

RELEITURAS DE UM MITO: DOM JUAN, O PUNIDO E O ABSOLVIDO

R reinterpretations of a myth: Don Juan, the punished and the absolved

Fernanda Buzzon Fernandes¹

RESUMO: Este trabalho apresenta alguns apontamentos sobre duas releituras - a de Lorenzo da Ponte (1749-1838) e a de José Saramago (1922-2010) - do mito donjuanesco em relação à sua matriz literária, a peça *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630), do espanhol Gabriel Téllez (1579-1648), com o objetivo de averiguar as transformações sofridas pelo mito do grande sedutor, assim como pelas personagens secundárias que o compõem. Alguns críticos acreditam que Dom Juan pouco tenha mudado desde o seu nascimento, ainda no século XVII, embora as personagens femininas apresentem alterações consideráveis de comportamento. Não obstante, verifica-se que a releitura saramaguiana do mito, afora ter dado continuidade à emancipação feminina frente à sedução, já iniciada por Da Ponte, também humanizou o anti-herói, conduzindo-o a níveis mais complexos de compreensão de si, assim como do outro, inéditas para o mito.

PALAVRAS-CHAVE: Dom Juan; Ciclo do herói; Tirso de Molina; Lorenzo da Ponte; José Saramago.

ABSTRACT: This paper presents some notes about two readings – one by Lorenzo da Ponte (1749-1838) and the other one by José Saramago (1922-2010) - of the “Don Juan” myth regarding its literary matrix, the play *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630), by Gabriel Téllez (1579-1648), in order to ascertain the transformations undergone by the myth of the great seducer, as well as the secondary characters that compose it. Some critics believe that Don Juan has changed little since its birth, in the early seventeenth century, although the female characters show considerable changes in their behavior. Nevertheless, it appears that Saramago retelling of the myth, besides giving continuity to women's emancipation front of seduction, already initiated by Da Ponte, also humanized the anti-hero, leading him to more complex levels of understanding of himself, as well as the other, unprecedented for the myth.

KEYWORDS: Dom Juan; The hero cycle; Tirso de Molina; Lorenzo da Ponte; José Saramago.

O herói cujo apego ao ego já foi aniquilado vai e volta pelos horizontes do mundo, entra no dragão, assim como sai dele, tão prontamente como um rei circula por todos os cômodos do palácio. Aí reside seu poder de salvar; pois sua passagem e retorno demonstram que, em todos os contrários da

¹ Mestra em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Assis.

fenomenalidade, permanece o Incrriado-Imperível e não há nada a temer.

Joseph Campbell

Reflexões no âmbito de ciências várias, como a antropologia, a mitologia e a própria psicanálise, empenharam-se em responder como os mesmos mitos, tal como aquele que diz respeito à origem do Mundo ou ao jovem herói que se oferta voluntariamente ao sacrifício a fim de salvar a humanidade, a despeito de singularidades mutáveis, encontram-se presentes entre povos cultural e geograficamente diversos, conquanto jamais tenha havido contiguidade entre os mesmos.

São mitos que variam muito nos seus detalhes, mas quanto mais os examinamos mais percebemos quanto se assemelham estruturalmente. Isso quer dizer que guardam uma força universal mesmo quando desenvolvidos por grupos ou indivíduos sem qualquer contato conatural entre si – como, por exemplo, as tribos africanas com os índios norte-americanos, os gregos e os incas do Peru. Ouvimos repetidamente a mesma história do herói de nascimento humilde mas milagroso, provas de sua força sobre-humana precoce, sua ascensão rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfante contra as forças do mal, sua falibilidade ante a tentação do orgulho (*hybris*) e seu declínio, por motivo de traição ou por um ato de sacrifício “heróico”, no qual sempre morre. (HENDERSON, 2008, p. 142)

Carl Gustav Jung (2013), com interesse em deslindar o incidente, reporta-se aos arquétipos, os quais constituem uma espécie de inconsciente coletivo ou herança psíquica comum, não pessoal e indômita à própria consciência. Eles seriam, assim, um segundo sistema psíquico, a camada mais profunda da mente, onde imagens e símbolos primordiais são acumulados e acessíveis principalmente por meio de sonhos, que Joseph Campbell denomina “visões” (CAMPBELL, 2008, p. 52), os quais, por sua vez, revelam conflitos humanos de ordem universal, e não meramente pessoal. As imagens simbólicas mencionadas não são provenientes de experiências particulares, no tocante a eventos efetivamente vivenciados por cada indivíduo, todavia de símbolos gerais compartilhados pela humanidade a datar do início dos tempos até a atualidade.

Campbell, em conformidade com a concepção junguiana, explica

que, não obstante vivamos em lugares, épocas e circunstâncias dissemelhantes, nossas vidas são similares em aspectos fundamentais. A experiência de nascimento, bem como de transição entre infância e maturidade ou senilidade e morte são eventos inerentes a qualquer ser humano, seja ele integrante de uma tribo fechada em si mesma ou um homem altamente civilizado - consoante os padrões ocidentais.

São justamente esses episódios comuns, contemplados reiteradamente ao longo de milênios, que justificam a existência de mitos análogos em comunidades absolutamente díspares. Mesmo de maneiras diversificadas, trilhamos o mesmo caminho de vida orientada à morte, de modo que a função dos mitos é tornar os mistérios dessa jornada menos nebulosos à mente humana. (CAMPBELL, 2008, p. 78).

Os arquétipos, dos quais os mitos se originam, são formas de pensamento preexistentes (inclusive, quanto aos próprios mitos) que, afora nos manter profundamente concatenados aos primórdios de nossa espécie (comportamentos, medos, sentimentos, reações, ritos), apresentam da mesma maneira modelos específicos de conduta que podem contribuir com nossa maneira de estar e agir no mundo.

[...] a mente humana tem a sua história própria e a psique retém muitos traços dos estágios anteriores da sua evolução. Mais ainda, os conteúdos do inconsciente exercem sobre a psique uma influência formativa. Podemos, conscientemente, ignorar a sua existência, mas inconscientemente reagimos a eles, assim como o fazemos às formas simbólicas — incluindo os sonhos — por meio das quais se expressam. (ENDERSON, 2008, p. 138)

De acordo com Mircea Eliade (2000), os mitos objetivam preparar-nos para as atividades humanas mais significativas (alimentação, casamento, trabalho, educação, arte e sabedoria), ofertando modelos de vida ideais a serem adotados em situações conflituosas à psique (ELIADE, 2000, p. 13), com o propósito de salvaguardá-la de atitudes neuróticas ou psicóticas – habituais, sobretudo, entre os ocidentais, em razão de que, por dispensarem os mitos, negam a si mesmos uma segunda gestação, que os tornaria mais aptos a enfrentar os desafios cotidianos.

É possível identificar ritos de iniciação à vida adulta em várias comunidades tribais, como os índios americanos, que oportunizam aos seus jovens provas diversas (de resistência, de controle físico-emocional), as quais têm por finalidade conduzi-los física e mentalmente, por meio de uma

experiência mitológica, a viver de forma independente dos pais e em consonância com as necessidades de seu povo.

Campbell, no entanto, chama a atenção às estruturas sociais mais individualistas, como aquelas em que nós, ocidentais, nos encontramos hoje, nas quais os mitos são comumente ignorados porque presumidamente falaciosos. Nelas, os indivíduos transitam entre uma fase e outra de vida sem estarem psicologicamente preparados, o que os leva a experimentar uma espécie de orfandade prematura, a qual, em oposição à situação referida anteriormente, pode conceber mulheres e homens dependentes e altamente inseguros durante a vida adulta (2008, p. 47).

Afinal, principalmente no ocidente, vemo-nos obrigados a abandonar subitamente uma situação de manifesta dependência em relação aos pais, como se estivéssemos (ou devêssemos estar) aptos a atender novas exigências e responsabilidades, em muitos casos, completamente desconhecidas:

A fim de contribuir para o desenvolvimento pessoal, a mitologia não precisa fazer sentido, não precisa ser racional, não precisa ser verdadeira: precisa ser confortável, como a bolsa marsupial. Suas emoções crescem lá dentro até você se sentir seguro para sair. E, quando essa bolsa se desfaz, o que é comum acontecer no nosso mundo, não temos um segundo útero. A atitude racional diria: “Ora, esses mitos antigos são uma bobagem!”, o que acaba por estraçalhar a bolsa.

Então, com o que ficamos? Ficamos com um monte de nascimentos fracassados, sem a formatura do segundo útero. Foram expelidos cedo demais, nus e agitados. E tiveram de se virar sozinhos. O que aconteceria se um feto pequenino fosse lançado no mundo? Já é difícil ser um bebê de incubadora, mas sem essa bolsa, sem essa pedagogia mitológica, a psique ficaria toda atrapalhada. (CAMPBELL, 2008, p. 47)

O impacto dessa malograda experiência pode ser deletério à psique, acarretando ao indivíduo certo sentimento de fracasso quanto à própria vida e inadequação em referência aos seus semelhantes, além de excluí-lo subjetivamente do grupo com o qual se identificava. Conforme os teóricos já mencionados, pois, a indiferença no que concerne a esses sinais coletivos estaria contribuindo com o alto índice de comportamentos neuróticos e psicóticos no ocidente - em consideração ao oriente, onde os ritos mitológicos encontram-se ainda preservados entre grupos vários,

sobretudo a meio daqueles distanciados político e ideologicamente dos grandes centros de orientação cultural (CAMPBELL, 2008, p. 63).

À luz das considerações sobre os mitos, que revelam a constância de seus temas e, sobretudo, a contribuição dos mesmos à manutenção da psique, talvez possam ser compreendidas as variações do mito do grande *burlador* desde a sua origem até a contemporaneidade, em consequência de que o mesmo simboliza problemas reconhecíveis na atualidade, como a sensação de inadequação ao grupo.

Interessa-nos indagar se o mito donjuanesco ainda responde às nossas necessidades e se, além do próprio Dom Juan, outras personagens do mito, principalmente as femininas, encontram-se acometidas ou não pelos novos tempos. Em virtude de reatualizações frequentes, foram subtraídos ou acrescidos aspectos novos ao mito, os quais parecem tê-lo afastado de sua matriz, adequando-o a novas mentalidades, a exemplo do feminismo.

À vista disso, o presente estudo pretende discutir a releitura contemporânea feita por José Saramago em sua última peça teatral, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, em relação à matriz donjuanesca², *O burlador de Sevilha e o convidado de pedra* (2004), de Tirso de Molina, e ao libreto de Lorenzo da Ponte, *Don Giovanni* (1991), escrito no século XVIII, em razão de que Saramago os toma explicitamente como referências para composição de seu Dom Giovanni (SARAMAGO, 2005, p. 14-15). Recorrendo às obras citadas, acredita-se ser possível fazer um breve balanço acerca das transformações ocorridas a Dom Juan e situá-lo igualmente como mito vivo presente na contemporaneidade ocidental.

A figura donjuanesca atualiza o tradicional mito do herói em seu estágio primeiro, notadamente assinalado por fraquezas de ordem moral, como a crueldade, o cinismo e a insensibilidade em relação ao outro, segundo apresentado por Joseph L. Henderson (HENDERSON, 2008, p. 145), em trabalho organizado por Jung. O mito do herói representa, por meio de quatro ciclos³, os esforços a serem realizados pelo homem durante a vida com vistas a atingir o crescimento pleno de sua personalidade, definida pela estabilidade psicológica proveniente da maturidade. Entre as etapas a serem percorridas, destaca-se o *ciclo Trickster*⁴, a primeira fase do mito: *Trickster*, bem como Dom Juan, é uma personagem dominada por seus desejos, sendo capaz de

2 Publicado originalmente entre 1620 e 1635.

3 É possível haver variações quanto ao número de ciclos no que concerne a uma cultura ou outra.

4 O nome atribuído ao ciclo diz respeito à concepção dos *winnebagos*, tribo indígena norte-americana, todavia pode haver variações entre um grupo e outro, ainda que as evoluções do herói sejam símile.

arquitetar trapaças de ordem demoníaca se as mesmas lhe facultarem a satisfação momentânea de suas necessidades mais elementares, principalmente aquelas relacionadas ao corpo.

Nesse aspecto, Dom Juan é também uma personagem vampírica, dado que apresente como motivo de vida a necessidade de despojar enganosa e forçosamente a vitalidade moral daqueles que seduz. A mentalidade das personagens mencionadas é também caracterizada por considerável infantilidade uma vez que ignoram as consequências de suas ações e agem cegamente em função do próprio deleite.

O *Trickster*, no entanto, com o passar do tempo, direciona-se a um princípio de segunda evolução, na qual ele se torna, ao menos na aparência física, um homem adulto. É nesse estágio de evolução que Dom Juan se encontra e, em razão de não conseguir superá-lo, é punido por entidades sobrenaturais, em considerável número de reatualizações. Mais do que o fim, ou a morte, as punições impulsionam o enfrentamento necessário para a evolução do ego, ainda tão autocentrado em si, que se recusa a empreender a passagem exigida para seu crescimento efetivo (CAMPBELL, 2013, p. 93).

Mas é importante reconhecermos que em cada fase desse ciclo a história toma formas particulares que se aplicam a determinado ponto alcançado pelo indivíduo no desenvolvimento da sua consciência do ego, e também aos problemas específicos com que ele se defronta a um dado momento. Isso é, a imagem do herói evolui de maneira a refletir cada estágio de evolução da personalidade humana. (HENDERSON, 2008, p. 144)

Dom Juan é um anti-herói preso à sua condição primeira, concatenada a uma espécie de eterna infância. Seu mito desempenha um ser já adulto, ao menos no que concerne à aparência, que não consegue atingir a maturidade, de maneira que há certa ambivalência em seu comportamento, um manifesto descompasso entre sua essência e aquilo que ele *deveria* ser, consoante o modelo social aceito. É desse choque entre Dom Juan e o mundo que surge o conflito da personagem.

No entanto, os modelos sociais de prestígio se modificam com o tempo, o que leva essa personagem a vivenciar algumas transformações compreendidas pela própria literatura, arte da qual nasceu, principalmente no que diz respeito à punição de seu comportamento. Nessa perspectiva, o anti-herói mostra-se muito próximo ao homem contemporâneo e ocidental, o que talvez justifique a fascinação de leitores de épocas diversas por essa figura.

Conquanto seja julgado do ponto de vista ético-moral, os próprios leitores cedem ao sedutor, demonstrando uma espécie de identificação apenas superficialmente ocultada.

Fenômeno similar é notado no que concerne a artistas (músicos, por exemplo) marcados por escândalos socialmente reprováveis (abuso de drogas, sexo, abandono familiar, autodestruição). Por qual razão nomes como Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain ou, mais recentemente, Amy Winehouse geram tanto fascínio entre o público ainda que todos eles tenham encontrado o fim de maneira trágica, como o próprio Dom Juan. Episódio correspondente se observa na ocasião da publicação da biografia da alemã Christiane Vera Felscherinow: leitura obrigatória em várias escolas alemãs, os eventos de sua vida quanto às drogas e prostituição atraíram ainda mais os jovens para o universo do vício, contrariando as expectativas pedagógicas do livro.

Embora não se pretenda uma aproximação forçosa entre os nomes mencionados e o mito, eles representam, do mesmo modo, uma espécie de não sujeição à consciência (ou superego, na acepção freudiana). Talvez, justamente por isso, todos tenham sido igualmente “punidos”: em consequência de excessos diversos, encontraram a morte prematura que os deixou presos a uma espécie de sempiterna juventude, em conformidade com lema “*live fast, die young*”⁵.

A tais personalidades não foi consentida a chance de atravessar os demais ciclos de evolução pessoal. Essas figuras viveram em função de necessidades recônditas, elementares, a despeito de normas de conduta socialmente impostas. Elas são assinaladas por certa infantilidade, mas também por liberdade invejável, conferida apenas àqueles que não temem os riscos.

O burlador parece representar os que não aceitam as regras impostas pela maturidade: emprego estável, casamento, família e religião. Recusa-se a crescer. Dom Juan é aquele que renunciou a ser e agir em conformidade às exigências de seu tempo. Embora ele as conhecesse, principalmente graças às personagens com as quais se indispôs, não foi preparado para legitimá-las como verdadeiras ou imprescindíveis ao seu crescimento, em verdade, suas vítimas também não o foram. Ao contrário delas, contudo, o burlador não omite os desvios de sua conduta, chegando ao extremo de orgulhar-se deles.

5 “Viva rápido, morra jovem”. De acordo com o dicionário online *Urban Dictionary*, a expressão significa aceitar os riscos e se divertir o máximo possível. Tal postura leva-nos ao encontro da morte precoce, considerada preferível à velhice.

Na obra de Tirso de Molina, a figura de Dom Juan, psicologicamente pouco acessível ao leitor, visa principalmente à burla, e não à sedução – aspecto manifestamente acrescido ao mito *a posteriori*. Com Tirso de Molida, o burlador já apresenta o caráter descomprometido e instintivo que o aproxima do *Trickster*, por meio de proezas maléficas que se seguem ininterruptamente.

Quanto à superficialidade aludida, a construção donjuanesca de Tirso de Molina está em conformidade com as tendências do teatro espanhol do século XVII, uma vez que a ação da trama se sobrepõe às próprias personagens, como adverte Ian Watt (1997):

Nem Molina, nem as formas dramáticas com as quais trabalhou, tinham muito a ver com a psicologia do personagem como tal. Lembra-nos A. A. Parker: entre os cinco princípios da comédia espanhola, “o primeiro era a primazia da ação sobre a construção do personagem”; e o segundo, “a primazia do tema sobre a ação”. Em *El Burlador* Molina estava criando não um quebra-cabeça psicológico, mas um emblema moral. Sua peça tinha de basear-se nas convenções da justiça poética. (WATT, 1997, p. 126)

Na obra matriz, se as mulheres já não são poupadas dos feitos donjuanescos, tampouco o são os homens. Posto que o maior prazer do anti-herói seja a burla, e não a sedução amorosa, concretizá-la o leva a ludibriar indistintamente qualquer um que cruze o seu caminho: mulheres e homens, a despeito de classe social; autoridades, na figura dos reis; familiares; amigos e até mesmo entes sobrenaturais. Moleque já crescido, o *Trickster* ocidental troça daqueles que, por ingenuidade ou *hybris*, estiverem mais vulneráveis às suas artimanhas.

Ser amado é uma ideia tão distante dos pensamentos de Dom Juan quanto a de amar. Há duas particularidades que se repetem nas suas relações sexuais. Primeira: a escolha da mulher é puramente circunstancial – nada além da mera casualidade abre-lhe o caminho para essa ou aquela mulher. Segunda: para ele, a relação com a mulher deve durar apenas o tempo necessário à sua satisfação carnal – nos casos de Aminta e Tisbea, antes mesmo de ir para a cama com as seduzidas ele ordena a Catalinón que mantenha os cavalos selados, prontos para uma rápida fuga. Ao identificar Dom Juan como um

burlador, o título da peça indica uma grande diferença de ênfase em comparação com as outras obras que mais tarde retomariam a lenda do fidalgo de Sevilha. (WATT, 1997, p. 108)

Conforme apontado por alguns críticos, nas ocasiões em que o burlador espanhol desonra sexualmente uma mulher, ele agride principalmente o homem vinculado a ela. Por intermédio de sua ação, portanto, ele fragiliza o poder vigente, subordinando-o aos seus caprichos. Nessa perspectiva, os desvios donjuanescos não visam diretamente a agredir o feminino, mas as leis morais que também o têm reprimido. Don Giovanni, na versão de Lorenzo da Ponte, afora o nome de suas amantes, acrescenta ao seu catálogo a posição social de cada figura masculina associada àquelas mulheres – fosse no papel de pai ou de noivo.

[...] o fundamental é que Don Juan visa ao poder em suas relações (aparentemente) amorosas: sacrificar as mulheres à sua glória, pela glória dominar os homens. Os valores morais perdem-se em favor dessa meta suprema, a política ocupando o lugar dos afetos. (RIBEIRO, 1988, p. 15)

Don Juan Tenório é uma personagem enérgica, que transita entre um conflito e outro, causando infortúnios a quem quer que encontre graças à sua força de ação impetuosa, quase demoníaca, nos termos de Renato Janine Ribeiro (1988). Um *Trickster* completamente entregue aos próprios instintos. No entanto, em *O burlador de Sevilha e o convidado de pedra*, não há vítimas, isto é, personagens ingenuamente enganadas por um vigarista, em razão de que elas experimentam não só através de Dom Juan, todavia por meio de si mesmas, as contradições de uma época: trata-se do barroco levado às últimas consequências.

A personagem Isabela, por exemplo, concede que o noivo, Dom Otávio, fique em seu quarto, não obstante seja ainda solteira. Mesmo que tenha sido enganada, em razão de que era Dom Juan, mascarado, quem estava lá, Isabela consentiu espontaneamente o ato sexual que, para os valores da época, corromperiam sua honra. Nessa cena, bem como no mito donjuanesco de maneira geral, há outro aspecto importante: quando o burlador veste a máscara, paradoxalmente, ele despe a sociedade da sua própria, de maneira que o anti-herói situa a si e as demais personagens num mesmo plano. A corrupção e a hipocrisia encontram-se não somente em Don

Juan Tenório, mas em todas as personagens engendradas por Tirso de Molina e seus sucessores.

José Saramago, em seu *Don Giovanni*, mais que sugerir tais desvios morais em relação às demais personagens do mito, e não apenas quanto a Dom Juan, tal como o fez Tirso de Molina, faculta ao próprio sedutor apontá-los de maneira irônica, como no fragmento: “A tua filha abriu-me a porta. Admito, em seu abono, que julgasse tratar-se do noivo querido, do etéreo Don Octávio, 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).

Na obra de Tirso de Molina, apesar da troca de Dom Otávio por Dom Juan Tenório, Isabela não apresentou constrangimento algum frente à falta moral - para a época-, cometida por ela: conquanto ninguém viesse a descobrir, os desejos carnavais poderiam ser saciados. A honra, tema caro à peça, portanto, encontra-se imaculada somente no âmbito público, frente à sociedade, e não no espaço privado - neste, em verdade, ela sequer existe mais. Dom Juan é, portanto, uma ameaça à ordem, não apenas por seus atos, mas porque ilumina do mesmo modo as faltas e a corrupção de sua época.

Em relação às demais mulheres da peça espanhola, o próprio discurso de Dom Juan, mais que romântico, parece atender simplesmente às ambições de ordem social e econômica que efetivamente as seduzem. Para Tisbea, ele oferece galanteios vários, mas, com Aminta, o argumento é outro. A fim de levá-la à cama, ostenta sobretudo a posição social e o prestígio dos quais goza para convencê-la acerca do quão vantajosa poderia ser, para ela, a união de ambos. Isto posto, as personagens deixam ver que, se Dom Juan não busca o amor em suas investidas, conforme afirma Watt, tão pouco elas o fazem.

Na obra de Tirso de Molina, há manifesto descompasso entre aquilo que as personagens assumem como honroso publicamente e o que elas fazem no âmbito privado. Ainda que o autor não os revele de maneira mais profunda, são tais contrastes entre um forte discurso moralizante e uma ação degenerada que as iluminam na peça.

Em outros termos, as personagens são condenadas por si mesmas, e não exclusivamente pelo burlador. Tirso de Molina compõe um quadro social no qual todos, ainda que careçam da frieza e ousadia de Dom Juan, como lembra Watt, também *burlam* as convenções sociais e morais de sua época - principalmente a aristocracia. Aliás, este descompasso entre o povo e os aristocratas, no que tange aos valores, é apontado pelo próprio Dom Juan: todas as mulheres, a despeito de classe, cedem à satisfação sexual antes do casamento. Aquelas que pertencem à nobreza, porém, o fazem ainda mais

facilmente, sem ponderar, mesmo brevemente, sobre eventuais consequências quanto aos próprios desvios:

O fato é que na sociedade descrita em *El Burlador* não há um estilo de vida que possa ser tomado como um límpido pano de fundo contra o qual se possa projetar a figura contrastante de Dom Juan, a fim de melhor avaliá-lo e julgá-lo. De um modo geral ele é mais perverso, mais amoral, e também mais hábil, mais ativo e mais corajoso do que as pessoas à sua volta; mas não difere essencialmente delas, tanto nos objetivos quanto nos métodos. Seu criador, Tirso de Molina, era um escritor cuja visão moral da vida em seu tempo refletia tanto a tristeza que lhe causava a decadência do período de Filipe III (1598-1621) e Filipe IV (1621-65), quanto o seu desprezo pelo mundo em geral. (WATT, 1997, p. 119)

Por essa razão ainda, segundo Watt, a punição do burlador só poderia ter vindo de outro plano, o sobrenatural, uma vez que todas as personagens, e não somente Dom Juan Tenório, estão igualmente corrompidas. Tirso de Molina revela que, se a sociedade, de maneira geral, é corrupta, ou até mesmo passiva frente às transgressões, aos olhos de Deus, no entanto, não há delito que não seja notado e a sua justiça, em oposição à do homem, é certa. Nesse contexto, o mito donjuanesco serviu como alerta àqueles que, não obstante a vida que levavam, julgavam-se impunes.

No libreto do século XVIII, além de falhar em relação à sedução de Dona Ana, tal como em *El Burlador*, Dom Giovanni principia uma trajetória de declínio, que será potencializada no Dom Giovanni saramaguiano, no tocante às conquistas amorosas que o imortalizaram enquanto mito:

Depois de ter duas mil e sessenta e cinco mulheres deitadas, quem seria capaz de se lembrar da primeira? Tantas, tão poucas, demasiadas. Como poderá saber-se? A orgulhosa Dona Ana teria neste livro o número de dois mil e setenta e seis, a ingênua Zerlina seria a dois mil e sessenta e sete, mas as ingratas não me deram tempo, resistiram, gritaram por socorro, obrigaram-me a fugir, a dar confusas e ridículas explicações. Antigamente era mais rápido na conquista, mais veloz no triunfo, mais conclusivo na retirada. E ainda por cima tive de

matar o idiota do Comendador. Don Giovanni está a fazer-se velho. (SARAMAGO, 2005, p. 28)

A respeito de Dona Ana, convém lembrar, sequer houve sedução. Assim como na obra matriz, passando-se por outro, Dom Giovanni pretendia levá-la à cama, mas foi descoberto a tempo. Em ambas as obras também, de maneira sobrenatural, Dom Giovanni é punido. No libreto, contudo, ele o é não mais por seu caráter, mas por matar o pai da personagem mencionada.

Na peça de Saramago, em virtude do próprio posicionamento ideológico do autor, crime algum é punido em esfera sobrenatural, mas na terra, o único plano concreto que nos é acessível. A punição saramaguiana é uma espécie de prova ético-moral imprescindível, a qual permite que Dom Giovanni transcenda o ciclo de *Trickster* e alcance a evolução necessária para a constituição de sua maturidade. O escritor português, assim sendo, eleva o mito a outro plano de desenvolvimento: a personagem, depois de séculos de existência, finalmente humaniza-se.

É bem conhecido o fato de que Da Ponte, ao retomar o tema de Don Juan a partir do *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina e do libreto de Bertati para uma ópera recém-produzida, tinha um roteiro a seguir que por si só já pressupunha a ação a desenvolver. O percurso a ser cumprido é o da punição do devasso. No entanto, qual foi o crime? O da sedução? Certamente não, pois a ambigüidade moral do libreto de Da Ponte faz crer que este não seria crime punível com as chamas eternas do inferno. Mas o que dizer do assassinio pela sedução, misto de parricídio e exorbitância de volúpia? Este sim é crime passível de punição rigorosa executada pela mão de pedra do assassinado. Ai está, então, a linha-mestra, o simples escopo que deve ser preenchido: é pelo assassinio, crime másculo, e não pela sedução, crime contra o feminino, que o devasso deve pagar. (CHAVES, 1991, p. 12)

Nas obras aludidas anteriormente, assim como na de José Saramago, a figura da estátua de pedra justiceira (ou vingadora) se faz presente, embora seu poder de punição gradualmente seja reduzido. Na reatualização saramaguiana do mito, essa personagem é completamente destituída de seu poder condenatório. Em *O dissoluto absolvido*, inclusive, um Dom Giovanni muito mais psicológico afirma claramente por qual razão não convém que o comendador ou qualquer outro homem o punam por suas

transgressões:

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

Em contraposição a *El Burlador*, tanto na obra de José Saramago quanto de Lorenzo da Ponte, o sedutor é mais explorado do ponto de vista psicológico, o que permite ao leitor perceber mais nitidamente os conflitos da personagem: em *Don Giovanni*, por exemplo, a personagem justifica cinicamente seu comportamento em relação às mulheres:

Ora, é tudo por amor! Quem é fiel a uma só, é cruel com todas as outras mulheres. Eu, pessoalmente, sinto em meu coração um sentimento tão vasto, de tanto calor, que tenho amor para dar a todas. As mulheres, que são incapazes de compreender isso, confundem essa minha bondade natural, esse altruísmo, com safadeza. (DA PONTE, 1991, p. 93)

Quanto ao tema donjuanesco, há consideráveis diferenças entre a matriz e o libreto. Enquanto Molina construiu um trapaceiro, cujo fim primeiro era a burla em si mesma, Lorenzo da Ponte, seguindo a tendência de parte considerável de seus antecessores, apresenta uma espécie de garanhão insaciável, o sedutor por excelência, que imortalizou o mito.

De qualquer forma, o motivo que impulsiona o libreto não é a burla nem as conquistas amorosas de Dom Giovanni, mas a vingança, conforme evidenciam reiteradamente os trechos a seguir: “Mas o justo céu quis que eu te reencontrasse para a minha vingança.” (DA PONTE, 1991, p. 37); “Vou vingar essa punhalada que recebi no coração. Vou pegá-lo antes que fuja. Não quero outra coisa, só penso numa palavra: vingança!” (DA PONTE, 1991, p. 41); “Ah! Minha bem-amada, as tuas lágrimas rolam em vão. Vingança. Esta deve ser a tua preocupação... Ah, Don Giovanni!” (DA PONTE, 1991, p. 53); “Agora tu sabes quem tentou arrebatar minha honra,

quem foi o bandido que matou o meu pai. Eu te peço a minha vingança... O teu coração exige vingança! Pensa na ferida do pobre coração.” (DA PONTE, 1991, p. 63).

Em *El Burlador*, excetuada Dona Ana, Dom Juan Tenório obtém êxito em todas as suas investidas. Já em *Don Giovanni*, ou suas aventuras sexuais são interrompidas por agitações externas ou efetivamente ele falha enquanto sedutor, por isso, ainda que a personagem goze de certa fama – a qual é sobretudo legitimada pelo catálogo, em que Leporello registra os nomes das mulheres seduzidas, e pelas lamúrias de Dona Elvira – não é surpreendida conquistando mulher alguma:

Nunca o vemos apaixonado. Na brilhante invenção de Lorenzo da Ponte, ele arrola suas conquistas num catálogo, que por sinal depois será ordenado segundo a condição social dos homens de quem roubou as mulheres. Aliás, a própria posse é de certa forma duvidosa. Quando assistimos à ação de *Don Giovanni*, de Da Ponte e Mozart – ação rápida, cenicamente densa, embora logicamente deva demorar pelo menos alguns meses, o tempo de erigir a estátua do Comendador -, não presenciamos mais nenhuma conquista efetiva. Ele falha com Donna Ana, de Donna Elvira se desinteressa, a criada desta ele não chega a conquistar, nem Zerlina. (RIBEIRO, 1988, p. 12)

Dom Giovanni, frente às suas expectativas frustradas a respeito de Zerlina, chega a tomá-la à força em seus braços, o que sugere uma tentativa de estupro, como se depreende da sequência a seguir: “Ei, pessoal! Socorro! Socorro! Alguém me salve!” (DA PONTE, 1991, p. 87); “Bandido!” (DA PONTE, 1991, p. 87); “Vamos arrombar a porta!” (DA PONTE, 1991, p. 87); “Me ajudem, vou morrer.” (PONTE, 1991, p. 87).

Atitude extremada da qual Saramago, por sua vez, absolve seu Dom Giovanni explicitamente, dialogando com a referência pontista, como deixa ver o seguinte fragmento: “Duas mil e sessenta e cinco disso a que chamaste faltas ou infâmias. Mas toma nota nessa tua dura cabeça de que o estupro nunca foi uma atividade sexual do meu gosto. Don Giovanni é um cavalheiro, não viola, seduz.” (SARAMAGO, 2005, p. 33).

Na releitura saramaguiana, a trajetória de declínio do sedutor em relação às mulheres é acentuada, em razão de o próprio Dom Giovanni, além de reconhecer o seu fracasso, enumerando investidas não consumadas, julgar-se velho demais para manter a vida de grande sedutor, como demonstra o seguinte excerto: “Ela resistiu aos assaltos como uma leoa e Don Giovanni

teve de retirar-se. Foi humilhante, mas não houve outro remédio.” (SARAMAGO, 2005, p. 32). Esse aspecto evidencia ainda mais claramente a opção de Saramago, em sua releitura, por permitir que Dom Juan, essa personagem secular, cresça, desvinculando-se da primeira fase de sua vida.

Na obra de Lorenzo da Ponte o sedutor dispõe do catálogo e da devoção, ainda que não incondicional, de Dona Elvira, como testemunhas de seu caráter e fama. Na de José Saramago, por sua vez, há um Dom Giovanni reduzido, ainda que mais humano. Além do assumido insucesso em relação às mulheres, Dona Elvira o abandona e destrói seu catálogo. Sem provas, não há vítimas, portanto, não existe Dom Giovanni algum. Sendo assim, o conquistador sofre uma morte subjetiva, como demonstra a sequência: “Tremem-me as mãos. Este não é Don Giovanni.” (SARAMAGO, 2005, p. 86); “Este é Giovanni, simplesmente. Vem.” (SARAMAGO, 2005, p. 86). Ele perde identidade e fama simultaneamente. Liberto de seu ego, Dom Juan pode crescer, alcançando a sabedoria que lhe faltava.

Pierre Brunel, no *Dicionário de mitos literários* (2005), afirma que o mito de Dom Juan, em suas diversas releituras, faz ilusoriamente crer em constante mudança: “Don Juan dá a ilusão de mudança [...]” (BRUNEL, 2005, p. 256), uma vez que, em essência, ele mantém monotonamente duas constantes: a primeira reside na manifesta dificuldade de ater-se a um único objeto de desejo, que faz Dom Juan e/ou Dom Giovanni procurar novas parceiras, em novos lugares, conforme demonstra o fragmento:

Poderíamos dizer que o que não muda em Don Juan é o seu gosto por mudança. Chega a ser até mesmo uma monotonia donjuanesca. Mais do que em qualquer outro texto essa característica se faz sensível em *El burlador de Sevilla*. Don Juan pode mudar de lugar, pode mudar a presa (Isabela, Tisbeia, Anna, Aminta) mas o refrão continua sempre o mesmo: “*Que largo me lo fiáis!*” (Que longo prazo me concedeis!); o gesto continua sendo o mesmo (“concede-me sua mão”, como no convite feito a Zerlina no célebre dueto de *Don Giovanni*); e não muda o estilo: a *burla*, a formais mais mecânica, mais grosseira, do *scherzo*. (BRUNEL, 2005, p. 257)

A segunda consiste no comportamento das personagens femininas, as quais, conforme Brunel, não surpreendem o sedutor nem o leitor. Elas, nos termos de Leporello, sempre cedem à lábia de seu patrão.

[...] todas cometem a mesma falta: cedem fora do casamento, e sem vacilações, a quem as seduziu. O grito de Don Juan não é um grito de um amante do prazer ao sentir-se saciado, mas o grito do triunfo daquele que pode acrescentar à sua lista mais uma prova da leviandade das mulheres. (BRUNEL, 2005, p. 257)

Embora Dom Juan, em essência, realmente permaneça o mesmo (engana, desonra, promete falsamente), as personagens femininas, ao que parece, sofrem certa transformação – de acordo com a leitura feita neste trabalho.

Enquanto Dom Juan não muda, seu entorno está em constante transformação: “A aventura donjuanesca reflete as mudanças de ideologia de cada época, mas o próprio Don Juan não muda nunca. Ele se mantém o mesmo até em seu estranho poder de proliferação.” (BRUNEL, 2013, p. 259). E foram sobretudo as personagens femininas que, no transcorrer da História, assistiram a mudanças significativas a respeito de sua condição social e moral – principalmente em consequência do movimento feminista. Em verdade, seria um anacronismo, inverossímil em demasia, se certos valores, tais como os de frei Gabriel Téllez (ou Tirso de Molina), por exemplo, continuassem a ser (re) discutidos em primeiro plano pelo mito donjuanesco ao longo de suas inúmeras reatualizações.

Assim sendo, é principalmente a postura diversa assumida pelas mulheres, ao longo da história do mito, que tira a força do conquistador, inevitavelmente modificando-o também: ainda que relutantes, como em *Don Giovanni*, de Lorenzo Da Ponte, as mulheres começaram a negar o sedutor. Ele passa a ser escolhido por elas, e não o contrário. Tal como um guia, a figura feminina o auxilia durante essa travessia que marca a passagem da infância para a sabedoria da maturidade: “Ou, talvez, ele aqui descubra, pela primeira vez, que existe um poder benigno, em toda parte, que o sustenta em sua passagem sobre-humana.” (CAMPBELL, 2013, p. 102).

Em verdade, ambos, homens e mulheres, são posicionados de maneira igualitária: o sucesso do sedutor não é mais fruto de sua força *demoniaca*, sobre-humana, porém do contato efetivamente humano entre um homem e uma mulher, o qual está sujeito a insucessos e acertos.

É notável o aspecto paradoxal do declínio donjuanesco desde Molina até Saramago. Neste lapso de tempo, o burlador ou sedutor se tornou falível, entretanto mais humano. A despeito de ser punido em Tirso de Molina e Lorenzo da Ponte, é justamente com a suspensão do castigo sobrenatural, presente na releitura saramaguiana, que Dom Giovanni,

obrigado a enfrentar as consequências de seus atos, pode, pela primeira vez na história do mito, repensar a sua condição.

Desse modo, ele sofre uma espécie de alteração quanto à formação de sua personalidade: o reconhecimento que gera a sabedoria da maturidade. Se antes era quase demoníaco em razão de seus excessos, Dom Juan está agora sujeito ao feminino, como ilustra o excerto a seguir: “Não vale a pena, Masetto, não percas o teu tempo. Deus e o diabo estão de acordo em querer o que a mulher quer.” (SARAMAGO, 2005, p. 90). Não só Dom Juan, mas todos os homens igualmente: na releitura saramaguiana, as personagens femininas deixaram de ser brinquedo, agem em vontade própria e não se veem obrigadas a esconder-se em virtude de suas escolhas.

Com José Saramago, Dom Giovanni é derrotado e salvo, ao mesmo tempo, pelo feminino, de maneira que o equilíbrio se estabelece: masculino e feminino em harmonia. A troca dos catálogos por Dona Elvira, sugerindo a perda de identidade de Dom Giovanni, viabiliza que ele tenha um recomeço, pois foi-lhe concedido um catálogo com uma página em branco, na qual tanto poderá registrar os velhos hábitos quanto poderá principiar uma nova história.

Zerlina, por sua vez, pede para estar com Giovanni, porque deseja, e não por ser forçada a isso. Ela conhece o seu caráter, não desconhece o passado do sedutor, haja vista que quase foi uma de suas vítimas, mas acredita que, após a humilhação por ele sofrida, haja a possibilidade de certa redenção, na terra.

A releitura saramaguiana permite que o grande sedutor de Sevilha tenha um recomeço após sofrer, em vida, as consequências de suas atitudes. Tais consequências representam as provas pelas quais o herói deve passar para que possa continuar sua trajetória, percorrendo os demais estágios necessários à sua transformação. Quando Dom Giovanni cai, encontra a sabedoria imprescindível. José Saramago elimina a figura da estátua de pedra vingadora do mito, pois acredita no homem e do mesmo modo na capacidade de transformação das mulheres.

Conclui-se, em virtude do que foi apresentado, que José Saramago contribui para a reatualização do mito donjuanesco, acrescentando-lhe aspectos novos, os quais assentam a evolução do anti-herói em outro plano de existência, inédito para a personagem, por ser mais evoluído do ponto de vista ético-moral. Em consequência da ausência de qualquer punição sobrenatural, o Dom Giovanni saramaguiano vê-se obrigado a resolver seus conflitos quanto ao mundo no próprio mundo. Nesse embate, a personagem experimenta uma espécie de despersonalização, que contribuiu para o surgimento de um novo conflito no mito, caracterizado pela busca por uma nova identidade, visto que aquela com a qual estava secularmente

familiarizado não atende mais às necessidades do próprio sedutor. A máscara de *Trickster*, pois, já não lhe serve, de modo que Dom Giovanni se vê em condições de fazer uma escolha entre evoluir enquanto herói ou permanecer o mesmo.

Pela primeira vez, Dom Giovanni repensa sua relação consigo e com o outro. Em outros termos, a releitura saramaguiana o liberta de sua fase primeira, no que concerne ao mito do herói, e facultava-lhe a possibilidade de desenvolver outros aspectos de seu caráter.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *Mito e transformação*. São Paulo: Editora Ágora, 2008.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Editora Pensamento, 2013.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. 29.ed. São Paulo: Palas Athena Editora, 2012.

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

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 10. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

MIRCEA, Eliade. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MOLINA, Tirso de. *O burlador de Sevilha e o convidado de pedra*. Brasília: Círculo de Brasília, 2004.

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

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

WATT, Ian P. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

WEINSTEIN, Leo. *The metamorphoses of Don Juan*. Stanford Calif: Stanford University Press, 1959.

Data de recebimento: 15 jun. 2015.

Data de aprovação: 03 ago. 2015.