundada, e autoriza que ele vasculhe o quarto. Don Alfonso e seus empregados assim o fazem, mas não acham nada. Ao irem embora, Don Juan escorrega da cama, não se sabe como nem onde especificamente ele esteve escondido. Diante do retorno de Don Alfonso, ele se esconde novamente, dessa vez no guarda-roupa.

Don Alfonso volta e, em meio a pedidos de desculpas à sua esposa, tropeça em um par de sapatos masculinos. Enquanto Alfonso vai buscar sua espada, Júlia ordena a Don Juan que escape pelo jardim. Porém, antes que conseguisse fugir, Don Alfonso o encontra e promete-lhe morte. Os dois se atacam, até que Juan consegue fugir.

Evitando que Don Alfonso leve a cabo seu juramento, a mãe de Don Juan manda-o para ser embarcado no porto de Cádiz.

Após o trágico naufrágio, depois de muitos dias passando fome e sede, Don Juan aporta, e sua primeira visão é um “amável rosto feminino de dezessete” (p. 130).

Ela cuidou dele e deu-lhe abrigo, até que numa noite estrelada eles cederam ao beijo. Depois de se amarem, o pai da moça os encontra. Imediatamente a jovem

---

<sup>23</sup> And Julia’s voice was lost, except in sighs, /Until too late for useful conversation. / The tears were gushing from her gentle eyes;/ I wish indeed the had not had occasion,/ But who, alas, can love and then be wise? / No that remorse did not oppose temptation;/ A little still she strove and much repented,/ And whispering, ‘I will ne’er consent’ – consented.

Haidê coloca-se à frente de Don Juan para protegê-lo, mas vinte homens aparecem e o rendem. Após uma boa surra ele acorda em uma praia, pronto para ser embarcado e vendido como escravo no oriente.

Ao aproximarem-se do porto de Istambul, Don Juan recebe uma vestimenta feminina, o que acaba fazendo com que ele seja vendido para um harém. Porém, como só o que ele tinha de feminino era a vestimenta, começa a servir à Sultana, amando-a como ninguém nunca a amou.

A quarta aventura de Don Juan não chegou a acontecer. Já vivendo entre a nobreza britânica, ele se encanta por Lady Adeline, e ela por ele. Em diversas passagens cria-se a expectativa de que ela vá trair o seu marido com Don Juan, no entanto, o que ela faz é arranjar-lhe um casamento com Aurora Ruby, uma jovem “acostumada a olhar mais para os livros do que para os rostos”. Entretanto, o autor morre antes que o casamento se consumasse.

### *E Se Don Juan Fosse Mulher? (Vadim, 1973)*

#### Resumo

Após uma longa introdução musicada que nos leva do espaço sideral, passando pela transformação histórica de Paris, até fechar em Jeanne (Don Juan) à porta de uma igreja, o enredo começa na missa de sepultamento de uma prostituta.

As primeiras cenas trazem Jeanne entrando na igreja onde uma missa de sepultamento está acontecendo. Nas primeiras filas, a imagem fecha em personagens que depois claramente se vê que são prostitutas, enquanto as palavras do padre conduziam a alma daquela serva cujos “pecados da fraqueza da carne” agora serão absolvidos.

Ao fim da cerimônia Jeanne dialoga com o Padre, revelando que ele é seu primo e vem evitando-a já faz um ano. Jeanne revela sua saudade e seu desejo de encontrar “não o padre, mas Paul” à noite. Diante da resistência do primo, Jeanne cita a bíblia: “aquele que nunca pecou que atire a primeira pedra”. Termina afirmando ter matado alguém e sai, garantindo assim o encontro.

Em sua casa, Jeanne conta em detalhes o processo de conquista e o romance com o Juiz e professor universitário Pierre, cuja família e carreira ela arruinara por expô-lo à um escândalo público. Paul então pergunta se esse foi o homem que ela disse ter matado, e Jeanne começa outra história. Dessa vez conta como expôs um soberbo e repugnante homem ao ridículo ao fazê-lo acreditar que ela faria um *ménage* com ele e sua esposa na noite de núpcias.

Horrorizado com os atos da prima, Paul a condena e ela retruca dizendo em tom confessional: “Eu seduzi todos vocês, Paul. Cada um de vocês. Agora eu tenho que jogar todos vocês no Sena. E deixá-los ir com as minhas memórias” Paul então pergunta novamente se foi esse o homem que ela matou, e Jeanne começa outra história.

Conta como seduziu e jogou com os sentimentos de um jovem músico a ponto de pedir-lhe a vida como prova de amor, impulsionando-o ao suicídio. Emociona-se e revela seu temor de ser punida, mas consegue agarrar-se ao primo e terminar fazendo sexo com ele.

Pierre continua a perseguir Jeanne até que ela resolve enfrentá-lo, ir ao encontro por ele proposto. Ao chegar ao local indicado, Jeanne logo percebe o cheiro da gasolina, trata-se de uma armadilha. Pierre diz que ela está no inferno e acende o fósforo, Jeanne reafirma sua coragem e o insulta mais uma vez antes do incêndio começar.

Jeanne consegue fugir das chamas, mas percebe que Pierre não. Ela então volta e salva-o, dando sua vida pela dele. Enfim Pierre, triunfante, brada: Vingança.

Análise de *E Se Don Juan Fosse Mulher?*

Revelei meu verdadeiro eu (fantasiou-se de morte). Nunca imaginei que seria tão bonita ainda que tão feia. Era a mesma coisa. Ele

tinha me visto e era muito tarde. Ele sabia quem eu era, ele sabia quem amava. E quando um homem sabe dessas coisas, ele está perdido. (Vadim)

Don Juan é representado após a chamada revolução sexista da década de 60 em uma produção cinematográfica ítalo-francesa intitulada *E se Don Juan fosse mulher?*, dirigida por Roger Vadim. Nesse filme, Don Juan (encenado por Brigitte Bardot) é a própria encarnação do desejo, vivendo algumas situações típicas do imaginário sexual contemporâneo, com direito a cena de lesbianismo, transa com padre e orgia universitária.

Nesta versão feminina, Jeanne é apresentada como a mulher que consegue qualquer coisa por meio da beleza e charme astuciosamente usados ao seu favor, o que condiz totalmente com o contexto cultural da época. Se antes era o homem da corte que prometia um futuro glorioso de ascensão social, agora é a mulher fatal, símbolo sexual, que promete a si mesma. Ao mesmo tempo, o filme de Vadim está cheio de passagens lúgubres, em que temas como a destruição, a punição e a morte são destacados.

Já no início do filme o personagem (e a atualização do mito como um todo), se anuncia. Jeanne começa uma discussão com seu primo, o padre Paul citando o evangelho de São João: “Aquele que nunca pecou que atire a primeira pedra”. Desta maneira a personagem, ao mesmo tempo em que se anuncia pecadora, antecipando o enredo, também coloca às claras o pecado do outro.

Esse é o clima que permeia todas as suas burlas, pois, ao relatar como foi que seduziu Pierre, também revela que nada fez senão realizar o seu desejo. Da mesma forma aconteceu com Prevot, um arrogante homem de negócios. Jeanne jogou e comandou aquele que se dizia no comando, entorpecendo-o com seu próprio veneno. Segundo Paul, seu primo padre, o verdadeiro pecado de Jeanne, pior do que o assassinato, seria sua avidez por descobrir as características mais vis de cada pessoa e expor suas fraquezas.

Segundo o referencial freudiano, temos que as ações de conquista de Don Juan são diretamente pautadas pelo ideal de ego de suas “vítimas”. Talvez seja essa a parte heróica de Don Juan: sua astúcia social, sua capacidade de compreender os mecanismos e o funcionamento social e usá-los a seu favor.

O Don Juan feminino coloca-se à disposição para amar e desejar suas vítimas. A estratégia, nesse caso, é não só apresentar-se disponível, mas também desejante. Após romantizada, essa versão não fisga suas vítimas somente pelo ato em si, mas pelo sentimento. A verdadeira burla de Jeanne não é com o corpo, mas com o amor, a alma de seus escolhidos.

Esse movimento acompanha as características marcantes que o mito apresenta já na obra de Molina. Da mesma maneira, o filme de Vadim mantém a atitude clássica de Don Juan com sua “autoridade” paterna, haja visto a frieza com que Jeanne narra a ocasião em que seu pai lhe perguntou como é que ela viveria no futuro. Após a pergunta, ele teve um ataque do coração, morreu, e Jeanne herdou sua fortuna.

Desse modo, vemos claramente como Vadim conserva a essência do mito, o que, por outro lado, nos ajuda a identificar suas inovações. A grande surpresa de *E se Don Juan fosse mulher?* é a urgência com que Jeanne relata suas experiências ao primo padre e o tom confessional presente em sua fala. Depois de narrar duas de suas aventuras com riqueza de detalhes, Jeanne conta como seduziu um jovem músico e pediu como prova de amor nada menos do que a vida deste, que para atendê-la comete suicídio.

Essa passagem desencadeia em Jeanne o arrependimento e principalmente um sentimento de culpa, até então inédito, e que acompanhará o desfecho de Don Juan nessa versão. Mas antes, Jeanne deve consumir sua última burla, e desta vez as fraquezas que ela expõe são a de seu próprio primo, o padre Paul.

Seguindo o enredo clássico Jeanne marca um encontro com Pierre. Apesar de alertada por sua criada de que se trata de um encontro mortífero, ela usa de todo o seu ceticismo para rebaixar Pierre a um mero fantasma.

As últimas cenas surpreendem porque Jeanne consegue escapar do incêndio, mas percebe que Pierre não. Jeanne então volta e salva aquele que há pouco a condenara, dando sua vida pela dele.

Esse desfecho parece bastante subversivo, uma vez que, diante da possibilidade de sair ilesa, Jeanne prefere salvar seu convidado de pedra, como se aceitasse sua condenação. Isso reforça a ideia de que finalmente o arrependimento e a culpa acometeram Don Juan. Do mais, o enredo responde à pergunta título – se Don Juan fosse mulher, morreria culpada.

Assim, a principal contribuição do filme, no sentido de propor uma ressignificação ou atualização do mito, é inaugurar a *culpa* como forma de danação de Don Juan. Jeanne até tentou prestar contas às autoridades religiosas, mas a prestação de contas se dá para com sua própria consciência.

Freud, em sua obra-prima *O mal estar na Civilização* (1930), descreve a origem e o mecanismo do sentimento de culpa. “Quanto à origem deste sentimento”, diz ele, “as opiniões do analista diferem das dos outros psicólogos[...]: uma pessoa sente-se culpada (os devotos diriam ‘pecadora’) quando fez algo que sabe ser ‘mau’” (FREUD, 1996, p. 127).

Segundo este autor, a culpa surge a partir da introjeção da própria agressividade. Uma vez internalizada, a agressividade é “[...]assumida por uma parte do ego, que se coloca contra o resto do ego, como superego, e que então, sob a forma de ‘consciência’, está pronta para pôr em ação contra o ego a mesma agressividade rude que o ego teria gostado de satisfazer sobre outros indivíduos, a ele estranhos” (FREUD, 1996, p. 127).

E completa, ainda, dizendo que a “tensão entre o severo superego e o ego, que a ele se acha sujeito, é por nós chamada de sentimento de culpa; expressa-se como uma necessidade de punição” (FREUD, 1996, p. 127). Desse modo, as observações freudianas iluminam com bastante eficácia esta fundamental atualização do mito de Don Juan.

*Don Juan DeMarco* (Leven, 1995)

Resumo

A imagem de apresentação do filme mostra um livro de aparência bastante antiga onde se lê – *El Burlador de Sevilla: The original tale of Don Juan* –. Somente então o nome do filme aparece sobreposto à imagem do livro. Partindo do livro, a câmera desloca-se para mostrar um jovem par de mãos masculinas que, após se perfumar, veste um anel, luvas, e pega uma negra máscara de olhos. Somente após a máscara estar vestida é que podemos ver Don Juan DeMarco (Johnny Depp). Ele explica que é o maior amante do mundo e que vai se suicidar porque a mulher que ama o rejeitou depois de tomar conhecimento de sua numerosa experiência com as mulheres.

Após uma última conquista, ele sobe ao topo de um prédio de onde ameaça se jogar, mas acaba persuadido por Dr. Mikler (Marlon Brando), um psiquiatra a pouco mais de uma semana de se aposentar, que o conduz para a internação no hospital psiquiátrico onde trabalha. Dr. Mikler passa a atendê-lo em sessões diárias, nas quais se depara com suas histórias fantasiosas acerca de arrojadas aventuras amorosas e que acabam por fascinar e despertar, no médico, a incandescência amorosa de sua juventude de maneira a revitalizar seu casamento e devolver-lhe o sentido da vida, perdido para sua rotina de trabalho.

Durante as sessões o psiquiatra tenta interpretá-lo e dar-lhe dados de realidade, mas não vence suas resistências. Na última sessão, após trocarem interpretações, o médico consegue persuadir DeMarco a tomar sua medicação com o argumento de que ele precisará convencer o juiz de que seu estado de saúde mental é bom o suficiente para que ele saia da internação. Uma vez solto, DeMarco viaja com Dr. Mikler e a esposa deste para a ilha paradisíaca onde seu grande amor, desencadeadora da tentativa de suicídio, está à sua espera.

## Análise de *Don Juan DeMarco*

Existem quatro questões de valor na vida – o que é sagrado? De que é feito o espírito? Pelo que vale a pena viver? E pelo que vale a pena morrer? E a resposta para cada uma é a mesma – somente o amor.

### Don Juan por Leven

Enquanto a maioria das versões clássicas sobre as quais até agora nos debruçamos condenam e fazem de Don Juan um anti-herói, esta versão hollywoodiana do mito o apresenta dando continuidade ao trabalho de Byron, não só como modelo, mas como a solução ética da vida.

Esse donjuanismo salvador, contudo, difere muito daquele de Molina, de Molière e até mesmo do quase contemporâneo Vadim. Trata-se, aqui, não da burla ou do desafio à moral e aos bons costumes como anti-modelo de conduta, mas do apaixonamento enquanto inspiração e fonte de vida.

A inspiração Byroniana do filme fica explícita já nas primeiras cenas em que Don Juan DeMarco primeiro relata sua filiação, as habilidades de seu pai com a espada e a beleza de sua mãe, para, então, anunciar-se: “*Sou o maior amante do mundo, já fiz amor com mil mulheres*”.

Mas estas cenas iniciais trazem também algumas inovações. Como poucas vezes se viu na história das representações de Don Juan, uma mulher o rejeitara. E como se isso não bastasse, este Don Juan nega sua própria essência ao fixar-se neste objeto perdido:

Nenhuma mulher deixou meus braços insatisfeita. Apenas uma me rejeitou e o destino quis que ela fosse a única que realmente importa. Por isso, aos 21 anos, eu decidi acabar como a minha vida.

Diante deste elemento novo, estranho e até mesmo contraditório ao mito, quando já estamos desacreditados que este possa realmente ser um Don Juan, ele prova que sim. DeMarco sai de casa em roupa de gala determinado a dar a si mesmo a morte, “Mas antes... uma última conquista”.

No desenrolar do filme entendemos que a causa de tantas inovações reside no fato de que DeMarco não é realmente um Don Juan, mas um jovem nova-iorquino que, diante dos dissabores da vida, adapta e substitui sua personalidade e sua memória pela do protagonista de seus livros de cabeceira – El Burlador, de Molina, e o poema épico de Byron.

Sendo ele a reencarnação psicológica do mito, nem é preciso dizer muito, ele é o típico Don Juan de Byron. Usa metáforas certeiras e traz um amor platônico nem um pouco dissociado do desejo carnal. Em vez de burlar, ele seduz na mesma medida em que é seduzido, envolve-se profundamente e não deixa de se espantar com a rapidez com que essas coisas mudam.

Em nosso entendimento, esse fato torna o filme mais propício para compor este trabalho do que se fosse puramente mais uma produção narrando as aventuras do personagem mítico. Isso porque, da mesma forma como Byron invoca o verdadeiro herói do passado, apontando para a decadência de seu tempo, também o faz Jeremy Leven. Ao reeditar a proposta de Byron, o filme mantém o herói, mas atualiza os conflitos.

#### A sociedade (ou a crítica social)

Se em Byron Don Juan viveu para denunciar a estupidez da dignidade e do heroísmo de guerra, para mostrar que a cultura europeia do séc. XVIII reservava um lugar enfadonho para a sexualidade, enquanto a cultura árabe a estimava e exaltava e, como queria Byron, para dizer que a liberdade da revolução francesa não toleraria a fraternidade descomedida de Don Juan, agora é a vez de mostrar que a realidade cotidiana do séc. XX, quase XXI, é que é enfadonha. Mesmo com todo o progresso das últimas décadas, ainda é preciso fantasiar para conseguir sobreviver aos dissabores (por parte dos desafortunados) ou ao tédio (por parte dos afortunados) da vida estável da América - brincar de Don Quixote, ou, no caso, de Don Juan.

Em diferentes passagens a discussão que o personagem principal traz gira em torno do propósito e dos mistérios da vida, como no trecho que segue:

Existem quatro questões de valor na vida – o que é sagrado? De que é feito o espírito? Pelo que vale a pena viver? e pelo que vale a pena morrer? E a resposta para cada uma é a mesma – somente o amor.

Nesta versão, *o convidado de pedra*, aquele bom e respeitoso senhor, guardião da honra da sociedade (enquanto vivo) e representante da lei de Deus (enquanto morto), é Dr. Mikler, um psiquiatra obeso a 10 dias de se aposentar. É ao Doutor em psiquiatria, conhecedor das leis bioquímicas do comportamento humano, que caberá a tarefa de julgar e condenar ou absolver Don Juan.

O filme não se atém diretamente ao cotidiano do médico, contudo, o caráter surpreendente de suas atitudes após o contato com Don Juan DeMarco deixa claro ao espectador uma transformação existencial profunda. Sua realidade completa e regrada colide com os delírios maníacos de um jovem que diz ser Don Juan.

O psiquiatra é chamado para tentar persuadir o jovem suicida a desistir. Sobe no andaime e é encurralado por Don Juan que, com a espada em seu pescoço pergunta por um certo esgrimista que viria para duelar com ele. O médico responde que o tal esgrimista não pôde vir, mas o mandara em seu lugar, sendo ele Don Octavio Del Flores, tio do esgrimista. Dessa forma, Don Juan abaixa sua espada e começa a dialogar com o médico. Essa primeira aproximação é que acaba garantindo a vinculação de DeMarco e sua transferência com o psiquiatra. Fazendo jus ao pseudônimo “adotado”, após esse encontro Dr. Mikler sempre aparecerá segurando e/ou distribuindo flores.

Depois de atender com reconhecido êxito, salvando Don Juan do suicídio, e enviá-lo para internação, Dr. Mikler não esconde sua vontade de tratar o garoto. Já na primeira sessão o efeito terapêutico faz-se no caminho inverso. Depois da segunda sessão, o psiquiatra, já em sua cama e preparado para dormir, diz a sua esposa:

Estava pensando na época da adolescência... Não nos resta mais nenhuma bandeira pela qual possamos lutar. Sinto que abdicamos nossas vidas a um impulso de mediocridade. Quero dizer o que houve com todo aquele fogo celestial que iluminava nosso caminho?

Don Juan DeMarco acende no velho médico a vida que lhe pulsava na década de 60. Mais uma sessão, e o médico obeso compra um aparelho de ginástica e começa a malhar. Depois da quarta sessão, ele leva sua esposa para um romântico jantar e lhe presenteia com uma jóia. Sem contar que a atividade sexual do casal torna-se diária.

O castigo (ou a condenação)

O veredicto vem na última sessão. Depois de conversar com a mãe de DeMarco, Dr. Mikler começa a sessão questionando a fidelidade desta para com seu pai. Ao fazer isso desperta um ataque de fúria em Don Juan, que joga um vaso contra a estante, negando a insinuação e discursa:

Acha que eu não sei o que está acontecendo com você Don Octavio? Eu sei, você precisa de mim para uma transfusão, porque o seu sangue virou pó e entupiu seu coração. Sua necessidade do real, de um mundo onde o amor é imperfeito continuará a sufocá-lo até você ficar sem vida. Meu mundo perfeito não é menos real do que o seu. É só no meu mundo que você pode respirar, não é? ...Não é?

E diante dessas palavras Dr. Mikler anuncia que vai se aposentar e, portanto, essa é a última sessão que farão. Don Juan diz, então, que lhe contará sobre Dona Ana, como a conheceu e as juras de amor que fizeram, e o Dr. decidirá se Juan poderá sair livre.

DeMarco conta que depois de fugir de um sultanato árabe onde servia à sultana de dia e morava escondido no harém com 1500 mulheres à noite, o navio em que ele estava acabou naufragando, mas conseguiu nadar até uma ilha chamada Eros, onde foi recepcionado por Dona Ana. Foi amor à primeira vista, eles acreditaram que nunca morreriam e fizeram juras de amor eterno. Mas um dia, ela resolveu perguntar quantas mulheres ele já havia amado e, diante da cifra de 1502, ela o rejeitou.

Terminada a história, ele se dirige ao psiquiatra perguntando por seu veredicto: Quem sou eu? Após alguns segundos de suspense, o médico responde: Você é Don Juan DeMarco, o maior amante que o mundo já conheceu. Dessa forma, Don Juan é absolvido de seus delírios.

Numa interessante inversão do sentido original do mito, ao invés de ser condenado ou punido, este Don Juan é totalmente absolvido e cumpre outra função que não a de anti-modelo: diante de sua absolvição, DeMarco pergunta ao médico - E você? Quem é você? E o psiquiatra responde: "Eu sou Don Octavio Del Flores, casado com a bela dona Lucita, a luz da minha vida"

Teria Don Juan seduzido seu terapeuta? Certamente que sim. Mas, se por um lado o terapeuta também ofereceu resistência em medicá-lo para que pudesse ouvir e continuar se deleitando com suas aventuras, por outro essa era sua única saída. Dr. Mikler estava prestes a deixar seu posto de trabalho no hospital psiquiátrico para experimentar a gloriosa aposentadoria do lado de fora do muro onde a fantasia é sinônimo de doença. Tendo perdido suas fantasias e seus ideais

para o cotidiano no hospital psiquiátrico, o médico se mostrava muito pouco entusiasmado em deixar sua rotina de trabalho.

Apesar de absolvido pelo médico, DeMarco ainda precisa passar por uma entrevista com o juiz para sair ou continuar internado. Dr. Mikler então lhe explica a situação e consegue que ele tome o remédio. Assim, o jovem DeMarco conta ao juiz não suas aventuras amorosas, mas todas as inferências e interpretações de seu psiquiatra, conseguindo a liberdade.

Mikler então entra no carro levando Juan e dizendo que é “Don Octavio Del Flores, o maior psiquiatra do mundo, já curou mais de mil pacientes, mas o último tinha um romantismo incurável e altamente contagioso”. Viaja com sua esposa e Juan para a ilha de Eros, onde narra o final da fábula: “Dona Ana estava esperando Juan”

Até agora, pouco nos aventuramos a falar de uma dinâmica de personalidade do personagem mítico, e assim continuaremos. Entretanto, este filme consegue retratar o vigor com que o mito pode aparecer na subjetividade. O mito em si permanece como as sombras na caverna, prontas para receber nossa interpretação e juntar-se ao nosso repertório imaginário. Sendo assim, fica evidente o lugar que o mito ocupa na dinâmica simbólica do personagem DeMarco. Sujeito da repressão, ele encobre, com a máscara de Don Juan, a vergonha e o dilaceramento de sua honra. Diferentemente de seus ancestrais, DeMarco usa a fantasia para reinventar o passado em vez de usá-la para projetar o futuro. E é este o encaminhamento terapêutico que Dr. Mikler dá ao caso.

*Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido* (Saramago, 2005)

Resumo

A peça começa revivendo a famosa passagem da ópera de Mozart/daPonte em que o fiel criado de Don Giovanni, Leporello, orgulhosamente lê o catálogo com as numerosas conquistas de seu patrão. Porém Dona Elvira, em vez de simplesmente ouvir e lamentar a enorme quantidade de “sócias”, oferece dinheiro à Leporello em troca da página com seu nome. Leporello nega a oferta, lembrando-a que ele é um servo fiel.

Sentado á mesa, Don Giovanni folheia seu catálogo dividido entre a alegria da recordação e a melancolia do passado. Lamenta-se de não ter conseguido marcar os nomes de Dona Ana e Zerlina em seu catálogo, além de constatar que está “a fazer-se velho”. Neste instante, batem-lhe à porta com incomum violência. Ao abri-la, Don Giovanni se depara com a estátua do Comendador.

Ele tenta explicar à estátua que o jantar vai demorar a sair, sendo mais oportuno que volte outro dia, mas a estátua insiste em permanecer, dizendo que “o dia é hoje” e que não veio para comer, mas para fazê-lo se arrepender. Don Giovanni defende-se dizendo que Dona Ana, a filha do comendador, resistira às suas investidas, e que se ela não é mais virgem não foi por obra de Don Giovanni. E a estátua se justifica dizendo que o respeito impede que um pai trate desses assuntos com sua filha.

Após Don Giovanni negar sucessivas vezes o arrependimento, o Comendador amaldiçoa-o e chama as forças infernais para que o levem. Mas apenas uma leve chama brota do chão e logo se apaga. Don Giovanni ironiza e manda-o gritar mais alto. A estátua assim o faz, mas outra vez a chama logo se apaga. Depois da terceira tentativa, Don Giovanni, impune, ri às gargalhadas.

Na cena seguinte, Don Giovanni narra a Leporello o ocorrido e explica-lhe a obsolescência do poder justiceiro das maldições, poder com o qual contava a Estátua, e brinda, não à saúde, mas à eternidade da Estátua.

Entra Masseto, marido de Zerlina, a quem Don Giovanni não conseguiu burlar na versão de Mozart/DaPonte, perguntando por sua esposa. Don Giovanni e Leporello o tranquilizam, mas ele vai embora ainda desconfiado.

Dona Elvira bate à porta e entra com um embrulho na mão. Aproveitando que Leporello foi chamar seu patrão, ela troca o livro em branco que trouxe embrulhado pelo catálogo com os feitos de Don Giovanni. Ela faz uma cena pedindo para que ele a receba de volta, mas ele percebe a falsidade em suas palavras e a ignora. Masseto entra novamente procurando Zerlina, e todos contestam suas desconfianças, mas mesmo diante da palavra pura da Estátua ele se vai desconfiado.

Na cena seguinte entram Dona Elvira, Dona Ana e seu marido, Don Octávio. Dona Ana confirma a seu pai, a Estátua, que o inferno existe e que Don Giovanni não precisará morrer para cair no inferno. Pergunta então a Dona Elvira se ela já se deitara com Don Giovanni e ela, mentindo, nega. Dona Ana então retoma a tentativa frustrada de Don Giovanni para consigo e dá-lhe o inferno quando termina dizendo que ele nascera morto entre as pernas.

Desesperado com as infâmias a seu respeito, Don Giovanni pede a Leporello que busque o livro, a prova de seus feitos, mas o livro está todo em branco. “A maldição!” grita Giovanni, e todos repetem “Sim, a maldição!” Por fim, Don Giovanni ainda mata Don Octavio por falsamente posar de bom moço.

Na cena seguinte, Zerlina faz uma visita desconcertante a Don Giovanni, que lhe conta a desrazão que acometeu seu pobre marido, Masseto. Mas Zerlina diz que seu marido está certo, que ela ama Don Giovanni. Estas palavras soam tão fortes a Don Giovanni que suas mãos tremem. Diante de tal tremor, ele mesmo se questiona “este não é Don Giovanni”. E Zerlina responde: “Este é Giovanni simplesmente” Abraçam-se e saem, enquanto a estátua se desfaz em pedaços.

## Análises de *Don Giovanni* ou *O Dissoluto Absolvido*

Imagina que há lá [no inferno] uma balança que vai registrando o peso das vítimas das nossas maldades e que a nossa alma só começa a estar em perigo quando excedemos um número convencional de toneladas de culpa... Que te parece? Não crês que uma medida como esta poderia ter sido pactuada entre Deus e o Demônio por causa do exagerado crescimento demográfico do inferno nos últimos tempos? Que te parece? (SARAMAGO).

### Don Juan por Saramago

A obra de José Saramago insere-se na saga de Don Juan de maneira bastante expressiva. Primeiro por devolver ao personagem seu inconfundível estilo irônico e sagaz, estilo esse que acabou se perdendo com a transfiguração do anti-herói burlador em herói sedutor, como pudemos bem observar no poema épico de Byron (1819-23), e nos filmes de Vadim (*E se Don Juan fosse Mulher?*, 1973) e de Jeremy Leven (*Don Juan DeMarco*, 1995). Também porque Saramago (2005), consoante com a bricolagem e a reinvenção tipicamente pós-moderna, atualiza o personagem e seu conflito sem despi-lo das características que o consagraram enquanto mito.

Nesse sentido, o *Dissoluto Absolvido* traz as características do Don Juan de Molina, de Molière e do *Don Giovanni* de Mozart/DaPonte, já bem definidas e consolidadas. Um bom exemplo disso se encontra logo no início da peça, quando Leporello, defendendo seu patrão das adjetivações de Dona Elvira, simplifica e até mesmo naturaliza Don Giovanni: “É um homem, nasceu com defeitos de homem e gostou deles” (SARAMAGO, 2005, p. 20).

A sua fama, também alvo de muitas especulações/acusações (algum autor disse que seu desejo maior não era pelas mulheres, mas pela fama advinda de suas aventuras), é bem resumida no *Dissoluto Absolvido*. Masseto, o inseguro marido de Zerlina, sempre bate à porta de Don Giovanni quando não encontra sua esposa em

casa, mesmo sem nunca encontrá-la por lá. Don Giovanni então lhe pergunta por que Masseto acha que sua esposa estaria com ele, e Masseto responde que “enquanto existir Don Giovanni, tudo é possível neste mundo” (SARAMAGO, 2005, p. 46). Diante de tamanho elogio, Giovanni ironiza: “A partir de agora vou passar a ter mais respeito pela minha pessoa” (SARAMAGO, 2005, p. 46).

Essa passagem também é um bom indicativo do que estaria por vir na peça de Saramago uma vez que Masseto atesta que Don Giovanni agora só vive de fama, e de fato, Don Giovanni faz sua primeira aparição na obra relembrando, ao ler o catálogo, suas glórias passadas e seu declínio presente: “Antigamente era mais rápido na conquista, mais veloz no triunfo, mais conclusivo na retirada [...] Don Giovanni está a fazer-se velho” (SARAMAGO, 2005, p. 28).

#### A desconstrução da honra

Assim como a identidade do herói é rápida e resumidamente caracterizada para que a discussão e a atualização do enredo possam prosseguir, também o é a questão da honra. Sem muitas delongas ou reviravoltas, em uma única passagem o Dissoluto Absolvido relembra os motivos que trouxeram de volta a alma do Comendador em forma de Estátua.

Quando a primeira cena está se encaminhando para o fim, a estátua diz que veio para fazer Don Giovanni se arrepender da infâmia que cometera contra sua filha - Dona Ana -, mas Giovanni se defende dizendo que ela “resistiu aos assaltos como uma leoa” (SARAMAGO, 2005, p. 32), e retruca: “Pergunta-lhe. Se já não é virgem será outro o responsável” (SARAMAGO, 2005, p. 32). E com essas palavras coloca o Comendador contra a parede da moral, obrigando-lhe a admitir: “Um pai não fala desses assuntos com uma filha. O respeito impede-o” (SARAMAGO, 2005, p. 32). Deste modo, o edifício da honra é facilmente colocado abaixo, mas Don Giovanni não para por aí, primeiro relembra a situação escrita em Molina:

A Tua filha abriu-me a porta. Admito, em seu abono, que julgasse tratar-se do noivo querido, do etéreo, Don Octavio 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).

Depois dá o golpe final, apelando para os argumentos colocados por Molière:

Nunca viste o pérfido rosto da hipocrisia de cada vez que te olhaste no espelho? És o pai, o marido, o amante ou o irmão de todas as mulheres com quem me deitei? E queres vingá-las? E vens pedir-me contas? És Deus? [...] desviais das tentações da carne os vossos olhos falsamente pudicos, mas lá por dentro roeis-vos de despeito, de ciúme, de inveja. Alimentai-vos da vossa própria impostura e quereis fazê-lo passas por virtude sublime. A gente como vós cospe a Deus da Sua boca. (SARAMAGO, 2005, p. 34)

Assim, mais uma vez Don Giovanni inverte a situação, não num mero exercício retórico, mas mostrando o outro lado, ou poderíamos dizer, desvelando o mecanismo que dá sustentação à moral civilizada.

### A obsolescência da punição

Consoante com o declínio do vigor e dos feitos de Don Giovanni, a obra também se faz emblemática por apontar a obsolescência, não só da Estátua em si, que rui em pedaços ao final da peça, como de seu método de punição. Ao se deparar com a estátua batendo a sua porta, Don Giovanni não só nos lembra de todo o simbolismo que a estátua representa como prediz o seu lugar na peça: “Uma estátua andante é um prodígio que nunca mais se repetiu desde que o homem foi feito de barro” (SARAMAGO, 2005, p. 28). Dessa forma, fazendo referência ao “homem feito de barro”, a obra nos remete ao catolicismo e todo o seu universo mitológico. Além disso, adjetivando-lhe ‘prodígio’, imprime um tom jocoso, ao mesmo tempo em que lembra o quão fabulosa é a ideia de uma estátua representante das forças superiores.

Um pouco mais à frente, Don Giovanni convida a estátua a sentar-se e ela explica: “Uma estátua tem de ficar para sempre como a fizeram. A mim fizeram-me em pé, por isso não me posso sentar” (SARAMAGO, 2005, p. 29). Tais palavras revelam não simplesmente a rigidez física da estátua, mas sua rigidez simbólica, ou seja, a imutabilidade dos valores que ela representa.

Desse modo, a peça de Saramago nos refresca a memória acerca das características e do significado inicial do mito sem deixar de dar-lhes um desfecho atual. Ao final da primeira cena, a estátua pede sucessivas vezes que Don Giovanni se arrependa, mas, recebendo sucessivas recusas, amaldiçoa-o ao inferno,

evocando suas chamas mortais. Após três tentativas frustradas em que as chamas pouco ou nada fizeram a Don Giovanni, a grande inovação de Saramago para o convidado de pedra é desvelada, como explica Don Giovanni: “O pobre velho ainda era dos que acreditavam no poder justiceiro das maldições” (SARAMAGO, 2005, p. 43). Ou ainda, nas palavras da própria estátua: “[...] as maldições parecem que já não caem sobre as cabeças dos culpados e o inferno talvez não exista ou talvez tenha fechado para sempre suas portas. As chamas apagaram-se, o mal é livre” (SARAMAGO, 2005, p. 73).

Os papéis se invertem, agora é Don Giovanni quem explica para a estátua como é que as coisas são:

[...] Parece que os anos que viveste não te ensinaram muito, estátua. A morte dos malvados não é pra o inferno que se abre, mas para a impunidade. Ninguém poderá ferir-te nem ofender-te se já estás morto. Que eu tenha sido na vida um desses malvados? Como agora se costuma dizer, é uma questão de ponto de vista, [...] Se queres saber a minha opinião, o ser humano é livre para pecar e a pena quando a houver só virá dar razão à sua liberdade. (SARAMAGO, 2005, p. 44). (grifo nosso).

Com estas palavras Don Giovanni não só reafirma a falência de uma suposta punição ou absolvição *post mortem*, como também expõe a relativização da suposta maldade de suas atitudes e o faz baseado no mesmo ponto da doutrina católica que levou Tirso de Molina a escrevê-lo – o livre-arbítrio. O livre-arbítrio, despido de qualquer possibilidade de punição torna-se verdadeiramente livre, para não dizer ineficaz. Mais à frente, Don Giovanni completa para a estátua: “[...]Nunca se pronunciaram palavras mais vãs do que quando se disse: “Deus te dará o castigo” Seria para chorar se não fosse para rir” (p. 44).

Após essa impressionante desconstrução, Don Giovanni ainda arrisca uma teoria sobre as possíveis causas da falência da punição infernal:

Imagina que há lá [no inferno] uma balança que vai registrando o peso das vítimas das nossas maldades e que a nossa alma só começa a estar em perigo quando excedemos um número convencional de toneladas de culpa... Que te parece? Não crês que uma medida como esta poderia ter sido pactuada entre Deus e o Demônio por causa do exagerado crescimento demográfico do inferno nos últimos tempos? Que te parece? (SARAMAGO, 2005, p. 48).

Até mesmo Leporello, aquele que Molina nomeou Cagarolão justamente por seu caráter acima de tudo temeroso, já não se mostra nem um pouco intimidado com a estranha presença da estátua falante. Ele pergunta à estátua quanto tempo

ainda mais ela pretende continuar entulhando a sala de jantar. A estátua então responde que ficará ali até que a justiça seja feita. Leporello então, contaminado com a ironia de seu patrão e absolvido pela ineficiência das chamas, retruca: “E isso será quando senhor? Quando as galinhas tiverem dentes?” (SARAMAGO, 2005, p. 55).

### A sociedade

Embora o Dissoluto Absolvido não apresente uma caracterização direta da sociedade, é notável a forma como a crítica social aparece através da desconstrução e da inversão das questões pertinentes ao tema. Assim, a questão da honra é colocada em xeque expondo-se a hipocrisia que, de alguma forma, sustentava-a. De maneira análoga, porém com uma força simbólica ainda mais desconcertante, “acabou-se o gás” do fogo do inverno, e o livre arbítrio finalmente foi desvinculado do castigo que aguardava aquele que se atrevesse a colocá-lo em prática.

Ainda, Don Giovanni alerta a estátua de algo que até então não existia. Se todos os argumentos apresentados ao longo das inúmeras representações de Don Juan ao seu favor foram tomados senão como provocação e heresia, é porque só havia um caminho correto, a verdade única de uma única instituição. Mas agora tudo é uma questão de ponto de vista. As explicações e os entendimentos não são mais únicos, unilaterais e unidirecionais.

Por fim, o atributo que, para nós, denuncia qual é o tempo histórico e a sociedade em que o plot se passa vem das próprias palavras da estátua quando responde à Dona Elvira por que não conseguiu se vingar de Don Giovanni: “O método de que me servi estava desatualizado [...] É o que acontece quando não se lêem os jornais todos os dias” (SARAMAGO, 2005, p. 58). Essa passagem não nos deixa dúvida de que a história se passa no tempo presente. Passa-se em nosso quintal, em nossa sociedade globalizada, atual, ligeira e informada. A total desqualificação das forças divinas, como forças de punição e castigo, é perfeitamente compreensível num autor como Saramago, mas talvez, cautelosamente, devemos tomar sua estátua de pedra que se despedaça e não

consegue mais queimar os hereges na fogueira como signo das transformações religiosas da atualidade. Diferentemente da época de Molina, quando ainda persistiam as imagens da punição divina, queimando no inferno e também na terra os infiéis, hoje, os pecadores podem obter a salvação negociando com os representantes de Deus, geralmente, custeando a absolvição em parcelas mensais – pagando o dízimo. A honra e a fidelidade têm preço, assim como a absolvição, numa sociedade extremamente mercantilizada.

### O novo castigo ou O burlador burlado

Do mesmo modo como Don Juan Tenório, na obra de Molina, tem o seu fim renunciado em diferentes passagens ao longo da obra, também o tem o Dissoluto Absolvido de Saramago. O próprio Don Giovanni explica à estátua que “A morte dos malvados não é pra o inferno que se abre, mas para a impunidade. Ninguém poderá ferir-te nem ofender-te se já estás morto” (SARAMAGO, 2005, p. 44). Mais à frente, quando até mesmo a estátua já se mostra descrente do inferno e, portanto, da punição, Dona Ana explica: “Enganas-te, pai, o inferno existe mesmo. Don Giovanni não precisará de morrer para cair no inferno, o inferno será a sua própria vida a partir deste momento” (SARAMAGO, 2005, p. 73).

Uma vez anunciada a sentença, o plano burlesco contra o indiciado, que começou quando D. Elvira roubou o catálogo de Don Giovanni e o substituiu por outro em branco, é colocado em prática. Dona Ana pergunta se Dona Elvira já amara ou fora pra cama com Don Giovanni. Ela responde negativamente e, por sua vez, pede que Dona Ana conte o que ocorreu em seu quarto na noite fatídica. Dona Ana então resume a tentativa frustrada e termina dizendo: “Para matar um velho, Don Giovanni serviu, mas não para levar uma mulher ao paraíso” (SARAMAGO, 2005, p. 74).

Indignado, Don Giovanni as acusa de mentirosas e caluniadoras, mas Dona Elvira ainda dá a punhalada final ao dizer:

A tua apregoada vida de sedutor é que é uma falsidade do princípio ao fim, um invento delirante, nunca seduziste ninguém, farejas como um cão fraldiqueiro as saias das mulheres, mas nasceste morto entre as pernas. (SARAMAGO, 2005, p. 75). (grifo nosso).

Equilibrando-se em seu último e maior argumento, Don Giovanni pede que Leporello abra o livro e esfregue a verdade na cara das burladoras. Leporello assim o faz, mas constata que as páginas estão em branco. Don Giovanni fora punido, como quis, não com a morte ou a eternidade infernal, mas com o desprezo e o desprestígio de viver como um Giovanni qualquer. Sua fama anterior foi revirada ao avesso pelas mulheres burladas, e o que lhe restou foi a difamação.

Uma das preocupações básicas desse trabalho foi apreender o sentido do mito de Don Juan como um todo. Ou seja, procuramos orientar nossa leitura de modo a não nos prender diretamente à figura do herói, a fim de que pudéssemos compreender o contexto geral das obras sobre as quais nos debruçamos, bem como os diferentes elementos de que o mito trata.

Esse descentramento da figura do protagonista não nos onerou em nada, ao contrário, proporcionou um entendimento mais completo e profundo acerca do mito. Aliás, já na primeira obra ficou claro que o próprio Don Juan Tenório não era senão mais uma alegoria a serviço da intenção didático-moralizante do autor, Molina.

No entanto, a figura do herói, principalmente devido às transformações e atualizações que este sofreu ao longo desses quatro séculos de existência, expressa as transformações ou o percurso do lugar do Indivíduo na sociedade e seu protagonismo. Assim, tomamos o personagem Don Juan como ponto central, ao redor do qual podemos facilmente enxergar os diferentes elementos que compõem o mito.

Como ficou claro no primeiro capítulo deste trabalho, Don Juan surge para representar as forças do individualismo. O indivíduo, agora dotado de certa autonomia de seu desejo e de seus propósitos, começa a desenvolver uma moralidade a parte, sobretudo, da religião e da doutrina católica.

Não por acaso, Lilian Ribeiro (2007), resgatando o contexto social-religioso em que *O burlador* foi produzido, relata como os temas do livre-arbítrio e da soberania da obra sobre a fé estavam na ordem do dia. A reforma protestante tornou exercível o livre-arbítrio, o que exigiu da religião católica o fortalecimento e a ênfase na necessidade de construir uma vida, uma obra, que respeitasse a doutrina dos ensinamentos de Deus, doutrina essa que o catolicismo já há muito tempo vinha desenvolvendo.

Ainda que tivessem o respaldo do livre-arbítrio, os homens não estariam salvos, aos olhos de Deus, se não praticassem boas ações e construíssem uma existência terrena baseada nos princípios celestes. Acreditar na eternidade após a morte não garantiria o céu.

O papel de Don Juan Tenório, na obra de Molina, é servir como exemplo disso. Tendo desenvolvido sua conduta pautado no “esta noite hei de gozá-la”, Tenório desafia a ira divina por fazer pouco da eternidade celeste. Ele vive sua

eternidade individualmente, através de seu gozo terreno. Por isso precisa ser punido.

A conduta moral, ou a obra, de Don Juan Tenório, que se revela pelo conjunto de suas burlas, é também enunciada por ele mesmo. Talvez para que não reste dúvida sobre ele ser ou não consciente de seus atos, quando Cagarolão pergunta se ele pretende gozar Tisbea, Don Juan responde: “Mas se burlar é já meu hábito antigo, porque perguntas sabendo de minha condição?” (MOLINA, 2004, p. 119).

Mais à frente, quando o serviçal, Cagarolão, questiona os planos burlescos de Don Juan e tenta alertá-lo do castigo porvir, ele responde: “o que se põe a servir vontade não há de ter, tudo havendo de fazer, nada havendo a proferir.” (MOLINA, 2004, p.155). Ainda que tal passagem não faça referência direta à questão religiosa, podemos assim remetê-la, levando em consideração o contexto maior da obra, e tomá-la como ilustração da postura da qual o personagem é porta-voz. Tais palavras evidenciam o conflito sócio-religioso exposto na obra, conflito esse que se materializa a cada nova burla de Don Juan, e a cada vez que ele desafia a divina providência com seu chavão – Que tanto me fiais?

Esse chavão de *O Burlador* nada mais é do que o negativo da obra. Molina construiu sua peça invertendo o jogo de luz e sombra que ficou consagrado, posteriormente, com o barroco. Ele iluminou justamente aquilo que queria coibir e deu-lhe o nome: Que tanto me fiais? Se, por uma obra do acaso que seja, algum indivíduo formulasse essa pergunta, todos os dispositivos e os dogmas do catolicismo estariam esvaziados de seus reais propósitos. Através desse questionamento, coloca-se em xeque o reforço punitivo através do qual a igreja manejava e controlava os sujeitos. Afinal, se haverá punição, cadê ela? Quem seria o responsável por aplicá-la? - Uma estátua de pedra construída à imagem e semelhança de um antigo e honrado pai.

Não obstante, o chavão traz ainda em seu bojo, a questão do tempo. Tomado como uma das principais categorias de pensamento, servindo, portanto, de analisante da subjetividade, o conflito temporal que se inscreve no sujeito desse período evidencia-se por viver o sacrifício diário (exceto aos domingos), durante a existência terrena, para, assim, poder desfrutar da boa eternidade celestial- católica, ou gozar na existência terrena e fartar-se nos pecados mundanos, e, por isso, ser punido com a eternidade infernal. Temos, portanto, que o conflito temporal está totalmente imbricado ao gozo. E, nesse sentido, o personagem de Molina não

esconde onde coloca o seu: “Sevilha a vozes me chama o burlador, e o maior gosto que em mim posso ter é burlar uma mulher e deixá-la sem honor” (MOLINA, 2004, p. 151).

Se aceitarmos que a doutrina católica foi, durante muito tempo, a cultura da Europa, praticada tanto pelas tradicionais castas nobres, quanto pela população em geral, temos que o mito de Don Juan representa um conflito em âmbito continental. O legado individualista do Renascimento, somado à revolucionária reforma protestante, abalou as cláusulas primas do contrato social sustentado pela Igreja Católica.

Molière reforça o embate religioso em seu *Don Juan e o convidado de pedra* (1665) e reconstrói o personagem com uma astúcia sarcástica. Se em Molina existia algum resquício de fé no personagem, agora Don Juan apresenta uma fé na racionalidade: “Em que eu acredito?[...] Eu acredito que dois e dois são quatro e que quatro e quatro são oito” (MOLIÈRE, 1997, p. 66), diz ele.

Ainda que possa parecer genérico, vemos nessa afirmação a expressão do sujeito moderno. Don Juan parece ter saído da função alegórica de *exemplum* para ocupar o papel de representante efetivo de uma certa camada da população. Esse argumento toma força quando consideramos também a resposta de Leporello, o servo de Don Juan: “Bela crença, essa aí! Então, pelo que vejo sua religião é a aritmética? É preciso reconhecer que a cabeça humana engendra tremendas besteiras. E que, em geral, quanto mais estudamos mais obtusos ficamos” (MOLIÈRE, 1997, p. 66-67).

O conflito direto de Don Juan de Molière é, no entanto, ampliado para as relações sociais do personagem. O embate entre o desejo ou a conduta individual e as leis morais da cultura ultrapassam a questão religiosa e crescem sobre o terreno de todas as relações de Don Juan. Expressivamente, o personagem não só não vive segundo a doutrina do grande pai católico, como também desafia a honra de seu pai concreto. Aqui, o seu individualismo e seu autocentramento são escancarados na mesma medida em que a hipocrisia é apresentada como princípio ético das relações entre os nobres.

Protegido pela hipocrisia da sociedade das aparências, Don Juan vê-se livre o suficiente para se deixar invadir por discursos maníacos:

Enfim, não há nada tão doce quanto dobrar a resistência de uma bela mulher. Nisso minha ambição é igual à dos grandes

conquistadores, que voam eternamente de batalha em batalha, jamais se resignando a limitar sua ambição. Também não faço nada refreando a impetuosidade dos meus desejos. Minha vontade é seduzir a Terra inteira. Como Alexandre lamento que não haja outros mundos para estender até lá minhas conquistas amorosas. (MOLIÈRE, 1997, p. 15-17).

Essa passagem também ilustra com profundidade a consciência que o personagem tem de seus atos, bem como a satisfação que isso lhe traz. Consciência essa que se evidencia na passagem em que ele revela seus planos a longo prazo para Leporello: “Apenas mais vinte ou trinta anos desta vida que você chama dissipada e, depois, o arrependimento. E a absolvição” (MOLIÈRE, 1997, p. 110) Diante disso, Leporello questiona a empreita do patrão, lembrando-o da quantidade de pecados que até lá ele há de cometer. Mas Don Juan explica: “O Céu despreza pequenos pecadores. Só os grandes lhe dão ensejo a portentosas magnanimidades” (MOLIÈRE, 1997, p. 111). Afeito à fartura da aristocracia, Don Juan não nega ser um pecador dos menores.

O conflito entre a vida terrena e a vida eterna também se faz bastante significativo em Molière, porém o desfrute do tempo dá lugar ao desfrute da posse. Extasiado diante da ambiciosa edificação que é o mausoléu de Don Gonzalo, Don Juan declara: “Mas o que acho mais admirável é que, especialmente esse homem, que toda a vida viveu numa casa modesta, quisesse viver numa tão suntuosa quando não vive mais” (MOLIÈRE, 1997, p.86). Essa passagem também nos remete à discussão quanto ao gozo terreno e fugaz ou o celeste e eterno que o mito traz.

Dando um pequeno salto no tempo, chegamos a *Don Juan*, de Lord Byron (1819-1824). Tomado pelo individualismo excêntrico, o herói de Byron é apresentado a partir de sua herança familiar, ao mesmo tempo em que se constrói a si mesmo, sem qualquer enraizamento no espaço geográfico. Se até aqui Don Juan tinha na cidade de Sevilha seu “quartel-general” para onde sempre acabava voltando, agora ele carrega consigo as poucas condições necessárias a uma existência digna, nunca olhando prá trás, pelo contrário.

Mais do que isso, se até aquele momento Don Juan ocupara o anti-lugar, revelando o que o indivíduo poderia ter de mais condenável, agora ele é evocado para lembrar à sociedade o real significado da liberdade. Sendo os grandes heróis da época aqueles que morreram em guerras e não puderam desfrutar suas vidas, ou ainda aqueles que, tomados pelo espírito iluminista, gastavam sua existência

presente para construir um futuro melhor e glorioso, Don Juan apresenta-se como o contraponto disso tudo. Ele vive a intensidade de cada encontro.

Don Juan de Byron é um personagem laico. Seu questionamento e sua rebeldia, agora colocada como heróica, deixa de lado o caráter burlador para dar lugar ao Don Juan moderno, estritamente apaixonado e sedutor. Suas burlas transfiguram-se em calorosos relacionamentos. Parece que, ao invés de expor a fraqueza da honra, este Don Juan levanta a bandeira de que honrado é realizar o desejo, aqui e agora. Nesse sentido, outra grande inovação dentro do tema é o papel que a mulher ocupa. O fervor sexual que até aqui ficava cativo ao anti-herói, agora é próprio do encontro, revelando a mulher como um ser desejante.

Don Juan de Byron vem para expor que não deveria haver certo ou errado quando se trata do desejo correspondido. Aliás, já no início da épica, quando o narrador ainda está introduzindo o caráter do herói, ele faz uma contundente crítica. Ao divagar sobre as habilidades linguísticas da mãe de Don Juan, ele termina dizendo que ela observara uma coisa muito estranha: “o pronome Hebrew que significa ‘eu sou’ (I AM)/ Em inglês é sempre usado para designar ‘maldito’ (I damn)<sup>24</sup> (BYRON, 2004, p. 49, tradução nossa).

Portanto, apesar da laicização que Byron imprime ao mito, ele mantém no cerne da discussão a questão da condenação ou absolvição, deslocando-a, porém, do âmbito das ações para o reinado do desejo. E, como já notamos ser próprio do mito, essa discussão vem imbricada com a questão da vida e da morte. A passagem a seguir, em que o narrador faz uma de suas inúmeras digressões, ilustra muito bem isso:

O homem é um fenômeno, que não se entende, / é desmedidamente maravilhoso. Mas é uma pena que nesse mundo sublime em que/ o prazer é pecado e as vezes o pecado é prazeroso./ Poucos mortais sabe que fim terá,/ mas glória, poder ou amor ou riqueza,/ O caminho é desconcertante, e quando/ o objetivo é atingido , vocês sabem que morremos – e depois?// O que depois? Eu não sei, não mais do que eu sabem vocês, / então boa noite. Retornemos à nossa estória. (BYRON, 2004, p. 79, tradução nossa).<sup>25</sup>

<sup>24</sup> ‘Tis strange, the Hebrew noun wich means “I am”, / the English always use to govern damn.

<sup>25</sup> Man’s a phenomenon, one knows not what, / And wonderful beyond all wondrous measure. / ‘Tis pity though in this sublime world that/Pleasure’s a sin and sometimes sin’s a pleasure, / Few mortals know what end they would be at, / But whether glory, power or love or treasure, / The path is through perplexing ways, and when/ The goal is gained, we die you

Mais uma vez é a vida e o gozo que estão em pauta. Viver os prazeres mundanos certos, porém pecaminosos, ou adiar o gozo para o já incerto além-morte?

Significativamente a instância à qual caberia condenar ou absolver o herói já não é mais a religiosa, mas a justiça dos homens. Byron não consegue concluir seu épico, porém em carta ao seu editor, ele revela seus planos para o herói:

Eu queria levá-lo pelo tour da Europa – com uma mistura própria de sítio – batalha – e aventura – e fazê-lo terminar como Anacharsis Cloots - na Revolução Francesa. [...] Eu queria torná-lo CAVALEIRO SERVENTE na Itália e a causa de um divórcio na Inglaterra – e um sentimental – ‘com cara de Werther’ na Alemanha – para mostrar os diferentes tipos ridículos de sociedade em cada um desses países – e mostrá-lo gradualmente GATÉ e BLASÉ enquanto ele envelhece – como é natural. – mas eu ainda não pensei se o terminaria no Inferno – ou em um casamento infeliz – por não saber qual seria o mais severo. (BYRON’S LETTERS AND JOURNALS VIII, p. 78 *apud* BYRON, 2004, p. 18).

Mas quem foi Cloots? Wolfson e Manning explicam:

Condenado á guilhotina em 1794, Jean-Baptiste, Barão de Cloots, encontrou sua morte com uma contribuição para aquele famoso gênero do Terror, o discurso do calabouço, usando sua vez para reafirmar seus princípios e denunciar os desastres que ali aconteciam. (BYRON’S LETTERS AND JOURNALS VIII, p. 78 *apud* BYRON, 2004, p. 17)

Mantendo seu caráter de rebelde e questionador da ordem social vigente, Don Juan agora morreria na guilhotina da Revolução Francesa. Sua luta parece ser contra o cientificismo que massacra e encobre o sentimento humano, bem como contra a cultura revolucionária do período que gloriosamente pretende organizar e harmonizar as relações sociais na Terra. Tal glória, porém, seria colhida no futuro, cabendo ao presente lutas e guerras.

Vimos que em Molina Don Juan contava com nada mais do que sua própria coragem para questionar e enfrentar a ordem vigente. Molière reforça-lhe a coragem e o mune com a hipocrisia, na tentativa de passar despercebido na sociedade, e ainda, introduz-lhe a lógica aritmética como ferramenta argumentativa contra o abstracionismo religioso. Por sua vez, Byron rechaça qualquer tentativa de sistematizar a realidade ao tomar como princípio o relativismo, como a passagem a seguir ilustra:

---

know – and then?//what then? I do not know, no more do you,/ And so good night. Return we to our story.

Você se limita e chama um modo de o melhor/Nada mais verdadeiro do que não confiar em seus sentidos/Não obstante quais são suas outras evidencias? //Pra mim, Eu não sei. Nada eu nego,/Admito, rejeito, condeno; e o que você sabe,/Exceto talvez que nasceu para morrer?/E ambos podem, ademais mostrar-se falso.<sup>26</sup> (BYRON, 2004, p. 471).

Em Molina e Molière fica evidente que a discussão não perpassa, em momento algum, a questão do desejo feminino. Aliás, nessas obras, tudo aquilo que se refere à figura das burladas é tratado pelo homem mais próximo a estas, seja ele o pai, o marido ou os irmãos das (supostas) vítimas. O desejo e as atitudes femininas são tratados sob o tema da honra masculina. Já o Don Juan de Byron abriu as portas para o “mais abominável” dos desejos, o desejo feminino.

Não por acaso, a subsequente versão do mito sobre a qual nos debruçamos traz uma mulher no papel de Don Juan. Possível a partir da emancipação feminina da segunda metade dos 1900, agora a mulher também pode ocupar esse lugar. Essa é a grande contribuição do filme “E se Don Juan fosse mulher?” (1973). Ademais, as características perversas do personagem se mantêm, bem como sua postura altiva diante da igreja, que pode ser ilustrada com uma passagem do início do filme, em que Jeanne (Don Juan) começa o diálogo com um padre citando o evangelho: “Aquele que nunca pecou que atire a primeira pedra”.

Além dessa questão com a religião, o diretor Roger Vadim também mantém o embate do personagem com seu pai. Jeanne narra com certa satisfação a passagem em que seu pai teria lhe perguntado com que recursos ela viveria no futuro. Antes mesmo que ela pudesse ensaiar uma resposta, seu pai teve morte súbita, deixando sua fortuna de herança para ela.

Ao contrário, porém, da ênfase que o personagem de Byron deu à vida, Jeanne, de alguma forma, prima pela destruição e pela morte. Em uma significativa passagem do filme, ela veste uma fantasia de morte e relata o quanto se sente verdadeira no papel. Em outro momento, Jeanne pede a vida, como prova de amor, a um de seus amantes, e a recebe. A partir daí o personagem desencadeia o sentimento de culpa que a conduz para o encontro macabro e a morte.

---

<sup>26</sup> (...) / You bind yourself and call some mode the best one. / Nothing more true than not to trust your senses, / And yet what are your other evidences? // For me, I know nought. Nothing I deny, / Admit, reject, contemn; and what know you, / Except perhaps that you were born to die? / And both may after all turn out untrue. / An age may come, font of eternity, / When nothing shall be either old or new. / Death, so called, is a thing which makes men weep, / And yet a third of life is passed in sleep.

Apesar de retomar o enfrentamento à Igreja Católica, o agente da condenação de Jeanne, além de sua própria consciência culpada, o que pode muito bem ser visto como a internalização do castigo, é um erudito professor universitário e juiz, que clama por vingança após ter sua família e sua carreira arruinada por ter se envolvido com Jeanne.

Também com certa ligação com a morte temos *Don Juan DeMarco* (1995). Inspirado em Byron, o personagem é construído como um jovem norte-americano que substitui sua personalidade e sua história de vida pela do herói.

Ao tentar suicidar-se, o jovem acaba caindo no divã de um velho psiquiatra. O filme apresenta um indivíduo já profundamente psicológico e em sofrimento psíquico. O herói de antes, disposto a enfrentar as mais temíveis forças dos céus e da terra, capaz de afrontar a Deus e duelar com seus adversários se vê, agora, despotencializado, fragilizado, incapaz de lidar com uma frustração amorosa e disposto ao suicídio. De sagaz conquistador, passa a ser um ser adoecido e incapaz de lidar com os dissabores da vida. Triste sina de Don Juan, destinado a um divã, tendo que recorrer à ajuda de um especialista para enfrentar seus fracassos e recuperar suas armas de conquistador. Aquele que se sentia convicto de sua vida de transgressões, agora pede ajuda e se curva à benevolência da Estátua da medicina e da saúde mental.

O herói à beira do suicídio desencadeia sua melancolia a partir da perda dos pais, na realidade, e desloca isso para uma suposta rejeição amorosa. Com um *plot* desses, não foi surpreendente a modalidade de amor que o filme reservou para o mito: trata-se do amor de transferência.

DeMarco mantém o legado de seduzir sem burlar, desenvolvido a partir de Byron e o leva para o contexto do tratamento psicanalítico, sendo que, na medida em que é ouvido, ele acaba por seduzir seu analista e contaminá-lo com o romantismo de suas fantásticas aventuras. Aqui, Don Juan não defende sua postura através da ciência ou da própria religião, mas antes constrói sua argumentação questionando o propósito da vida. “Pelo que vale a pena viver? Pelo que vale a pena morrer? Somente por amor”, diz o herói. São os dramas existenciais, o sofrimento da alma solitária que impulsionam o Don Juan da atualidade, enjaulado em seus conflitos, e não mais a bravura destemida disposta a desafiar os mandamentos de Deus e a enfrentar o mais temível castigo – o fogo do inferno.

Representando o imaginário estadunidense de uma sociedade materialmente completa, resta ao filme questionar o próprio sujeito ou reduzir o conflito ético que o mito tanto expressou ao palco do psiquismo individual. A mensagem de Don Juan DeMarco é nesse sentido.

Mantendo a discussão no foro das instituições sociais, ser absolvido ou condenado dependerá dos dispositivos ultra-modernos de controle e gerenciamento do psiquismo: o psiquiatra, o medicamento psicotrópico e o juizado local.

DeMarco precisa curar-se psicanaliticamente, entendendo o que acontece consigo, e tomar o seu psicotrópico para convencer o juiz que ele está apto a deixar o hospital psiquiátrico. Nem o mito escapa à medicalização que grassa o homem contemporâneo.

Hollywoodianamente, porém, nesse trajeto ele consegue devolver ao seu psiquiatra o sentido da vida: o apaixonamento. Outro grande mote do filme é colocar a mulher como o ser privilegiado que dá vazão à paixão-tesão do homem.

Também hollywoodianamente, o desfecho do filme transmite a idéia do lugar supervalorizado que a fantasia deve ocupar na vida cotidiana para que esta não se esvazie de sentido.

Mais recentemente, a última atualização do mito à qual tivemos acesso é *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* (2005), do laureado José Saramago.

Nesta releitura da ópera de Mozart (*Don Giovanni ou O Dissoluto Punito*, 1775), o autor utiliza-se de um provérbio para prometer que as páginas que seguem irão iluminar uma obscurecida face de Don Juan: “Nem tudo é o que parece” – escreve ele.

Talvez por isso, já nos primeiros diálogos, entre Leporello e Dona Elvira, ele encerre uma velha discussão. Em vez de alongar as adjetivações acerca do caráter e das profundezas psicológicas de Don Giovanni, o que temos é uma explicação tão razoável quanto sucinta: “É homem, nasceu com defeitos de homem e gostou deles” (SARAMAGO, 2005, p. 20).

Nada mais encontraremos nesta obra que caminhe no sentido de questionar ou especular sobre as entranhas da suposta rede de associações do personagem. As páginas da obra foram reservadas para outras discussões.

Saramago traz um sujeito dessubjetivado. Seu conflito nada parece repercutir nas expressões do psiquismo do personagem. Don Juan é agora representado como o burlador avançando em idade. Um velhinho vivendo do sabor de suas

memórias e que guarda, num livro, como um álbum de fotografias, o registro de suas façanhas e conquistas de outrora. Se um dia foi um insurgente, agora já não representa qualquer perigo, exatamente como acontece com as figuras de grandes guerreiros desgastadas pelo tempo e, eventualmente, transformadas em peças de museu. Não tendo sido dragado pelo fogo do inferno na juventude, nem o será agora, na velhice, quando todos são absolvidos dos seus pecados. O envelhecimento representado como a fase da impotência e decrepitude humana se abate sobre Don Juan talvez como um castigo maior do que a morte. É a vingança do tempo que age impiedosamente e destrói até mesmo a estátua de pedra. Porém, mesmo fora de ação, pela idade, Don Juan não abdica inteiramente de sua irreverência e destemor no enfrentamento do juízo final, figurado no retorno da Estátua de Pedra exigindo sua confissão.

Ao final da primeira cena (de um total de seis), o ápice do mito é colocado abaixo em um episódio ridiculamente cômico. O fogo do inferno se mostra píffio, ineficiente. Don Giovanni, ao que parece, está livre.

O que vem na sequência é a vingança de Don Giovanni. Agora é o herói quem explica para a Estátua como as coisas funcionam: “Parece que os anos que viveste não te ensinaram muito, estátua. A morte dos malvados não é para o inferno que se abre, mas para a impunidade. Ninguém poderá ferir-te ou ofender-te se estás morto” (SARAMAGO, 2005, p. 43). Como já é de praxe no personagem, ele prediz o que acontecerá consigo. O castigo de Don Juan virá pela via da ofensa. Ele terá sua reputação contundentemente ferida.

O novo enredo se constrói sob as ruínas da problemática central do mito de Don Juan: a relativização da honra e a obsolescência da maldição como recurso catequético.

Quando a primeira cena está se encaminhando para o fim, a estátua diz que veio para fazer Don Giovanni se arrepender da infâmia que cometera contra sua filha - Dona Ana – mas Giovanni se defende dizendo que ela “resistiu aos assaltos como uma leoa” (SARAMAGO, 2005, p. 32), e retruca: “Pergunta-lhe. Se já não é virgem será outro o responsável” (SARAMAGO, 2005, p. 32). E com essas palavras coloca o Comendador contra a parede da moral, obrigando-o a admitir: “Um pai não fala desses assuntos com uma filha. O respeito impede-o” (SARAMAGO, 2005, p. 32).

Deste modo, o edifício da honra é facilmente colocado abaixo, mas Don Giovanni não para por aí. Primeiro relembra a situação escrita em Molina: “A tua filha abriu-me a porta. Admito, em seu abono, que julgasse tratar-se do noivo querido, do etéreo, Don Octavio 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).

Depois, dá o golpe final apelando para os argumentos colocados já em Molière:

Nunca viste o pérfido rosto da hipocrisia de cada vez que te olhaste no espelho? És o pai, o marido, o amante ou o irmão de todas as mulheres com quem me deitei? E queres vingá-las? E vens pedir-me contas? És Deus? [...] desviais das tentações da carne os vossos olhos falsamente pudicos, mas lá por dentro roeis-vos de despeito, de ciúme, de inveja. Alimentai-vos da vossa própria impostura e quereis fazê-lo passar por virtude sublime. A gente como vós cospe a Deus da sua boca. (SARAMAGO, 2005, p. 34)

Assim, Don Giovanni inverte a situação, não num mero exercício retórico, mas mostrando o outro lado, ou poderíamos dizer, desvelando o mecanismo que tem dado sustentação à sua condenação.

Na cena seguinte, Don Giovanni estende sua absolvição:

Que eu tenha sido na vida um desses malvados? Como agora se costuma dizer, é uma questão de ponto de vista, [...] Se queres saber a minha opinião, o ser humano é livre para pecar e a pena quando a houver só virá dar razão à sua liberdade. (SARAMAGO, 2005, p. 44).

Com estas palavras ele não só reafirma a falência de uma suposta punição ou absolvição *post mortem*, como também expõe a relativização da suposta maldade de suas atitudes e o faz baseado no mesmo ponto da doutrina católica que levou Tirso de Molina a escrevê-lo – o livre-arbítrio.

O livre arbítrio despido de qualquer possibilidade de punição torna-se verdadeiramente livre, perdendo sua utilidade.

Mais à frente, Don Giovanni completa para a estátua: “[...]Nunca se pronunciaram palavras mais vãs do que quando se disse: ‘Deus te dará o castigo.’ Seria para chorar se não fosse para rir” (SARAMAGO, 2005, p. 44).

Até mesmo Leporello, aquele que Molina nomeou Cagarolão justamente por seu caráter acima de tudo temeroso, já não se mostra nem um pouco intimidado com a estranha presença da estátua falante. Na insolente fala de Leporello dirigida à estátua, “E isso será quando senhor? Quando as galinhas tiverem dentes?”

(SARAMAGO, 2005, p. 55), o criado alude à questão do tempo. O tão aguardado castigo de Don Juan finalmente mostrou que não vem mais. De fato, a única alusão à temporalidade que temos na obra de Saramago, além desta, é relativa à idade do protagonista, que está avançando.

O novo castigo não se dá em termos de eternidade. Como o próprio personagem já havia adiantado, a morte dos malvados se abre para o sofrimento nesta vida. Don Giovanni, o burlador, vê-se igualmente burlado. Tem substituído o livro que provaria, por parte das mulheres a desonra, e por sua parte seus feitos gloriosos. Depois, Dona Elvira ainda arma toda uma cena pra ridicularizá-lo. O castigo do herói é deixar de ser o famoso Don Giovanni. Assim como as antigas forças que o condenavam, ele perde sua magia para tornar-se apenas um Giovanni qualquer.

O texto nos encaminha a pensar que se existe uma motivação maior para as atitudes de Don Giovanni, essa motivação seria a estima por seu catálogo. O verdadeiro compromisso de Don Giovanni é com seu próprio narcisismo, um narcisismo raso, como é o do sujeito hodierno, que não ocupa mais do que as páginas de um catálogo cheio de nomes. O maior sedutor do mundo mostra-se um permanente seduzido pelo reflexo dos nomes em seu catálogo. Pesa sobre ele o grande mandamento da sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997): não basta ser ou ter, é preciso também *parecer*. Não basta ter burlado efetivamente as mulheres, é necessário mostrar que o fez, mesmo que não o tenha feito, é claro. A aparência e a visibilidade passam a comandar a produção de subjetividade. Diferentemente da nobreza que se fazia sob a noção de essência, sob a crença de uma essencialidade do ser, produtora de um sujeito detentor de substâncias e qualidades, o contemporâneo fustiga a figura da celebridade (BAUMAN, 2007), aquela que ganha notoriedade e fama, ainda que por feitos e qualidades não muito apreciáveis. Porém, tachar o Dissoluto Absolvido de uma mera espetacularização do mito de Don Juan é uma grande infâmia. Don Giovanni não quer apenas comprovar seus feitos ou sua notoriedade com as mulheres, como um exibicionista que se compraz ao mostrar seus troféus. No fundo, ao revelar a realidade de suas aventuras, como o faz ao assumir que não conquistou propriamente Dona Ana, abre mão da *aparência* de conquistador e da própria fama para mostrar o que se escondia sob a aparência dissimuladora que, no fundo, regia a aristocracia da época de Molina e se aprofunda, na lógica do espetáculo, nos dias atuais. Se a aristocracia se mantinha

sob a aparência envernizada de um mundo que não podia expor seus porões e, por isso mesmo, execrava a figura de Don Juan, hoje, a aparência super-exposta desfaz os limites entre o que é feito e o que é mostrado, entre o público e o privado, produzindo uma sensação de transparência, sob a lógica de que não se trata mais de selecionar o que ocultar ou mostrar, mas sim de fazer circular, de transportar a imagem, transportar a aparência (trans-aparente) (VIRILIO, 1993). A aparência, em circulação, ganha o estatuto de verdade, na sociedade da informação.

Mas o personagem de Saramago não é um simulacro – o sujeito produzido pela simulação da sociedade do espetáculo – empenhado simplesmente em se mostrar pelas memórias de seus feitos e aventuras, registrados no seu testamentário. Ao contrário, ele denuncia a espetacularização, revela as mentiras encobridoras que o fizeram vilão de uma sociedade hipócrita. Ainda mais, Don Giovanni mostra que tantas punições e vítimas foram em vão para se tentar domesticar inteiramente o homem, submetê-lo a ditames que, num dado momento, parecem eternos e absolutos, mas que, posteriormente, se mostram relativos e passageiros.

É importante evocar o nome da versão de Don Juan, feita por Saramago: O Dissoluto Absolvido, ou seja, aquilo que se dissolveu, desmanchou-se e foi absolvido. Don Juan se dissolveu com o tempo e, com ele, sua própria causa. Aquilo que antes significava uma grande afronta à sociedade se dissipou e não representa mais perigo. A história se encarregou de dissolver antigos entraves, como o tabu da virgindade feminina, a indissolubilidade do casamento, a infidelidade conjugal, a repressão da sexualidade, a vigilância da aventura desejante e tantos outros contra os quais Don Juan conspirava. A idade de Don Juan pode ser tomada como a idade de uma sociedade que envelheceu, foi ultrapassada e assiste à dissolução dos seus sólidos. A história, e não Deus, absolveu Don Juan, enterrando ou anulando o próprio donjuanismo. Não é mais necessária a astúcia e a burla para se conquistar uma mulher, como ademais para conquistar outros prazeres da vida. Eles estão aí, disponíveis no mercado, para o consumo farto. Além disso, de uma sociedade restritiva e incriminadora, passamos a uma sociedade do excesso e da incitação.

Don Giovanni deixa a peça de Saramago sendo levado por uma de suas antigas burlas, que, após longa meditação, resolve deixar o marido e ficar com ele. O que era escândalo, agora é prática comum. “É tempo que eu te conheça e me conheça a mim” diz Zerlina antes de acalmar a mão de Don Giovanni, que treme ao

ouvir que é por ela amado. Agora Don Giovanni não é mais mártir, nem herói, é simplesmente Giovanni.

Mas as últimas linhas da resignificação que Saramago reservou ao mito são ainda mais surpreendentes e reveladoras: “Deus e o Diabo estão de acordo em querer o que a mulher quer” (SARAMAGO, 2005, p. 90).

Esse novo desfecho desloca não só a discussão da questão da honra masculina ferida através burla feminina, como também a discussão acerca da punição ou do castigo de Don Juan, para a esfera individual. Se é desejo da mulher, não é Deus ou o Diabo que irão se opor. Desse modo, Don Juan é finalmente absolvido do castigo religioso, tendo que se haver somente com as interessadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

El Burlador é comédia maior. Teatro de ação, diálogos longos em curtas palavras. Não poderíamos saber das motivações cotidianas que levaram Tirso de Molina a postular tal obra. Aliás, parece que as divergências quanto a sua autoria ainda não foram esgotadas, mas, se tivéssemos que nos referir ao responsável por El Burlador no plural, não haveria constrangimento algum, seria inclusive benéfico para os próprios envolvidos, pois eles poderiam dividir o castigo de ter iluminado o terreno errado e dado, sem querer, argumentos para a oposição. El burlador teria saído da Espanha, não sabemos se enquanto livro ou enquanto boato, e ido parar às vistas de Molière possivelmente através da Itália.

Molière provavelmente enxergou o potencial da obra para expor um pouco de pimenta e crítica social à sua corte e logo fez a sua versão. Expôs a hipocrisia com tamanha perfeição, que pode-se muito bem dizer que foi ele que a inventou. Molière colocou argumentos tão óbvios na boca de Don Juan quanto nas preocupações de Leporello. Mas tudo ainda era em nome da honra e da civilidade, fazendo com que Don Juan tivesse que continuar indo para inferno.

Lord Byron evocou-o como herói para tentar desviar a humanidade das guerras e demonstrações de baixa afetividade. Demonstrou como é possível uma felicidade nômade às vésperas de um mundo globalizado e, principalmente, como podemos confiar na fortuna do acaso, assegurando-nos que é sempre possível apaixonar-se. Mas, por um infortúnio desses da vida, ele mesmo morreu delirando em febre antes de poder concretizar a saga de seu herói.

Ainda curtindo o burburinho do maio de 68, os franceses permitiram, e até gostaram, de ver Don Juan encarnado em uma mulher. Expuseram as polêmicas concernentes à época, como o sexo dos padres, ménage e orgias universitárias. Mas finalizaram com Jeanne cremada pelas chamas da vingança após ter cedido ao convite macabro. Vale também assinalar que a mulher donjuanista é uma falante, uma narradora que conta seus feitos, mais do que uma atriz em cena, talvez a encarnação da narrativa disseminada nesse tempo. O que importa não é o feito, mas sua versão, numa sociedade dominada pela linguagem.

Necessário também lembrar que a obra de Vadim coloca o mito de Don Juan no cinema, no universo da imagem em movimento e na lógica da indústria cultural não muito dada à mitologia.

Logo depois, Hollywood comprou a mensagem de Lord Byron e explorou todo o potencial sedutor do personagem para convencer a todos que a vida da classe média americana só não é melhor porque lhes falta o fogo da juventude. Mostrou como a paixão é o mais sublime dos sentimentos, embora seja notável sua capacidade de pular de uma mulher para outra. Essa versão guardou um final mais arrojado para o mito. Convenceu o herói delirante a tomar psicotrópicos ao mesmo tempo em que incentivou-nos a viver fabulosamente.

Na virada do milênio, o tema cai no colo de um escritor ateu que adora o tema dos duplos e coloca em seu Don Giovanni a intenção de mostrar que ele não seria tão malvado assim, bem como as mulheres não seriam tão inocentes quanto pintadas.

Enfim, Saramago foi direto ao ponto – que castigo merece Don Giovanni? E quem tem o direito de aplicar o tal castigo? Mais do que isso, ele mostrou que as antigas formas de coerção estão ultrapassadas. Tendo o fogo infernal perdido seus efeitos sobre a humanidade, até mesmo seus efeitos pirotécnicos, o que resta a Don Juan é nada mais do que provar de seu próprio veneno.

Seria a honra, instituição tão cara à manutenção da ordem social, uma instituição falida? Não diríamos que sim. Mas se a pergunta fosse diferente – a lei que fora imposta pela igreja e tomava vida em cada pai de família, depois foi laicizada e tinha nos revolucionários sua continuidade garantida, e estes, por sua vez, deixaram a tarefa com os juízes e psiquiatras/psicólogos, é atributo de quem atualmente? –, sem dúvida não saberíamos responder. Talvez de todos e de ninguém. São tantas as verdades e os caminhos, que não há equívoco. Equivocado é ficar parado já tanto mostrou Bauman (2001; 2004; 2007).

Teria o tempo finalmente alcançado Don Juan e a própria mitologia? Certamente que sim. E o alcançou na mais atual forma de mal-estar, a velhice. Na mesma medida em que não há mais ao que se contrapor, pois gozar agora é a lei, Don Juan é finalmente absolvido, sendo fadado a viver livre e morrer naturalmente. Sem Deus ou a religião, sem pai, sem guerras e revoluções, sem culpa e sem a resistência das mulheres, parece que é a hora de Don Juan se aposentar. E o que virá depois? Depois nunca existiu para Don Juan. Deixemo-lo com isto.

Quanto à mitologia, há a mesma indefinição, incerteza e imprevisibilidade típica do nosso tempo. Teriam os mitos se aposentado ou teriam ainda lugar no mundo por algum tipo de sucessor? Literatura, cinema e, mais recentemente, o hipertexto da internet admitem mitos? O mundo da velocidade e da efemeridade pode manter alguma permanência, intrínseca ao mito? Qual seria sua função hoje? Talvez seja essa função mesma de preservar algo num imaginário atualmente muito rotativo, a saber, algo consagrado numa história comum, amplamente compartilhado e construído coletivamente. No mundo da individualização, a mitologia, ainda que deixando de ser uma tradição oral para se incorporar às tecnologias de comunicação e de produção simbólica, pode representar um reduto da irmanação, de referências comuns, cimentadores, não de formas fixas de representação, mas de aproximação e produção de laços entre os homens. Don Juan pode ter se aposentado como garanhão conquistador, tal como foi popularizado, mas as mitificações da sexualidade, do amor, das paixões, da burla, do desejo, do castigo e de outros componentes do donjuanismo continuam necessárias como fonte de inspiração e de produções simbólicas coletivas.

É com um sentimento de dever cumprido que consideramos ter demonstrado nossa tese principal. A de que o mito de Don Juan pode muito bem servir de campo para se revisitar a história da subjetividade, nos aspectos que o mito tange. A cada mergulho na aparição de Don Juan pela via da literatura ou do cinema se vislumbrava todo um universo ali codificado: a sociedade, a cultura, o sujeito concretamente constituído e tudo o que mais compunha o cenário de uma época. Imagens inesgotáveis, leituras infundáveis. Foi um caminho longo e sinuoso. Cheio de dúvidas, incertezas e questionamentos que, ao final, mostraram-se necessários. Assim como foi necessário não ficar pelo meio do caminho, embora, por vezes, tivemos que parar para lembrar a rota.

O processo de pesquisa, desde a ideia inicial até estas últimas palavras, foi de crescimento e desenvolvimento constantes. Embora seja notável a amplitude e riqueza do tema, bem como os inúmeros aspectos que poderiam ser explorados com maior profundidade, o tempo também chegou para nós. Cabe àqueles que convidamos para essa viagem absolver-nos ou não.

## REFERÊNCIAS

AUGÉ, M. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BAKHTIN, M. M. Apontamentos. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: M. Fontes, 2000.

BARDIN, L. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2001.

\_\_\_\_\_. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2004.

\_\_\_\_\_. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2007.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BIRMAN, J. *Estilo e Modernidade em Psicanálise*. São Paulo: 34, 1997.

BYRON, L. (1819-24). *Don Juan*. London: Penguin Classics, 2004.

CAMPBELL, J. *O poder do mito*. Organização Betty Sue Flowers. São Paulo: Palas Athena, 1994.

COJORIAN, A. “Estas horas são minhas”. In: MOLINA, T. de. (1630). *Don Juan: O Burlador de Sevilha e o Convidado de Pedra*. Edição, Tradução, Apresentação e notas: Alex Cojorian. Introdução: Mário M. Gonzávez. 1 ed. bil. Brasília: Circulo de Brasília, 2004. p. 7- 11.

DEBORD, G. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DON JUAN DEMARCO. Direção Jeremy Leven. Estados Unidos: New Line Cinema; Columbia TriStar Films, 1995. 1 DVD.

ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: M. Fontes, 2005.

E SE DON JUAN FOSSE MULHER? Direção e produção: Roger Vadim. França/Itália: Cocinor, 1973. 1 DVD.

FREITAS, L. A. P. de. *Freud e Machado de Assis: Uma intersecção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

FREUD, S. (1895) Estudos sobre Histeria. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. II

\_\_\_\_\_. (1907) Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. IX.

\_\_\_\_\_. (1914) O Moisés de Michelangelo. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XIII.

\_\_\_\_\_. (1930) O mal-estar na civilização. In: \_\_\_\_\_. O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos. v. XXI (1927-1931). Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 73-148.

FUKS, M. P. Mal estar na contemporaneidade e patologias decorrentes. *Psicanálise e Universidade*. São Paulo, nº9 -10, jul./dez. 1998 - jan./jun. 1 999, p. 63-78.

GIDDENS, A. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1999.

GONZÁLES, M. M. Introdução. In: MOLINA, T. de. (1630). *Don Juan: O Burlador de Sevilha e o Convidado de Pedra*. Edição, Tradução, Apresentação e notas: Alex Cojorian. Introdução: Mário M. Gonzávez. 1 ed. bil. Brasília: Circulo de Brasília, 2004. p. 13-37.

GONZÁLES-REY, F. *Pesquisa qualitativa e Subjetividade: Os Processos de construção da Informação*. São Paulo: Pioneira Thompson Learnig, 2005.

HARVEY, D. *A Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, Ed. Loyola, 2003.

HAUSER, A. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JUSTO, J. S. O “ficar” na adolescência e paradigmas de relacionamentos amorosos da contemporaneidade. *Rev. Dep. Psicol., UFF*, Niterói, v. 17, n. 1, p. 61-77, jan./jun. 2005.

KAPLAN, E. A. (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1993.

LACERDA, D. *Lord Byron – Poeta Crítico: As Di(Trans)gressões Metalingüísticas em Don Juan*. 110f. Tese de Doutorado. UFPR: Curitiba, 2008.

MAEZTU, R. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1939.

MARAÑÓN, G. *Don Juan*. Ensayos sobre el origen de su leyenda. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

MEZAN, R. *Sigmund Freud: a conquista do proibido*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

\_\_\_\_\_. *Interfaces da psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MOLIÈRE. (1665). *Don Juan e o Convidado de Pedra*. Tradução e adaptação: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MOLINA, T. de. (1630). *Don Juan: O Burlador de Sevilha e o Convidado de Pedra*. Edição, Tradução, Apresentação e notas: Alex Cojorian. Introdução: Mário M. González. 1 ed. bil. Brasília: Circulo de Brasília, 2004.

NOGUEIRA, S. R. *O Don Juan de Gonzalo Torrente Ballester*. 185f. Dissertação. Universidade Estadual Paulista, Assis, 2001.

POUND, E. L. *A arte da poesia: ensaios escolhidos por Ezra Pound*. São Paulo: Cultrix, 1988.

RIBEIRO, L. S. S. *Don Juan e a Construção de um mito em El Burlador de Sevilha*. 2007. 79f. Dissertação (Mestrado em Literatura Espanhola). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RIBEIRO, R. J. (Org.). *A sedução e suas máscaras: Ensaio sobre Don Juan*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

ROCHA, E. P. G. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RODRIGES, U. T. *O mito de D. Juan e outros ensaios de escrever*. Lisboa: Imprensa nacional-casa da moeda, 2005.

SAENZ-ALONSO, M. *Don Juan y el donjuanismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

SAMPAIO, C. P. A incidência da literatura na interpretação psicanalítica. In: BARTUCCI, G. (Coord.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

\_\_\_\_\_. Freud e a literatura: fronteiras e atravessamentos. In: *Rev. Bras. Psicanál.*, v. 38, n. 4, p. 803-817, 2004.

\_\_\_\_\_. Conjugações entre psicanálise e literatura. In: BARONE, L. M. C. (Coord.). *A psicanálise e a clínica extensa*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.

SANTAELLA, L. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

SARAMAGO, J. *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TEIXEIRA, L. C. O lugar da literatura na constituição da clínica psicanalítica em Freud. In: *Psychê*, São Paulo, v. 9, n. 16, p. 115-132, jul./dez. 2005.

VIRILIO, P. *O espaço Crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

WATT, I. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1997.

ZORRILLA, J. (1844). *Don Juan Tenório*. Madrid: Edimat Libros, [s/d].