

UM CENÁRIO PARA DON JUAN

Rosa Maria Sequeira
(Universidade Aberta)

Don Juan não se move num cenário neutro. Depois de ter surgido como o “galã que ia à missa” nas tradições orais peninsulares (cf. Sequeira, 2009) e após Tirso de Molina ter eleito Sevilha como a sua morada, Don Juan está ligado a Espanha no imaginário literário e social.

Quando na peça de Zorrilla o criado de Don Juan, que muito ignora do amo, inclusive o seu nome, supõe que este é espanhol, fundamenta a sua suposição num comportamento que julga típico por ser “*franco*”, “*nobre*” e “*bravo*”. (Zorrilla, 1983: 177)

Apesar dos seus passeios pelo mundo e da sua posterior ligação a lugares situados fora de Espanha, de que as obras de Grabbe na Alemanha, de Byron na Inglaterra, de Tolstói na Rússia, de Kierkegaard na Dinamarca, de Menotti del Pichia no Brasil são meros exemplos, pois o donjuanism permeia à literatura universal mais do que nacional, ainda assim Don Juan permanece espanhol.

País de paradoxos e contrastes, o mesmo que criou o par Dom Quixote e Sancho Pança, como também de excessos tanto no amor e ódio como na fé, a Espanha parece adequar-se ao próprio Don Juan e estabelecer com ele uma inquietante afinidade. Por isso Camus o vê no fim da vida “[*en*] *quel-que plaine silencieuse d’Espagne, terre magnifique et sans âme où il se reconnaît*” (Camus, 1942: 105). Ele é nobre, valente e herói mas ao mesmo tempo vilão e criminoso, sendo recorrente a vitimização de mulheres de classes inferiores e a propensão para a mentira como estratégia de sedução; tem algo de pícaro na vida errante e na marginalidade em relação a procedimentos de honra mas “o sexual, para Don Juan, é governado pela honra”; (Ribeiro, 1988: 13) é descrente perante a evidência do sobrenatural, impiente mas ao mesmo tempo procura Deus, chegando a converter-se no final da vida; (Zamora, Tolstói e António Patrício) é excessivo nos prazeres e nos amores mas importa-lhe sobretudo a “vitória sobre a alma, a entrega a ele do

desejo” (Ribeiro, 1988: 13) e é um homem do instante em face da eternidade.¹ O que Ortega chamou a razão topográfica na criação literária parece assumir na relação com Espanha o valor de símbolo ambivalente e paradoxal na simbiose com a personagem.

Depois do século XVI, a Espanha passou a ser considerada o bastião católico contra as heresias. O país assistiu aos debates sobre a graça na época da Reforma e Contra-Reforma em consequência da crise que se tinha agudizado com as teses de Lutero e com a cisão que provocou nos povos cristãos. As províncias mediterrânicas e a Irlanda situaram-se do lado católico, enquanto do lado protestante ficaram a Alemanha, a Escandinávia, a Islândia, a Finlândia, a Escócia e a Inglaterra, sendo que os Países Baixos, França, Áustria, Hungria, Renânia, Suíça, Boémia e Polónia eram zonas disputadas por ambas as confissões.

Num contexto de interesse medieval pelos aspectos religiosos e, ao mesmo tempo, de emergência renascentista do indivíduo, parecia adequado, como fez Tirso de Molina com o primeiro Burlador (1630), expor de forma dramática e com intenção punitiva os conflitos e as consequências de um comportamento como o de Don Juan. É dessa problemática que nasce o mito de Don Juan conforme acentua Becerra Suárez: “la emergencia del individuo frente a la colectividad que se alcanza en el XVI trata de someterse a un férreo orden social que intenta preservar la estructura tradicional de la sociedad” (Becerra Suárez, 1997: 81). Por seu turno, diz Max Frish no Posfácio à sua peça sobre Don Juan que ele é um espanhol, um anarquista: “Don Juan ist ein Spanier: ein Anarchist”. (Frish, 1971: 436)

A opinião de Max Frish tem razão de ser na medida em que Don Juan alarga a todos os domínios, inclusive o amoroso, o livre arbítrio que estava no cerne das discussões no tempo de Tirso de Molina e que era apanágio da féção católica. O que ele faz é transformar em libertinagem essa ideia de liberdade humana, aplicando-a sem qualquer referente específico. Por isso se pode dizer que Don Juan subverte o cristianismo (cf. Losada-Goya, 1999: 167). A perversão do significado religioso é também patente na importância do vinho e do motivo do banquete, já presentes na génese do mito. No livro do *Eclisistas* o vinho é “alegria da alma e do corpo” mas pode significar excesso e orgia. No donjuanismo, para além de ter a função simbólica de ligação aos prazeres terrenos, como mostram as histórias do Duplo Convite da tradição oral, o vinho e o banquete desde logo se encontram associados ao desálio. Ora no mito de Don Juan come-se e bebe-se de um modo ostensivo e significativo.

A concepção pagã da existência no contexto da Espanha de Carlos V – que era o da aplicação dos preceitos do Concílio de Trento – estende-se à

¹ Não só as *mille e tre* asseguram a eternidade do desejo mas a própria repetição anula o tempo, colocando Don Juan sempre no reconeço.

afirmação dos direitos eróticos individuais e nesse sentido a argumentação de Don Juan é sobretudo dirigida em favor da liberdade no amor contra entres sociais e religiosos.

Don Juan mostra despreocupação em relação à ideia de Deus, da morte e da salvação eterna no horizonte da morte, conforme revela a sua deixa repetidamente dita: "*Qué largo me lo fiáis!*"² seja nos diálogos com Catali-nón seja com Tisbea (cf. pp. 66-9) e afirma uma igualdade amorosa que ultrapassa as hierarquias sociais:

Don Juan

"Amor es rey
que iguala con justa ley
la seda con el sayal."

(Tirso de Molina, 1983: 67)

Neste sentido, é uma atitude aparentemente paradoxal conceber um herói da sensualidade e ao mesmo tempo condená-lo pela justiça divina. Mas essa atitude é só aparente na medida em que Don Juan seria impensável num quadro pagão. Ele foi criado pelo seu autor, o frade Tirso de Molina, para denunciar o relaxamento dos costumes e o esquecimento dos valores religiosos numa sociedade espanhola que se via caricaturada com exagero moralizador.² A personagem representa a ideia de liberdade a par dos vícios do seu tempo e da sua nação.

Muitas vezes se entende que a celebração inequívoca da liberdade tem intencionalidade política ou revolucionária. A festa que Don Juan oferece na ópera de Mozart em 1787 e a sua ária "*viva la libertad!*" seria uma antecipação do que haveria de abalar o mundo apenas dois anos depois. Outras vezes se procura aproximar Sade de Don Juan no individualismo e na anarquia que procuram introduzir no sistema de classes sociais:

Leur devise politique commune pourrait être: liberté, égalité, fraternité.
Liberté de la jouissance, égalité devant le désir et fraternité des hommes
contre la loi du père.
(Dumoulié, 1993: 228)

Seja como for, é a aceitação da força da vida que está na base do seu pensamento e da sua actuação como bem mostra a peça de Shaw na qual

² Embora a autoria do primeiro *Burlador de Sevilla* seja um problema em suspenso, pois o nome de Andrés de Claramonte (1580-1626) é frequentemente apontado na génese da obra (cf. Lopes-Vásquez e Tietz), a questão religiosa e moral é preponderante e como tal é provável que tenha sido um frade o autor.

Don Juan recorre à ideia das cruzadas a fim de se fazer compreender melhor pelos seus interlocutores: o cruzado seria mais corajoso do que o pirata porque o animava uma ideia de crença na igualdade e liberdade universal. Numa época em que o herói já se explica, é significativa esta justificação de quem não só atrai para o amor mas pugna por uma vida livre.

Numa encarnação literária mais recente (*O Barbador de Sevilha* de Gabriel de Lima, romance publicado no Brasil em 2000 e em Portugal em 2003) o próprio Don Juan volta a tocar esta questão, desta vez a propósito de Carmen:

Carmen fez um grande bem a Don José. Graças a ela, ele se libertou de uma vida chatíssima onde tudo estava previsto, a carreira militar, o casamento com uma camponesa da mesma aldeia, até mesmo a hora de dormir – já que no exercício havia toque de recolher. Em vez disso, ela lhe ofereceu uma vida muito mais emocionante, de contrabandista, cheia de aventuras, duelos, eventos imprevistos, gente interessante. O problema é que ele não tinha vocação para ser livre. Quando rompeu as amarras da vida militar, submeteu-se, como um escravo, a Carmen. Pela única e simples razão de que precisava de um senhor. Se tivesse passado incólume por Carmen, teria sido feliz em sua liberdade, e deveria isso a ela. (Lima, 2003: 135)

Ele coloca-se assim ao lado de Carmen na apologia da liberdade e na afinidade com um mesmo espaço conotado com um certo modo de vida boémia em que a emoção, a marginalidade, a novidade e um modelo heróico da imaginação, de bravura e de combates, desempenham um papel importante. Carmen e Don Juan são personagens inseparáveis da imagem da Andaluzia.

A simbiose do espaço com a personagem é notória na obra de Espronceda, publicada entre 1836 e 1840, *El Estudiante de Salamanca* que, segundo Machado, é o mais espanhol de todos os don juans. A escolha de Salamanca que Espronceda segue a partir das *Almas do Purgatório* de Merimée é motivada pela fama de cidade académica onde os estudantes estavam mais interessados nas mulheres e no jogo do que no estudo. Mas é sobretudo a região da Andaluzia e particularmente Sevilha que suscitam uma afinidade com certo tipo de personagens que, de resto, se estende à música. Don Juan pertence, tal como Figaro e Carmen, à galeria de figuras que adquiriram uma grande projecção que talvez se deva às obras musicais, cujos autores, sendo todos estrangeiros, entenderam situar em Sevilha o cenário dos seus conflitos e paixões. À luz desta simbiose, tanto o carácter de Don Juan se explica como também a própria cidade de Sevilha se compreende melhor. Pertencendo à civilização ocidental e europeia, Sevilha não deixa de estar na zona de fronteira com outras culturas menos convencionais.

De igual modo Don José tem uma carga simbólica que vai além da questão erótica e do seu papel de amante desprezado. Ele faz parte da alego-

ria do espaço, estando socialmente inserido e encontrando-se arreigado a um modelo de conduta e de normas. É um homem do Norte e nesse sentido é antagonista de Carmen e Don Juan, figuras do Sul nómada e itinerante.

Nesta repartição, o Sul peninsular opõe-se a um Norte homogeneizado mas sobretudo cabe-lhe conservar uma certa singularidade que não deixa de ser polarizada, cotejada e marcada por símbolos e estereótipos herdados de uma galeria de tópicos e imagens codificadas e cristalizadas. Esta é uma das problemáticas do romance de Gabriel de Lima em que se perde a perspectiva dos limites entre o ancestral, o originário, a cópia e o simulacro. Aqui Sevilha é “uma cidade onde tudo é possível”; (Lima, 2003: 52) um palco de actuação do Burlador que se disfarça à imagem do que pretende a mulher que ele quer conquistar e tendo o cuidado de evitar os excessos de caracterização: “uma camisa de linho branco, justa; calça preta, igualmente apertada, com cintura um pouco alta; e sapatos com saltos um pouco mais altos do que o convencional. Eles dariam um leve toque de bailarino de flamenco” (*Ibidem*).

O mundo sonhado que nos surge da leitura da *Divagación sobre la Andalucía Romántica* (1935) de Luis Cernuda pertence a esta lógica de oposição a uma sociedade opressora. O protagonismo que o Sul de Espanha adquire neste imaginário é inerente à consciência suscitada pelas invenções literárias. A literatura conquista o espaço do real.

Sevilha faz parte da imagem literária da Andaluzia que se manifesta em muitas obras literárias, tomando visível a distribuição geográfica do imaginário como se se tratasse de uma divisão que destina a certos espaços uma vocação para albergar classes de imagens, personagens, sentimentos e conflitos.

Vários caminhos ideológicos e literários se cruzam na demanda da liberdade e felicidade situada na geografia andaluza.

Com o Romantismo durante o século XIX, a imagem da Andaluzia passa a impor-se como espaço cultural diferenciado, na qual desempenha um papel importante a visão do viajante estrangeiro: “Se inauguró así una cierta lectura – literaria, pictórica, cultural – de una Andalucía que aparecia como desvelada, descubierta e inventada por los viajeros románticos”. (González Troyano, 2007: 189)

Na cena romântica, o discurso artístico exigia um nome, um referente que ilustrasse conceitos tais como liberdade, sensualidade, primitivismo, valentia e honra. A mestiçagem étnica e cultural desta região resultava numa imagem pouco definida com grande poder sugestivo na abundância de vestígios de culturas e mundos extintos. Numa visão cultural de oposição Norte / Sul, o Sul aparece como “incivilizado” face ao Norte mas não se encontra isento de valorização. Mais tarde, quando o simbolismo coloca em crise as visões positivistas da realidade, vem acentuar mais uma vez uma interpretação muito particular do espaço. Também é este mundo idealizado enquanto paisagem inventada que surge na obra de Luis Cernuda.

Se a viagem como aprendizagem erótica pode desempenhar um papel importante como mostra o romance *O Conquistador* de Almeida Faria (1990), em que Paris participa da mitologia cultural da grande urbe europeia, já a viagem meridional é motivada pelo incentivo exótico. Mas ambos os casos supõem a representação de uma demanda ética. Vemos então que não só há um sistema de forças antagónicas que tem importância no âmbito do que Gilbert Durand chamaria o modelo simbólico das estruturas antropológicas do imaginário, mas também que o estereótipo do espaço estrangeiro tem uma função e significado na comunicação intercultural.

A Andaluzia e Sevilha surgem como o espaço exótico de erotismo e hedonismo. Colocar Carmen e Don Juan na Andaluzia é prestar tributo a um modo de vida que se suspeita estar em risco de morrer. Poderemos pensar na hipótese colocada por González Troyano: “la invención de Carmen y el hacerla deambular por un escenario andaluz fue una forma, confesada o no, de resistencia frente a la agresión niveladora del progreso”. (González Troyano, 2007: 205) Esta poderá ser a resposta à interrogação:

Porque é que o cenário de Don Juan resistiu tantos séculos às transformações culturais e à evolução literária do mito?

Analisando um dos mais recentes romances portugueses que pode dar a medida do comportamento actual do donjuanismo, *Quando Marinela Salero Cortez decidiu imitar Don Juan* (2007) de Maria da Conceição Carrilho, verificamos a presença de alguns elementos que pertencem a um imaginário comum: a sugestão espanhola do nome da protagonista, a errância erótica e, enfim, a própria identificação de Don Juan com a “literatura obesa” na tradição da importância que assume a comida e a bebida no mito:

Não devora mulheres em série? E como é que morre? Num banquete!
Escolher a forma mais agradável de morrer, num banquete, momento de calma e de convívio. Chamou a morte à mesa, ofereceu-lhe de jantar e depois foram de mãos dadas embora. Devorou a vida até ao último instante, *à pleines dents*, como dizem os franceses, afastando tudo o que o desviasse do seu projecto, porque nunca teve medo como todo o conquistador. (Carrilho, 2007: 69)

Numa altura em que o próprio Don Juan se tornou mulher, Marinela assume um comportamento nómada, justificado pela bitola da sociedade actual, vista com ironia e simultaneamente com inércia e resistência:

Não vivemos nós, neste século XXI num mundo de transformações diárias, de permanentes alterações? Qual o grande lema hoje, nas escolas, nas universidades, no trabalho? Mobilidade, mobilidade e mobilidade, só para verem como o mundo moderno é tão avesso à monotonia. (*Bladem*: 57)

A compulsão que leva Marinela de um homem a outro é um meio de afirmar a sua liberdade mas também é derivada da dificuldade de admitir uma ordem do mundo legítima. A sugestão espanhola no que ela significa de entrega aos prazeres e à aventura está destinada a perdurar no donjuanismo e não deixa de ser agora, como sempre foi, uma espécie de reduto em face de normalizações e imposições sociais, uma Pasárgada sonhada.

Bibliografia

1) Obras literárias

- Carrilho, Maria da Conceição (2007), *Quando Marinela Salero Cortez decidiu imitar Don Juan*, Porto, Campo das Letras.
- Cernuda, Luis (1975), "Divagación sobre la Andalucía Romántica" in Harris D. e L. Maristany (eds.), *Luis Cernuda – Prosa Completa*, Barcelona, Barral [1.ª ed.: 1935].
- Espronceda, José (1979), "El estudiante de Salamanca" in *Poesías de Don José de Espronceda*, Madrid, Catedra [1.ª ed.: 1840].
- Faria, Almeida (1990), *O Conquistador*, Lisboa, Caminho.
- Lima, Gabriel de (2003), *O Burlador de Sevilla*, Lisboa, Temas e Debates [1.ª ed.: 2000].
- Shaw, Bernard (1999), *Man and Superman*, New York, Bartleby [1.ª ed.: 1903].
- Tirso de Molina (1983), *El Burlador de Sevilla*, Madrid, Taurus [1.ª ed.: 1630].
- Zorrilla, José (1983), *Don Juan Tenorio*, Madrid, Taurus [1.ª ed.: 1840].

2) Estudos:

- Becerra Suárez, Carmen (1997), *Mito y Literatura (Estudio comparado de Don Juan)*, Vigo, Universidade de Vigo – Servicio de Publicacións.
- Canus, Albert (1942), "Le don juanisme" in *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, pp. 97-105.
- Dunoulié, Camille (1993), *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, Puf.
- Frisch, Max (1971), "Prólogo a "Don Juan oder die Liebe zur Geometrie" in *Stücke*, Frankfurt, Suhrkamp, pp. 433-9 [1.ª ed.: 1953].
- Gonzalez Troyano, Alberto (2007), *Don Juan, Figaro e Carmen*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- López-Vasquez, A. Rodríguez, (1999), "Claramonte" in Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, pp. 200-201.
- Losada-Goya, J. M. (1999), "Catholicisme" in Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, pp. 166-168.
- Machado, António (1973), "Juan de Mañana" in *Obras Completas de Manuel y António Machado*, Madrid, Editorial Plenitude.

- Ribeiro, Renato Janine (1988), "A política de Don Juan" in *A Sedução e suas Máscaras*, São Paulo, Editora Schwarcz. Ld., pp. 9-21.
- Sequeira, Rosa Maria (2009), "Tradição oral e mito literário" in *Narrativas em Metamorfose: Abordagens Interdisciplinares*, Curitiba, Mato Grosso, Cathedral Publicações, pp. 171-186.
- Tietz, Manfred (1998) "Triso de Molina oder Andrés de Claramonte: zur Debatte um den Schöpfer des Don Juan-Mythos und den wahren Autor des *Burlador de Sevilla*" in Diller, Hans-Jürgen, Uwe. Ketelsen e Hans Ulrich Seeber (eds.) *Gewalt im Drama und auf der Bühne*, Tübingen, Gunter Narr, pp. 189-206.