

Da tradição oral ao mito literário: narrativas de Don Juan Tenorio

Rosa Maria Sequeira

Quando em 1630 o *Burlador de Sevilha* surgiu publicado com o nome de Tirso de Molina, já pertenciam à tradição oral europeia lendas e histórias populares conhecidas pelo “Duplo Convite” que, por sua vez, parecem ser versões cristianizadas de costumes funerários e crenças mais arcaicas. Frei Gabriel Téllez, da Ordem de Nossa Senhora das Mercês, que adotou o pseudônimo de Tirso de Molina, provavelmente conhecia-as e, a partir daí, iniciou um dos grandes mitos da literatura europeia¹.

O traço comum a estas histórias, muitas em forma de balada, é a presença de um jovem arrogante que insulta um morto na forma de uma caveira e o convida a comer com ele. Inesperadamente, o representante do mundo dos espíritos aceita e retribui o convite, aterrorizando o jovem pecador até este se arrepender ou então ser castigado com a morte.

Uma das lições implícitas nestas versões alerta para o perigo de se violar o mistério do além e perturbar o sossego das almas, um aspecto que está presente em muitas outras histórias da tradição oral e em certos usos populares bem como nos mistérios e nas moralidades medievais. É que tanto crenças pagãs como cristãs face à morte pressupunham a influência dos familiares mortos no bem-estar dos vivos e daí decorria o medo de os antepassados poderem assombrar aqueles que os tivessem ofendido. Já Aristóteles no capítulo IX da *Poética* conta a história de uma estátua que cai sob um espectador que era precisamente o assassino de Mítis, o homem representado na estátua. Na opinião de Jacques Scherer, o primeiro a notar o paralelismo entre o mito de Don Juan e a estátua de Mítis, pois em ambos os casos a imagem da vítima pune o criminoso, este relato é uma parábola para definir o trágico e representa o poder sobrenatural da alma (52). Neste sentido, a oferta de comida aos mortos que, de acordo com as

investigações de Said de Armesto, era comum à Bretanha, Picardia e Gasconha (p. 147-148), se, por um lado, se baseava na superstição de que as almas tinham fome e sede, por outro, deve ser entendida como um gesto de boa vontade que as pretendia apaziguar. Os banquetes nas igrejas para celebrar o dia dos mortos, ao que parece muito comuns na Galiza, Portugal e Astúrias entre os séculos XIV e XVI, e o costume de algumas famílias espanholas de pôr o talher reservado ao morto nesse dia do ano tinham este significado (cf. SAID DE ARMESTO, 1908, p. 131 e ss.). Em Lisboa, por exemplo, ainda em 1872, se celebravam banquetes nos cemitérios no dia de finados (134-135).

Mas há um outro aspecto importante a ter em conta: para além da vontade de aquietar os antepassados, este festim que lhes era tributado poderá significar a preparação necessária para a nova vida da alma e, nessa medida, tem uma relação essencial com o mito de recomeço que é o donjuanismo e com qualquer mito de um modo geral, como nos ensina a antropologia: "The topographical space in which mythical events take place is metaphysical rather than physical" (LEACH, 1973, p. 52). O herói mediador é sempre um ser desta zona intermédia (*ibidem, loc.cit.*). Com efeito, Don Juan é um herói trágico delegado para o limite do mundo, para o lugar de encontro com o outro mundo, numa lógica de desafio que o faz transgredir as fronteiras e comunicar com o que deveria permanecer sem relação. Não é de admirar que Michel Serres o aproxime de Hermes, deus das trocas. Numa época em que se torna mais sensível a erotização da arte religiosa, também Don Juan convoca o sagrado para o profano e vice-versa, transforma a igreja em alcova e faz surgir o sagrado nos locais de prazer. Ora esta ironia trágica presente no deslocamento já era sensível nos romances galegos, portugueses, asturianos, leoneses e castelhanos que se conservaram por tradição oral, o que tem a ver com aquela esfera intermédia entre a experiência sensível e o mundo metafísico que adquire um papel central nos mitos: "in myth it is this liminal zone which receives the greatest attention" (*ibidem, loc.cit.*).

Se olharmos de perto a recolha feita por Said de Armesto e por Dorothy MacKay, damos conta de algumas pequenas variações quanto ao lugar, figura do morto, motivação psicológica ou destino do herói. Por exemplo, nas versões espanholas, a igreja ou caminho para ela é o local mais usual e freqüentemente a estátua substitui a caveira nos romances espanhóis e por-

tugueses. Algumas versões chegam mesmo a delinear a personagem mítica do sedutor. Uma delas é o *Romance del galán y la calavera*, proveniente da província de Leão, no qual nos deparamos com um jovem que usa a igreja como lugar de encontros amorosos e não de devoção. Já noutra ocasião tive oportunidade de me referir a uma história dos jesuítas de Ingolstadt, conhecida sobretudo na Baviera e Morávia, cujos contornos são semelhantes à história do Duplo Convite e onde um galã chamado Leontio vai à igreja pelo mesmo motivo (cf. SEQUEIRA, 1995, p. 72). Também podemos achar exemplos no folclore português de histórias contendo estes dois elementos do mito, nomeadamente a história de *Joãozinho*, o *Banido* e o *Conto da Mirra*, muito conhecidas nos Açores e no Algarve (cf. FIGUEIREDO, 1930, p. 233). A primeira, onde são bem patentes o desafio e o comportamento excessivo, também a nível amoroso, começa assim:

Joãozinho foi jogar uma noite de Natal
Ganhou cem libras de ouro – marcadas e por marcar;
Matou um padre de missa – revestido no altar,
Enganou sete donzelas – todas do passo real. (SAID DE ARMESTO, 1908, p. 91-92)

O que a tradição oral em toda a Europa tem em comum é acentuar primeiro o desregramento ou desrespeito e depois o castigo sobrenatural por intermédio da figura do morto. Vistas no seu conjunto, as histórias do Duplo Convite têm geralmente como castigo a morte. No entanto, de acordo com as investigações de McKay e Said de Armesto supra mencionadas, as versões espanholas tendem para a salvação do herói pela confissão ou pela observância de um preceito religioso. A peça de Tirso difere desta tradição nacional num aspecto significativo: Don Juan não se salva.

Este desfecho tem a ver com o fato de Tirso criar a personagem do Tenório como uma lição moral que, ao ilustrar uma série de questões muito discutidas na época, se destinava a doutrinar o público. Na verdade, o autor encontrou uma solução dramática para o problema religioso da Espanha de então, conciliando o aspecto didático com a obra teatral.

As teses de Lutero tinham vindo estabelecer a cisão entre os povos cristãos – até essa altura unidos por uma mesma fé – e instalar uma crise. Um dos debates incidia na relação entre a Graça divina e a liberdade humana, pois as doutrinas protestantes negam o livre arbítrio depois de se ter

ou não a Graça, enquanto a religião católica a compatibiliza com a liberdade, condição considerada necessária à natureza humana. *El condenado por desconfiado* e *O burlador* são peças em que Tirso aborda os aspectos práticos desta polémica. Na verdade, as duas peças são o complemento uma da outra: na primeira o herói é condenado por falta de fé, na última é “condenado por confiado”, pois a fé sem as obras nem sempre seria suficiente para o perdão do pecador. O tempo da personagem é o do instante presente enquanto a peça tenta alertar para o que a morte pode trazer, quer dizer, visa a preparação para a morte e para a eternidade.

Numa análise mais cuidada, a condenação de Don Juan só aparentemente contraria a opinião generalizada na facção católica de que o mais pecador dos homens poderia obter o perdão perante o arrependimento sincero e a extrema unção, tornando efetiva a máxima de S. Paulo de que há mais lugar no céu para um pecador arrependido do que para dez justos. Não é descabido pensar que Tirso quisesse limitar o perigo de tal convicção. Seria um mau exemplo se D. João se salvasse depois de uma vida inteira de pecado, apenas por um momento de arrependimento *in extremis* à hora da morte. É a este problema moral que a peça vem dar uma resposta. De fato, o autor não nega a doutrina católica, apenas lança o aviso de que o perdão, sendo possível, pode não vir por o arrependimento ocorrer demasiado tarde. É o que o seguinte diálogo deixa transparecer:

Don Juan: *Deja que llame
quien me confiese y me absuelva*

Don Gonzalo: *No hay lugar; ya acuerdas tarde.* (Jornada III, cena XXI)

É compreensível que este conteúdo contra-reformista tenha tido um grande acolhimento nos países do Mediterrâneo, para além das próprias circunstâncias históricas e culturais favoráveis à pronta difusão da obra². Foram as zonas mediterrânicas, juntamente com a Irlanda, a situarem-se do lado católico, enquanto muitas outras, por exemplo, os Países Baixos e a França, eram disputadas por ambas as confissões. Neste contexto, do qual fazia parte o debate de questões teológicas, é provável que Frei Gabriel, ou seja, Tirso, se sentisse particularmente responsável ao escrever *O burlador*.

Pode acrescentar-se ainda que ele retoma o mais antigo significado da história (a imagem da vítima pune o criminoso) que a tradição oral não

possuía. O poder dramático e a força moral advêm de a estátua representar as vítimas ofendidas e Don Juan ser a criatura que primeiro matou o Comendador e que depois o insultou gratuitamente, desrespeitando as fronteiras entre este mundo e o outro. O seu convite deve assim ser entendido como um ato de sacrilégio, não só por ser uma ofensa aos mortos, mas também à família de um modo geral. E Don Juan gosta de ameaçar a honra das famílias. Como Otto Rank sublinha em *Don Juan et le double* o conflito envolve invariavelmente o eu individual que não admite nenhum freio e o eu social que pode estar representado num pai ou num criado (BANK, 2001, p. 161). Por essa razão muitos donjuanistas, sobretudo os que adotam uma perspectiva psicológica, consideram que o motivo principal do enredo é o conflito com o pai que, de resto, é um dos principais temas do teatro barroco. No jogo de palavras de Lacan, a perversão (*perversion*) de Don Juan é uma pai-versão (*père-version*). Sem dúvida que, quando a peça começou a ser representada na Itália, a *comedia dell' arte* exploraria bem esta vertente da consciência crítica do herói através do seu criado Leporello, chegando ao ponto de o colocar como protagonista do drama:

[...] la pièce de Biancolelli tend surtout à mettre en relief le caractère du valet bouffon: c' est lui qui devient le héros. [...] Les autres personnages s' effacent devant lui et ne sont plus que des comparses qui lui servent à déployer ses talents [...]. Il efface même Don Juan réduit au rôle d' un joyeux et insignifiant débauché, dont les aventures galantes servent de thème à ses lazzi. (BÉVOTTE, 1993, p. 130)

Mas quer a ênfase seja colocada no desafio e na negação da lei, daí resultando o destaque de Don Juan enquanto personagem, quer, pelo contrário, no discurso reprovador, realçando por sua vez o criado ou a estátua, a quebra da ordem e do pacto é sempre uma das componentes principais da história. Perante a lei, representada nestas duas figuras, é indissociável da sua transgressão, isto é, de Don Juan. Lei e transgressão são as duas faces da mesma moeda. "Plus le défi insiste en effet, plus la loi persiste. Et le défi se fait, par la force des choses, complice de la Loi qu' il bafoue" (ASSOUN, 1989, p. 6). É preciso não esquecer que o título da peça é *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*.

E nisto reside a ambivalência necessária a toda a estrutura mitológica³. Para negar a lei, Don Juan tem de a considerar. É por isso que Camille

Dumoulié fala de uma ética do desejo a propósito de Don Juan (29), reconhecendo que, desde Tirso a Lenau, a personagem se torna cada vez mais doutrinária. Na sua opinião titular, o "heroísmo do desejo" da personagem consiste na invenção de uma ética que afirma a superioridade dos seus próprios princípios e estabelece o primado da lei natural sobre a lei humana.

A recriação dos valores da qual resulta o aparecimento de Don Juan como herói positivo terá maior fortuna durante o Romantismo. O imaginário barroco, porém, responde de igual modo a uma crise em que não só se rompeu o pacto entre Deus e o homem mas também a própria filiação, tornando-se mais prementes as ambições de Prometeu, a independência, a vontade de saber, de poder e de fruir:

La crise des valeurs à laquelle répondent l'esthétique et l'imaginaire baroques a pour origine principale la dévalorization du père, sous toutes les formes, familiale, sociale, morale et religieuse. Les deux systèmes qui naissent alors, l'un politique, celui de Maquiavel, l'autre cosmogonique, celui de Galilée, témoignent de l'entrée dans un monde qui a le sentiment que l'alliance, le pacte entre Dieu et les hommes est rompu. (DUMOULIÉ, 1993, p. 32)

A história de Don Juan tem a ver com o castigo devido a quem infringe as normas sociais. Isso é muito claro na obra de Tirso que, neste ponto, retoma as versões orais que enfatizam, tal como qualquer mito primitivo, os desastres que podem advir da quebra das regras e os limites da normalidade:

These primary myths are always centrally preoccupied with persons and creatures who are wrongly constructed or wrongly born or in the wrong place, and with such universal offences as homicide, sexual misdemeanours, and abnormal food behaviour. Such myths exhibit the limits of normality and the potent dangers of otherness by turning normality back to front. (LEACH, 1973, p. 52)

Na medida em que se constrói sob uma metáfora da transgressão e da afirmação do instinto contra a interdição ditada pela lei, a peça de Tirso atrai assim uma grande potencialidade de significações e presta-se facilmente à mitificação. Do confronto com as premissas morais de um povo numa dada época decorre o efeito de escândalo que suscitou muitas vezes ao longo da história (basta pensarmos nas ocorrências que envolveram a

peça de Molière, aparecida trinta e cinco anos após a de Tirso, em 1665)⁴. Como observa Leach, o que dá significado ao mito é precisamente o efeito de choque resultante da quebra de tabus morais. Neste sentido, a (a)normalidade é sempre contextual.

A significação do mito advém, pois, de se colocar em relação um mitema, isto é, o significado de cada elemento do mito, com o que é considerado aceitável e inaceitável em determinada sociedade. Isto é muito claro para Leach que, no entanto, diverge de Lévi-Strauss, para quem o mitema se define antes pela relação com os outros elementos do mito.

É por via da relação do mitema com uma sociedade específica que se pode compreender a lógica das transformações míticas, por exemplo, como desaparece em algumas obras posteriores a Tirso a seqüência original da sedução, assassinio e castigo e a relação intrínseca dos seus elementos. Já em Molière esta ligação se tinha perdido, pois o morto deixa de ser o representante das vítimas ofendidas, o que, segundo alguns donjuanistas, traria um desequilíbrio à estrutura da obra por tornar gratuita a existência da estátua que deixa de ser a emissária do Céu como vingadora da honra⁵. Curiosamente esta seqüência volta a estar presente na última obra publicada sobre o tema em 2005, o *Don Giovanni* de Saramago, embora haja castigo e ele recaia sobre a própria estátua. Se na obra de Tirso a sociedade corrupta não tem força moral para castigar Don Juan e essa tarefa é cumprida por um agente divino que lhe recusa a confissão, na obra de Saramago o problema é saber que poder, se houver poder para tal, pode confrontar o desafio que Don Juan coloca à ordem social.

É ainda por via da relação do mito com uma sociedade específica que se pode compreender como a versão romântica de Zorrilla iniciou uma espécie de rito nacional na Espanha durante mais de um século, suplantando as anteriores de Tirso e de Zamora. Hans Mattauch, que tem investigado a implantação ritual do Tenório, chega mesmo a referir-se a “una verdadera tenoriomanía – la primera – que culminó en 1866 com ocho reposiciones simultáneas en los coliseos públicos y algunas funciones más en escenarios privados” (MATTACH, 1995, p. 412).⁶ Embora o registro crônico-burlesco, que grande número das representações neste contexto assumia, possa ser uma das razões da popularidade, também o desfecho que salva Don Juan não é pormenor de somenos: revela a alteração da consciência coletiva face ao pecado.

(Smito)

Retomando o contexto de produção de *El burlador*, há que reconhecer que a emergência do individualismo pagão face à coletividade, mais visível a partir do século XVI, é reprimida pela ordem social que tenta preservar a estrutura tradicional da sociedade. A obra de Tirso é frequentemente vista nesta perspectiva:

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. (BÉCERRA GUÁREZ, 1997, p. 81)

É esta também a opinião de Margarida Losa que vê Don Juan como uma “ameaça ao patriarcado” (10). Neste sentido, as histórias punitivas da tradição oral e das primeiras versões transformam-se num mito do mundo moderno à medida que uma visão mais favorável do individualismo se impõe. Por exemplo, Ian Watt vê Don Juan, Fausto e D. Quixote como mitos do individualismo criados numa sociedade histórica nova com os seus problemas típicos: solidão, narcisismo e uma grande tensão entre o individual e o social. Don Juan é um problema para o mundo não apenas por ser sedutor mas por ser descrente.

Ainda que parenteticamente, não quero deixar de dar razão neste ponto a Micheline Sauvage quando, a propósito da peça de Molière, coloca antes a tônica na descrença inteligente e não no ateísmo, atribuindo a Dorimon, o autor menor de uma das peças italianas da *comedia dell' arte*, a introdução do elemento poderoso da descrença que precisa o sentido da rebelião:

A descrença donjuanesca não é ateísmo – sob pena de se destruir o mito. Sobre esta questão vários bons exegetas se enganaram. Joseph Delteil escreveu a este respeito algumas linhas exaltantes e Jean Vilar ficou a dever-lhe um momento deslumbrante da sua representação da peça de Molière, quando Don Juan, tendo, por intermédio do seu criado, convidado a estátua que aceita com um aceno de cabeça, de espada em riste, expulsa com desprezo Sganarello aterrorizado e regressa para se colocar solitária e silenciosamente frente à efígie de pedra: durante alguns instantes o público sustinha a respiração. Tudo isto não o teríamos tido sem o humilde fabricante Dorimon assim como também não teríamos, em Mozart, o sobrenatural duelo entre Don Juan e a estátua (“Pèntiti, scellerato! – Non mi pento!”), nem os “deuses gelados” de Lenau. (SAUVAGE, 1981, p. 59)

Destas características da personagem resulta um efeito de duplo escândalo, conforme mostra Felman ao fazer depender a descrença da própria prática da sedução: “Il me semble en effet que l’incroyance, dans le mythe de Don Juan, n’est que la conséquence logique, voire l’implication théorique de la pratique même de la séduction” (42)⁷.

Tirso tem o mérito de acentuar em Don Juan o que, para nós, hoje, constitui o traço principal do seu caráter, o de ser sedutor. Ressalve-se, no entanto, que a figura do amante irresistível é sobretudo um dos desenvolvimentos do donjuanismo que, embora possa ser visível na literatura anterior, não pertence propriamente ao *Burlador*, onde a personagem seduz sobretudo pelo embuste, ora prometendo casamento a mulheres de condição inferior ora adquirindo uma falsa identidade, fazendo-se passar pelo noivo das mulheres de condição superior. Mas na peça ecoa o tema do convite ao morto das histórias da tradição oral de que resulta a ligação estreita do sedutor com a descrença e com a morte.

A tradicional relação entre o amor e a morte já pode ser identificada em alguns mitos gregos e na literatura medieval e clássica, antes de se tornar tema obsessivo no Romantismo e Decadentismo⁸. *O Conto de Genghi*, uma obra-prima da literatura japonesa do século XI, no qual Marguerite Yourcenar se inspira quando em 1938 escreve o conto intitulado “O último amor do Príncipe Genghi”, é um outro exemplo desta simbiose ao narrar as aventuras de um *don juan* oriental. À semelhança da peça de Tirso, esta história também pretende conscientizar para o efêmero através da multiplicidade de relações amorosas do herói.

O maior talento do príncipe Genghi era a arte do amor e, não sendo “confiado” como o espanhol, resolve preparar-se para a morte com algum tempo, tomando a decisão de entrar para um eremitério, um destino que partilha com outros *donjuans* posteriores, por exemplo, com o de António Patrício⁹. É a partir deste ponto que Yourcenar retoma a história: “Quando Genghi, o resplandecente, o maior sedutor que jamais surpreendeu a Ásia, atingiu os cinquenta anos, deu-se conta de que tinha de começar a morrer” (61) e então “decide retirar-se do mundo para aquele em que o seu próprio fim é um fato consumado” (144). O resto do conto, uma pequena obra-prima de ironia trágica, passa-se no eremitério onde uma das antigas amantes persegue o príncipe, a mais feia de todas e aquela que ele tinha amado menos.

Cerca de um século antes da obra de Tirso, a rainha Margarida de Navarra no seu *Heptaméron* revelava o lado sombrio do amor, mostrando a mesma preocupação de conter o lado desenfreado e até criminoso do desejo sexual. Na mesma tradição se insere o dramaturgo espanhol. Porém, a ambigüidade presente em todos os mitos não deixa de estar presente no mesmo gesto que rejeita a sensualidade como pecado e, ao mesmo tempo, a inclui na cultura cristã. O princípio da sensualidade está centrado num indivíduo, como um emblema mítico, mas não deixa de pertencer a um outro do mesmo eu.

O donjuanismo suscita o mesmo tipo de problemas de qualquer sistema mitológico, ou seja, temos um tema que aparece em momentos e contextos diferentes num percurso bastante longo. Apesar das diferenças culturais e dos diferentes tempos, o mito de Don Juan mantém invariantes e pertence ao patrimônio comum de todos os grupos, cada um fazendo um relato original que tenta explicar o seu destino – ora desgraçado (Tirso e Guerra Junqueiro) ora triunfal (Zorrilla) – e justificar ou validar direitos e privilégios tal como existem em dado momento. A única maneira de entender as reaparições do mesmo tema é juntar as diferentes histórias e tratá-las como uma única. De resto, isto é o que fazem Leach e Malinowski quando pretendem estudar a força dos mitos como motores da ação social. Para estes autores, o mito não é pura ficção mas uma narrativa incorporada na ética e na organização social. Ambos reconhecem a origem mítica subjacente às formas de vida comunitária. A adoção deste quadro conceptual, que pertence à antropologia e no qual se incluem nomes como Margaret Mead, Ruth Benedict, R. Linton e A. Goldenweiser, evitaria erros de perspectiva de que têm enfermado alguns estudos sobre o donjuanismo.

Por exemplo, não considerar a tradição oral e o amplo significado da simbiose sedução – descrença – morte conduz freqüentemente a veleidades nacionalistas. Uma parte significativa da investigação sobre o tema chega ao ponto de querer identificar o modelo real que supostamente terá inspirado Tirso de Molina na concepção do seu *Burlador*.

Assim, Saïd de Armesto defende a procedência espanhola, Schröder a alemã, Farinelli a italiana. Esta última é apoiada por Gregorio Marañon que aponta para o Conde de Vilamedina, Don Juan de Tessís. Não podia deixar de existir a tese lusitanista da gênese do mito¹⁰. Segundo Teófilo Braga, desde o século XV que o nome Tenório era conhecido e parece ter havido

mesmo um D. Pedro Tenório, originário do Algarve e personagem ilustre em Toledo. Cito por Fidelino de Figueiredo que, muito justamente, desqualifica estas teses, afirmando a origem legendária e não real da figura (232-233). No entanto, este autor dá a Tirso talvez uma importância excessiva na fundação do mito:

A situação moral e humana da libertinagem é em toda a parte registada, mas a criação do mito é de Tirso, como é universal e eterno o amor, e é helénico o mito de Vénus. (234)

Sem pôr em causa frontalmente o raciocínio de Fidelino de Figueiredo, julgo que ele não basta para explicar a significação ampla do donjuanismo. O que defendo é que, no Século de Ouro espanhol, Tirso possibilitou a mitificação, transformando Don Juan num herói do desejo. O seu gênio é patente em muitos aspectos como o da escolha da estátua em vez da caveira. É certo que esta era menos comum nos romances peninsulares. Porém, o que a estátua melhor representa é a eternidade e a imutabilidade em face da inconstância de Don Juan. A contribuição de Tirso não deve ser negada, mas também não deve ignorar-se a tradição cultural e até estereótipos como o do conquistador ou do amante irresistível. Neste caso, há que acentuar, seguindo a linha de Roland Barthes, que o estereótipo é a forma embrionária do mito. A confusão histórica entre o Tenório e a personalidade real Don Miguel de Mañara, futuro prior da Caridade de Sevilha, parece comprovar isto. Mas esta confusão relaciona-se também com a ambigüidade própria dos mitos: versões posteriores da figura trágica de Don Juan exploram esta dualidade, unindo o diabólico ao angelical e o pecador ao santo.

Não considerar a tradição oral e situar a gênese do mito em fontes muito próximas do autor como faz um dos mais conhecidos estudiosos do donjuanismo, Bévotte, quando remete exclusivamente os elementos dispersos para o *Infamador* de Cueva e para a obra de Lope de Vega (57-58), é ignorar a exemplaridade que ela possui como mito e, ao mesmo tempo, a sua ambigüidade no confronto da eternidade com o instante sem duração, das pulsões individuais e do desejo sexual com a sociedade e a lei. A própria discussão em aberto sobre a verdadeira autoria da peça muito ganharia se se tivesse em conta a tradição oral¹¹.

Por outro lado, se consideramos a obra de Tirso como a continuidade da tradição oral num desenvolvimento da mesma história (que outros autores coevos igualmente retomavam num ou noutro aspecto), resulta irrelevante a distinção clássica entre mito puro e mito literário que o donjuanismo sempre suscita.

Segundo esta distinção, o "mito puro" (o que pertence às mitologias das sociedades ágrafas de tradição oral) tem um carácter anónimo enquanto obra coletiva ou texto plural e impessoal e, reportando-se às origens, revela uma situação arquetípica fundamental aplicável a toda a realidade humana. Alegadamente o mito de Don Juan não estaria nessas condições, já que nasceu pela mão de Tirso e está historicamente datado, integrando-se, por isso, na categoria de "mito literário", isto é, o que pertence às sociedades que possuem escrita ou históricas¹².

Salvaguardando muito embora a importância de Tirso na criação do mito, que creio já ter demonstrado, há que considerar que, em certo sentido, a saga da personagem é independente do autor que a iniciou e, não havendo um único tipo de Don Juan ou uma única versão, é um texto coletivo enquanto pertença de uma comunidade que evolui ideologicamente. Por essa razão deve ter-se em conta a repercussão do drama. A personagem romantizada de Zorrilla é mais popular do que a do seu criador e é a eventual popularidade que motiva Molière a escrever o seu Don Juan¹³.

Há então que deslocar a ênfase da produção das obras para a sua recepção ideológica. Se o mito pretende dominar o caos e ser um exemplo, também inclui o espectador como comparsa no mundo que cria e considera as diversas motivações dos seus consumidores. Talvez por isso Platão preferiu apresentar parte da sua filosofia sob uma forma mítica.

Diz Roland Barthes em *Mitologias* que "não há mito sem forma motivada" (196). Porque nos ajuda a esclarecer os termos do que entendo ser a falsa oposição "mito puro" e "mito literário" e a lógica das transformações míticas, vale a pena determo-nos no que este autor diz:

A motivação é fatal. Ela não deixa de ser muito fragmentária. Em primeiro lugar, ela não é "natural": é a história que fornece à forma as suas analogias. Por outro lado, a analogia entre o sentido e o conceito não é nunca senão parcial: a forma desinteressa-se de muitas analogias, não retendo senão algumas [...] em geral o mito prefere trabalhar com a ajuda de imagens pobres incompletas, em que o sentido já está bem desgordurado, pronto para uma significação: caricaturas, pastiches, símbolos, etc.

[...] O mito é um sistema ideológico puro, em que as formas são ainda motivadas pelo conceito que representam, sem contudo, mesmo de longe, recobrirem a sua totalidade representativa. (BARTHES, 1978, p. 196-197)

O que repugna a Barthes é a vontade de carregar toda a significação da caução da natureza, isto é, o fato de se querer apresentar o mito sob uma aparência natural, quando as formas são motivadas: “eticamente há uma espécie de baixeza em jogar nos dois tabuleiros” (*ibidem*, p. 196).

Um outro argumento a favor da indistinção entre mito e mito literário, ou seja, pura e simplesmente arte, vem da parte de Ernesto Grassi que nos relembra a origem religiosa e metafísica das obras de arte que, aliás, a teoria artística da Antiguidade ao Renascimento nunca esqueceu (209). Depois de séculos de uma concepção estética desenvolvida após o século das luzes até à estética moderna, as suas investigações procuram ir ao encontro do momento religioso que deu origem à arte.

O mito de Don Juan participa desta gênese e, ao mesmo tempo, tem capacidade para se adaptar ao momento histórico e ao país que o interpreta numa evolução que continua pelos séculos e ainda não cessou. Se aceitamos, na linha de Barthes, que a caricatura não deixa de proporcionar a mitificação, então teremos de aceitar também que as versões caricaturais do século XX e já agora do século XXI (estou a pensar na última obra de Saramago), são apenas versões do mesmo mito.

Se a motivação da arte consegue criar o mito e seduzir o público, então o burlador de Tirso, o sedutor de Molière, o perseguido de Max Frisch, o caluniado de Saramago cumpriram a sua missão, pois como nota Otto Rank, é na imaginação do espectador que se situa o tempo glorioso de Don Juan (143).

Bibliografia

Obras de ficção

LIMA, Gabriel. *O burlador de Sevilha*. Lisboa : Temas e Debates, 2003 [2001].

MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. 8.ed. Madrid : Taurus, 1983 [1630].

- PATRÍCIO, António. *D. João e a máscara*. Lisboa : Assírio e Alvim, 1982 [1924].
- SARAMAGO, José. *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. Lisboa : Caminho, 2005.
- YOURCENAR, Marguerite. *Contos orientais*. Lisboa : Dom Quixote, 1986 [1938].

Estudos

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa : Cotovia, 1994.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *Le pervers et la femme*. Paris : Anthropos, 1989.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. José Augusto Seabra. Lisboa : Edições 70, 1978.
- BÉCERRA GUAREZ, Carmem. *Mito e literatura – Estudo comparado de Don Juan*. Vigo : Serviço de Publicações da Universidade de Vigo, 1997.
- BÉVOTTE, Gerges Gendarme. *La légende de Don Juan – son evolution dans la littérature des origines au Romantisme*. Genève : Slatkine, 1993.
- DUMOULIÉ, Camilla. *Don Juan ou l'héroïsme du decir*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.
- FELMAN, Shoshana. *Le scandale du corps parlant: Don Juan avec Austin ou la séduction em deux langues*. Paris : Seuil, 1980.
- FIGUEIREDO, Fidelino. *Crítica do exílio*. Lisboa : Clássica, 1930.
- GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Lisboa : Livros do Brasil, s/d.
- LEACH, Edmond. Structuralism in social anthropology. In: DAVID, Robey (ed.). *Structuralism: an introduction*. Oxford : Oxford University Press, 1973, p. 37-56.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Trad. António Marques Bessa. Lisboa : Edições 70, 1981.
- LÓPEZ-VASQUEZ, A. Rodriguez. Verbete "Claramonte, Andrés de". Trad. L. Marcou. In: BRUNEL, Pierre (dir.). *Dictionnaire de Don Juan*. Paris : Robert Laffont, 1999, p. 200-201.
- LOSA, Margarida. Don Juan, ameaça do patriarcado. Lisboa, *Colóquio Letras*, n.64, p. 10-20, 1981.
- MACKAY, Dorothy. *The double invitation in the legend of Don Juan*. Stanford : Stanford University Press, 1943.
- MATTAUCH, Hans. La implantación del rito del "Tenorio" en Madrid (1844-1877). *Actas del Congreso sobre José Zorrilla*. Valladolid : Universidad de Valladolid, 1995, p. 409-415.
- _____. Le registre burlesque d'un rite théâtral espanhol: les parodies du Don Juan Tenorio de J. Zorrilla (1875-1920). In: BERTRAND, Dominique (ed.). *Poétiques du burlesque*. Genève : Slatkine, 1998, p. 1-9.
- RANK, Otto. *Don Juan et le double*. Trad. S. Lautman. Paris : Payot et Rivales, 2001.
- ROUSSET, Jean et al. *O mito de Don Juan*. Trad. Maria Luísa Machado e Maria Filomena Boavida. Lisboa : Arcádia, 1981.
- SAID DE ARMESTO, Victor. *La leyenda de Don Juan*. Madrid : Librería de los Sucesores de Hernando, 1908.

SAUVAGE, Micheline. O caso Don Juan. In: *O mito de Don Juan. Jean Rousset e outros*. Trad. Maria Luísa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida. Lisboa : Arcádia, 1981, p. 55-67.

SCHERER, Jacques. Para uma mitologia de Don Juan. In: *O mito de Don Juan. Jean Rousset e outros*. Trad. Maria Luísa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida. Lisboa : Arcádia, 1981, p. 47-54.

SEQUEIRA, Rosa Maria. Dom João Tenório: um estratega da sedução? *Lusorama*, n.26, p. 72-84, 1995.

SERRES, Michel. *Hermes I. La communication*. Paris : Minuit, 1968.

TIETZ, Manfred. Tirso 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; KETELSEN, Uwe-K.; SEEBER, Hans Ulrich (ed.). Tübingen : Gunter Narr, 1998, p. 189-206.

WATT, Ian. *Myths of modern individualism*. 2nd ed. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

Notas

- 1 Prefiro não considerar o problema, ainda em aberto, da atribuição da autoria do primeiro *Burlador*. Esta questão colocou-se sobretudo a partir do século XIX e, se a crítica hispânica tende a atribuir a Tirso a autoria da obra, podem achar-se argumentos plausíveis que a atribuem antes a Andrés de Claramonte (1580-1626). A este respeito podem ver-se os estudos de López-Vasquez e Tietz. Com efeito, o assunto é bastante complexo e a alteração relativa à publicação das obras (em virtude da proibição vigente no reino de Castela entre 1625 e 1634 de publicar romances e peças de teatro) é apenas um dos seus aspectos. Um outro é a atribuição pelos editores de obras a Tirso, a Lope de Vega e Calderón, nomes de proa do teatro da época. A própria data da primeira edição é incerta. 1630 é a data que consta da coletânea editada em Barcelona em que *O Burlador* surge atribuído a Tirso. Esta problemática, no entanto, não altera a história do mito. Desde a versão matricial, passando pela versão de Molière e Mozart / Da Ponte, até ao ponto de cristalização que ocorreu no século XIX com o Romantismo, o fato é que cada obra vai considerar todas as anteriores e não só a primeira.
- 2 Entre elas está a forte influência espanhola na Itália e no Mediterrâneo em geral. Bécerra Guarez acentua o papel importante da civilização espanhola na Europa do tempo, chamando a atenção para o fato de grande parte dos territórios italianos pertencerem à coroa espanhola e para os grandes criadores e temas do Século de Ouro que tiveram uma grande difusão na Itália (quando desse lado alegadamente faltavam os criadores e as idéias) em especial o tema da honra (cf. BÉCERRA GUAREZ, 1997, p. 104). Já Bévotte prefere acentuar as trocas culturais entre Espanha e Itália desde o séc. XVI que tinham lugar sobretudo no teatro (cf. BÉVOTTE, 1993, p. 96).
- 3 Para Leach, a ambigüidade é inerente à estrutura mitológica: "This is just as well because [...] the literal sense of what is being said is very terrible. If we leave the metaphysics on one side, we are being told that, in order to achieve the God-like quality of immortality, we must first kill and eat God himself. But we miss the point if we try to constrain our material by imposing any such literal interpretation" (LEACH, 1973, p. 53-54).
- 4 "Ce qui est exact c'est que, le vendredi 20 mars, après quinze représentations, la pièce disparu de l'affiche. Le scandale qu'elle souleva fut la seule cause de cet insuccès définitif" (BÉVOTTE, 1993, p. 142).
- 5 Esta é, por exemplo, a opinião de Jean Rousset: "a ligação orgânica entre o Inconstante e o Morto enfraquece, dissolve-se, e a intervenção do Comendador na peça não é suficientemente motivada" (ROUSSET, 1981, p. 35).
- 6 Para o estudo da recepção do Tenório, ver MATTAUCH, (1995) e no que respeita à poética do burlesco ver MATTAUCH (1998).

- 7 No seu estudo, Shoshana Felman analisa sobretudo a promessa e a sua quebra como ato performativo e sedutor, recorrendo à teoria dos atos de fala de Austin e Searle.
- 8 Foi sobretudo a partir do século XVIII que as representações iconográficas do Amor surgem em estreita relação com as figurações da Noite e da Morte. A propósito da conjugação na obra de Camões da concepção platónica e da representação do Amor como entidade noturna identificada com o princípio do mal, ver AGUIAR E SILVA, 1994, p. 165-166.
- 9 Mas não é só este destino que aproxima o don juan asiático do don juan ocidental: ambos são atraídos na idade madura. No que respeita ao donjuanismo, este traço é muito comum na literatura realista, mas pode estar presente na literatura mais recente. Veja-se o exemplo do romance de Gabriel de Lima publicado no Brasil em 2000.
- 10 Bécerra Guarez faz um resumo das teorias relativas à gênese do mito, embora não refira a hipótese portuguesa (cf. BÉCERRA GUAREZ, 1997, p. 59 a 70).
- 11 Na verdade não faz muito sentido querer identificar certos elementos na obra de um autor para decidir as questões da autoria quando esses elementos circulam na tradição oral e pertencem ao património comum.
- 12 Edmund Leach é um dos autores que se pronuncia contra esta distinção quando critica a concepção de Lévi-Strauss que considera restrita. Para este último, as sociedades ágrafas requerem sistemas de interpretação diversos dos das sociedades complexas. No entanto, esta posição tende a ser reformulada mais recentemente não só por Leach, mas também por Mircea Eliade e Roland Barthes que vêem criações de mitos e comportamentos míticos na sociedade contemporânea. Roland Barthes mostrou como as escritas e as representações, bem como os fenómenos da vida comum como a publicidade, o desporto e o espectáculo, podem sempre servir de suporte à fala mítica e ser assimilados a uma ideologia.
- 13 Bévotte indica razões muito precisas para a busca de popularidade que se prendem com a situação da companhia : "La situation financière de la Troupe était alors peu brillante: Le Tartuffe avait été suspendu, et L'École des Femmes avait échoué chez Mme de Sully, le jour de l'Épiphanie, Molière songeait à relever ses affaires : toujours en quête des goûts du public, il n'eut sans doute pas besoin, comme l'ont prétendu les frères Parfaict, que ses camarades lui indiquassent un sujet qui avait fait courir tout Paris, et qui, depuis trois ans, n'avait plus été repris" (BÉVOTTE, 1993, p. 142).