

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA E COGNIÇÃO

Marcia Maria Silva Rissi

DON JUAN: UM ESTUDO DO MITO E A SUA CONFIGURAÇÃO EM *DON JUAN*
(*NARRADO POR ELE MESMO*), DE PETER HANDKE

Santa Cruz do Sul, outubro de 2010

Marcia Maria Silva Rissi

DON JUAN: UM ESTUDO DO MITO E A SUA CONFIGURAÇÃO EM *DON JUAN*
(*NARRADO POR ELE MESMO*), DE PETER HANDKE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras — Mestrado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Universidade de Santa Cruz do Sul — UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Eunice Terezinha Piazza Gai

Santa Cruz do Sul, outubro de 2010

Marcia Maria Silva Rissi

DON JUAN: UM ESTUDO DO MITO E A SUA CONFIGURAÇÃO EM *DON JUAN*
(*NARRADO POR ELE MESMO*), DE PETER HANDKE

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras — Mestrado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Universidade de Santa Cruz do Sul — UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Desenvolvimento Regional.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr. Eunice Teresinha Piazza Gai (orientadora-UNISC)

Prof. Dr. Norberto Perkoski (UNISC)

Prof. Dr. Josmar de Oliveira Reyes (UNISC)

Prof.^a Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

A Deus pela saúde e perseverança para concluir esse projeto, aos meus irmãos, marido e querida filha pelo incentivo diário, aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, pelo apoio e ensinamento e a professora Eunice Piazza pela atenção, paciência, generosidade e incentivo com os quais orientou-me na produção deste trabalho.

RESUMO

A presente dissertação traz uma análise da obra *Don Juan (narrado por ele mesmo)*, do autor austríaco Peter Handke, ainda pouco divulgado no Brasil, mas de expressiva notoriedade na Europa. A temática Don Juan sendo abordada por um escritor conhecido por atitudes polêmicas, bem como seu estilo literário incomum norteou a pesquisa na busca de elementos de verossimilhança com outras obras tratando do mesmo tema. Para contrapor-se à análise interpretativa utilizou-se as obras de Tirso de Molina, Molière e Mozart, por serem consideradas as mais conhecidas e significativas para o estudo do mito Don Juan. O trabalho está dividido em três partes, sendo que, inicialmente faz-se um breve histórico do mito Don Juan: sua conceituação, a inserção de Don Juan como mito, algumas interpretações polêmicas sob o ponto de vista de Mircea Eliade, Joseph Campbell, Ernst Cassirer, Ramiro de Maeztu, Gregorio Marañon, entre outros. A segunda parte traz uma síntese da vida e obras de Peter Handke, bem como a influência da Segunda Guerra em seu caráter, seus primeiros ensaios polêmicos, sua desconstrução do texto linguístico, sua obsessão pelas reflexões causadas pelas leituras, seu amor à linguagem, sua preocupação em mostrar o modo como ele vê o mundo através da linguagem. Num terceiro momento, são demonstradas as técnicas estilísticas usadas pelo autor, como o intenso uso das repetições, sua relação com as paisagens e os recursos metafóricos que irão se constituir nos elementos de semelhança com as obras de Tirso, Molière e Mozart. Na última parte, apresentam-se os principais aspectos levantados no estudo que comprovam a tese inicial de que *Don Juan (narrado por ele mesmo)* retoma o mito e renova-o através do estilo irreverente e fantasioso de Peter Handke.

Palavras-chave: Don Juan, Peter Handke, mito, renovação, desconstrução linguística

ABSTRACT

This dissertation brings an analysis of *Don Juan (narrated by himself)*, written by Austrian author Peter Handke, still little known in Brazil, but with expressive notoriety in Europe. The thematic Don Juan approached by a controversialist writer known for his unusual literary style spurred the search for verisimilitude of textual elements in other works dealing with the same theme. In order to counter-argue the interpretative analysis, the texts of Tirso de Molina, Molière and Mozart were explored as they are considered the most popular and significant for the study of myth Don Juan. The work is divided in three parts. In the first part, a brief history of myth Don Juan: its conceptualization, the insertion of Don Juan as myth, some controversial interpretations from the point of view of Mircea Eliade, Joseph Campbell, Ernst Cassirer, Ramiro de Maeztu, Gregorio Marañón, among others. The second part brings a synthesis of the life and works of Peter Handke, as well as the influence of war on his character, his first controversial essays, its deconstruction of linguistic text, the obsession by reflections caused by readings, his love to language, his worries to show the world as he sees through language. As a third part, are demonstrated the stylistic techniques used by the author such as the intense use of repetitions, its relationship with landscapes, the metaphorical resources that will be incurred on the elements of similarity with the works of Tirso, Molière and Mozart. The last section presents the main aspects raised in this study demonstrating the initial thesis that *Don Juan (narrated by himself)* incorporates the myth and renews it through the irreverent and fantastic style of Peter Handke.

Keywords: Don Juan, Peter Handke, myth, renovation, linguistic deconstruction

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
-----------------	----

1 A TRANSFORMAÇÃO DE DON JUAN: DE TIRSO DE MOLINA A PETER HANDKE.....	11
1.1 A posição de Don Juan no imaginário universal.....	11
1.2 A configuração do Don Juan, de Tirso de Molina.....	19
1.2.1 O Teatro Espanhol.....	19
1.2.2 Tirso de Molina.....	22
1.2.3 Resumo <i>El Burlador</i>	24
1.2.4 Origens e controvérsias do mito Don Juan.....	27
1.3 O status de Don Juan em Molière.....	31
1.3.1 Resumo <i>Don Juan ou o Convidado de Pedra</i>	33
1.3.2 De Tirso a Molière.....	36
1.4 Wolfgang Amadeus Mozart e <i>Don Giovanni</i>	38
1.4.1 Resumo <i>Don Giovanni</i>	40
1.4.2 A criança prodígio.....	44
1.4.3 Os anos de maturidade.....	45
1.4.4 Libretista e poeta: Lorenzo Da Ponte.....	46
2 PETER HANDKE.....	48
2.1 Os escândalos.....	49
2.2 O teatro de Handke.....	51
2.3 O cinéfilo Handke e a linguagem cinematográfica.....	56
2.4 As transições de um escritor.....	59
2.5 Don Juan e Handke: contando suas histórias.....	60
2.5.1 Rompendo barreiras: espaços narrativos.....	65
2.5.2 Contando o tempo.....	70
2.5.3 Textos e sabores.....	74
2.5.4 Serviçais e confidentes.....	78

3 HISTÓRIAS DE SEDUÇÃO	80
3.1 Das mulheres : casamento, desejo, sedução.....	80
3.2 A força do olhar: sedução através dos tempos.....	89
3.3 Do magnetismo e erotização.....	93
3.4 Efeito Mozart: sedução sonora.....	95
3.5 A sedução através da linguagem: poesia (imagens) e forma (repetição).....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS.....	109

INTRODUÇÃO

No livro de Peter Handke, *Don Juan (narrado por ele mesmo)*, publicado em 2004, o protagonista, um jovem viajante encontra abrigo num albergue francês e narra sua história de aventuras ao proprietário do local, um fracassado e solitário comerciante, afeito às leituras. De fato, é o proprietário do albergue quem narra a história desse jovem, a quem ele chama Don Juan e que desde o dia de sua chegada “literalmente me brindou com aquela expansão interior e ruptura de limites que só mesmo uma leitura tão exaltada (e atônita) como bem-aventurada podia proporcionar” (2004, p. 11). Esse entusiasmo inicial pela presença de Don Juan e suas histórias é reforçado à medida que as narrativas vão se sucedendo.

Nessa obra, Peter Handke, traz à tona a figura de uma das mais intrigantes criações da literatura ocidental, um ícone do carisma, da sedução e das enganações — Don Juan, que desde a sua primeira aparição no século XVI, tem sido objeto de inúmeros trabalhos produzidos nas diferentes manifestações artísticas como literatura, teatro, música, balé, cinema, ópera. Don Juan, direta ou indiretamente tem aparecido com diferentes variantes históricas e estéticas de acordo com as exigências do contexto de cada época e da visão do autor. Entretanto, segundo Jacinto Grau (1941, p. 18), nem sempre as versões têm feito jus ao poder evocativo do autor porque a sua força expansiva, se sobrepõe a todas as análises, pois ela não se presta docilmente a interpretações pessoais.

A lista dos estudos sobre Don Juan e suas origens é ainda mais longa que a lista da contagem das mulheres seduzidas por ele, que Leporelo, seu fiel ajudante mantinha consigo. Para se ter uma ideia, Armand E. Singer (1915-2007), autor da mais completa bibliografia sobre a figura e a temática de Don Juan, havia catalogado até 1965, mais de 2600 livros e artigos e outros 2000 diferentes escritos (1985, p. 2). Continuou seu trabalho de compilação até pouco antes de sua morte, em 2007, chegando a um número próximo dos 6 mil textos.

O fato de a personagem ter sido consumida por um vasto público durante tantos séculos significa, por certo, que ela possuía desde sua versão original, elementos capazes de seduzir aos mais exigentes estudiosos. De fato, uma figura universal tão múltipla e plena de variantes,

algumas profundamente contraditórias entre si, não poderia deixar de ser alvo de atenção (GRAU, p. 18). Platão, em *O banquete* (1983, p.22), refere-se à proximidade e ao interesse frequente com uma obra artística, como sendo uma “predisposição amorosa”. Talvez isso explique o vívido interesse da personagem, o dono do albergue, com a súbita aparição de Don Juan em sua propriedade. Assim como o autor, Peter Handke, essa personagem da obra é um leitor voraz que demonstra em várias passagens na narrativa, ter a proximidade e o interesse que conduzem à predisposição amorosa com o mito de Don Juan:

Poderia muito bem ter sido Gwain, Lancelot ou Feirefiz, o de pele xadrez, meio irmão de Percival — este último é que não mesmo! Ou talvez até o príncipe Míchkin. Mas quem veio foi Don Juan. E, no mais, não era pouco o que ele tinha em comum com os citados heróis ou estróinas medievais. (HANDKE, 2007, p.12).

Esta nova versão de Peter Handke, *Don Juan (narrado por ele mesmo)*, constitui o objeto principal deste estudo, que será contrastado com a criação considerada original *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* e com as duas versões reconhecidamente mais influentes que são *Dom Juan ou Le Festin de Pedra (O Festim de Pedra)* e *Don Giovanni*. O primeiro capítulo introduzirá informações sobre a origem do mito de Don Juan; de como ele veio a se tornar um herói universal dentro da literatura, ou de como ele conseguiu “se desgarrar do confinamento literário e circular num imaginário mais amplo” (RIBEIRO, 1988, p.7).

No capítulo segundo, apresentar-se-á o autor Peter Handke, que embora seja considerado um dos escritores da língua alemã mais importantes em atividade, ganhador dos mais importantes prêmios literários europeus, no Brasil ainda é quase um desconhecido. Encontram-se centenas de trabalhos, estudos, artigos, monografias dedicados a suas obras, mas a grande maioria está na língua alemã e publicados na imprensa alemã. Poucas obras são traduzidas para outros idiomas, mas, quando o são, encontram boa receptividade. A pouca divulgação dos seus trabalhos, atribui-se ao fato de o escritor ser considerado de difícil leitura; ao uso intenso e sério dos jogos linguísticos utilizados em suas obras, e de estas demandarem uma análise em dois níveis: linguístico e temático. Eis, pois, as razões pelas quais se considera importante trazer ao conhecimento do público brasileiro um estudo com informações do escritor Peter Handke e de uma de suas mais recentes obras: *Don Juan (narrado por ele mesmo)*. Ainda no mesmo capítulo levantar-se-ão os elementos recorrentes no romance, que possam contribuir para o entendimento de como Peter Handke constrói, ou

não, o seu Don Juan, bem como a interpretação que o autor faz sobre esse mito. Examinaremos no discurso handkeniano os seus artifícios estéticos na arte de narrar que possam seduzir o leitor.

Sempre que se menciona o nome Don Juan, há uma forte tendência a associá-lo ao herói espanhol, sedutor incorrigível, que não se arrepende nunca de estimular e realizar os desejos das mulheres. Em quase todas as versões das quais se tem conhecimento, o leitor depara-se com os temas da sedução e do desejo, devido à sua expressiva importância na história. Desta forma, o capítulo final deste estudo versará sobre essa temática amorosa/erótica, mais especificamente o papel da sedução na obra *Don Juan (narrado por ele mesmo)*. Enquadrar-se-á a abordagem da temática da sedução dentro de um modo diegético, visto que o dono do albergue se depara com um desvelamento de si próprio ao longo das narrativas; e interpretativo, na relação leitor-obra. Afinal, “que outro motivo haveria, senão o de também termos sido seduzidos, para virmos meter nossos narizes professorais na vida do herói”? (MEZAN, 1993, p. 16). Sendo assim, examinar-se-á na obra de Handke, se a busca incansável pela novidade e a veia sedutora que deu fama a esta fascinante figura literária, encontra-se presente na personagem título.

1 A TRANSFORMAÇÃO DO MITO DE DON JUAN: DE TIRSO DE MOLINA A PETER HANDKE

1.1 A posição de Don Juan no imaginário universal

É muito comum encontrar o nome Don Juan associado ao vocábulo mito, sendo um dos primeiros, senão o primeiro autor a defini-lo como tal Ramiro de Maeztu (1875-1936). Uma rápida olhada nos títulos de algumas obras relacionadas a esta personagem atesta o que ora se afirma; o que suscita a perguntar “o que é exatamente um mito? Qual é a relação que estes têm com a vida de cada um?” Joseph Campbell responde que, de fato, ninguém precisa de mitologia para seguir em frente, mas

quando a história está em sua mente, você percebe a sua relevância para com aquilo que esteja acontecendo em sua vida. Isso dá perspectiva ao que lhe está acontecendo. Com a perda disso, perdemos efetivamente algo, porque não possuímos nada semelhante para pôr no lugar. Esses bocados de informação, provenientes de tempos antigos, que têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, que construíram civilizações e informaram religiões através dos séculos, têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos mistérios, com os profundos limiares da travessia, e se você não souber o que dizem os sinais ao longo do caminho, terá de produzi-los por sua conta. (1998, p. 4).

Desde os tempos ancestrais os homens têm tido contato com os mitos mesmo sem saber exatamente o que são, e como estão relacionados com as nossas vidas. Tanto Freud quanto Jung assumiam que, “de alguma forma, nós sabemos o que o mito está nos dizendo, muito antes de sabermos que sabemos” (RUTHVEN, 1976, p. 34). A mitologia greco-romana foi pródiga em mitos que se perpetuaram.

O conceito de mito que se conhece nos dias atuais tem origem na tradição da narrativa oral da Grécia Antiga. As tradições míticas gregas remontam ao ano de 2000 a.C.. Os habitantes da antiga Grécia não eram diferentes dos povos primitivos que buscavam sempre encontrar ao menos uma explicação aceitável para qualquer fenômeno estranho que o entendimento humano não conseguisse interpretar. Essa necessidade de afastar dúvidas e os pontos obscuros das coisas e/ou fenômeno da natureza faz parte dos seres humanos, e a população grega soube explorá-la. Dessa forma eles viam deuses e espíritos agindo em toda parte. Os fenômenos como trovoadas, tempestades, ventos; as boas colheitas da agricultura; a sorte no amor; o sol, a lua, as estrelas; as plantas, os animais, o homem, tudo, enfim, era atribuído às deidades. Animais sagrados, árvores sagradas, deidades femininas eram

venerados em cavernas, montanhas e jardins dos palácios. Essa era a forma que eles encontravam de proporcionar entendimento e de ajudá-los nos assuntos do cotidiano. Por não se conhecerem suas procedências ou datas, os relatos míticos eram imprecisos e revestidos de uma aura mágica; o que, sem dúvida, ajudava a fortalecer a sedução que estes exerciam.

O antigo mundo grego deixou um legado de inúmeras inscrições e documentos — que fazem parte do patrimônio cultural da humanidade — e que têm sido encontrados por todas as áreas onde se estendeu o domínio grego. Embora seja uma língua com mais de 3000 anos, proveniente do ramo de línguas indo-europeias, passou por pouquíssimas modificações ao longo dos milênios o que colaborou para a sua decifração até ao conhecimento da mitologia grega. Esta constituiu, durante muitos séculos, a única explicação do mundo e de seus fenômenos. As narrativas orais transmitidas de cidade em cidade, ultrapassando fronteiras, pelos rapsodos, declamadores profissionais e pelos aedos, poetas que também recitavam suas próprias poesias, eram de tal importância que até concursos havia para homenagear os melhores declamadores. Para Platão, o mito é quem dava ao pensamento filosófico sentido e significado.

Se para os gregos foram os rapsodos os propagadores das histórias, pode-se dizer que, para os povos nórdicos, os vikings foram os primeiros contadores de histórias. Isto devido às extensivas rotas comerciais por toda a Europa, o que contribuiu com a inter-relação dos vikings com as culturas de outros povos como os anglo-saxões, os celtas, os bálticos-finlandeses, etc. As narrativas das tribos escandinavas e germânicas eram primordialmente orais e assim permaneceram por um tempo longo, até que a cristianização fosse inteiramente completada, o que se deu ao norte da Europa, nos séculos XI d.C.. Na Alemanha o processo de culto aos deuses terminou mais cedo, ou seja, já nos séculos IV e V, ainda assim, continuou a ser uma terra rica de sagas e lendas, embora estas estivessem fragmentadas e dispersas. A mitologia da Europa setentrional trata do “conflito entre deuses e monstros” o que se evidencia nos contos narrados por “um povo vigoroso, inquieto, acostumado à guerra, à insegurança e ao clima adverso”- (WILLIS, 2007, p.190).

Ao contrário dos deuses gregos e romanos, os deuses dos germânicos se pareciam mais com os humanos tanto em aparência como em caráter e não gozavam da vida eterna. Segundo Willis, “os deuses também asseguravam o conhecimento do passado e do futuro, inspiração na

poesia e na oratória, apoio aos reis e vitória na batalha — e, depois da morte, as boas vindas ao reino dos ancestrais” (2007, p.190).

O legado de escritos e inscrições que testemunham a existência dessa herança mitológica provém de diferentes fontes: testemunhos indiretos como no caso dos viajantes que passam as histórias de região à região, e de pesquisas de campo de estudiosos, como os antropólogos, filósofos, historiadores e literatos. Apesar das modificações pelas quais passaram todas essas histórias míticas, ao serem recontadas, reorganizadas e rearticuladas, não deixaram de ter uma “história”, como ressalta Eliade: “em outros termos, elas se transformaram e enriqueceram no curso dos séculos, sob a influência de outras culturas superiores ou graças ao gênio criador de alguns indivíduos excepcionalmente bem dotados” (2007, p. 10).

Histórias míticas vêm capturando a imaginação através dos tempos. Há mais de vinte séculos, a construção de mitos e o fascínio que exercem têm despertado no homem a necessidade de entendê-los, o que representa uma tarefa inesgotável. Ainda há muito a se descobrir, principalmente quanto ao seu significado, e quanto as suas diferentes e variadas interpretações.

Friedrich Max Müller (1823-1900) dedicou mais de quarenta anos a diferentes estudos, entre niilismo, monoteísmo, fábulas, mito. Em seus estudos, Roland Barthes, Lévi-Strauss, Ernst Cassirer, entre outros, encontraram ressonâncias nas reflexões de Müller, tendo inclusive servido como alicerce para a teoria das formas simbólicas de Cassirer. (VON HENDY, 2002).

Em *Linguagem e mito* pode-se ter uma ideia dos pensamentos de Müller sobre mitologia, através da citação de Cassirer. Parece pertinente para o objeto deste estudo que se apresente o pensamento de Müller quanto a mitologia:

é inevitável, é uma necessidade inerente à linguagem, se reconhecemos nesta a forma externa do pensamento: a mitologia é, em suma, a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento, e que não desaparecerá enquanto a linguagem e o pensamento não se superpuserem completamente: o que nunca será o caso. Indubitavelmente, a mitologia irrompe com maior força nos tempos mais antigos da história do pensamento humano, mas nunca desaparece por inteiro. Sem dúvida, temos hoje nossa mitologia, tal como nos tempos de Homero, com a diferença apenas de que atualmente não reparamos nela, porque vivemos à sua própria sombra e porque, nós todos retrocedemos ante a luz meridiana da verdade. Mitologia, no mais elevado sentido da palavra, significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, e isto em todas as esferas possíveis da atividade espiritual. (CASSIRER, 2000, p.19).

Para Müller, as transformações míticas são necessárias, na verdade, fundamentais para a própria sobrevivência da linguagem e do pensamento:

Jamais se conseguirá compreender a mitologia, enquanto não se souber que aquilo que chamamos antropomorfismo, personificação, ou animismo, foi, há muitíssimos séculos, algo absolutamente necessário para o crescimento de nossa linguagem e de nossa razão. Seria inteiramente impossível aprender e reter o mundo exterior, conhecê-lo e entendê-lo, concebê-lo e designá-lo, sem esta metáfora fundamental, sem esta mitologia universal, sem este ato de insuflar nosso próprio espírito no caos dos objetos e de refazê-los, voltar a criá-los, segundo nossa própria imagem. (CASSIRER, 2000, p. 104).

Ainda, segundo Cassirer (2000, p. 104) estamos lidando com apenas “um resíduo de uma fase mais geral do nosso pensar”. O que se conseguiu captar do “reino do pensamento e da linguagem”, dos tempos remotos onde o real e o irreal eram divididos apenas por uma linha tênue é “um débil remanescente”.

Em termos gerais é o que faz Peter Handke em sua mais recente obra, *Kali: eine vorwintergeschichte* (2007), até o presente momento sem tradução. O autor “volta a criar um mito” — Kali, divindade indiana, deusa da morte e da renovação, caracterizada pela cor negra, contrapondo-a ao cenário branco de uma mina de sal, em Kaliberg-Alemanha, onde se ambienta a narrativa. Observa-se nas obras de Handke, ele próprio um grande entusiasta do poder da linguagem, a presença de aspectos míticos em diversos momentos, como os que estaremos analisando em *Don Juan (narrado por ele mesmo)*.

Com efeito, um denominador comum aos mitos é o seu caráter mutante. Um ponto crucial destas narrativas é alcançado muitas vezes quando um personagem muda de forma, geralmente assumindo os aspectos de uma planta, de um animal ou de algum outro elemento natural, ocorrendo então o processo de transformação. Em *As metamorfoses*, por exemplo,

Ovídio ao descrever a criação e história do mundo segundo a mitologia greco-romana, utiliza mais de duzentos mitos que remontam a períodos anteriores aos que o poeta viveu. Ao longo da narrativa, a terra transforma-se em homem; o homem em estrela; deusa em árvore, e assim por diante. Essa transformação numa outra coisa, ou numa outra pessoa “é uma das formas arquetípicas da expressão humana” (BERTHOLD, 2008, p. 1) forma que o teatro vem utilizando desde os primórdios da humanidade. Sabe-se que o ato da transfiguração leva a uma perda da identidade, induzindo a uma nova apropriação, onde aquele que se transfigura assume “o espírito daquilo que personifica”. Como escreveu Berthold,

O teatro, enquanto compensação para a rotina da vida, pode ser encontrado onde quer que as pessoas se reúnam na esperança da magia que as transportará para uma realidade mais elevada. Isso é verdade independentemente de a magia acontecer num pedaço de terra nua, numa cabana de bambu, numa plataforma ou num moderno palácio multimídia de concreto e vidro. É verdade, mesmo se o efeito final for de uma desilusão brutal. (2008, p. 06).

Por mais definições e empregos que haja do vocábulo mito, o que parece ser constante é seu caráter atemporal, e a necessidade universal de tê-lo entre nós. Na ausência de informações científicas que expliquem determinado evento, a humanidade recorre à criação de um novo mito, ou ainda retoma ou readapta os antigos. As narrativas contemporâneas que versam sobre uma personagem inserida dentro de um universo mítico, que pertençam à tradição cultural de um povo, são cíclicas e não precisam, necessariamente, trazer novos entendimentos em relação à compreensão do mundo exterior e interior de cada pessoa. Ruthven afirma que “os mitos podem suportar quase todos os tipos de tratamento, com exceção da indiferença ou da solicitude da sabedoria histórica” (1976, p. 63).

Entretanto, segundo Lévi-Strauss, o significado do vocábulo nos tempos atuais não é o mesmo utilizado em séculos anteriores. A distância tida como necessária, existente entre a ciência e “aquilo que poderíamos denominar pensamento mitológico” ocorrida nos séculos XVII e XVIII, parece estar continuamente se estreitando, uma vez que “os dados dos sentidos estão a ser cada vez mais reintegrados na explicação científica como uma coisa que tem significado, que tem uma verdade e que pode ser explicada (2000, p. 18).

Mircea Eliade chama a atenção para o fato de que o emprego da palavra mudou durante os séculos e que, a partir do século XIX, ‘o vocábulo mito’ revestiu-se de um novo valor

semântico, sendo empregado “tanto no sentido de ‘ficção’ ou ‘ilusão’, como no sentido [...] de ‘tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar’ (1963, p. 8).

Ao discursar sobre a etimologia da palavra desejo, no ensaio *Caminhos do desejo*, Flávio di Giorgio diz que “cada cultura é uma maravilhosa maneira inventada pelo homem de inventariar o universo”. Assim como aconteceu com o vocábulo mito, a palavra lenda¹ também passou por mudanças de significado à medida que foi sendo usada de geração à geração, segundo citação em Novaes de que “as línguas refletem as culturas, o modo como as culturas evoluem, entram em choque. As línguas também evoluem e mudam, vão recebendo novos vocábulos, o sistema vai sempre se alterando e vai sempre se reequilibrando” (1990, p.126).

Constata-se, no estudo referido, que diante da evolução e alteração de significado e emprego pelos quais passam certos vocábulos, em virtude das mais variadas manifestações culturais e temporais, o que parece relevante é o fato de a personagem de Don Juan conseguir se adequar apropriadamente a qualquer designação que se atribua, seja lenda ou mito. Contudo, observamos nas traduções utilizadas que há uma distinção, ainda que sutil, feita por Rank e Weinstein que empregam o vocábulo herói quando se referem ao Don Juan de Tirso de Molina e figura, tema e com maior incidência o termo lenda para o Don Juan de outras versões. Porém, mito é a designação mais usada por autores como Gregório de Marañon e Ramiro de Maeztu. Ainda há autores como Singer, George E. Gingras e o já citado Weinstein, entre outros, que preferem empregar o termo lenda ou tema ao se referirem à história de Don Juan. Há que salientar-se que neste estudo empregar-se-á o vocábulo mito, porém serão respeitados os termos que os autores citados adotarem em suas obras.

Em *The modern construction of myth* (2002), Andrew Von Hendy apresenta um panorama das teorias sobre mito desde o século XVIII até a modernidade. Para Von Hendy, foi por volta de 1760 que se deu a mudança linguística de fábula para mito, sendo esta

¹ O vocábulo aparece como legende (alemão), legend (inglês), légende (francês) e legenda ou lenda nas traduções feitas para o português. Na tradução de Álvaro Cabral para Andre Jolles em *Formas Simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste* (1976), encontra-se o vocábulo traduzido para legenda. Jolles esclarece que legende evoca uma atividade quase ritual, da vida das santidades da idade média e que nos dias atuais a acepção do vocabulo se ampliou, representando também modelos imitáveis.

revolução dos conceitos de fantasia e narração de histórias, dada a sua importância, de certo modo comparáveis à revolução política e contemporânea na América e França.

Após as breves considerações sobre a conceituação de mito, retoma-se a segunda pergunta inicial: o que faz Don Juan ser considerado um mito?

São muitas as explicações encontradas, e por certo estas vão depender de vários fatores impossíveis de serem explorados no espaço deste trabalho. Entretanto, apresentar-se-ão algumas definições como por exemplo a de James Mandrell para quem "a designação de Don Juan como uma figura mítica não é simples e nem um movimento isolado. Depende (e se desenvolve fora) da emancipação gradual da personagem fictícia de Don Juan de um texto específico ou do domínio da palavra escrita"² (1992, p. 17).

Mandrell esclarece ainda que a designação mito atribuída a Don Juan só foi usada a partir da última metade do século XX, pois até então utilizava-se indistintamente os termos lenda, mito ou tema. Essa mudança deve-se ao grande interesse por parte de estudiosos e críticos na figura de Don Juan, e por conseguinte, à necessidade de afirmar a história de Don Juan como mito. Mandrell acrescenta ainda que por vezes o uso dos termos numa mesma obra se realiza de forma tão arbitrária quanto proposital, e cita como exemplo *Notas para a Biologia de Don Juan*, de Gregório Maraño. Nela, Maraño inicia discutindo o **tema** de Don Juan, depois fala em **mitos** sexuais e prossegue discutindo o **mito** de Don Juan (1992, p. 17-8).³

A associação do caráter mítico de Don Juan à sua origem hispânica também já foi assunto de debate entre alguns estudiosos. Apesar de defender a posição de o mito de Don Juan ter surgido inicialmente na Espanha e não na Itália como já foi aventada a hipótese, Ramiro Maeztu diz:

² Na citação original: "The designation of Don Juan as a mythical figure is neither a simple nor an isolated move. It depends on (and develops out of) the gradual emancipation of the fictional character of Don Juan from any specific text or from the domain of the written word".

³ Grifo nosso.

Eu não acredito que a figura de Don Juan possa ter surgido na Espanha ou qualquer outro país, porque os elementos que constroem seu psicológico não podem ser reduzidos a um denominador comum. Ele persegue as mulheres mas não se apaixona; ele é um libertino, mas não perde sua força; ele é um gastador, mas não perde sua fortuna; ele discorda de todas as ideias sociais e deveres religiosos, e ainda assim se mantém um nobre orgulhoso de sua origem e de seu puro-sangue cristão. Don Juan é um mito; ele nunca existiu, ele não existe, e nunca existirá a não ser como um mito. Ainda, a consistência imaginativa da figura de Don Juan depende exclusivamente da sua condição de mito. A figura de Don Juan é mais popular do que literária. Foram as pessoas que o criaram ao realizar a fusão de duas velhas lendas — a do Enganador e a do Convidado de Pedra — e ao buscar em Don Juan a solução imaginária de seus problemas (1968, p. 87).⁴

A explicação de Maeztu vai ao encontro da tão propagada universalidade inerente aos mitos. O caráter mutante e atemporal é fato, mas apesar das fortes evidências da origem do mito de Don Juan ter sido a Espanha, por certo ele não se subordina a uma nacionalidade específica, segundo o autor.

Cassirer, em seu livro sobre mito e linguagem, menciona o poder do nome atribuído a uma pessoa ou coisa, poder esse que “pode desenvolver-se para além deste significado mais ou menos acessório da posse pessoal, na medida em que é visto como um ser substancial, como parte integrante da pessoa” (2000, p. 68). Independente da cultura ou da língua, a simples menção do nome Don Juan evoca imagens de conquistas amorosas e falta de compromissos, ou ainda a figura masculina de um sedutor. “Em geral”, prossegue Cassirer, “o ser e a vida do homem estão ligados tão estreitamente a seu nome, que, enquanto este se mantém e é pronunciado, seu portador é considerado como presente e diretamente ativo” (2000, p. 70). O poder que o nome Don Juan evoca reforça ainda mais a perpetuação do mito do eterno e invejado sedutor.

⁴ Na citação original: “[...] yo no creo que el tipo de Don Juan haya podido darse en España ni en país alguno, porque los elementos que constituyen su psicología son irreductibles a una unidad común. Sigue a la mujer, y no se enamora; es libertino, y no se desgasta; es pródigo, y no se arruina; desconoce toda idea de deber social y religioso, y es siempre el hidalgo orgulloso de su estirpe y de su sangre de Cristiano viejo. Don Juan es un mito; no ha existido nunca, ni existe, ni existiría sino como mito. Pero la consistencia imaginativa de la figura de Don Juan depende precisamente de su condicion de mito. La figura de Don Juan es más popular que literaria. Quien la hijo realmente fué el pueblo, al reconocer en ella la fusión de dos viejas leyendas — la del Burlador y la del Convidado — y al encontrar en Don Juan la solución imaginativa de sus problemas.”

1.2 A configuração do Don Juan de Tirso de Molina

1.2.1 O teatro espanhol

As narrativas orais foram fundamentais para a transmissão das obras literárias e dos pensamentos dos intelectuais da antiguidade, e à medida que iam tomando corpo e ganhando espaços foram emprestando diferentes designações em cada país que se fixavam. Segundo as observações de Manguel:

As palavras escritas, desde os tempos das primeiras tabuletas sumérias, destinavam-se a ser pronunciadas em voz alta, uma vez que os signos traziam implícito, como se fosse sua alma, um som particular. A frase clássica *scripta manent, verba volant* — que veio a significar, em nossa época, “a escrita fica, as palavras voam” — costumava expressar exatamente o contrário: foi cunhada como elogio à palavra dita em voz alta, que tem asas e pode voar, em comparação com a palavra silenciosa na página, que está parada, morta. (2009, p. 61).

Na Europa dos séculos XVI e XVII, o teatro e a ópera eram expressões culturais bastante populares. Vivia-se o que a história denomina o Século de Ouro da literatura espanhola (1580-1680). Porém, assim como aconteceu por toda a Europa,

a grandiosidade do drama barroco espanhol está na força da palavra poética. Embora modesto, o palco-*corral* era suficiente. Alguns acessórios cênicos, um palco superior e um alçapão eram tudo de que se necessitava; todo o resto — a atmosfera sugerida pela iluminação, a imaginação cênica e a troca de cenário — era criado pela palavra falada. (BERTHOLD, 2008, p. 370).

Berthold (2008) ressalta que, assim como aconteceu em toda a Europa, o teatro espanhol também teve suas origens nos textos litúrgicos e cerimônias religiosas; a igreja exerceu papel fundamental para as origens das encenações teatrais. Os religiosos, dotados do conhecimento da leitura e escrita, eram quem escreviam e, na maioria das vezes, encenavam as peças. Mas o dinheiro foi, talvez, o fator preponderante que levou as entidades religiosas a oferecer os pátios ou “corrales”⁵ de seus hospitais, ou mosteiros às companhias itinerantes espanholas que, ávidas por se apresentarem num espaço cênico permanente, arrendavam os “corrales” e ficavam com parte dos lucros. Aos religiosos, que organizavam a apresentação e

⁵ Corrales ou teatro-coral espanhol eram modestas estruturas ao ar livre, palcos montados em algum pátio diante das casas, cujos balcões e janelas serviam de camarotes para as mulheres enquanto os homens sentavam-se em fileiras de bancos. (BERTHOLD, 2008, p. 369)

cuidavam da licença local para a apresentação da peça, era destinada a outra parte dos lucros. Essa situação favorecia as partes e mais ainda à igreja que se beneficiava com o afluxo de pessoas para divulgar os seus preceitos morais e religiosos. E como reagia o público a este tipo de apresentação pública? Esclarece Berthold que,

Em meio a toda a sua heterogeneidade, o público do teatro medieval deve ter apresentado reações de uniformidade dificilmente recorrentes no mundo ocidental. Na França, Espanha, Itália e nos países de língua alemã, como também nos países escandinavos e eslavos, os organizadores de espetáculos encontraram uma resposta que, se não encorajava seus esforços, pelo menos não os desencorajava. (2008, p. 200).

De forma consistente, tanto nos aspectos intelectuais quanto nos aspectos cênicos, o teatro ocidental seguiu seu caminho rumo ao desenvolvimento e à separação da igreja, primeiramente ao introduzir elementos “farsescos e grotescos dentro da dramatização na igreja”, o que foi acontecendo durante séculos. Em seguida foi a vez da sátira e seus elementos considerados profanos serem adicionados, de tal forma que a grande quantidade de elementos alheios à igreja que foram aos poucos sendo introduzidos, acabaram por levar as encenações para fora dos domínios religiosos em direção aos espaços abertos dos palácios, posteriormente para dentro dos mesmos até chegar finalmente a espaços específicos, às salas de espetáculos (BERTHOLD, 2008).

Pelo início do século XVI, o teatro já se tornara uma instituição relevante na vida dos cidadãos de quase toda a Europa, bem como uma outra expressão artística, esta relacionada à música, que foi a ópera.

Segundo Berthold, a formação teatral da Espanha sofreu uma forte influência italiana, assim como aconteceu na França e na Inglaterra. As apresentações de pantominas, acrobacias, cortejos mascarados, personagens satíricos como os bufões e as inúmeras improvisações feitas nas apresentações teatrais que já se encontravam arraigados na cultura popular, deram origem à chamada comédia da habilidade — *Commedia dell'arte*. Nesta, “a fixação de tipos pelo dialeto tornou-se traço característico”. O efeito cômico era ditado pelo “contraste da linguagem, “*status*”, sagacidade ou estupidez de personagens”. Uma vez combinado previamente o plano de ação, “os detalhes eram deixados ao sabor do momento — todas as piadas e chistes ao alcance da mão, os trocadilhos, os mal-entendidos, jogos de prestidigitação e brincadeiras pantomímicas que sustentaram os improvisadores por séculos” (2008, p. 353).

Como visto anteriormente, a Espanha no período considerado o Século de Ouro estava num momento de radical transformação: a estrutura e os valores da sociedade estavam sendo submetidos a um rápido processo de modernização. As classes sociais iam se modificando com a eliminação legal dos judeus (1492), a expulsão dos mouriscos (1609), e da consolidação do poder nas mãos dos cristãos. Essa sociedade em transformação favoreceu o aparecimento do gênero comédia. De um lado havia uma cultura arraigada nas tradições e crenças arcaicas e nos laços de sangue e hierarquia familiar, e do outro lado uma cultura fundamentada nos padrões de individualismo, onde os mitos pessoais e centrais eram aqueles do progresso pessoal e social adaptáveis aos meios aquisitivos de cada um. Em resumo, a velha ideologia das classes em contraste com o discurso emergente da modernidade produziam um conflito histórico perfeitamente entrelaçado nos textos cômicos (CASCARDI, 1988, p. 151-153).

As primeiras peças encenadas são atribuídas a Fernando de Rojas e a mais famosa é *A comédia de Calisto e Melibea*, mas foi em 1550 que o teatro espanhol atingiu seu apogeu dando a Juan del Encina a notoriedade como fundador do teatro profissional. No início as peças tinham caráter religioso e moralista preservando algumas características da herança medieval, ou ainda segundo Berthold (p. 368), “interpretações moralizantes haviam removido largamente o ‘pecado’ da herança espiritual da Renascença”. Aos poucos foram incorporados outros elementos deixando-as com um caráter secular.

Um dos mais prolíficos e representativos autores espanhóis do século de Ouro da Espanha foi Lope de Vega (1562-1636), que produziu mais de duas mil peças e conseguiu representar em suas obras quase todos os gêneros, tais como comédias de costume, religiosas, alegóricas, capa e espada, cavalaria, heroica e poesias. Por quarenta anos, Vega foi o autor mais renomado do teatro espanhol, mas apesar de ter seus personagens psicologicamente bem elaborados, foi seu seguidor Tirso de Molina, quem soube ir mais a fundo na elaboração da psicologia das suas personagens, quase na totalidade femininas. A inusitada exceção foi um personagem masculino, Don Juan Tenório que conseguiu superar qualquer outro personagem seu ou do colega Lope de Vega em termos de universalidade e grandiosidade.

1.2.2 Tirso de Molina

Tirso de Molina viveu em um período em que o contexto da política externa europeia, não era dos mais favoráveis pois a maioria dos países europeus encontravam-se em plena Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), e a Espanha por sua vez, já sofria as revezes de seus fracassos militares contra a Holanda e França, o que viria a contribuir anos depois para a sua decadência financeira. Enquanto as disputas por terra, ouro, poder, religião aconteciam nos campos de batalha, a população buscava nos palcos improvisados uma forma de entretenimento.

Na verdade, é preciso que se esclareça que Tirso de Molina é o pseudônimo de Gabriel Téllez, frei, escritor e poeta espanhol reconhecidamente tido como o criador da representação literária de Don Juan, muito embora já se tenha atribuído o fato ao escritor e poeta Calderón (RANK, 1975, p. 104). A tese de que Tirso pode não ser o criador de Don Juan é defendida por Leo Weinstein que fundamenta seu argumento nos seguintes fatos: *El Burlador de Sevilla* não consta na coleção de peças escritas durante o percurso literário de Tirso; nota-se a ausência de alguns dos seus mais característicos aspectos estilísticos; e o destaque é dado a uma personagem masculina e não nas figuras femininas como é comum encontrar em outras obras suas (WEINSTEIN, 1959, p. 7). Apesar dessa controvérsia, em parte devido à falta de dados suficientemente claros que legitimem a propriedade da obra, até onde se conhece, Tirso de Molina continua sendo considerado pela maioria como o autor de *El Burlador*.

Sua escassa biografia é tema de muitas controvérsias por parte de seus biógrafos contendo vários detalhes, até o momento, não satisfatoriamente esclarecidos. A começar pelo ano de seu nascimento que alguns historiadores afirmam ter sido em 1584. Porém, segundo Marcelino Menéndez Pelayo (<http://www.cervantesvirtual.com>), Tirso nasceu em Madri no ano de 1571, estudou em Alcalá, ordenou-se frade e postulou no Convento das Mercês na cidade de Trujillo, tendo residido algum tempo na Galícia e em Portugal. Marcelino cita que, as poesias que escreveu nesta época foram visivelmente influenciadas pelo lirismo tradicional da Galícia. A atividade literária de Tirso, muito intensa, estava voltada para as poesias, novelas, digressões literárias e as comédias, como *La villana de Vallecas* (1620) escrita em retribuição à comédia que lhe foi dedicada por Lope de Vega intitulada *Lo fingido verdadero* (1620). Os estudos de Menéndez Pelayo destacam o período compreendido entre 1624 e 1627,

como o mais importante e menos conhecido da vida de Tirso. Essa foi a época de sua viagem à ilha de San Domingo e provavelmente a outras partes da América, em que esteve em Sevilla e descobriu a lenda do Burlador, que seria a fonte principal do texto de *El Burlador de Sevilla*.

Como religioso, Tirso gozava de grande prestígio na Ordem das Mercês, onde também exercia a função de cronista. Segundo seus biógrafos, suas comédias, consideradas profanas para a época, foram o motivo de ter sido penalizado por duas vezes. Na primeira teria sido banido da corte por uma junta de religiosos da Reforma, e na segunda vez teria ficado recluso no convento. Um pouco antes de sua morte, no ano de 1645, foi eleito comendador (prior) para o convento de Sofia onde viveu os últimos anos de sua vida, sempre escrevendo e praticando sua vida religiosa. Consta em sua biografia a data de 12 de março de 1648 como sendo o ano oficial do seu falecimento, no convento de Sofia.

A despeito da existência de mais de 300 comédias, divididas em 5 partes de acordo com o local e a época, respectivamente Sevilla (1627), Madri (1635) Tortosa (1634), Madri (1635) e Madri (1636) seus biógrafos consideram *El Burlador de Sevilla* a maior, a mais traduzida e a que teve o maior número de interpretações ao longo dos séculos pela literatura ocidental. Através das falas de sua personagem principal, Don Juan Tenório, toma-se conhecimento da temática principal da obra e das aventuras amorosas de um burlador:

Tenho tido sorte.
Sevilha, você me chama o enganador, e o maior
Gosto que eu pudesse ter é enganar uma mulher
E deixá-la sem honra. (MOLINA, 2001, p.58)⁶

Ao descrever-se a uma mulher, Don Juan parece sentir-se honrado com o papel que lhe é atribuído: o de burlador, aquele que sente prazer ao enganar uma mulher e depois deixá-la sem honra. Um costume antigo, a que ele não se furtava, como diz ao seu fiel ajudante Catalinón: “se enganar é um antigo hábito meu, por que me pergunta sabendo minha condição?”⁷

⁶ Na citação original: “Venturoso en esto he sido. Sevilha a voces me llhama el Burlador, y el may Gusto que en mí pudedes haber es burlar una mujer y dejarla sin honor.”

⁷ Na citação original: “Si el burlar es hábito antiguo mío, ¿qué me preguntas, sabiendo mi condición”

Seu pai, Don Juan Tenório, el Viejo, como oficial privado do Rei, usufruía de privilégios, e os usava também para ajudar o filho a sair das situações embaraçosas em que se metia. Situações estas que só desesperavam a seu pobre ajudante, porque Don Juan, ao contrário, lhe dizia com tranquilidade: “Se meu pai é o dono da justiça, e goza da privacidade do Rei, o que teme?”⁸ (MOLINA, 2001, p. 82). Vangloriava-se com as mulheres da posição do pai junto ao Rei dizendo: “depois do Rei, é a meu pai que se reverencia e se estima na corte, e de seus lábios dependem as mortes e vidas”⁹ (MOLINA, 2001, p. 87).

Com essas citações iniciais, pode-se então constatar que, na concepção de seu criador, Don Juan é o conquistador mentiroso e irreverente, que se vangloria de sua posição privilegiada, e não teme as consequências dos seus atos, pelo contrário, sente prazer na desonra das mulheres que não conseguem resistir às suas falsas promessas. Considerando a época em que foi escrita, século XVII, e por quem foi escrita, um religioso, não é de se admirar que as histórias amorosas e um tanto picarescas de Don Juan Tenório em *El Burlador de Sevilla* tenham despertado tanta curiosidade no público e punições ao seu criador.

1.2.3 Resumo: *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*

O primeiro ato inicia-se com um diálogo entre Don Juan e Dona Isabela, a nobre que ele acabara de seduzir fazendo-se passar por seu noivo Otávio. Ela, sentindo-se enganada, cobra-lhe uma explicação e lamenta-se pela honra perdida. Em seguida, aparece em cena o Rei de Castela (Espanha), que solicita ao embaixador e tio de Don Juan, Don Pedro Tenorio, que descubra e puna o farsante. Don Pedro, quando percebe tratar-se do sobrinho decide acobertá-lo do acontecido e sugere que este fuja imediatamente para Nápoles. Dona Isabela, não inocenta seu pretendido Don Otávio, fazendo com que o Rei ordene sua prisão. Decidem então, que Dona Isabela fique isolada na torre.

A cena seguinte introduz uma nova mulher, Tisbea, uma pescadora simples que também vai se deixar seduzir por Don Juan quando o conhecer. Don Juan e seu serviçal Catalinón

⁸ Na citação original: “Si es mi padre el dueño de la justicia, y es la privanza del Rey, ¿qué temes?”

⁹ Na citação original: “mi padre, después del Rey, se reverencia y se estima em la Corte, y de sus lábios penden las muertes y vidas”

aparecem molhados e exaustos, e pelo diálogo entre os dois, sabe-se que os dois naufragaram numa empreitada ao mar. Quem os avista é Tisbea, que ajudada por outros homens socorre os dois quase náufragos, abrigando-os em sua cabana. Don Juan, aproveitando-se da aproximação de Tisbea, passa a cortejá-la com falsas palavras de amor e promessas de casamento, pedindo a seu serviçal que não diga aos pescadores a sua verdadeira identidade. Depois de desonrá-la, Don Juan e o serviçal fogem com os cavalos da própria Tisbea, deixando-a desesperada e envergonhada exclamando aos outros pescadores: “ Ah! falso hóspede, que deixa uma mulher desonrada! Nuvem que saiu do mar para inundar minhas entranhas. Fogo, pastores, fogo, água, água, amor clemência, que minha alma queima!”¹⁰ (MOLINA, 2001, p. 46).

No segundo ato, o Rei, numa tentativa de atenuar a desonra sofrida por Dona Isabela, determina o seu casamento com Don Juan Tenório. Ainda, tendo reconhecido a inocência de Otávio, promete-lhe em casamento, Dona Ana, filha do comendador Gonzalo de Ulloa.

Enquanto isso, Don Juan, já de volta a Sevilha, se encontra com seu amigo Marquês de la Mota para se inteirar das novidades durante o tempo que ficou fora. Conversam sobre várias mulheres e conquistas amorosas, e Mota lhe fala dos seus sentimentos por uma belíssima mulher recém-chegada na cidade. Trata-se de Dona Ana, a prometida de Don Otávio. Esse fato atiza a necessidade de Don Juan de conquistar mais esta mulher, e decide armar um plano para seduzi-la, “há de ser uma conquista famosa” (p. 64)¹¹. Este consegue interceptar uma carta de Dona Ana a Mota, em que marcavam um encontro e, fazendo-se passar pelo Marquês vestindo sua capa, Don Juan consegue enganar e seduzir Dona Ana. Quando esta percebe a farsa exclama ao pai “ não há quem mate este assassino traidor da minha honra?” (p.68)¹², fazendo com que Don Gonzalo se debata em duelo e acabe sendo morto por Don Juan. Esse foge e Mota acaba sendo preso em seu lugar por causa da capa encontrada no quarto de Dona Ana.

¹⁰ Na citação original: “Ah, falso huésped, que dejas una mujer desonrada! Nube que del mar salió para anegar mis entrañas. Fuego, zagales, fuego, agua, agua, Amor, clemencia, que se abrasa el alma!”

¹¹ Na citação original: “ha de ser burla de fama”

¹² Na citação original: “¿No hay quien mate este traidor homicida de mi honor?”

Em seguida encontra-se Don Juan numa cena festiva, onde estava ocorrendo o casamento entre dois camponeses, Batrício e Arminta. Don Juan não se contém e, mais uma vez, trata de ficar a sós com Arminta, mas antes confessa a seu criado: “a sedução mais escondida há de ser esta.”¹³ (p. 84) Aproveitando-se da escuridão da noite, seduz Arminta com suas falsas promessas de casamento e juras de amor eterno, fugindo em seguida.

Há um breve encontro entre Dona Isabela e Tisbea em que as duas mulheres enganadas se queixam uma à outra dos infortúnios sofridos por acreditar em Don Juan. Tisbea segue com Dona Isabel rumo a Sevilha.

Em Sevilha depara-se com Don Juan e seu serviçal Catalinón, passeando próximo ao local onde encontra-se a tumba do comendador assassinado por Don Juan, Don Gonzalo. Ao avistar a estátua de pedra do comendador, os dois homens têm reações diferentes. Enquanto Catalinón demonstra respeito e temor, Don Juan faz troça com as palavras escritas na tumba, uma vez que as mesmas enalteciam a honradez do morto e clamavam por vingança: “Aqui aguarda ao Senhor o mais leal cavalheiro a vingança de um traidor. Quero rir do mote. E haverá vós de vingar, bom velho, barbas de pedra?”¹⁴ (p. 95) Don Juan, numa atitude insolente convida a estátua do morto para cear com ele.

Don Juan está em sua casa, com seus criados, pronto para cear, conversando com Catalinón sobre suas conquistas amorosas, quando batem à porta. É a estátua de Don Gonzalo que se introduz: “sou o honrado cavalheiro que convidou a cear.”¹⁵ (p. 99) A estátua convida Don Juan a cear com ela na noite seguinte, no que Don Juan prontamente aceita.

Enquanto isso, o Rei ordena que procurem Don Juan Tenório para que se sacralize o casamento entre ele e Dona Isabela, e Otávio e Dona Ana. Don Juan segue com Catalinón até a tumba do comendador, a fim de cumprir sua palavra e cear com o morto. Nos pratos servidos estão escorpiões e serpentes e no lugar de vinho, vinagre. Don Gonzalo pede então

¹³ Na citação original: “la burla más escogida de todas ha de ser está”.

¹⁴ Na citação original: “Aquí aguarda del Señor el más leal caballero la venganza de um traidor. Del mote reírme quiero. Y, ¿avéis vos de vengar, buen viejo, barbas de piedra?”

¹⁵ Na citação original: “soy el caballero honrado que a cenar has convidado.”

que Don Juan lhe dê as mãos. Assim feito, Don Juan começa a sentir seu corpo queimar como jogado em labaredas, e pede uma chance para se confessar e ser salvo. Don Gonzalo responde que “não há mais lugar. Acordastes tarde.”¹⁶ (p. 117) Don Juan diz suas últimas palavras antes de cair morto: “eu me queimo, eu incendeio. Morto estou.”¹⁷ (p. 117) No final, o Rei Alfonso XI, noticiado da morte de Don Juan Tenório, permite que Dona Isabela se case com Don Otávio e Dona Ana, com o marquês Mota.

1.2.4 Origem e controvérsias do mito Don Juan

As hipóteses sobre a origem do mito Don Juan são tão ou mais cercadas de incertezas do que a biografia do seu autor. Leo Weinstein, em sua obra *As metamorfoses de Don Juan* (1959), considera que *El Burlador de Sevilla* pode ter sido encenado pela primeira vez em 1613 e não em 1630, como amplamente conhecido. Alguns argumentos que se contradizem dizem respeito à origem da criação. O primeiro é que a peça pode ter sido baseada em eventos históricos descritos nas crônicas de Sevilha, teoria endossada por Menéndez Pelayo e Louis Viardot (1835). O segundo é a de que muitos dos elementos contidos em *El Burlador* também estariam presentes nos autos sacramentais (peças com temática religiosa) encenadas nos séculos XV e XVI. Afirma Marañon que vários aspectos “pré-donjuanescos” estão presentes nas obras *El Infamador*, de Juan de la Cueva, e em *La Fianza satisfecha*, de Lope da Vega, mas que foi Tirso de Molina, com sua habilidade em entender a alma feminina, quem conseguiu converter Don Juan num arquétipo humano. E o terceiro, porém não último argumento, é que a peça pode ter sido originada do folclore medieval, devido a evidências do homem morto que retorna para punir o seu malfeitor. Sobre este aspecto, do morto que retorna, Otto Rank em *The Don Juan Legend* (A lenda de Don Juan) argumenta sobre a influência dos tempos ortodoxos em que Tirso viveu, que o levou a trabalhar com a questão da morte vingada, um tema tradicional da época (1975, p. 105).

¹⁶ Na citação original: “no hay lugar. Ya acuerdas tarde.”

¹⁷ Na citação original: “que me queimo, que me abraso. Muerto soy.”

Apesar de todas as teorias sobre a origem da obra e da autoria, Weinstein afirma que:

a lenda de Don Juan deve sua popularidade e o sucesso — e por razões práticas, sua existência — ao homem que primeiro combinou os vários elementos em uma peça coerente e criou a personagem de Don Juan Tenório. Não importa quem foi o criador, a gloriosa carreira da lenda de Don Juan, que inspirou tantos escritores por todo o mundo, recebeu seu impulso inicial de El Burlador de Sevilla. ¹⁸(1959, p.11)

A peça de Tirso divide-se em três atos: o primeiro que explora as aventuras amorosas do nobre espanhol Don Juan Tenório e enfatiza seu poder de sedução; o segundo mostra as consequências das aventuras irresponsáveis de Don Juan o que faz com que seu pai Don Tenorio e o rei da Espanha tomem providências; e o terceiro que traz a punição de Don Juan através da estátua do comendador Gonzalo de Ulloa. Ao longo da primeira e segunda partes as mulheres seduzidas por Don Juan vão sendo apresentadas, no total de quatro: as nobres Duquesa Isabela e Dona Ana, a pescadora Tisbea e a camponesa Armintha. Todas são de alguma forma comprometidas com outro homem, se deixam seduzir pelos elogios e pelas falsas promessas de casamento de Don Juan e são, em seguida, abandonadas. O que levava Don Juan a este comportamento, segundo Weinstein era uma combinação de paixão e vaidade, duas características inerentes aos homens sedutores. Na terceira parte, Weinstein chama a atenção para a importância do tema da procrastinação, bem como da presença de Deus e Seu julgamento que permeia toda a trama. Don Juan está sempre recebendo conselhos para se arrepender de suas atitudes, mas segue até o fim da ação ignorando e fazendo gracejos com os avisos, até o momento do arrependimento final diante da inexorabilidade do seu final trágico. Apesar do comportamento imoral de Don Juan, Weinstein não o vê como um ateuista e sim como um mau cristão, que debocha e desafia a estátua do comendador que ele matou, pelo fato de não acreditar, como Catalinón, seu criado, que o mesmo possa ressuscitar e se apresentar numa ceia (1959, p. 18).

Na perspectiva de Weinstein, o que faz do Don Juan original uma personagem tão fascinante são suas características físicas de homem jovem, bonito, galante, dinâmico, e suas maneiras comportamentais de homem valente; com bom senso de humor; fiel às suas

¹⁸ Na citação original: “[...] regardless of what the original sources may have been, the Don Juan legend owes its popularity and success — for all practical purposes, its existence — to the man who first combined these various elements into one coherent play and who created the character of Don Juan Tenorio. No matter who this man was, the glorious career of the Don Juan legend, which was to inspire so many writers all over the world, received its initial impetus from El Burlador de Sevilla”.

promessas feitas ao sexo masculino; de muita ação e pouca fala, porém significativa e reveladora; e da dramaticidade com que se arrepende de seus erros diante do juízo final. Ainda, considera que a resistência de Don Juan em não se deixar enganar pelos tabus religiosos e morais da época fazem dele um extremado realista.

Herói, sedutor, libertino, colecionador de aventuras, o fato é que Don Juan não conseguiu deixar de ter sua virilidade colocada em dúvida. O escritor que acendeu esta polêmica e a imaginação das pessoas foi o médico espanhol Dr. Gregório Maraño (1887-1960), com o artigo *Notas para la biología de Don Juan*, publicado em 1924. Para ele,

A grande diferença do objeto amoroso é, precisamente, o típico varão perfeito; sua localização em um tipo feminino fixo; capaz de poucas modalidades e muitas vezes de nenhuma. O amor do varão perfeito e estritamente monogâmico reduz sua preferência a um curto repertório de mulheres, geralmente parecidas entre si ¹⁹ (1947, p. 70).

Seguindo esse critério, poder-se-ia dizer que Don Juan de Tirso, bem como de muitas outras versões, não segue este procedimento, pois sua obsessão é pela conquista, pela aventura, e não pelas mulheres em si, tanto que se satisfaz com qualquer uma, independente de idade, posição social, aspecto físico. Conforme Maraño, é por enxergar nas mulheres apenas um meio para o ato sexual que Don Juan se esconde das mulheres, apresentando-se sempre às escuras, dizendo-se comprometido, evitando até mesmo apresentar-se com seu verdadeiro nome, quando na verdade, “um homem diferenciado, um verdadeiro varão, exige, pelo contrário, *ver a sua amada e ser visto por ela*; porque a consciência da personalidade mútua é condição inevitável para o grande amor.” ²⁰ (1947, p. 71) Observam-se estes dois exemplos, o primeiro por ocasião do seu encontro com Isabela e o segundo no encontro com Arminta, a terceira mulher:

¹⁹ Na citação original: “lo típico del varón perfecto es, precisamente, la gran diferenciación del objeto amoroso; su localización en un tipo femenino fijo; capaz de pocas modalidades y muchas veces de ninguna. El amor del varón perfecto es estrictamente monogámico o reduce su preferencia a un corto repertorio de mujeres, generalmente parecidas entre sí.”

²⁰ Na citação original: “un hombre diferenciado, un verdadero varón, exige, por el contrario, *ver a su amada y que ella le vea*; porque la conciencia de la mutua personalidad es condición inexcusable para el gran amor.”

Isabela: Quero acender uma luz.
 Don Juan: Mas, para quê?
 Isabela: Para que a alma dê fé ao bem que começo a desfrutar.
 Don Juan: Eu apagarei a luz.
 Isabela: Ah, céus! Quem és, homem?
 Don Juan: Quem sou? Um homem sem nome. ²¹ (p. 13)

Arminta: Quem chama a Arminta? É o meu Batrício?
 Don Juan: Não sou teu Batrício.
 Arminta: Então, quem?
 Don Juan: Olhe para cá, Arminta, quem sou.
 Arminta: Ai de mim! Estou perdida! Nos meus aposentos a estas horas?
 Don Juan: Estas são as minhas horas. ²² (p. 86)

Marañon, destaca ainda que as características físicas de Don Juan também contribuem para sua teoria, uma vez que,

A morfologia que corresponde aos homens dotados de uma capacidade amorosa extraordinária é, de modo geral, um tanto antiestética: não muito alto, pernas curtas, traços fisionômicos bem demarcados, pele áspera e coberta de barba e pelos. Nada, portanto, parecido ao Don Juan esbelto, elegante, de pele fina, cabelo ondulado e rosto limpo e adornado de leve barba pontiaguda, que vemos passar pelos salões ou pelos cenários. O cuidado minucioso de sua vestimenta, e às vezes o exagero chamativo desta, acentuam por sua vez ainda mais esta indefinição da virilidade na morfologia donjuanesca ²³ (p. 72).

É claro que não faltaram escritores, críticos e aficionados de Don Juan que tomassem a sua defesa, entre eles o mais contundente foi o filósofo espanhol José Ortega Y Gasset (1883-1955). Levando-se em consideração a tradição latina em enfatizar a virilidade de seus homens, essa hipótese, ou seja, da falta de virilidade de um mito considerado o sedutor máximo que se tem conhecimento dentro da literatura, seria inconcebível, inaceitável. Segundo Ortega, “Don Juan é o homem que diante de uma mulher é nada mais do que um homem — não um pai, nem um marido, nem irmão, nem filho... muitas mulheres são mulheres completas apenas uma hora em suas vidas, e homens são Don Juan por apenas poucos

²¹ Na citação original: "Isabela: Quiero sacar una luz. Don Juan: Pues, ¿para qué? Isabela: Para que el alma dé fe del bien que llevo a gozar. Don Juan: Mataréte la luz yo. Isabela: □Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre? Don Juan: ¿Quién soy? Un hombre sin nombre.

²² Na citação original: Arminta: “¿Quién llama a Arminta? ¿Es mi Batricio? Don Juan: No soy tu Batricio. Arminta: Pues, ¿quién? Don Juan: Mira de espacio, Arminta, quién soy. Arminta: □Ay de mí! Yo soy perdida! ¿En mi aposento a estas horas? Don Juan: Estas son las horas mías.”

²³ Na citação original: “La morfología que corresponde a los hombres dotados de una capacidad amorosa extraordinaria es, por lo común, un tanto antiestética: talla reducida, piernas cortas, rasgos fisionómicos intensamente acusados, piel ruda y muy provista de barba y vello. Nada, por lo tanto, parecido al Don Juan esbelto, elegante, de piel fina, cabello ondulado y rostro lampiño o adornado de leve barba puntiaguda, que vemos pasar por los salones o por los escenarios. El cuidado minuciosos de su vestido, y a veces la llamativa exageración de éste, acentúan todavía más esta borrosidad de lo viril en la morfología donjuanesca.”

momentos”²⁴ (apud Weinstein, 1959, p. 4). É preciso que se diga, que face à polêmica que sua teoria causou, Marañón procurou se explicar dizendo que foi mal interpretado. Na verdade, o que ele queria dizer era que “Don Juan possui um instinto imaturo, adolescente, preso à atração pela mulher no sentido genérico e não no sentido estritamente individual, que é o perfeito”²⁵ (p. 76).

Muitos estudos sobre Don Juan consideram a fé religiosa a espinha dorsal da história. Robert Meister (1963, p. 206) lembra que Tirso de Molina, sendo um religioso, não deixaria de imprimir o motivo religioso em suas peças, ainda que tenha criado Don Juan como um arquétipo do sedutor carnal, a temática religiosa está presente em toda a peça *El Burlador de Sevilla*, ressaltando a importância das frases proferidas entre Don Gonzalo e Don Juan, na capela: “Don Gonzalo: Advirtam os que julgam tarde os castigos de Deus, que não há prazo que não chegue nem dívida que não se pague. [...] “Don Juan: Apesar de viver no mundo, não é justo que nada diga sobre o longo crédito que me dás. Sendo tão breve a cobrança.”²⁶

Examinando as reinterpretações da temática de Don Juan ao longo dos séculos, pode-se constatar uma mudança substancial no tratamento da religiosidade e suas implicações — sem dúvida ela foi se esvanecendo. Apesar do poder extraordinário de perpetuação do mito Don Juan, os tempos foram mudando. A promessa de casamento foi deixando de ser objeto de barganha no processo de sedução e de se obter sexo; as leis que regiam a instituição do casamento, idem, e conseqüentemente a forma e a intensidade das punições também se alteraram.

²⁴ Na citação original: “Don Juan is the man who before the woman is nothing but man—neither father, nor husband, nor brother, nor son...Most women are fully women only one hour in their lives, and men usually are Don Juan for only a few moments.”

²⁵ Na citação original: “Don Juan posee un instinto inmaduro, adolescente, detenido frente a la atracción de la mujer en la etapa genérica y no en la etapa estrictamente individual, que es la perfecta.”

²⁶ Na citação original: “Don Gonzalo: Adviertan los que de Dios juzgan los castigos tarde, que no hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague. [...] Don Juan: Mientras en el mundo viva no es justo que diga nadie □qué largo me lo fiáis! Siendo tan breve el cobrarse.”

1.3 O status de Don Juan em *Don Juan* ou *O convidado de pedra*, de Molière

No primeiro ato, cena I de *Don Juan*, o criado de Dona Elvira conversa com o criado de Don Juan sobre as atitudes do mesmo para com a sua patroa. Sente-se indignado com o comportamento de Don Juan, ao que Leporelo responde:

— Pois eu não tenho a menor dificuldade em entendê-lo. Se você conhecesse o rufião, veria que é fácil para ele agir assim. Não digo que seus sentimentos por Dona Elvira tenham mudado; não estou certo disso. Você sabe que por ordem dele eu vim antes e, desde que chegou aqui, nem me dirigiu a palavra. Mas por precaução, vou lhe dizer uma coisa, e fique cá entre nós: nesse meu patrão, Don Juan, você verá o maior patife que existe na face da Terra, um danado, um cão tihoso, um diabo, um turco, um herege, que não crê no Céu, nem nos santos, nem em Deus, nem no Lobisomen. Vive a vida como um animal selvagem; um porco de Epicuro, um verdadeiro Sardanapalo, que só busca satisfações e fecha os ouvidos a todas as censuras que lhe faça o mais puro cristão. Acha idiotice tudo que acreditamos. Você me diz que ele se casou com sua patroa. Acredite que ele teria feito ainda mais para satisfazer sua paixão. Para satisfazê-la, ele não hesitaria em se casar consigo, com seu cão e seu gato. Não lhe custa nada contrair matrimônio; é só uma armadilha para atrair as belas; é um casamenteiro de mão cheia. Senhora e donzelas, burguesas, camponesas, para ele não há carne bem passada ou malpassada. Se eu lhe dissesse o nome de todas com quem ele se casou em diversos lugares, não terminaria até a noite. Você se surpreende e muda de cor? E isso é apenas um esboço do personagem (p. 21-22).

E como que se desculpando por ser copartícipe da situação esclarece sua posição:

Para terminar o retrato, seriam necessárias ainda muitas pinceladas. Consola saber que, mais dia, menos dia, a cólera do Céu desabarará sobre ele. Eu preferiria ser servo do demônio a ser dele. Ele me faz ver tantos horrores que eu gostaria mesmo que ele já estivesse não sei onde. Um nobre assim tão mau é uma coisa terrível. E tenho de lhe ser fiel, embora eu o reprove; o medo em mim se confunde com zelo, transforma meus sentimentos e me força a aplaudir sempre o que minha alma repele. Mas ei-lo que vem passeando pelo palácio. Separemo-nos. Porém escuta, eu lhe fiz algumas confidências com total franqueza. Dei com a língua nos dentes. Mas, se uma palavra do que eu disse chegar ao ouvido dele, direi que você é um mentiroso (p. 22).

É assim, com esta descrição pintada em cores tão vivas, feita no início da peça que Molière nos apresenta a sua versão de Don Juan. Estaria o criado exagerando nas suas impressões sobre o patrão? Atribuindo-lhe mais ‘qualidades’ do que realmente ele possuía? É possível, mas não improvável que esteja falando a verdade. O fato é que o Don Juan de Tirso de Molina mudou bastante ao longo destes muitos anos em que tem servido de protótipo para as inúmeras versões: das versões italianas da *Commedia dell’arte* ao *Don Juan* de Molière (1665), do *Don Giovanni* de Mozart (1787), *Don Juan Tenório* de José Zorrilla (1844), a de *Don Juan ou a Geometria* de Max Frisch (1953), só para citar alguns.

Para Otto Rank (1975), a peça de Molière foi “o primeiro passo neste processo de ‘civilizar’ o herói”, uma vez que foi a partir dela que “Don Juan passa de uma figura de heroica fraqueza para o mais dissoluto nobre francês de todos os tempos” (p. 99). No resumo seguinte, tem-se uma ideia de como se comporta o nosso herói na obra de Molière.

1.3.1 Resumo de *Don Juan ou O convidado de pedra*.

No teatro da sala do palácio real, na França, em janeiro de 1665, é encenada pela primeira vez a comédia de Molière. A peça de cinco atos inicia-se com Leporelo e Gusmão, criados de Don Juan e Dona Elvira, respectivamente, conversando sobre seus patrões. Gusmão condena a atitude de Don Juan, que abandonara sua patroa sem a mínima consideração ou explicação. Através das respostas de Leporelo tem-se um retrato da personalidade e comportamento amoroso de Don Juan, confirmado em seguida pelo próprio, quando já na segunda cena, ele e seu criado Leporelo, conversam sobre o seu comportamento nada convencional:

LEPORELO Mas senhor, está dentro da permissão que me foi dada eu me sentir um pouquinho escandalizado com o tipo de vida que o senhor leva?

DON JUAN Como assim? Que vida eu levo?

LEPORELO Muito boa. Mas por exemplo, vendo-o casar todos os meses como eu vejo...

DON JUAN E existe algo mais agradável?

LEPORELO É verdade. Reconheço que é muito agradável e muito divertido, e eu até levaria uma vida assim, se não houvesse nada de mau nisso. Mas, meu senhor, escarnecer assim de um mistério sagrado, e...

DON JUAN: Vamos, vamos, esse é um assunto entre o Céu e eu, e resolveremos isso sem comprometer você (p. 26).

Dona Elvira aparece em cena pela primeira vez, indo ao encontro de Don Juan no jardim do palácio, para recriminá-lo por tê-la abandonado e demonstrar sua cólera. Este se defende com novas mentiras, mas sem nenhuma demonstração de remorsos. Em seguida foge dela novamente.

No segundo ato, o cenário muda para um campo, à beira-mar, mas ainda perto da cidade. Ali, um grupo de pescadores liderados por Pierrô fala sobre os dois forasteiros encontrados nas águas do mar e prestes a se afogar. Pierrô conta como os ajudou a sair da água e os levou para a cabana, tirando-lhes as roupas para que secassem. Duas mulheres camponesas ouvem o relato com atenção e curiosidade — Carlota, noiva de Pierrô e

Marturina. Segue-se um diálogo bem-humorado entre os noivos Carlota e Pierrô, no qual este declara o seu amor por ela esperando uma resposta de comprometimento por parte de Carlota, que a esta altura só tem interesse em conhecer o tal forasteiro. Na cabana, já recuperados, Don Juan e Leporelo conversam sobre a frustrada tentativa de chegar por mar até a nova mulher que Don Juan pretendia conquistar. Porém, tão logo Don Juan põe os olhos em Carlota, já se sente atraído a conquistá-la, e mais uma vez inicia seu jogo de sedução, dizendo-lhe frases de elogios, promessas de amor eterno, e casamento. Carlota não fica indiferente e cede facilmente aos encantos deste homem, despertando o ciúme e fúria de Pierrô, que se diz arrependido por ter salvado Don Juan. A próxima cena mostra Don Juan se dividindo entre Carlota e Marturina, numa tentativa de apaziguar a ira e ciúmes das duas mulheres, que discutem sobre quem teria mais direito ao amor de Don Juan, enquanto ele fica proferindo juras de amor nos ouvidos de uma e de outra quase simultaneamente confundindo-as propositadamente.

La Ramée, o espadachim do séquito de Don Juan, vem até eles para avisar que um grupo de doze homens a cavalo se aproxima em busca de Don Juan. Este, ajudado pelo criado e dizendo precisar resolver negócios inadiáveis, consegue fugir dali deixando as duas mulheres desesperadas.

No terceiro ato, num cenário de floresta, vê-se Don Juan vestido com roupas de camponês e Leporelo com roupas de médico. Enquanto caminham conversam sobre fé, crença em Deus, inferno e almas penadas:

LEPORELO Gostaria de conhecer um pouco seus pensamentos a fundo. É possível que o senhor não acredite de modo algum no céu?

DON JUAN: Pule essa.

LEPORELO Isso quer dizer que não. E no inferno?

DON JUAN Eh! Eh!

LEPORELO Da mesma maneira. E no diabo, por favor?

DON JUAN: Bem, bem...

LEPORELO Tampouco. Não acredita em outra vida?

DON JUAN: Ah! Ah! Ah!

LEPORELO: É, o senhor me parece um homem difícil de converter. E me diz aqui, qual sua opinião sobre almas penadas? Eh!

DON JUAN: Que o diabo as carregue!

Neste momento, Don Juan avista um pobre e pede que este lhe indique o caminho para a cidade. Em seguida, oferecendo-lhe dinheiro pede-lhe que blasfeme contra Deus. Este recusa-

se. A cena é interrompida pelo barulho de um homem sendo atacado por outros três perto dali. Don Juan corre em socorro e consegue afugentar os assaltantes. Segue-se uma conversa amistosa entre Don Juan e Don Carlos, que é como o homem atacado se apresenta.

Don Carlos conta sua história a Don Juan, através da qual descobre ter salvado um dos irmãos de Dona Elvira, enquanto Don Alonso, o outro irmão se aproxima e reconhece Don Juan, como o traidor infiel a quem jurara vingança. Por intercessão de Don Carlos que se sente em dívida com seu salvador, a vingança não se efetua. Os irmãos vão embora enquanto Don Juan e Leporelo continuam sua caminhada.

Mais adiante, Don Juan avista a tumba do comendador que ele matara. Ignorando os avisos do criado de que não seria civilizado visitar a tumba do homem a quem assassinara em duelo, Don Juan decide ir até a estátua, alegando ser uma visita de cortesia. Após admirar-se com a suntuosidade da tumba e da estátua, Don Juan pede que Leporelo convide-a para jantar com ele. O criado protesta, adverte o patrão da heresia a ser cometida, mas este não desiste da ideia. Feito o convite, Leporelo vê a estátua assentir com a cabeça. Apavorado, pergunta ao patrão: “E então senhor?” Ao que Don Juan responde: “Vamos, saiamos daqui!”

Já nos seus aposentos, Don Juan se prepara para jantar, quando recebe a visita do senhor Domingos, um comerciante local a quem devia uma certa quantia em dinheiro. Este é recebido com tal excesso de gentilezas e elogios que nem consegue fazer a cobrança, sendo retirado para fora de casa imediatamente. Em seguida recebe a visita do pai, Don Luís, que vem se queixar das “ações indignas” do filho. Don Luís cobra-lhe as virtudes necessárias para honrar sua descendência nobre. Antes de sair, o pai adverte ao filho que irá puni-lo caso não mude sua conduta. Don Juan esbraveja contra o pai desejando-lhe a morte, quando batem à porta novamente. É Dona Elvira, que também vem-lhe pedir que se arrependa dos seus atos para que possa ser salvo dos “eternos suplícios”. Sem dar-lhe muita atenção, Don Juan a convida para jantar. Recusando o convite, a mulher sai desolada com a atitude irreverente do amado. Em seguida, é a vez da estátua do comendador aparecer e convidar Don Juan para um jantar na noite seguinte. Don Juan aceita apesar dos pedidos de Leporelo para que não fosse.

No quinto e último ato, Molière apresenta um Don Juan falsamente arrependido, prometendo a Don Luís, seu pai, uma mudança radical em sua vida. Com hipocrisia diz ao pai

“o senhor me vê liberto de todos os meus erros; não sou mais o mesmo de ontem à noite. De um golpe o Céu operou em mim uma mudança que vai surpreender todo mundo. Ele tocou minha alma e abriu meus olhos.” (p. 99) Na cena seguinte, diante de um surpreso Leporelo, Don Juan faz um discurso sobre as vantagens da hipocrisia.

Don Carlos aparece para cobrar de Don Juan uma atitude quanto à sua irmã, Dona Elvira. Mais uma vez, Don Juan engana-o fazendo-se passar por uma piedosa alma convertida à religião e ao retiro espiritual. Novamente Don Juan consegue sair impune, mas não por muito tempo.

É, portanto, na cena final, que Molière apresenta uma ideia mais precisa do que seria uma punição exemplar para todos os erros de Don Juan. Coloca em cena, um espectro que se assemelha a uma mulher coberta com um véu que lhe dá o último aviso: “Don Juan tem apenas um instante para aproveitar a misericórdia do Céu; se ele não se arrepender aqui, sua perda está decidida.” (p. 108) Ante o desafio proferido por Don Juan, o espectro se transforma no Tempo, com a foice na mão. Nada, ninguém consegue fazer Don Juan se arrepender. Aparece a estátua de pedra que pede a mão de Don Juan para conduzi-lo ao jantar combinado. Don Juan estende-lhe a mão, e imediatamente sente um fogo invisível queimá-lo todo. Assim se dá a sua morte. Leporelo, o criado, fica lamentando o dinheiro do pagamento que ficou sem receber com a morte do patrão.

1.3.2 De Tirso a Molière

Segundo Weinstein (1959), a primeira versão baseada em *El Burlador de Sevilla* foi recriada por volta de 1650, na Itália, pelo libretista Giacinto Andrea Cicognini (1606-1651) com o título de *Convitato di pietra*. Apesar de o título enfatizar a estátua do Comendador, esta aparece como figura de efeito no palco, tendo perdido o significado moral e religioso contido na versão original. Ainda, a figura principal, a que ‘rouba a cena’ é o criado com suas falas cômicas, e não Don Juan, que se torna menos galante e mais rude do que o seu antecessor (p.24). Consta ainda nos estudos de Weinstein, que Onofrio Giliberto di Solofra também publicou sua versão em 1652, intitulada *Il convitato di pietra*, porém esta encontra-se perdida. A informação torna-se importante no sentido de ter sido a partir dessas versões italianas que foram reeditadas na França por Dorimon (1658) e Villiers (1659), e não da

versão de *El Burlador*, que Molière teria recriado sua versão do mito Don Juan. Segundo Singer (1954), os críticos consideram a peça de Villiers a tradução para o francês da versão italiana de Giliberto.

Nesse trajeto, das versões italianas às versões francesas, as mudanças principais recaem sobre o caráter de Don Juan, que a cada versão tornava-se mais imoral, hipócrita, trocando sua sensualidade pela brutalidade e revolta contra a sociedade de modo geral. Ressalta-se que nas versões do século XIX, encontra-se uma aura romântica e libertadora envolvendo Don Juan. Sua fama de amante permanece, porém lhe é dado o direito da salvação tornando-o uma espécie de libertador, o que atendia sobremaneira as ideologias políticas europeias da época, como se observa no *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla. Ainda no mesmo século, Don Juan migra para a poesia através de autores como Lord Byron (*Don Juan*, 1819-1824), Alfredo de Musset (*Confession d'un enfant du siècle*, 1836), Charles Baudelaire (*Don Juan aux enfers*, 1857) entre outros.

Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), conhecido como Molière, era filho de um tapeceiro e valete real, discípulo de jesuítas e estudante de Direito que junto a Jean Baptiste Lully desenvolveu “uma nova forma de arte, na qual a dança estava mais intimamente do que antes ligada à palavra. Era a *comédie-ballet*, uma tentativa bem-sucedida de fundir o espírito da comédia com a graça cortesã do *ballet de cour*, e, para Molière e sua companhia, uma chave para a benevolência de Sua Majestade.” (BERTHOLD, 2008, p. 334) Projetada com a função primeira de exprimir os ideais do rei, e encarnar a magnificência real, seguida da função de diversão, a forma original da *comédie-ballet* passou a ser chamada de *ópera-ballet* (RAYNOR, 1981, p. 266).

Além das comédias, Molière desenvolveu um estilo declamatório para as suas encenações da tragédia clássica que, quase sempre, agradavam ao seu benfeitor Rei Luís XIV, que reconhecendo os esforços do autor a serviço do teatro cedeu-lhe, em 1661, o teatro do Palais Royal em Paris para suas apresentações. A partir de então, produziu obras-primas que elevaram seu nome ao rol dos grandes dramaturgos franceses. Mais do que dedicar-se ao teatro, Molière “declarou guerra aos hipócritas, fanáticos e invejosos, ou a quem mais a carapuça servisse”, segundo relata Berthold (2008). Ele não poupava ninguém, nem mesmo

seus companheiros de teatro expondo-se, dessa feita, à hostilidade tanto dos círculos clericais quanto dos literários (p. 349).

Essas observações indicam que Leporelo (Sganarelle na versão original francesa) fez uma descrição bem realista ao descrever seu patrão, Don Juan, no início do ato I. Fato é que “a audiência de Molière — como todas as audiências até os dias de hoje — teve tão profundo interesse nos poderes exemplificados por Don Juan que eles estavam dispostos a aceitar a representação mais falsa e caricatural do símbolo como fonte de intenso e duradouro prazer” (MEISTER, 1963, p. 216).

É importante chamar a atenção para a configuração que Molière faz do seu Don Juan: se em *El Burlador* ele pouco se expressava verbalmente, em *O convidado de pedra* suas inúmeras falas o descrevem muito. Ao contrário do seu antecessor, este Don Juan faz promessas de casamento, de amor, de fidelidade com a mesma rapidez e facilidade com que as desfaz. Sua *performance* se dá muito mais no discurso do que nas ações.

1.4 Wolfgang Amadeus Mozart e *Don Giovanni*

Em outra parte deste trabalho já se falou que o mito de Don Juan permitiu e permite inúmeras adaptações devido, principalmente, à inigualável popularidade e dimensão literária atingida. Dentre as obras que se destacam, abordar-se-á *Don Giovanni* de Mozart e Da Ponte por se constituir numa “criação lírica de riqueza ímpar: nela coexistem harmonicamente drama, ironia e lirismo e elementos supernaturais” (GOUNOD, 1991, p. 9).

Don Giovanni é uma ópera em dois atos, escrita originalmente em italiano por Lorenzo da Ponte e musicada por Wolfgang Amadeus Mozart, que estreou com aclamação no Teatro Nacional de Praga, em 29 de outubro de 1787, tendo entre os ilustres na plateia, segundo da Ponte, Casanova que fora prestigiar o amigo libretista. Da Ponte baseou a trama desta ópera não no *El Burlador*, de Tirso, mas sim num *libretto*²⁷ da autoria de Giovanni Bertati que o fez para a versão *O Convidado de Pedra*, de Giuseppe Gazzaniga.

²⁷ O vocábulo italiano “libretto” tem como definição principal um pequeno livro, e refere-se ao texto que serve de base para ser musicado, seja em óperas, cantata, musical, ballet. Até o século XIX, os “libretti” eram escritos

Da Ponte relata em suas memórias, que ele não estava presente na estreia de *Don Giovanni*, em Praga, mas Mozart ter-lhe-ia escrito contando da maravilhosa recepção que tivera. O imperador da Áustria ficou tão entusiasmado que, nas felicitações que enviou a Da Ponte, teria incluído mais uma quantia de cem sequins (moedas de ouro) como forma de reconhecimento e dito que ansiava ver a peça sendo apresentada em Viena (2000, p. 159).

Porém, ao contrário do que se esperava, quando chegou a Viena, *Don Giovanni* não agradou de imediato os vienenses. Apesar das modificações feitas por Mozart, dos inúmeros ensaios, o imperador assim se pronunciou: “Esta ópera é divina; eu poderia até dizer que é mais bela do que *O Fígaro*. Mas a música não é palatável aos meus vienenses”²⁸ (DA PONTE, 2000, p. 160).

Apesar do consenso de que a obra *Don Giovanni* é rica, de imaginação brilhante e uma das suas melhores aberturas, Stendhal relata que Mozart teria dito: “— Essa ópera não foi composta para o público de Viena; convinha mais ao público de Praga; mas, no fundo, a fiz apenas para mim e meus amigos” (1999, p. 45-47).

Mozart não se deixou abater pelas críticas, revelando estar certo ao fazer pequenas modificações e dar tempo para que o público vienense se acostumassem com a ópera. Ele teria dito a Da Ponte “dê-lhes tempo para digerir-la!”.²⁹ Após várias *performances*, Da Ponte pode presenciar *Don Giovanni* sendo reconhecida como a mais bela ópera produzida e encenada em qualquer teatro. Finalmente Viena rendeu-se aos encantos da obra de Mozart e Da Ponte, atraindo uma audiência maior que a nobreza acostumada a este tipo de entretenimento. (DA PONTE, 2000, p. 160) Não obstante o retumbante triunfo de *Don Giovanni* que se estendeu até 1788, Mozart começou a perder os patrocínios das apresentações e estas tiveram que ser paralisadas.

em forma de versos, no caso da ópera. (BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008)

²⁸ Na citação original: “That opera is divine; I should even venture that it is more beautiful than *Figaro*. But such music is not meat for the teeth of my Viennese!”

²⁹ Na citação original: “[...] give them time to chew on it!”

Na obra *O Don Giovanni de Mozart* o compositor Charles Gounod (1818-1893), ele próprio, autor de óperas famosas como *Fausto* e *Romeu e Julieta*, entre outras, explica com muito entusiasmo os detalhes da composição; a relação entre a expressão musical ricamente elaborada por Mozart e o conteúdo do texto que Da Ponte adaptou das versões anteriores. Sobre a criatividade musical de Mozart, Gounod ressalta que,

Quer se trate de um grande senhor como Don Giovanni, de um fidalgo como Don Ottavio, de uma grande dama como Dona Anna ou Dona Elvira, de aldeões como Zerlina ou Masetto, de um dignatário como o Comendador, de um laçoi como Leporello, *sempre* a forma musical é a imagem fiel, nítida e penetrante do personagem; ela reproduz-lhe o caráter, a linguagem, a classe social, a atitude nobre ou vulgar; e isso, não por esse procedimento cômodo e banal de unidade factícia que consiste em colar sobre um personagem, à maneira de um rótulo, uma *fórmula* uma vez adotada e em reproduzi-la com uma persistência obsessiva. A unidade, em Mozart, é a identidade, não a monotonia; é algo de análogo ao que é a fisionomia de uma caligrafia sob a diferença das letras de que se compõe. (1991, p. 32).

1.4.1 Resumo: *Don Giovanni*

Noite escura em Sevilha, numa data qualquer, em meados do século XVII, Leporelo, na função de sentinela, anda de um lado para o outro em frente a uma casa suntuosa, reclamando do frio, da fome, do cansaço, da sua condição de criado, enquanto seu patrão, Don Juan, está dentro do recinto numa tentativa de raptar Dona Anna, a nobre dama que ali vivia. Leporelo, subitamente ouve barulhos e vê seu patrão fugindo e a mulher correndo ao seu alcance enquanto grita desesperadamente por ajuda. Seu pai, o Comendador, vem em seu auxílio de espada em punho. No duelo que se trava entre os dois homens, o Comendador é morto por Don Juan, que se esconde rapidamente na companhia do seu criado Leporelo, enquanto Dona Anna é amparada por seu noivo, Don Ottavio. Transtornada de dor, Dona Anna pede ao noivo que jure vingar-se do assassino de seu pai, enquanto os criados retiram o corpo inerte do Comendador.

Patrão e criado seguem por uma estrada, enquanto Don Giovanni faz planos de uma nova conquista amorosa. Don Giovanni para dizendo sentir cheiro de mulher. Avistam Dona Elvira, que já havia sido seduzida e abandonada por Don Giovanni, acompanhada de seus criados. Os dois ex-amantes travam uma conversa nada amistosa onde Dona Elvira o acusa de abandono e traição, por não ter cumprido o casamento prometido. Com a ajuda de Leporelo, Don Giovanni consegue sair dali, deixando a mulher enfurecida a tomar satisfações com o criado. Este, com pena da mulher ainda apaixonada, conta-lhe os inúmeros casos amorosos

que o patrão colecionava e que ele, o criado, os mantinha anotados num livro. Segue lendo a lista de mulheres que Don Giovanni já enganara em vários países por onde havia passado: “seiscentos e quarenta na Itália; duzentos e trinta na Alemanha; cem na França; noventa e uma na Turquia e na Espanha mil e três.”³⁰ (p. 10) Leporelo relata ainda que Don Juan não fazia distinção entre raças, tamanhos, classe social, estado civil, ou aparência física das mulheres. Desolada e de coração partido, Dona Elvira deixa o local.

Mais adiante, no campo, encontram um grupo de jovens camponeses comemorando as bodas de Masetto e Zerlina, e juntam-se a eles. Don Giovanni, atraído por Zerlina, pede ao criado que leve todos, principalmente o noivo à sua casa com a desculpa de oferecer-lhes uma festa. Assim que fica a sós com Zerlina, ele a seduz com seus galanteios e promessas de casamento. A camponesa hesita por instantes, sentindo pena do noivo, mas quando está quase cedendo aos encantos de Don Giovanni, aparece Dona Elvira. Esta previne a jovem sobre o caráter do galanteador, enquanto Don Giovanni pede que se cale, mas a mulher continua bradando alto as infâmias do homem que a abandonou para uma Zerlina atônita. Don Giovanni e Dona Elvira discutem alto. Em seguida Dona Elvira se afasta levando consigo Zerlina.

Eis que aparecem Don Ottavio e Dona Anna, vestida de luto. Ela reconhece a voz de Don Giovanni como sendo a do homem que tentou contra sua virgindade. Aterrorizada começa a relatar ao noivo Ottavio o que acontecera na noite em que Don Giovanni entrou em seus aposentos, a tentativa de rapto, de roubar-lhe a honra, a fuga, o duelo e a morte do pai que tentara salvá-la.

Don Giovanni volta-se para a festa dos camponeses e, como se nada tivesse acontecido, passa a cortejar as mulheres presentes, dizendo querer aumentar, em pelo menos dez novos nomes, a sua lista de conquistas. Leporelo demonstra ainda maior indignação. Enquanto isso, Masetto questiona Zerlina sobre seu comportamento perante Don Giovanni. Eles discutem, ela pede perdão, jura-lhe amor, mas assim que ouvem a voz de Don Giovanni ela demonstra nervosismo, deixando o noivo desconfiado da sua fidelidade. Masetto esconde-se para testar a fidelidade da noiva, enquanto esta também tenta se afastar das vistas do sedutor, mas ele a

³⁰ Na citação original: “In Itália seicento e quaranta; In Almagna duecento e trentuna; cento in Francia, in Turchia novantuna; ma in Ispagna son già mille e tre.”

encontra. Novamente ele demonstra a sede do seu desejo por ela que está prestes a se deixar seduzir por Don Giovanni quando Masetto sai do esconderijo. Segue-se uma discussão entre os noivos sob a vista de um Don Giovanni irônico e nada desconcertado, que tão logo percebe a frustrada conquista muda de comportamento convidando os noivos a fazerem as pazes e se divertirem. Todos se dirigem alegremente à festa. O episódio da infidelidade parece esquecido.

No salão, estão todos se divertindo, quando Leporelo avista três pessoas mascaradas na porta. Don Giovanni convida-as a entrar e participar. O baile reinicia e Don Giovanni dá um jeito de se afastar com Zerlina e Leporelo, deixando Masetto entre os dançarinos. Mas, os mascarados que na verdade são Don Ottavio, Dona Anna e Dona Elvira mantêm-se determinados no encalço do traidor que perseguem. Ouvem-se gritos vindos de um dos aposentos. É Zerlina que pede auxílio. Reaparecem Don Giovanni, agarrando Leporelo, e Zerlina. Com toda a sordidez e astúcia próprias do seu caráter, acusa o criado de estar seduzindo a mulher, enquanto ele faz-se passar pelo salvador de Zerlina. Mas o ardil dura pouco, pois logo ele descobre quem são os mascarados e estes, que já conhecem o caráter de Don Giovanni, o acusam da traição. Don Giovanni recupera a coragem que havia sucumbido por um breve instante e empunhando sua espada abre caminho entre os presentes fugindo dali. Esse é o fim do primeiro ato.

A cena seguinte inicia-se com Leporelo dizendo a Don Giovanni que não suporta mais trabalhar para ele e que pretende ir embora. Discutem sobre isto, mas com algumas moedas de ouro Don Giovanni convence o criado a continuar junto dele. Pede ao criado que o ajude em mais uma empreitada. Leporelo aceita desde que não envolva mulheres. Don Giovanni solta gargalhadas e diz que isto será impossível, uma vez que as mulheres são como o pão que ele come, o ar que ele respira, e que as ama de fato, apenas elas é que não acreditam neste amor. Enquanto um coloca a roupa do outro, ouvem as vozes de Dona Elvira que fala para si mesmo, do seu amor por Don Giovanni, pela tristeza de ter sido enganada e abandonada. Don Giovanni aproveita a ocasião para iludi-la um pouco mais e, sem que ela o veja, diz-lhe palavras doces, palavras de perdão. Ela se aproxima e na escuridão da noite não percebe que é Leporelo quem a beija, enquanto Don Giovanni vai seduzir a sua criada. Masetto aparece com um grupo de homens na caça de Don Giovanni, que mais uma vez consegue despistar a todos.

Enquanto isso Leporelo tenta livrar-se de Dona Elvira que, pensando ser seu amado marido, não o deixa em paz.

O cenário muda para uma floresta, onde estão Dona Elvira, Leporelo, Dona Anna e Don Ottavio, Masetto e Zerlina. Também confundem o criado com seu patrão e mais uma vez estão dispostos a se vingar de Don Giovanni. Com medo, Leporelo revela sua identidade deixando-os decepcionados por não conseguirem executar a vingança tão desejada.

Em seguida, num local com muitos jazigos, aparece Don Giovanni às gargalhadas, muito alegre por ter conquistado mais uma mulher. Entra Leporello. Estão conversando sobre os últimos acontecimentos, quando uma voz grave, profunda se faz ouvir: é a estátua de mármore do Comendador: “Antes da aurora terá deixado de rir. Audacioso ímpio! Não perturbe o repouso dos mortos!”³¹ (p. 54). Leporelo estremece de pavor enquanto seu patrão continua a se divertir com a situação. Esse pede ao criado que convide a estátua para jantar com ele. Com muita dificuldade e indignação por tamanho desrespeito Leporello assim o faz. O patrão ainda provoca a estátua mais uma vez, batendo com a espada dizendo: “Falai, se puderes. Virás `a ceia?”³² Ao que a estátua responde: “Sim” (p. 55). Os dois saem imediatamente do local, assustados.

A cena final dá-se na casa do nobre onde a mesa está ricamente posta, os músicos tocando alegremente, os criados trazendo a comida e o vinho, e o dono da casa pronto para cear, luxuosamente vestido. Dona Elvira aparece e tenta convencer Don Giovanni a se arrepender de todos os males cometidos. Ele ignora suas súplicas e ainda faz gracejos com a sua preocupação. Ela, percebendo que seu amado está irremediavelmente perdido, sai de cena, mas se depara com um espectro e grita. Leporelo vai ver o que aconteceu e volta aterrorizado. É a estátua que veio cear a convite do seu assassino. Com seus passos pesados ela se aproxima de Don Giovanni e ordena que ele se arrependa ou será amaldiçoado. O nobre conquistador se nega terminantemente e, apesar de compreender que não há mais tempo para arrependimentos, tenta manter a coragem e altivez até o fim. A estátua pede então que ele lhe dê a mão para irem à ceia final. Don Giovanni estende-lhe a mão e ao se tocarem, o

³¹ Na citação original: “Di rider finirai pria dell’aurora! [...] Ribaldo, audace! Lascia à morti la pace!”

³² Na citação original: “Parlate, se potete. Verrete a cena?”

conquistador sente seu corpo queimar como se labaredas o estivessem engolindo. Fim da cena e da ópera.

1.4.2 A criança prodígio

Os especialistas do mundo inteiro consideram Mozart um gênio da música, pois desde os seus quatro anos já tocava alguns minuetos e outras peças musicais, sempre sob a supervisão e ensino do seu pai, Leopold Mozart, violinista e cantor de qualidade excepcional, músico do príncipe arcebispo, homem culto, inteligente e excelente administrador da carreira do filho.

Salzburg, na Áustria, é a cidade onde nasceu e cresceu Mozart e para onde sempre voltava após suas viagens pela Europa, quando de suas apresentações pela corte. Aos sete anos já era considerado um músico completo. Aos dezenove anos, Mozart já atingira o mais alto grau de sua arte, segundo Stendhal, e sua fama corria o mundo. Tendo-se apresentado nos mais requintados salões das cortes, nos teatros, suas finanças eram boas o suficiente para estabelecer-se em qualquer capital da Europa que escolhesse viver. Sua preferência deu-se por Viena em 1781, pela conveniência de estar rodeado pela realeza, que fazia desta cidade austríaca a capital do império. Mas se por um lado era considerado desde os três anos como uma criança prodígio, o seu crescimento deu-se de maneira incomum, pois desde cedo teve sempre uma saúde frágil, e continuou a ser criança em outros aspectos de sua vida, principalmente quanto a cuidar de suas finanças. “O prazer do momento é que importava. Seu espírito, constantemente absorvido numa multidão de ideias o tornava incapaz de qualquer reflexão sobre o que chamamos de coisas sérias.” O pianista de extraordinário ouvido e inesgotável imaginação, que ao sentar-se num piano transformava-se num ser de categoria superior, não era assim em outras áreas de sua vida. Stendhal relata que “as mãos de Mozart tinham um domínio tão decidido no cravo que ele era desajeitado em tudo mais. À mesa, não cortava jamais os alimentos ou, se tentava fazer essa operação, só conseguia com muito esforço e embaraço” (1999, p. 38-39).

Casou-se com Constância Weber, filha de um copista teatral, por quem foi eternamente apaixonado, tratando-a como a uma boneca. Considerava-a sua companheira ideal, pois além de simples, generosa e afetuosa, entendia a alma infantil do marido, uma vez ser ela mesma descuidada, caprichosa e infantil. Mozart foi considerado uma eterna criança devido à sua

ingênua despreocupação com qualquer assunto que não a música. Seus biógrafos atribuem a esse caráter infantil, de gostar de brincadeiras, o seu gosto pelas óperas bufas, nas quais predominam as cenas burlescas, personagens cômicos, alegres, situações de intrigas e paixões sem compromissos. Exatamente como eram as óperas compostas por ele desde os doze anos e como é o caso da sua obra-prima *Don Giovanni* (STENDHAL, 1999).

1.4.3 Os anos de maturidade de Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) tinha 32 anos quando, após o grande sucesso da ópera *As Bodas de Fígaro* (1785), recebeu uma encomenda para que fizesse uma nova obra a ser encenada no outono. Assim, no final de 1787 ele e sua esposa Constance, voltam a Praga para encenar *Don Giovanni*. Obteve grande sucesso com mais essa obra, porém tempos depois sua vida financeira entra num colapso irreversível, bem como sua condição de saúde. Apesar dos dissabores e das dificuldades, continuou viajando pela Europa, principalmente pela Alemanha, apresentando-se em concertos, saraus que lhe pudessem aumentar os recursos financeiros, uma vez que sua esposa também encontrava-se doente, o que arruinava ainda mais a economia familiar. Depois de *Don Giovanni* vieram mais duas óperas: *Così fan tutte* (1790), apesar de ter sido bem recebida e encenada 18 vezes, não obteve grande sucesso e teve suas apresentações canceladas devido a morte do imperador. *A flauta mágica*, toda ela escrita sobre a influência da simbologia maçônica, cantada em alemão, foi iniciada com muito entusiasmo e terminada no verão de 1791, quando Mozart já estava muito doente com nefrite e doenças venéreas (Mestres da Música, 1979, vol. 6 e 22, Abril Cultural).

Para seu sucessor Beethoven, *A flauta mágica* era considerada “a melhor obra de Mozart, e se perguntava como ele podia ter aceitado um *libretto* ‘escandaloso’ como o *Don Giovanni*.” [...] “observação ambivalente, pois ele não hesitou em copiar extratos do *Don Giovanni* para descobrir seus segredos” (p. 294). Lockwood revela que o adolescente Beethoven ficou “impregnado dos processos criativos” de Mozart desde a primeira vez que o ouviu, tendo criado uma relação dependente do pianista pelos próximos dez anos até que atingisse sua maturidade artística. Assim como Mozart estava ‘embebido em música’, também Beethoven estava embebido em Mozart” (2005, p. 79).

Mesmo debilitado e piorando cada dia mais, sua inspiração continuava presente, seu virtuosismo brotava das poucas forças que lhe restavam. Conseguiu, desta maneira, criar e

finalizar outras obras, porém deixou inacabado o *Réquiem*, que segundo seus biógrafos há fortes evidências da peça ter sido escrita para ele mesmo, “nelas porém, não há abatimento nem resignação”, apenas a sensação de vazio como Mozart escrevia em suas cartas para a esposa Constance (Mestres da Música, 1979).

Mozart, assim como Beethoven, foi um artista autônomo, tendo conseguido relativo sucesso financeiro. Na maioria das vezes trabalhou sem patrocínios, submetendo suas composições apenas à apreciação do seu pai Leopold. Morreu em Viena, no ano de 1791, exercendo o cargo de compositor palaciano do imperador (RAYNOR, 1981).

1.4.4 Libretista e poeta: Lorenzo da Ponte

Quando se fala de *Don Giovanni*, imediatamente o nome de Mozart vem a nossa mente, muitas vezes esquecendo-nos do libretista que trabalhou para dezenove consagrados compositores e adaptou e escreveu mais de cinquenta textos de ópera — Emanuele Conegliano (1749-1838). De família judia, italiano de Ceneda, região de Veneza, recebeu o nome do bispo católico Lorenzo da Ponte, o mesmo que celebrou a conversão ao catolicismo de toda a sua família. Teve uma educação clássica, ordenou-se padre, foi professor, tutor, acompanhante de mulheres casadas e, quando nenhuma destas atividades rendia-lhe bom dinheiro, arriscava-se nas mesas de jogos. Foi amigo e companheiro de aventuras de Giacomo Casanova, libretista de Mozart, poeta da Sua Alteza Imperial José de Habsburgo. Sua biografia revela um homem versado em muitas artes, inteligente, experiente em viagens, tendo morado nos mais influentes centros culturais e artísticos da época: Veneza, Viena, Londres, Praga, Dresden, Hamburgo, Amsterdã, o que lhe fornecia material para praticar uma de suas paixões: falar de si... e dos outros (DA PONTE, 2000, intr.).

À medida que Da Ponte caminhava para o início da idade adulta, foi se dedicando mais às poesias e traduções. Em 1776, ainda com uma vida atribulada de paixões desenfreadas, escreveu um poema intitulado *A América na Europa* chamando a atenção de uma junta reformatória que viu no poema a expressão perigosa de sentimentos democráticos. A publicação do poema mais a vida desregrada fizeram com que fosse levado a dois julgamentos. No primeiro teve como sentença a proibição de dar aulas em todo o território veneziano. O segundo julgamento, três anos depois, expulsou-o da cidade.

A grande virada aconteceu quando, então com trinta anos, Da Ponte mudou-se para Viena, onde iniciou oficialmente sua carreira de libretista, com o suporte financeiro do imperador José II. Esta foi a situação em que se encontrava quando conheceu Mozart. Segundo relata:

Apesar de dotado de talentos superiores ao de qualquer outro compositor no mundo, presente, passado e futuro, Mozart nunca conseguiu exercer seu gênio divino em Viena, graças às intrigas de seus rivais. Viveu lá como um desconhecido, como uma joia de valor inestimável enterrada dentro da terra escondendo a excelência do seu resplendor. (DA PONTE, 2000, p. 127).

Trabalharam juntos nas óperas *La Nozze de Fígaro* (1786), *Così fan tutte* (1789/90) e *Don Giovanni* (1787). Com a morte do seu patrono, o imperador, viajou para Londres indo trabalhar numa companhia real de ópera. Tempos depois, foi tentar a sorte na América.

Da Ponte era um leitor voraz dos clássicos italianos, latinos, franceses, bem como dos dramas, de prosa, versos, história e de *librettos*. Seu vasto conhecimento exerceu tão forte influência em Mozart, que este teve muita dificuldade em aceitar os outros libretistas que trabalharam para ele depois que os dois se separaram.

Convém esclarecer que as informações até aqui apresentadas pretende facilitar a alternância necessária entre o passado, representado pelas obras anteriormente citadas e o presente, representado pela obra *Don Juan (narrado por ele mesmo)* de Peter Handke, o autor de uma das mais novas adaptações do mito de Don Juan, o objetivo principal deste estudo.

2 PETER HANDKE

Peter Handke é considerado um dos mais prolíficos escritores contemporâneo de quase todos os gêneros literários: romances, ensaios, poesias, roteiros cinematográficos, peças teatrais, entre outros. Nascido em Griffen, na Áustria em 6 de dezembro de 1942, tem contribuído de maneira expressiva para a literatura alemã. Os efeitos da Segunda Guerra Mundial, também no ano de 1942, as perseguições, fugas, mudanças repentinas a que sua família se viu obrigada a fazer e a morte de dois irmãos de sua mãe no campo de batalha deixaram no jovem Handke, marcas que afloraram nos seus escritos, desde muito cedo. Sua carreira literária iniciou aos 23 anos com a publicação do seu primeiro romance *Die Hornissen* (1966), ano em que abandona os estudos de Direito na Universidade de Graz, Áustria e se envolve no grupo literário *Das Forum Stadpark*, com outros escritores, artistas e intelectuais.

A mãe Maria Handke, era tida como uma pessoa bem-humorada, espontânea e romântica. Peter nasceu do seu envolvimento com um homem casado. Tanto o pai quanto o padrasto de Handke estiveram a serviço militar de seu país. Desde a mais tenra idade, Handke presenciou o derramamento de sangue e passou fome durante os piores momentos da guerra. Também testemunhou as deportações de judeus indefesos pelos nazistas, muitos dos quais com a sua idade ou ainda mais jovens. A vida difícil de Maria Handke, permeada pela rigidez do seu casamento com Bruno Handke que tinha problemas com o alcoolismo; da pobreza imposta pela guerra, associada à depressão pela perda dos irmãos levou-a ao suicídio em 1972, através de uma “overdose” de pílulas. Esse acontecimento trágico teve influência significativa na vida do filho Peter, que lhe dedicou a obra *A Sorrow beyond dreams* (1974).

O fato de ter nascido numa região que faz fronteira com a Sérvia despertou seu gosto por aprender a língua local e se interessar pela literatura deste país. Quando jovem viajou muito pela região, tendo adquirido vasto conhecimento sobre os locais visitados, o que o impulsionou a traduzir autores sérvios para a língua alemã. Exercitava sua veia literária escrevendo sobre os acontecimentos marcantes de sua vida familiar, como os ensaios que escreveu sobre a morte dos irmãos, sobre as desavenças entre o padrasto e a mãe, sobre as pessoas que ajudavam sua família durante o período da guerra. Estas personagens generosas, sempre prontas a ajudar afloram nas histórias de Handke.

Handke deixou a sua terra natal Áustria, em 1965, casou-se em 1967 com a atriz alemã Libgart Schwartz com quem teve uma filha, Amina, nascida em 1969 atualmente trabalhando nas áreas musical e das artes visuais. Libgart foi a atriz do filme *A angústia do goleiro diante do gol* (1970). Sua reputação de pessoa difícil e arrogante começou a delinear-se já em 1966, o que não o impediu de receber vários prêmios na sua carreira literária, entre eles o Schiller Prize em 1972 e, no ano seguinte, o Georg Büchner Prize.

Mudou-se várias vezes, tendo morado em várias cidades, em diferentes países: Düsseldorf, Kronberg, Berlin e Frankfurt am Main na Alemanha; Paris na França; nos EUA entre 1978-1979; em Salzburgo na Áustria entre 1979-1988. Handke viajou extensivamente durante os anos 80, tendo visitado, entre outros lugares, Japão, Alasca e Iugoslávia.

Após seu divórcio em 1994, foi morar com a filha em Paris. Nessa fase, escreveu além de vários romances, ensaios, poemas e peças para rádio. Teve ainda dois outros relacionamentos com mais duas atrizes alemãs: com Sophie Semin, protagonista de outro filme seu, *A ausência* (1993), e mãe de sua segunda filha, Léocadie, nascida em 1992; com a atriz Katja Flint numa relação que se estendeu de 2001 a 2006. Atualmente divide seu tempo morando parte em Chaville-Paris, parte em Salzburg-Áustria, em plena atividade literária, pois como ele mesmo afirma em suas entrevistas é quando está sozinho, escrevendo, que consegue fazer um diálogo realista (HOLLER, 2007).

2.1 Os escândalos

No ano de 1968, Handke envolveu-se num episódio que gerou muito mal-estar e comentários desaprovadores por ocasião de um dos encontros na conferência do Grupo 47, uma associação de escritores da Universidade de Princeton, New Jersey, cujos membros, todos intelectuais, reuniam-se regularmente para troca de ideias e para sair do isolamento que pairava na Europa ainda fragmentada pela Segunda Guerra Mundial. Handke, como um dos participantes, pronunciou um discurso intempestivo contra dois colegas: Günter Grass e Heinrich Böll.

Grass, um engajado social-democrata que escreveu peças ásperas, violentas, beirando ao grotesco, é tido como um dos mais representativos autores do teatro do absurdo da Alemanha e foi ganhador do prêmio Nobel, assim como seu colega Böll. O desenvolvimento literário de Grass é permeado de críticas às hipocrisias referentes à memória do nazismo.

Por sua vez, os primeiros trabalhos de Böll (1917-1985) retratam o impacto da guerra e do nazismo, a volta ao lar e a difícil reconstrução. Tornou-se ainda mais crítico e mais engajado politicamente ao final dos anos 60, mas continuou defendendo a liberdade individual e a autodeterminação.

Para Handke, esta forma de representar o realismo proposta pelos dois colegas, não inovava, não fugia do teatro tradicional. Dessa forma, criticou ferozmente a literatura de Grass e Böll afirmando que suas obras diminuía o valor da ficção ao torná-las uma forma de crítica social. Numa entrevista ao *New York Times*, em julho de 2006 (<http://www.nytimes.com/magazine>) Handke diz: “nos meus romances eu nunca faço isto (crítica social). Nem mesmo agora. Linguagem é linguagem e linguagem não é para expressar opiniões.” Ao ser perguntado para que serve então a linguagem responde: “Esta é a questão! Esta é a grande questão, para a qual não há resposta. Linguagem existe para transformar linguagem em grandes livros”.³³ Critica os colegas de ‘impotência descritiva’ e de que suas obras dariam uma falsa ideia da realidade. Apesar de ter-se retratado logo após o evento, sua intervenção colaborou com a posterior dissolução da associação dos escritores e literatos do Grupo 47. Handke foi retaliado pelos companheiros e pelos críticos mais conservadores, defendeu-se com uma série de outros ataques à literatura política de Brecht e Sartre, e firmou sua reputação de pessoa de trato difícil com declarações arrogantes como as que fez nos ensaios *Die Literatur ist romantisch* (A literatura é romântica, 1966) e *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (Eu sou um habitante da torre de marfim, 1967).

No mesmo ano, 1967, atrasou-se propositalmente para a cerimônia de entrega do prêmio Gerhart Hauptmann. Ao recebê-lo fez referências ácidas à recente absolvição de um policial preso por assassinato não intencional. Seus discursos dos anos 60 eram permeados de críticas variadas, que acabavam por criar grande animosidade com a opinião pública.

Handke ainda é protagonista de vários outros pequenos escândalos temporários, mas o que lhe causou o maior dano moral foi tornar pública a sua manifestação em defesa da Sérvia,

³³ No texto original: “Yes, but in my novels I never do this. Not even now. Language is language, and language is not for opinions. What is language for? This is the question! This is a big question, and there is no answer. Language exists to become language in the great books.”

através dos ensaios *Gerechtigkeit für Serbien* (Justiça à Sérvia, 1996); da peça *Die Fahrt im Einbaum oder das Stück zum Film vom Krieg* (Viagem de Canoa ou a peça sobre o filme de guerra, 1999); e principalmente por ter comparecido e proferido um discurso no funeral do ex-presidente da Iugoslávia, Slobodan Milosevic, morto durante seu julgamento por crimes de guerra contra a humanidade cometidos em Bósnia, Croácia e Kosovo.³⁴ Na época a “Comédie Française”, renomada companhia teatral em Paris, cancelou a peça *Voyage to the Sonorous Land*, ou *The Art of Asking* devido ao impacto causado por este incidente, considerado pelos críticos, como um apoio de Handke à Milosevic.³⁵ (<http://www.nytimes/arts.com>)

2.2 O teatro de Handke

Em 8 de Junho de 1966, em Frankfurt-Alemanha, Peter Handke traz à cena sua primeira peça teatral *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke* (*Ofendendo a audiência e outras peças*), com a qual começa a se destacar como um autor inovador dentro do teatro alemão. Para o autor, o teatro feito até então provocava uma separação entre o palco e tudo o que acontecia dentro dele e a plateia, isto o motivou a produzir novas formas de apresentação que provocassem reações inesperadas no público. Desta forma ele acreditava poder derrubar a barreira existente entre estes dois mundos e fundi-los num só. Para atingir este objetivo utilizou-se da linguagem, e de como esta pode definir e/ou restringir as possibilidades humanas. Nem sempre atingiu seus objetivos porque para o público era difícil entender e aceitar a frustração gerada nos primeiros atos como parte do jogo criado por Handke (WEFELMEYER, 2005, p.196).

Para mostrar a dependência do teatro às regras e convenções, o teatro de Handke exige que a sua plateia exerça uma desconstrução linguística, ou seja, o público precisa confrontar a

³⁴ Slobodan Milosevic (1941-2006) foi presidente da Sérvia no período de 8/05/1989 a 23/07/1997 e da República Federal da Iugoslávia de 23/07/1997 a 05/10/2000). O ex-presidente enfrentava 66 acusações por genocídio, crimes de guerra e contra a humanidade por seu papel nos três conflitos da antiga Iugoslávia na década de 90, que deixaram mais de 250 mil mortos: Croácia (1991-1995), Bósnia (1992-1995) e Kosovo (1998-1999). Morreu de ataque cardíaco em março de 2003. (Folha online de 11/03/2006)

³⁵ Notícia publicada no New York Times Arts em 05/05/2006: “At Comédie-Française, Censorship or Taste? Last week the Comédie-Française in Paris canceled a play by Peter Handke, right, the avant-garde Austrian playwright, because of a eulogy he delivered at the funeral for Slobodan Milosevic, the former president of Yugoslavia who died in March while on trial on charges of genocide and war crimes.”

peça em curso no palco com todos os elementos presentes, seja cenário, linguagem, ação. Há que se fazer a 'leitura 'da peça como se estivesse lendo-a num texto impresso.

Apesar de curtas, as peças apresentam uma total renovação das convenções teatrais não somente da Alemanha mas bem como de toda a Europa Central. Poderiam ser chamadas de obras de vanguarda “pois basta que uma obra rompa bruscamente com a tradição e assuma, em seu próprio estilo, certo tom de provocação, para que possa constituir uma obra de vanguarda” (BARTHES, 2007, p. 294).

Na verdade, Handke não foi o único a focar suas peças na relação homem/linguagem e a usar a mesma como forma de agressão direcionada tanto à plateia quanto às personagens. Assim fizeram, autores como Ionesco, Pinter, Kroetz, Albee e Sheppard só para citar alguns dos mais proeminentes. Todos, de uma forma ou de outra, com maior ou menor intensidade, usavam a linguagem como forma de protesto contra o teatro culto, de formas convencionais, que se fazia até então, integrando o movimento que, a princípio, foi denominado como Teatro Experimental.

São trabalhos que exercitam o poder da linguagem, cujas origens estão na linha do teatro experimental de Eugene O'Neill, e suas peças naturalistas e simbolistas; do teatro que se fazia após a guerra os chamados “off-Broadway”, e principalmente na tradição do Teatro do Absurdo francês.

Os anos pós-guerra forneciam à Europa os elementos essenciais para que os escritores fossem guiados por uma necessidade de inovação, ou seja, esses países passavam por um período de perda de sentido e propósitos; e estes por conseguinte refletiam nos escritores que se deixavam levar pelo profundo sentimento de desilusão, de perda de referências. O Teatro do Absurdo encontrou maior ressonância na Europa, principalmente França, Itália, Espanha, Suíça, Inglaterra e Alemanha e está associado a nomes como os de Samuel Beckett, Jean Genet, Artur Adamov, Gunter Grass, Edward Albee, Harold Pinter e Eugene Ionesco, alguns dos mais conhecidos entre tantos outros escritores de vanguarda.

De modo geral, no teatro do absurdo as peças são representadas num cenário completamente neutro, “para que a palavra seja espetacular, retira-se toda a significação do cenário” (BARTHES, 2007, p. 300), onde o mundo pessoal do autor, a sua visão do mundo, é

projetado de forma a tornar a audiência consciente da precária e misteriosa posição que o homem ocupa no universo. Segundo Martin Esslin, Handke, “cuja peça *Kaspar* (1968) é uma das maiores contribuições da Europa Central para o drama dos nossos tempos, é o expoente máximo da crítica da linguagem iniciada pelos absurdistas” (1983, p. 434).³⁶

A obsessão de Handke pela linguagem é tão forte que chega ao ponto de não existirem personagens em algumas das suas peças, a linguagem se sobrepõe a personagens. *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke* (*Ofendendo a audiência e outras peças*) foi a primeira de uma série de “Sprechstücke” (peças faladas), o nome que foi dado a estas peças. Concebida originalmente como uma crítica às convenções do teatro tradicional, pretendia tão somente conscientizar o público dos mecanismos do teatro e do mecanismo e da proposição da **ida ao teatro**. O exemplo a seguir transcreve a fala de um dos quatro atores que participam da peça. O autor deixa clara a intenção quanto à necessidade de conscientizar a plateia quanto à reflexão sobre sua presença física dentro do teatro, do seu papel numa peça:

Vocês são o assunto principal. Vocês são o centro de interesse. Não há ações sendo encenadas aqui, vocês estão interagindo sobre. Isto não é um jogo de palavras. Vocês não estão sendo tratados como indivíduos aqui. Vocês não se tornam indivíduos aqui. Vocês não têm características individuais. Vocês não têm fisionomias distintas. Vocês não são indivíduos aqui. Vocês não têm características. Vocês não têm destino. Vocês não têm história. Vocês não têm passado. Vocês não estão na lista de procurados. Vocês não têm experiência de vida. Vocês têm a experiência do teatro aqui. Vocês têm aquela alguma coisa. Vocês são plateia. Vocês não são interessantes por causa de suas capacidades. Vocês são interessantes tão-somente por causa da sua capacidade como plateia. Como plateia vocês formam um padrão aqui. Vocês não são personalidades. Vocês não são singulares. Vocês são pluralidades de pessoas. Suas faces apontam para uma direção. Vocês são um evento. Vocês são o evento. (HANDKE, 1997, p. 11).³⁷

³⁶ Na citação original: “Peter Handke, whose play *Kaspar* (1968) is one of the major contributions of Central Europe to the drama of our time, is an extreme exponent of the critique of language initiated by the Absurdists.”

³⁷ Na citação original: “You are the subject matter. You are the center of interest. No actions are performed here, you are being acted upon. That is no wordplay. You are not treated as individuals here. You don’t become individual here. You have no individual traits. You have no distinctive physiognomies. You are not individuals here. You have no characteristics. You have no destiny. You have no history. You have no past. You are on no wanted list. You have no experience of life. You have the experience of the theatre here. You have that certain something. You are playgoers. You are of no interest because of your capacities. You are of interest solely in your capacity as playgoers. As playgoers you form a pattern here. You are no personalities. You are not singular. You are a plural of persons. Your faces point in one direction. You are an event. You are **the** event.”

Seguiram-se *Die Weissagung* (1966; *Profecia*), *Selbstbeziehung* (1966; *Autoacusação*), *Hilferufe* (1967; *Pedindo Socorro*) e *Kaspar* (1968), que foi considerada a peça do ano pela prestigiada revista Theater Heute.

Segundo Wefelmeyer (2005), são peças que vão além da composição de temas, enredo, personagens e estrutura. O próprio Handke afirmava que suas peças são na verdade “prólogos” para o drama. Como seguidor do filósofo e linguista Ludwig Wittgenstein (1889-1951), Peter Handke endossava a ideia de que o escritor deveria manipular as estruturas linguísticas para que nesse processo pudessem ser revelados os hábitos sociais e comportamentais que governam a consciência linguística. Se a linguagem é o foco principal das peças *Ofendendo a audiência* e *Profecia*, em *Auto-Acusação* o foco é usar a linguagem como um meio para o processo de desindividualização. Porém em *Kaspar*, Handke adota um processo de escrita que vai além das anteriores. Tal como uma teia de aranha, ele apresenta personagem, ação e uma história de autoalienação entrelaçadas ao redor da linguagem como se esta fosse a aranha tecedora.

A história de Kaspar Hauser influenciou poetas como Verlaine e George Trakl que lhe dedicaram poemas e escritores vários que a utilizaram como inspiração para romances. Há pelo menos três adaptações cinematográficas, cuja versão mais notável produzida em 1975, credita-se à Werner Herzog e que chegou ao Brasil sob o título *O enigma de Kaspar Hauser* (WEFELMEYER, 2005).

Handke escreve sobre a história de um adolescente abandonado e vítima de exclusão social chamado Kaspar Hauser, que fora encontrado perdido numa praça de Nuremberg no ano de 1828. Os muitos anos de encarceramento num aposento fechado e solitário privaram Kaspar da fala, de conceitos, de raciocínios, da separação entre sonho e realidade e de aprender a andar. Quando foi encontrado parado numa praça, segurando uma carta na mão direita e um livro de orações na esquerda, pronunciava apenas uma mesma frase monocórdica e repetidamente: “*Eu gostaria de ser um cavaleiro assim como foi meu pai*” que foi modificada para “*Eu quero ser alguém como alguém já foi um dia*” (I want to be someone like somebody else was once) na versão de Peter Handke. Kaspar foi adotado por um aristocrata inglês. Embora com muita dificuldade, ele foi capaz de aprender a socializar-se, a falar e andar com certa desenvoltura, ajudado por vários professores, mas continuou sendo alvo de muita curiosidade por parte da sociedade local. Cinco anos após seu aparecimento, ele

foi vítima de um misterioso assassinato, que nunca foi esclarecido. Muitas hipóteses foram levantadas mas nenhuma esclarecida. Na autópsia descobriram que Kaspar tinha o lado direito do cérebro excepcionalmente bem desenvolvido o que lhe dava habilidade superior para a música. Diz-se que este fato histórico atraiu todo tipo de atenção por parte dos intelectuais e pesquisadores das áreas do comportamento humano do século XIX, que lhe atribuíam tratamentos diversos (WEFELMEYER, 2005).

Na montagem realizada por Handke, e apresentada simultaneamente em Frankfurt am Main e Oberhausen em 1968, segundo Wefelmeyer (2005) havia um palco simples, apenas poucos objetos como duas mesas e duas cadeiras, um sofá. Enquanto a personagem Kaspar se movimenta entre um objeto e outro, a voz de três interlocutores segue insistentemente narrando todos os movimentos, todos os pensamentos que possivelmente a personagem e o público possam ter. De todos os lados do palco ouvem-se barulhos de diferentes procedências e com intensidade e altura variáveis ao longo da ação. Kaspar a personagem, é massacrado pelos discursos proferidos pelos interlocutores bem como por suas próprias frases. Nas palavras de Tom Kun, “ a peça poderia também ser chamada de ‘tortura do discurso’”, que aliás é o título alternativo da obra, *Sprachfolterung = tortura da linguagem*. Para Kun, “a crítica à linguagem que é feita nesta peça, é ao mesmo tempo uma crítica às instituições sociais e à produção da consciência política e publicitária dos anos 60” (HANDKE, 1997, intr. XVII).

Handke responde aos seus críticos: “É difícil dizer se, ou que, esta peça critica a sociedade universal ou uma sociedade em particular, porque ela consiste primariamente de jogos de frases e modelos de frases lidando com a impossibilidade de se *expressar* qualquer coisa na linguagem... O que é mostrado em *Kaspar* é o idiotismo da linguagem. Constantemente pretendendo expressar alguma coisa, ela acaba expressando nada além da sua própria idiotice”³⁸ (SCHLUETER, 1981 p. 36).

Após o prólogo, os discursos são direcionados à plateia, afinal as peças de Handke têm como sujeito da ação a plateia. E atraindo a atenção do público para eles próprios, ou nas

³⁸ Na citação original: “It’s hard to say whether, or that, this play criticizes universal society or any society at all, because it consists primarily of sentence games and sentence models dealing with the impossibility of *expressing* anything in language...What is shown in *Kaspar* is the idiocy of language. In constantly pretending to express something, it express nothing but its own stupidity.”

palavras de Handke, redirecionando a atenção do espectador para si mesmo este tornar-se-á um participante da ação. Para que isso aconteça, Handke aplica o que considerou o método da “estrutura dialética que consiste em três estágios. O primeiro estágio é o da recusa sistemática, ou seja, a peça que o espectador espera ver não é apresentada dando início ao processo de frustração. O segundo estágio é o momento do redirecionamento da atenção. Finalmente, o terceiro estágio conduz o público a um processo de reconstrução, no qual se despe dos conceitos do teatro tradicional para se construir uma nova realidade, utilizando-se a linguagem para se adquirir um outro sentido de consciência linguística. O teatro de Handke mostra como as pessoas agem através da linguagem, afinal através da fala é que se produz a realidade (WEFELMEYER, 2005, p. 198 -199).

As obras de Handke, transitando entre diferentes representações artísticas, citam constantemente livros, filmes, autores, mitos, trechos de filmes e livros, pinturas, permitindo dessa maneira que o leitor realize leituras intertextuais significativas e amplie ainda mais as possibilidades de conhecimento nessa espécie de inventário da cultura que o autor usa como estratégia estilística. Trata-se, portanto, de uma consequência natural que na busca de uma nova linguagem, como a que fez para o teatro, o escritor Handke tenha enveredado para o discurso cinematográfico, uma vez que o cinema também teve seu início no movimento das vanguardas modernistas.

2.3 O cinéfilo Handke e a linguagem cinematográfica

Não é de se estranhar que um autor que transita pelos vários gêneros literários, e que faz da relação com a linguagem o principal tema dentre os vários utilizados, estabeleça um diálogo íntimo com a produção cinematográfica. Para Handke a interação entre o discurso literário e o cinematográfico são convergentes, e estabelecem uma relação que se dá preponderantemente através dos níveis de leitura sensorial e intuitiva. O autor fez parte da época do Novo Cinema Alemão que se desenvolveu nas décadas de 1960, 1970 e 1980 e que teve em Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog e Wim Wenders seus principais representantes.

Handke, como um escritor aficcionado às artes visuais, roteirizou alguns dos seus romances para o cinema, adaptando e acentuando o tom narrativo que impunha as suas personagens literárias. Desta forma, as ações dessas personagens teriam um impacto mais

contudente, que ao serem apreendidas pela audiência desencadeariam afetos e sentimentos e não apenas julgamentos. O objetivo era aguçar a percepção para que o espectador realmente participasse da história, que quase sempre era a representação direta e objetiva da realidade.

Peter Handke “é um escritor para quem a narração é precedente à narrativa”, afirma John E. Davidson, no artigo em que analisa a adaptação para o cinema da peça *Ausência*, no qual cita as palavras do próprio Handke sobre sua atuação como roteirista: “Para mim, pelo menos, parece que posso atingir um nível de expressões lacônicas em imagens que não posso conseguir através da linguagem. Com a linguagem eu posso enfeitar muito mais”³⁹ (COURY & PILIPP, 2005, p. 264).

Em 1999, mesmo ano da Batalha de Kosovo e o bombardeio da Sérvia, Handke decidiu abrir o leque das relações entre suas obras e cinema. A peça *The Play of the Film of the War* (A peça sobre um filme de guerra) traz ao palco a história de dois diretores de cinema que querem fazer um filme sobre o antes e o durante de uma guerra. Outras personagens são um anunciante que age como mestre-de-cerimônias, um guia turístico, um historiador e um cronista. À plateia cabe o papel de julgar as ações que acontecem no palco de acordo com as instruções que lhes são passadas pelo anunciante. O produto desse julgamento deve ser sintetizado e se transformar num filme. Parte das ações são explicações sobre a arte da filmagem, algumas informações sobre o gênero drama social e exemplos de elenco de filmes clássicos. Na sequência, Handke desenvolve várias cenas cujos personagens estão envolvidos com a guerra, mas apesar deste envolvimento cada um dá a sua interpretação e defende o seu ponto de vista, gerando uma espécie de competição entre eles. Com toda a atenção da plateia voltada às diferentes opiniões sobre a guerra, o autor passa a introduzir outros elementos essenciais ao filme como a história e o roteiro. Apresenta ainda técnicas da narrativa fílmica, a estética dos filmes de guerra para somente no final apresentar a linguagem na qual esta guerra será narrada. E como fica o final dessa peça? Os diretores desistem da filmagem e a ação final da peça não elucida a plateia se e como a tal guerra se tornará uma narrativa fílmica.

Peça e filme engrenam com a visão de Handke de que a realidade não é somente refletida mas pode também ser produzida, bastando para isso que se deixe guiar por modelos,

³⁹ Na citação original: “To me at least, it seemed that I can attain a level of laconic expression in pictures that I can no longer reach through language. With language I must [...] baroquicize a great deal more”.

técnicas narrativas e pontos de vista. Ele tentava mostrar que novas formas artísticas podem ser usadas para a criação de uma particular imagem da guerra (WEFELMEYER, 2005, p. 230-231).

Assim, seguiram-se outros roteiros como o que foi elaborado a partir do romance *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (O medo do goleiro diante do pênalti, 1970); *Falsche Bewegung* (Movimento em Falso, 1975); e *Die linkshändige frau* (A mulher canhota, 1978). Nesses filmes a realidade que aparece é o resultado da percepção subjetiva do roteirista e também diretor, Peter Handke, em cujos filmes, segundo Davidson (2005, p. 264), é possível identificar as mesmas características introspectivas do escritor Handke. Davidson nota ainda que o estilo do diretor e roteirista segue o mesmo estilo do escritor, contando as histórias através da ênfase na narração ao invés da narrativa psicológica; explorando a vagarosa, silenciosa, e lacônica maneira de falar com seu público. Handke estabeleceu com o cinema uma interlocução só possível para aqueles que, como ele, sabem unir a experiência de cinéfilo, ao conhecimento da linguagem poética e a prática de leitor e escritor dedicado.

Finalmente, vale citar, que foi a parceria com o cineasta alemão Wim Wenders que trouxe à Handke notoriedade dentro da mídia cinematográfica. Escreveram juntos um curta para TV intitulado *Drei amerikanische LP*, 1969 (3 LPs americanos) com canções dos discos de três músicos americanos. Em seguida veio *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (O medo do goleiro diante do pênalti, 1971); *Wrong Move* (Falso movimento, 1975), baseado na obra *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, 1795-96*) de Goethe; *Der Himmel ünder Berlin* (*Asas do Desejo*, 1987), filme muito aclamado, que ganhou vários prêmios.

Para Coury, *Asas do Desejo* mostra as reflexões dos dois artistas sobre a perda da tradição da narrativa oral, bem como chama a atenção para uma nova maneira de se produzir narrativas fílmicas e de se contar histórias na mídia cinematográfica. Para ele, os romances de Peter Handke e os filmes de Wim Wanders são representativos da tendência na literatura e no cinema alemão, de resgatar as tradicionais formas de narração que se fazia antes de 1980, e que foram deixadas de lado até o final do século XX (2005, p. 176).

2.4 As transições de um escritor

Asas do Desejo é considerado por Coury (2005) uma espécie de marco na carreira de Handke e Wenders. No caso de Wenders, seus filmes posteriores deram mais ênfase à história do que às imagens e às ideias. Handke, nos seus trabalhos seguintes, tratou explicitamente do papel da narração e sua inter-relação com tempo e espaço, como se pode observar por exemplo, nos romances *Ausência e A tarde de um escritor* (1987), *A Jukebox e outros ensaios sobre narrativas* (1994). Mas antes desta transição suas obras refletiam uma excessiva preocupação com a linguagem e a estrutura que constituíam seus escritos.

Em Berlim, em julho de 1979, a escritora June Schlueter conseguiu uma rara entrevista com Peter Handke. É rara porque o autor sempre deixou claro sua aversão a qualquer exposição à mídia. Transcreve-se a seguir duas citações por considerá-las de conteúdo relevante para o conhecimento do autor. Ao ser perguntado se é verdade que a única coisa que lhe importa como escritor é a linguagem, Handke responde:

Para mim, não só como escritor, a linguagem é uma prova de vida. Muitas linguagens que se apresentam como tal, não são na verdade linguagem. Quase não há mais linguagem. É somente quando eu vivo e quando eu sinto, que o futuro da linguagem aparece. Linguagem é a coisa mais valiosa que existe. Há muitas pessoas que não possuem uma linguagem sequer. Há um sinal de alívio vindo das massas quando há alguém que tenha linguagem. O que é esta linguagem? Eu acredito que esta linguagem é somente a linguagem poética. Isto é o que linguagem significa. Todas as outras linguagens são um conjunto de regras, rotinas. E na melhor das hipóteses é rotina de vida. Mas normalmente ela é alguma coisa que mata, que se fecha dentro de si, agressiva, alguma coisa maligna. Mesmo quando eu converso com psicanalistas, teólogos, ou com quase todas as pessoas, eu penso que o que elas têm como linguagem é maligna. [...] Existe, é claro, poucos teólogos e filósofos que sabem que suas linguagens estão presas em convenções. A única coisa que é válida para mim, onde eu me sinto muito poderoso — poderoso sem poder — é quando eu sou bem-sucedido ao juntar forma e linguagem. Eu penso que a linguagem para mim é forma, e forma é permanente, porque de outra maneira não há permanência na existência humana. (SCHLUETER, 1981, p. 173).⁴⁰

⁴⁰ A entrevista foi dada em alemão, língua original do autor e traduzida para o inglês por June Schlueter e Dietrich Büscher. “—Yes. I mean that it is a very valuable proof of life, not only for me as a writer, that I have language. Most language that presents itself as language is no longer language. There is almost no language any more. It is only when I live and have a feeling that there is a future that language appears, not only for me as a writer. Language is the most valuable thing there is. Most people have no language at all. There is a sigh of relief through the masses when there is someone who has a language. What is this language? I believe this language is only poetic language. That is what language means. All other languages are a set of rules, routines. At its best such language is a routine of living, at its best. But normally it is something that kills and closes in; it is something aggressive, something evil. Even when I talk with psychoanalysts, or theologians, or with almost everyone I think that what they have as language is evil. [...] There are, of course, a few theologians and philosophers who know this, who know that they language stuck in conventions. The only thing which is valid for me, where I feel very — powerful without power — is when I succeed in finding form with language. I think

Schlueter questiona o autor sobre a contradição existente na sua posição de que não há necessidade de histórias numa ficção, e de que os veículos que usam ficção estão desaparecendo com o fato de o autor ter lançado, após esta declaração, alguns livros, como *Breve carta para um longo adeus* (*Short letter, long farewell* e 1972), *Uma história de vida* (*A sorrow beyond dreams*, 1972) e *A mulher canhota* (*The left-handed woman*, 1976) usando uma narrativa mais tradicional. Handke esclarece:

O que é ‘história’ ou ‘ficção’ é na verdade apenas o ponto de intersecção entre eventos individuais diários. Isto é o que produz a impressão de ficção. E por esta razão eu acredito que elas [suas obras anteriores à data da entrevista] não são tradicionais, mas sim que as ocorrências diárias desorganizadas são trazidas a uma nova ordem, onde elas de repente ficam parecendo ficção. Eu nunca quis fazer nada além disso. [...] Eu não consigo imaginar nenhum outro modo de escrever que não seja onde eu consiga atingir uma expansão de mim mesmo. O que eu posso fazer é escrever um poema épico [assim ele chama seus romances], uma narrativa, que tenha sempre algo lírico, porque tudo o que eu escrevo é certificado primeiramente através de mim. Eu acho uma tolice escrever um romance social. Isso pode ser possível para outra pessoa, mas tudo o que eu escrevo, cada árvore que eu descrevo, deve ser eu mesmo. (SCHLUETER, 1981, p. 172).⁴¹

2.5 Don Juan e Handke: contando suas histórias

“Contar e ouvir histórias”, diz Moacyr Scliar, “é fundamental para os seres humanos; parte de nosso genoma, por assim dizer. Sob a forma de mitos, as histórias proporcionavam, e proporcionam, explicações para coisas que parecem, ou podem parecer, misteriosas” (2007, p. 8). De fato, todas as pessoas em algum momento da vida contam histórias, às vezes mesmo sem perceber elaboram-se histórias pessoais, histórias sobre outros, ou sobre qualquer outra coisa que acontece com cada um ou que acontece a sua volta. Afinal, esta é a forma pela qual as pessoas se comunicam. Não só se comunicam, como também aprendem.

language for me is form, and form is permanence, because otherwise there is no permanence in human existence.”

⁴¹ Ibid. “What is “story” or “fiction” is really always only the point of intersection between individual daily events. This is that produces the impression of fiction. And because of this I believe they are not traditional, but that the most unarranged daily occurrences are only brought into a new order, where they suddenly look like a fiction. I never want to do anything else.[...] I cannot imagine writing any other way than through which I achieve an expansion of self.[...] What I can do is write an epic poem, a narrative, which always has something lyric about it, because everything I write is first verified through myself. I find it silly to write a social novel — for me. It may be that this is possible for someone, but everything, every tree that I describe, must also be myself.”

Conforme já mencionado no início deste trabalho, as narrativas orais e, posteriormente escritas, se difundiram ao longo dos séculos através das diferentes culturas e, com maior ou menor intensidade, alcançaram seu apogeu ou passaram para um segundo plano. Nos últimos anos, com a explosão tecnológica e a propagação dos meios midiáticos, a televisão, por exemplo, é a moderna “contadora de histórias”, passiva, por certo, pois não se incomoda se é trocada por outro interesse, ou se a programação é mudada. Ainda pior é que esta não permite que se use a imaginação, pois quase tudo que ela veicula já vem acompanhada de explicações e/ou soluções. Segundo Walter Benjamin, a informação “é incompatível com o espírito da narrativa”, pois “metade da arte narrativa está em evitar explicações”, e quando isto ocorre, ou seja, quando a informação se difunde, ela se torna decisivamente responsável pelo declínio da arte narrativa (1994, p. 203).

Ao comparar as narrativas a uma oficina de marcenaria (local onde passou boa parte da sua infância), Scliar diz: “a história é feita de palavras. Palavras são fundamentais para quem escreve, como a madeira, a serra, o martelo, os pregos, para o marceneiro” (2007, p. 12). De forma similar, Corso e Corso cita que “um grande acervo de narrativas é como uma boa caixa de ferramentas, na qual sempre temos o instrumento certo para a operação necessária, pois determinados consertos ou instalações só poderão ser realizados se tivermos a broca, o alicate ou a chave de fenda adequados” (2005, p. 303). Jorge Larrosa complementa com as seguintes indagações:

que podemos cada um de nós fazer sem transformar nossa inquietude em uma história? E, para essa transformação, para esse alívio, acaso contamos com outra coisa a não ser com os restos desordenados das histórias recebidas? E isso a que chamamos autoconsciência ou identidade pessoal, isso que, ao que parece, tem uma forma essencialmente narrativa, não será talvez a forma sempre provisória e a ponto de desmoronar que damos ao trabalho infinito de distrair, consolar ou de acalmar com histórias pessoais aquilo que nos inquieta? É possível que não sejamos mais do que uma imperiosa necessidade de palavras, pronunciadas ou escritas, ouvidas ou lidas, para cauterizar a ferida. Cada um tem a sua lista. [...] E cada um dispõe, também, de uma série de tramas nas quais entrelaça de um modo mais ou menos coerente. E cada um tenta dar um sentido a si mesmo, construindo-se como um ser de palavras e dos vínculos narrativos que recebeu. (2006, p. 22-23).

Possuidor de uma boa caixa de ferramentas, Peter Handke vem recolhendo os fragmentos das aventuras de Don Juan; repetindo e renovando a lista de palavras; transformando sua inquietude em histórias, entrelaçando sua série de situações e, como se pode constatar na relação que se cria entre Don Juan e o dono do albergue, “unindo os seres

humanos na esperança, ainda que fantasiosa” (SCLIAR, 2007). Ainda mais importante, fazendo com que laços emocionais se criem a partir dessas narrativas.

Fazendo jus às palavras de Benjamim, quando diz que “os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir” (1994, p.198), é exatamente desta forma que se inicia a obra de Handke, *Don Juan (narrado por ele mesmo)*: “Don Juan sempre estivera à procura de um ouvinte. E foi em mim que, um belo dia, o encontrou. Sua história, não me contou em primeira pessoa, mas em terceira. Pelo menos é assim que me vem à memória agora” (2007, p. 9). E prossegue dando mais detalhes do encontro,

Ele estava sentado no brando sol de maio quando começou a narrar, enquanto eu, seu ouvinte, fiquei à meia-sombra sob um arbusto de sabugo que acabava de florescer e cujas flores minúsculas — ‘miúdas’, como se dizia no campo naquela época — flores brancas e amarelas, menores ainda que um botão de camisa pendiam como flechas em meio à singular folhagem do sabugueiro, mesmo que o vento não se alentasse (p. 25).

Em *Don Juan (narrado por ele mesmo)*, o encontro se dá com um solitário dono de albergue, “cozinheiro e leitor” como se define. Vive em sua hospedaria situada nos arredores de Paris, próximo a um monastério do século XVII, mais precisamente no edifício da antiga portaria deste. Não tinha a convivência de vizinhos, estava temporariamente sem hóspedes, dedicando-se desta forma “a preparar refeições para consumo próprio e fazer serviços domésticos e de jardinagem, mas sobretudo ler e, de vez em quando, olhar de uma ou outra das janelas pequenas e velhas.” (p. 9). Num mês de maio de um ano qualquer, recebe subitamente a visita de um homem jovem, que chega de maneira inusitada, saltando pelo muro, sôfrego, assustado, escondendo-se de alguém. Após ter descansado e se alimentado, o jovem forasteiro passa a narrar suas aventuras ao dono do albergue, um homem acostumado às muitas aventuras saídas das páginas dos livros que lê, e que, portanto, recebe com satisfação esta atitude do novo hóspede. Os dois homens passam a compartilhar o mesmo teto e as mesmas atividades durante os sete dias em que se desenrola a ação. As citações apresentadas a seguir descrevem as primeiras narrações:

Sua primeira narração ele dirigiu unicamente a si próprio, murmurando-a para dentro. Isso vinha do fato de o vivenciado, o episódio com o casal de roupa de couro na motocicleta, ter acabado de acometê-lo. Ainda não estava no ponto de ser narrado. [...] Ele ainda se considerava muito incluído no ocorrido; só quando não se tratasse mais dele, poderia recapitular livremente (p. 27).

Na noite do dia em que chegara a Port-Royal-des-Champs, Don Juan começou sua narração de fato, remetendo-se ao mesmo dia da semana anterior. Exatamente uma semana atrás, no mesmo dia, estivera em Tibilisi, na Geórgia. Ele não me desfiou toda a história de sua vida, nem a do ano passado sequer, mas somente a dos sete dias recém-transcorridos, e assim nos dias subsequentes, dia-a-dia (p. 38).

Benjamim afirma que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”. Ele define dois tipos de narradores que se “interpenetram de múltiplas maneiras”: aqueles que viajam e que, portanto, têm muito a contar, são os que conseguem transcender a fantasia; e aqueles que não saem do lugar, mas por conhecerem bem as suas histórias e tradições estão aptos a narrá-las — são os que ficam apenas no domínio dos sonhos. Benjamim cita o marinheiro comerciante como exemplo do primeiro tipo e o camponês sedentário o representante do segundo tipo. Acrescenta que “a extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração” (1994, p. 198).

Na obra de Handke, tem-se no jovem Don Juan a representação do narrador experiente e viajado, com muitas histórias para contar e no dono do albergue, a representação do narrador que viaja de olhos fechados através das aventuras dos livros que lê, aquele que conhece bem as tradições, seu espaço físico e temporal. Quando eles se encontram, corroboram a afirmação de Benjamim, acima mencionada. Examine-se este outro exemplo:

Era assim que tudo se configurava. Era assim que eu ouvia Don Juan narrar sua semana, uma narrativa que também provinha do fato de ele se encontrar a cada dia num lugar diferente; de ele ter estado em trânsito a semana toda. [...] Uma semana narrada assim, em vez de um único dia narrado ou de um ano, talvez realmente combinasse com alguém como esse Don Juan. Mas também combinava comigo. E além disso, combinava com mais uma e outra pessoa, se não em guerra, pelo menos em uma paz estremecida e ameaçada (p. 39).

O dono do albergue aparentemente sente-se atraído por essa contínua movimentação, de deslocamentos físicos e geográficos, e como “Don Juan era habituado e versado em fugas” (p. 21) não é sem razão, que o homem sentira de imediato uma forte atração pelo novo hóspede. A narrativa prossegue com o dono do albergue dando explicações sobre a chegada do jovem à sua hospedaria, de como este conseguiu fugir do casal de motocicleta que havia furtivamente

observado na mata, enquanto faziam amor, e de como o jovem se comportou nas primeiras horas desde que chegou à sua moradia. Entretanto, observa-se que, apesar de boa recepção e acolhida oferecida pelo dono do albergue, o Don Juan de Handke parece manter a mesma postura arrogante de seus sucessores, não demonstrando nenhum interesse em se comunicar com seu anfitrião, que relata:

Durante esses sete dias que Don Juan passou sentado no meu jardim, narrando para mim e ao mesmo tempo para si próprio, ele não me perguntou nem uma vez quem eu era, de onde eu vinha e como as coisas estavam para o meu lado (p. 40).

E, assim, de narrativa em narrativa, a história escrita por Handke se desenrola. A cada dia da semana uma nova história. A cada nova história um novo local se destaca. Em cada novo cenário novas personagens, e dentre esses há sempre uma nova mulher. Mas para quem espera relatos ousados com detalhes picantes como os que se encontram nas versões de Tirso de Molina, de Molière, ou de Mozart, as aventuras do Don Juan de Handke desapontam. O narrador explica:

À medida que Don Juan dava voz às sete estações de sua semana, ele a realizava, e praticava. E sua história se narrava sem quaisquer pormenores picantes. Não que fossem evitados; desde o início estavam fora do horizonte dele. Estava subentendido que eles não deveriam ser mencionados. “Pormenores picantes não deviam ser narrados. Na verdade, eles nem existiam. Já de início eu não teria apreciado ouvi-los (p. 39).

Observa-se, pelas narrações até agora expostas, que a chegada de Don Juan veio tirar o dono do albergue do marasmo em que se encontrava, dando-lhe um novo alento; revigorando-o. Parece claro que as histórias contadas por Don Juan “rompe(m) a aparência superficial das coisas” na vida monótona do dono do albergue, afinal como diz Manguel (2009, p. 19), “sob certas condições, as histórias podem vir em nosso socorro”, como de fato acontece com as personagens referidas. “Elas podem curar, iluminar, indicar o caminho. [...] podem alimentar nossa mente, levando-nos talvez não ao conhecimento de quem somos, mas ao menos à consciência de que existimos — uma consciência essencial, que se desenvolve pelo confronto com a voz alheia”.

Don Juan (narrado por ele mesmo) faz parte do conjunto de obras mais atuais, quando Handke se volta então para as histórias e narrativas lineares. Nem sempre sua estética seguiu esses parâmetros. Os vários gêneros literários explorados por Handke se alternam ao longo das controversas fases de sua vida literária, que se permeou na constante busca de novas maneiras de se expressar e se comunicar, principalmente através das palavras que deveriam,

sob sua ótica, transmitir veracidade de sentimentos e experiências (COURY & PHILIPP, 2005).

O conjunto de sua obra ficcional apresentava no início dos anos setenta, ênfase na temática da autodescoberta psicoterapêutica, principalmente relacionada à linguagem. Preocupava-se sobretudo em desmontar as convenções que restringiam as realidades ficcionais e o ato da leitura, características típicas do movimento da nova subjetividade que se deu na Alemanha Ocidental.

Nos anos oitenta os seus trabalhos passam a ostentar uma boa dose de esteticismo. Os elementos de dimensão visual e espacial constituíam a sua narrativa, que se apoiava na construção de uma mitologia muito própria como acontece no romance *A repetição* (1988). Os ensaios e ficções, escritos nos anos noventa, são considerados metanarrativas sobre a arte de escrever, onde a ênfase é dada novamente à realidade subjetiva, como numa volta às suas características dos anos anteriores. Nos últimos anos, Handke tem atribuído às suas obras um tom mais modernista, mas não menos tradicional, onde expõe as dimensões do poder ‘curativo’ encontrado na mágica arte de contar histórias e na liberação do eu através da imaginação (COURY & PHILIPP, 2005).

2.5.2 Don Juan rompendo barreiras: espaço e narrativa

Christoph Parry (2004) chama atenção dos leitores para a influência que os estudos das artes visuais teve sobre a filosofia literária de Handke, influência que lhe rendeu o título de escritor da natureza. Nesta seção abordar-se-á brevemente a associação existente nos deslocamentos espaciais e temporais presentes em muitas versões de Don Juan que se têm conhecimento, mas que em nenhuma ganhou tamanha proporção como a da versão de Peter Handke. Em *Don Juan (narrado por ele mesmo)*, o deslocamento constante da personagem título parece ser a sua força motora e é de significativa importância no romance.

De modo geral, uma história se inicia a partir da germinação de uma semente plantada no conhecimento de algo que está fora de cada pessoa, ou das memórias que tenham marcado suas experiências passadas e que a inspire, ou, de ambos. Em *Don Juan (narrado por ele mesmo)*, quando o jovem Don Juan de Handke salta para dentro do espaço da narrativa, ele invade não apenas os domínios físicos do narrador mas também da sua realidade pessoal.

Sua chegada abrupta e inesperada ao albergue se assemelha às chegadas dos seus antecessores aos locais que o abrigavam das fugas. Tirso, Molière, Mozart fizeram seu Don Juan correr, escalar e saltar muros com muita habilidade, ultrapassar barreiras que o impedissem de concretizar suas conquistas ou partir imediatamente, independente do tempo em que a ação tenha ocorrido. Entretanto, os motivos que impulsionavam as escaladas em busca das conquistas amorosas ou as fugas são diferentes.

Em *El Burlador* de Tirso, *Don Juan* de Molière, bem como em *Don Giovanni* de Mozart as duas primeiras fugas se realizam na esfera de um espaço que se fecha como um círculo: interior-exterior. Don Juan passa do quarto/casa para jardins/bosques continua num espaço ainda mais vasto (o mar) e segue em suas fugas indo ao encontro de uma nova mulher, recomeçando assim um novo ciclo. Enquanto os seus antecessores fugiam de algum oponente, pai ou noivo ultrajados e sedentos de vingança, após um ato de amor com alguma donzela despreparada, o jovem Don Juan do século XXI faz a sua primeira fuga ao ser surpreendido quando observava displicentemente um casal fazendo amor na floresta. As fugas seguintes nem poderiam ser consideradas fugas mas sim um ato intencional e planejado, uma vez que os amantes nesta obra de Handke não se escondem de ninguém, não se envergonham quando vistos e não trocam desculpas e promessas de amor eterno ou breve retorno, como seus antecessores faziam.

A versão de Handke, assim como as demais aqui estudadas, apresenta um Don Juan que foge, mesmo sem desejar fugir. O narrador conta que “seu fugir era a própria paz; só em fuga ele ficava assim tranquilo. Intranquilo mesmo Don Juan só voltava a ficar à medida que a estação e o confronto com a próxima mulher se aproximavam” (p. 97). Nesse sentido, pode-se antecipadamente sugerir que Don Juan fugia de compromissos, além é claro, das possíveis cobranças e punições. Se as fugas dos outros Don Juans parecem muito mais ditadas pelas normas da época, pelo código de honra vigente naquelas sociedades em que infidelidade e traição ainda exigiam uma punição pela honra perdida, que no caso se reparava com o casamento, as fugas do Don Juan de Handke, parecem apontar para uma fuga de si mesmo, dos medos internos, da necessidade de autopunição pela morte do filho, uma vez que “o luto era algo que o tornava indomável, e em contrapartida (ou melhor, de parte a parte), completamente permeável e receptivo para o que quer que acontecesse, e ao mesmo tempo invisível, se necessário. Seu luto lhe servia de farnel” (p. 45). Mas em se tratando de um texto de Handke, é preciso lembrar que, faz parte dos seus jogos textuais fornecer ao leitor pitadas

de informações sobre as personagens, que podem levar ao impulso de análises e/ou interpretações psicológicas que na verdade não passam de pequenas referências metaficcionalis. Ainda, não se pode ignorar que não faz parte do seu estilo literário persuadir o leitor, muito pelo contrário, suas obras são destinadas a provocar reflexão.

As inúmeras versões de Don Juan mostram-no como um experiente viajante. Embora a ação principal das diversas narrativas tenha como local quase sempre a Espanha, estas revelam que a personagem principal já viajou por outros países e cidades, tendo conquistado e abandonado mulheres em todos os locais por onde passou. Considerando-se os reduzidos tamanhos e populações das cidades nos séculos XVII e XVIII, e as confusões que as conquistas de Don Juan provocavam, parece natural que ele tivesse que estar sempre viajando em busca de novos lugares para seu jogo amoroso.

Na versão de *El Burlador*, a cena inicial da sedução de Dona Ana acontece num palácio em Nápoles, Itália, enquanto as demais cenas acontecem na cidade de Sevilha e na província de Tarragona na Espanha. Esse é o espaço narrativo em que Don Juan realiza suas conquistas amorosas, engana e brinca com as pessoas que passam pela sua existência, entretanto, não há descrições de tais locais. A única exceção se dá na cena em que Don Gonzalo de Ulloa descreve ao Rei a cidade de Lisboa, de onde acabara de chegar. Para ele, a maior cidade da Espanha “es Lisboa una octava maravilla” (MOLINA, p. 37).

Molière situou sua peça na Itália, mais precisamente, na Sicília. As cenas dos encontros com Marturina e Carlota, numa cidade costeira; o encontro com os irmãos de Dona Elvira, com o homem pobre a quem tentou subornar e com a tumba do Comendador por ele assassinado, se dá numa floresta. E finalmente, na última cena, vamos encontrar Don Juan, os criados e a estátua do Comendador na sua casa. Não há descrições dos locais e nem menções às viagens de Don Juan.

Em *Don Giovanni*, a encenação se dá em Sevilha, Espanha e como nas versões acima citadas as descrições dos locais não são mais relevantes do que as ações das personagens.

O Don Juan do século XX, que vive num mundo globalizado, conta com a possibilidade de uma maior movimentação de locais do que os seus antecessores. A personagem de Peter Handke, ele próprio um homem versado em viagens, não poderia deixar de ampliar seus horizontes limitando-se a um único país ou cidade.

Enquanto os antecessores situavam na maior parte do tempo seu Don Juan em Sevilha-Espanha e em Nápoles-Itália, o romance analisado é principalmente situado nos arredores de Paris, embora as ações de Don Juan aconteçam em Tbilisi, Damasco, Ceuta, Noruega e Holanda. O albergue que hospeda Don Juan fica próximo aos escombros do “mais famoso e também mais famigerado monastério da França”, o Port-Royal-des-Champs; a região em volta é cercada de bosques, riachos, vales, platôs de cidades novas, que o narrador descreve com minúcias, exaltando o bucolismo local. Mas, em se tratando de um autor tão ligado às imagens quanto Peter Handke, os cenários não são apenas figuras de retórica. Como já foi apresentado neste estudo, as imagens sempre seduziram Handke, a pluralidade com que estas podem comunicar sempre estiveram presente nas obras do autor, o que, em parte, explica sua incursão no universo cinematográfico, bem como na poética.

Assim, como em quase todos os seus outros romances, em *Don Juan (narrado por ele mesmo)*, Handke também explora as imagens do espaço por ele conhecidas, e/ou estudadas. Por conseguinte, observa-se Paris e seus arredores configurando a narrativa: em que outro local poderia este moderno Don Juan descansar à sombra de uma castanheira, sentir as sementes de álamo envolvendo seu corpo, desfrutar do aconchego de uma pequena hospedaria, deliciar-se com refeições prontamente servidas e ter paz para fazer seus relatos por uma semana? Parece natural que Don Juan busque abrigo exatamente num local às portas de um monastério anteriormente habitado por freiras. Afinal, o que se conhece da sua história pessoal é que fora criado pelas freiras de um convento nos arredores de Sevilha. Aqui, com efeito, se percebe a maestria de Handke construindo uma ligação com o passado através dos cenários. Sob esta ótica, Handke utiliza os espaços pelas histórias associadas a eles, nessas condições os espaços passam a falar por si mesmos.

Em Tirso, Molière e Mozart comumente encontra-se Don Juan entre os lençóis das camas nos quartos de suas amadas. Estes amantes se cortejavam discretamente, em público, porém cabia a Don Juan penetrar os recônditos cômodos das mulheres conquistadas, ora sendo convidado a entrar, ora invadindo esses espaços. Em Handke, temos um Don Juan mais liberal, que não se incomoda em esconder suas peripécias amorosas, aliás, é bastante comum que ele consiga fazer amor em locais inusitados: em um canto do salão de festas de casamento da noiva caucasiana, com a própria, que não conseguia se afastar do olhar inebriante do jovem sedutor, e “em plena luz do dia e no meio de todos os demais convidados” (p. 70). Com a segunda mulher, encontrou-se atrás de um muro em demolição de uma mesquita em

Damasco, seus corpos tendo que abrir espaço entre os tijolos de barro e as hastes de ferro. Como os dervises⁴² rodopiantes que se apresentaram dentro da mesquita, o casal sincronizava seus próprios sons com o som da rajada de ventos de areia mesclada com a melodia que Don Juan cantarolava. Com a terceira mulher, em Ceuta, deitou-se no chão de terra batida perto da fronteira. Sem preâmbulos, sem sinais de conquista de nenhuma das partes. A mulher estava grávida e fazia questão de demonstrar que usara Don Juan para seu próprio prazer. Da mesma forma aconteceu com a mulher seguinte, desta vez na Noruega. Ela o esperou atrás da igreja, quando então se entregou a Don Juan numa liturgia não tão sagrada quanto a missa que acabara de assistir. Na Holanda, a imensidão de uma “duna artificial, na verdade um monturo de lixo entulhado e pisoteado” (p. 116), foi o espaço que Don Juan usou para entrar na intimidade da jovem que fugia de um capataz de cafetão para quem ela deveria se prostituir.

A última mulher da semana foi narrada de forma sucinta, sem nenhuma descrição do local do encontro, das características físicas da mesma, como que deixando em suspense pois para Don Juan sempre haverá uma outra mulher, em outra semana, outro mês, e assim por diante. Elas estiveram e estão sempre no caminho do sedutor, anônimas ou não, junto a Don Juan fazem parte do imaginário universal.

Em tais enlaces de imagens destacamos o contraste entre as obras anteriores e a obra de Handke. Enquanto naqueles os atos sexuais/amorosos eram executados dentro de espaços fechados, na sua maioria os quartos, nesta última os mesmos atos acontecem sempre em lugares abertos, na presença de outras pessoas ou em contato com os elementos da natureza. Tal contraste parece apontar não apenas mudanças de costumes sociais das diferentes épocas em que as versões foram produzidas mas também, e principalmente, uma demonstração da apreciação que autor tem pela natureza. A afinidade entre a narrativa verbal e a cinemática está presente nesta obra, bem como na maioria das obras de Handke.

⁴² Os dervises dançantes são dançarinos místicos que seguem uma tradição milenar que teve origem com os povos antigos do Egito, Babilônia e Grécia. A história relata que estas danças transmitem muitos conhecimentos cósmicos transcendentes baseados nas **sete** partes do corpo, e suas **sete** linhas de movimento que englobam os **sete** pontos de concentração dinâmica, uma vez que o número sete é considerado um número místico. Parece, no mínimo, curioso que Don Juan também tenha permanecido **sete** dias na hospedaria, e que tenha narrado suas aventuras com **sete** mulheres. (Grifo nosso)

Na versão deste autor, a personagem principal movimenta-se constantemente por vários países: Rússia, Síria, Espanha, África, Europa Setentrional e Europa Ocidental. Assim, o narrador conta que “a cada novo dia, ele trilhou uma terra nova, muitas vezes longínqua, e a paisagem na qual se passaram os acontecimentos do dia era sempre a mesma ou acabava se tornando a mesma em linhas gerais” (p. 53). Don Juan faz-se presente em casamentos, tempestades de areia, apresentação de dervises, estação de ferry-boat, dunas, fiordes. Durante sua estada de uma semana no albergue do cozinheiro passeia no platô de Saclay, pelas fontes de Bievre, vai ao cinema em Trappes, caminha pelos bosques de Rhodon, visita o cemitério do vilarejo de Saint-Lambert, enfim explora os arredores de Paris, onde se desenrola a maior parte da história.⁴³ As aventuras de Don Juan são narradas na cozinha, ou no jardim próximo a ela, lembrando os espaços intermediários, espécie de refúgios, como os cafés, bares, restaurantes utilizados em outras obras suas. Em *Don Juan (narrado por ele mesmo)*, Handke continua perpetuando sua fama de escritor de lugares, de espaços como ele mesmo autodefiniu-se.

2.5.2 Contando o tempo

Peter Handke oferece uma fascinante narrativa das diferentes viagens da personagem principal. Como um viajante do tempo e entre diferentes mundos, o seu Don Juan, ao contrário dos outros, se importa, e muito, com o tempo, “todo seu cismar era só para torná-lo senhor de seu tempo; ele designava isso sua profissão, ou pelo menos sua vocação” (p. 30).

Embora a narrativa se situe num tempo delimitado, mais precisamente durante sete dias, segundo relato do narrador, não existe registro do tempo em que as experiências vividas por Don Juan aconteceram. Não se sabe, por exemplo, quando ele esteve em Tbilisi, ou Damasco, ou Espanha, mas sim que “o tempo era um problema, o problema” para ele (Handke, p.35). O

⁴³ Segundo Mireille Tabah, em *The works of Peter Handke — International perspectives* (2005), Handke faz a seguinte afirmação em *Aber rich lebe nur von den Zwischenräumen* (1987): “Yes, I am and have always been a writer of places. For me, places are the spaces, the demarcations which generate any experience to begin with. My starting point is never a story or an event, an incident, but always a place”. Tradução livre: “Sim, eu sou e sempre fui um escritor de lugares. Para mim, os lugares são os espaços, as demarcações que produzem alguma experiência para começar. Meu ponto de início nunca é uma estória ou evento, um incidente, mas sempre um lugar.”

narrador instiga o leitor a querer desvendar o motivo que transformava o tempo num problema para este Don Juan.

Evidencia-se em *El Burlador de Sevilla*, em *Don Juan — o convidado de pedra* e *Don Giovanni*, que a personagem orienta sua conduta na busca de prazeres inconsequentes, até mesmo profanos, como se tivesse todo o tempo do mundo para suas aventuras, desafiando as regras de conduta morais e religiosas de suas épocas. Tal atitude se evidencia no refrão repetido em todas as citadas versões “tenho tempo de sobra” (Tan largo me lo fiáis!). Novamente o leitor é fispado pela curiosidade em saber para que ele teria tempo de sobra.

Nota-se que Don Juan não é religioso, pelo contrário, desafia as leis da igreja, ignora os conselhos e advertências sobre seu comportamento amoral e nega-se ao arrependimento até os seus minutos finais de vida. Porém, não parece certo afirmar que ele seja completamente desprovido de fé, uma vez que Don Juan não nega a existência de Deus, bem como demonstra discernir entre o Bem e o Mal, como evidencia-se na fala seguinte: “Ah! Não vamos pensar no mal que possa nos acontecer e vamos pensar apenas no que pode nos dar prazer” (Molière, p. 28). O próprio refrão “Tan largo me lo fiáis!” sugere a crença de que o tempo pode redimir de alguma forma os seus atos. Ao afirmar seguidamente que tem tempo de sobra, a personagem parece mesmo acreditar que no momento da morte sua fé justificará os atos cometidos durante toda uma vida, ou ainda que terá tempo para o arrependimento. Nota-se neste Don Juan uma total ausência de senso de urgência.

Com o passar dos séculos as versões foram perdendo a conotação didático-moralista tão fortemente presente na obra de Tirso de Molina. Os autores vão “concedendo” a Don Juan o livre-arbítrio, ou seja, direcionando a personagem para o uso de uma liberdade individual que no caso dela aponta para sua própria condenação. Assim, parecia desfrutar do tempo que tinha sem preocupações que não fossem o próprio prazer, confiando numa longa existência e/ou numa salvação pré-morte.

Como se pode ver nos trechos destacados a seguir, o Don Juan de Handke demonstra uma preocupação excessiva com o tempo. O jovem desde que chega na hospedaria demonstra estar sempre alerta e apressado. Quando o tempo se torna longo demais e portanto tedioso, Don Juan tem o curioso hábito de contar. Contava os segundos, recitava os números, “as fileiras de assento do avião, os buracos do cadarço do sapato, os pelos da sobrancelha do

vizinho de assento.” (p. 50) Segundo o narrador, “a coisa era mais séria: Don Juan era lançado para fora do jogo, do jogo tão discreto-amistoso do tempo” (p. 50). Controlar o tempo, o seu tempo, era para este Don Juan uma forma de poder, e a obsessão por contagem parecia restituir este poder quando os acontecimentos fugiam ao seu controle. Uma vez que este Don Juan vive no século XXI, em que a equação tempo e capitalismo estão em profunda sincronia, considera-se possível que Handke use estas imagens para demonstrar, e até mesmo ironizar, o ritmo de vida acelerado dos tempos atuais, onde ganha aquele que anda mais rápido e pensa mais longe.

A compulsão de Don Juan pela contagem evidencia-se ainda mais quando chega ao fim o período de sete dias das narrativas. Num passeio pelo vale de Rhodon, nas redondezas da hospedaria, “tentava contar até mesmo cada um dos tufos de álamo vindos em nuvens” (p. 124). Tinha pressa, sua urgência ia aumentando na mesma proporção que a contagem se tornava raivosa.

Note-se, que à “doença do tempo” que assolava o jovem Don Juan somava-se um outro hábito bem peculiar: o andar de costas:

Ele foi andando de costas até ela [a cadeira]. Nesse primeiro dia da semana em que Don Juan ficou na minha casa, eu ainda achava que esse andar de costas servia para ele manter à vista qualquer perigo ou ameaça, como o casal de motocicleta, por exemplo. Mas logo notei que seu olhar não era de espia, em absoluto. Ele me dava, sim, a impressão de estar alerta, mas não em estado de alerta. Também não ficava espiando para a esquerda ou para a direita, nem sobre os ombros; ao se mover de costas, mantinha a cabeça ereta, voltada para a direção de onde tinha vindo (19-20).

Uma ideia que se esconde na prática de movimentos com o corpo, movimentos estes que em geral não fazemos, como o andar para trás, tem origem na antiga sabedoria do mundo oriental. Para os povos orientais o andar de costas é um ato saudável e indicado, pois ajuda a ativar a memória e manter o equilíbrio físico e mental, além de fortalecer a musculatura posterior das pernas. Talvez se possa especular que sendo um homem tão viajado, Don Juan tivesse tido contato com esta teoria e aprendido a se movimentar dessa maneira, principalmente porque estava sempre em movimento, pronto para as partidas súbitas. Por exemplo quando teve que fugir a pé, do casal de amantes numa motocicleta: “Por alguns instantes, ele chegou até a dar um tempo durante a fuga”. Explica o narrador que “era por isso que começava a andar de costas de vez em quando, e também pelo fato de esta ser sua forma natural de movimento” (p. 37).

A cena 5, do primeiro ato de *Don Giovanni* de Mozart, inicia com o serviçal Leporelo tendo um grosso livro nas mãos. Vendo o desespero de Dona Elvira ao ser abandonada por Don Giovanni, ele lê para ela a lista das inúmeras mulheres que o patrão já havia conquistado. Leporelo registrava o nome de todas no livro, e a contagem só crescia: “Observe, conte comigo. Na Itália seiscentos e quarenta; na Alemanha duzentos e trinta; cem na França, na Turquia noventa; mas na Espanha já são mil e três”⁴⁴ (MOZART, p. 10).

O mesmo não acontece em *Don Juan (narrado por ele mesmo)*. Sua obsessão pela contagem não inclui a contagem de mulheres, como acontecia com seus antecessores. Conforme o dono do albergue, “mulheres e contagem, uma questão dessas nem ocorria a Don Juan, não agora e jamais antes” (p. 110). Em *El Burlador* Don Juan estava mais preocupado com a honra e a sua lista de conquista do que com o prazer sexual propriamente dito. Situação similar encontra-se em Don Giovanni. Entretanto, em *Don Juan e o convidado de pedra*, a busca pelos prazeres era a mola propulsora de Don Juan. Em Handke, seu Don Juan “vivía o tempo de mulheres mais como um grande momento de se deter” (p. 110). Quando estava com alguma mulher ele podia parar, embora estivesse sempre preparado para as partidas que, à medida que iam acontecendo com mais frequência, mais tranquilas se tornavam. Conforme o relato do dono do albergue:

Tempo de mulheres sempre viria a significar: tinha tempo. Estava no tempo. Em sintonia com o tempo. O tempo não parava de toar, mesmo durante o sono. [...] Aquela espécie de tempo não só fazia qualquer um se sentir protegido, mais do que isso, dava para se sentir carregado por ele e, a seguir, contado por ele — não enumerado, mas sim narrado (p. 111).

Durante a semana que estive no albergue Don Juan, acostumado que era a ser servido, não ajudou em nada. Entretanto, a cada dia novos ingredientes culinários podiam ser encontrados na cozinha. Essa era sua forma de colaborar com aquele que o hospedou: trazendo diferentes ingredientes para a refeição dos dois. Alimentavam o corpo antes de alimentar a alma.

⁴⁴ Na citação original: “Obssevate, leggete com me. In Italia seicento e quaranta; in Almagna duecento e trentuna; cento in Francia, in Turquia novantuna; ma in Ispagna son già mille e tre.”

2.5.3 Textos e Sabores

“Don Juan foi empurrando a cadeira cada vez mais perto da janela da minha cozinha. Observar-me preparar a refeição, disse ele, o inspirava. Inspirava? A quê?” pergunta o narrador (HANDKE, p. 22).

Não há dúvidas de que o ato de comer exerce um papel fundamental dentre as atividades humanas. É tida como a primeira fonte de prazer e também de frustração. Os alimentos ingeridos estão associados à sobrevivência bem como exercem uma função social. Ressalta-se que teorias psicanalíticas associam os hábitos alimentares, que estariam gravados no subconsciente, a autoidentidade. Para os especialistas da área, o ato de comer, bem como o tipo de alimento e a maneira como se come estão imbuídos de regras e significados não escritos que comunicam e/ou categorizam os indivíduos dentro de um particular contexto cultural e social. Estudos antropológicos e sociológicos demonstram que o ato de comer vai muito além do meramente satisfazer as necessidades biológicas básicas dos seres humanos. Diz-se que a vida em sociedade desenvolveu-se a partir (e como consequência) do hábito entre os homens primitivos de ficar juntos ao redor do fogo enquanto cozinhavam os alimentos, se protegiam do frio e dos predadores. O agrupamento estimulou a socialização que, por sua vez, induziu em relacionamentos mais afetivos.

Nas obras estudadas, destacam-se duas cenas em que a comida está presente. A primeira, a festa de casamento dos camponeses. A segunda cena, de maior importância do que a primeira (em termos de consequência), é a ceia final com a estátua de pedra do comendador. Nas duas cenas se observa como o ato de comer pode, de fato, representar diferenças em classes sociais, bem como as diferentes razões que levam a uma demonstração de hospitalidade. Em *El Burlador* de Tirso de Molina, o pai da noiva, o camponês Gaseno, convida Don Juan a sentar-se à mesa ao ar livre para degustar pão, vinho, toucinho e aves no casamento de Batrício e Arminta:

Venha o Colosso de Rodes
 Venha o Papa, o Preste Juan,
 e Don Alonso o Onceno
 Com sua Corte, que em Gaseno
 ânimo e valor verão.
 Montes em casa há de pão,
 Rios de vinho,
 Babilônias de toucinho,
 E entre exércitos covardes
 de aves, para que se escale,
 o frango e o a pombinha ⁴⁵ (MOLINA, p. 75)

No *libretto* de Da Ponte, que deu origem ao *Don Giovanni* de Mozart, ocorre o inverso. Neste é Don Giovanni quem convida os noivos camponeses Masetto e Zerlinda que estão celebrando o casamento ao ar livre, para irem ao seu palácio onde será oferecido chocolate, café, vinho, presunto. Ainda pede ao serviçal que mostre aos camponeses os jardins, a galeria, os quartos do palácio, numa nítida demonstração de ostentação de poder e hierarquia.

Rápido, vá com eles, no meu palácio
 Traga-o no ato. Vamos pedir mais
 Chocolate, café, vinho e presunto
 Procura divertir todos
 Mostra-lhes o jardim
 A galeria; os quartos; na verdade
 Faça com que Masseto fique feliz. Compreendeu? ⁴⁶ (MOZART, p.13).

A literatura, ao longo dos séculos, tem encontrado diferentes maneiras de contrastar o pobre do rico, e a comida por certo é uma delas, principalmente caso se considere que cada refeição tem, de certa forma, sua própria mensagem codificada.

Tanto na casa do Don Juan de Tirso e de Molière, como na de Don Giovanni de Mozart, a cena da ceia, com sua mesa grande, toalhas, talheres, castiçais, vinhos e carnes de caça tendem a enfatizar a superior posição social da personagem. Ainda, exploram a conexão da comida com o prestígio da hospitalidade. Em Molière, Don Juan convida o seu credor, senhor

⁴⁵ Na citação original: “Venga el Coloso de Rodas. Venga el Papa, el Preste Juan, Don Alonso el Onceno Con su Corte, que en Gaseno Ánimo y valor verán. Montes en casa hay de pan, Guadalquivedes de vino, Babilonias de tocino, y entre ejércitos cobardes de aves, para que los lardes, el pollo y el palomino”.

⁴⁶ Na citação original: “Presto, va con costor; nel mio palazzo Conducili sul fatto. Ordina ch’abbiano Ciocolatta, caffè, vini, prosciutti: Cerca divertir tutti, Mostra loro il giardino, La galleria, le camere; in effetto Fa che resti contento il mio Masetto. Hai capito?”

Domingos, para cear com ele como maneira de pagar-lhe a dívida contraída e faz o mesmo convite à estátua do Comendador. Em Tirso, o herói além de convidar a estátua do Comendador também se convida para a comemoração do casamento dos camponeses.

A cena da ceia com a estátua do comendador tem exigido um pouco mais de reflexão e cuidado na interpretação devido ao caráter religioso contido em sua mensagem subliminar. Nas três primeiras versões, *El Burlador*, *Don Juan* e *Don Giovanni* o convite para a ceia é feito primeiramente por Don Juan à estátua, e em seguida pela estátua a Don Juan.⁴⁷

Quando se analisam as diferentes interpretações da ceia final nas versões acima citadas, encontra-se uma conexão direta do ato de comer com o ato da prática sexual. Embora esta não esteja especialmente explícita houve quem apontasse que a ceia final assume um caráter religioso ao associar a prática do sexo casual, sem compromissos de Don Juan à sua falta de religiosidade e de princípios morais. Para Don Juan a comida está associada ao prazer sensual que ela proporciona, e ao escolher a opção de um jantar à de um sincero arrependimento por seus pecados estaria sobrepondo os valores terrenos aos divinos, desdenhando dessa maneira da sua condição de humano e mortal. Do modo como as refeições são mostradas nestas três obras, com mais ênfase na obra de Tirso de Molina e de como Don Juan e a estátua do comendador interagem com essas imagens fica implícito que a abstinência está associada à piedade enquanto a saciedade ao pecado. Em Molière, quando Don Juan e Leporelo estão a caminho da ceia com a Estátua, deparam-se com a aparição de um espectro que os adverte: “Don Juan tem apenas um instante para aproveitar a misericórdia do Céu; se ele não se arrepender aqui, sua perda está decidida” (p. 108). Mas Don Juan continua firme no seu intento de cear com a estátua e prossegue. Ao chegar até ela, é novamente advertido: “Don Juan, o recrudescimento do pecado atrai uma morte funesta, e o menosprezo pelas graças do Céu abre um caminho até as chamas” (p. 109).

Na versão considerada original, de Tirso de Molina, a estátua do comendador oferece vinagre no lugar do vinho, e uma bandeja de escorpiões e víboras para Don Juan, explicando

⁴⁷ MAKAY, Dorothy Epplen. *Double Invitation in the legend of Don Juan*. Stanford University Press, 1943. A autora aborda a questão do duplo convite, num estudo feito com 81 exemplos deste tema lendário, a maioria na forma de poemas ou canções populares.

que “este vino exprimen nuestros lagares”⁴⁸ (p. 115), uma alusão ao inferno que espera pelos pecadores.

Voltando a *Don Juan (narrado por ele mesmo)*, de Handke, o ato narrativo só acontece depois que o dono do albergue e o jovem Don Juan estão alimentados, conforme relatado:

Don Juan costumava começar sua narração só à noite, **depois do jantar**, que era a única refeição de fato, e Port-Royal ficava tão a oeste que, em maio, o dia ficava claro até quase o último noticiário, ao qual assistíamos na televisão mais tarde. De dia percorríamos a região, vales com riachos e bosques, e o platô das cidades novas (p. 40).

O ato de comer, nesse exemplo, parece referir-se não somente a um ato de hospitalidade, como também e principalmente, ao ato de união com o novo hóspede. Há séculos que o simples ritual de sentar-se à mesa e repartir refeições está associado ao ato de se criar vínculos, comunhão entre os presentes. Na maioria das vezes o dono do albergue cozinhava enquanto Don Juan permanecia quieto, observando, depois de ter trazido de suas andanças folhas de azeda-brava, talos de aspargos selvagens, os raríssimos cogumelos de São Jorge, pimenta de Sichuan, trufa preta da Turquia, queijo de ovelha da Mancha, arroz selvagem do Brasil, grão-de-bico de Damasco. Noutra ocasião ele mesmo preparou os alimentos que trouxe. Seguiram os dias dessa forma e “com o tempo, passamos a comer juntos na mesa do jardim. E a minha cozinha voltou a ganhar vida, e como. Nada mais efusivo, pelo menos para mim, que uma cozinha dessas, com uma pessoa cheia de ânimo saltando daqui para ali com os mais diferentes pratos” (p. 40-41).

Tanto o narrador-cozinheiro-dono de albergue quanto Don Juan parecem se beneficiar dessa relação de cumplicidade que se criou entre eles através da comida. O primeiro se beneficia da companhia e das histórias de Don Juan. O segundo encontra no dono do albergue um excelente ouvinte para a narração de suas aventuras. Alimentam-se mútua e duplamente: no físico e na alma. Acredita-se ser possível ressaltar que a comida aqui é a metáfora da vida: os dois homens parecem estar absorvendo vida.

⁴⁸ Tradução livre: “este vinho é esmagado em nossos barris”

Com certa ressalva, o dono do albergue exerce para este Don Juan o mesmo papel que os criados Catalinón e Leporelo desempenham para o Don Juan de Tirso, Molière e Mozart: o de um serviçal-ouvinte-conselheiro.

2.5.4 Serviçais e confidentes

É de Virgínia Wolf a formulação de que “contar a verdade sobre si mesmo, revelar-se como na palma da mão, não é fácil. Há, em primeiro lugar, a dificuldade de expressão” (2007, p. 24-25). Em *Burlador de Sevilla* e nas versões de Molière e Mozart, sabe-se das aventuras de Don Juan através de seu fiel serviçal, ou das conversas entre os demais personagens ao longo da ação. Levantar-se-ão alguns pontos considerados relevantes para o entendimento desta personagem, o serviçal-narrador-ouvinte antes da entrada no capítulo seguinte.

Conforme já citado no capítulo 1 deste trabalho, logo na introdução da obra de Molière, Leporelo, o criado, fornece uma longa descrição do seu patrão. O Don Juan de Handke deixa-se levar pelos pensamentos, mas não o suficiente para exteriorizá-los. Aqui, surge a segunda dificuldade apontada por Wolf, a “de ser si mesmo”. Uma vez que os dois homens eram estranhos um ao outro, não é de se admirar que o jovem fosse reticente em alguns dos seus relatos, como observa o mais velho:

Algo digno de nota, quem sabe, era o fato de Don Juan fazer apenas um breve relatório das eventuais ações ocorridas em sua história, enquanto costumava tomar fôlego fundo quando se tratava de pormenorizar ocorrências e enredos interiores (p. 71).

Nas comédias italianas do século XVI, as comédias dell’arte, o papel do serviçal estava tradicionalmente associado à função cômica. Dentre os mais populares destaca-se a personagem Arlequim, que teve a expressão máxima. Molière, considerado o mestre das comédias satíricas fez do seu Leporello, o criado de Don Juan, um Arlequim. A ele cabia provocar o riso, dirigir-se à plateia para narrar a sua interpretação dos acontecimentos dos quais ele mesmo participava. A comédia dell’arte ganhou enorme popularidade em Veneza por volta do século XVIII, onde existiam dois teatros consagrados à ópera bufa e três à comédia. Em *Don Giovanni*, Da Ponte, que, como vimos no capítulo primeiro, era veneziano e inspirou-se na versão italiana de Giovanni Bertati, imprimiu ao seu Leporello as mesmas características cômicas encontradas na personagem de Molière. Na versão de *El Burlador*, o

criado chamado pelo nome de Catalinón, tem uma participação menor na trama do que a de seus sucessores. Como os outros, ele também apresenta à plateia sua visão dos acontecimentos, bem como dá conselhos ao seu patrão. Convém ressaltar que deve-se aos franceses Dorimon e Villiers, o retorno do criado à sua condição inicial de figura secundária na trama (WEINSTEIN, 1959, p. 24-26).

Nas três versões, os serviçais são fiéis e embora não concordem com as enganações dos seus patrões não lhes negam serviço e cumplicidade. Suas presenças em cena, com vestimentas e discurso apropriados a uma classe social inferior, são recursos utilizados pelos autores com o objetivo de ressaltar a diferença existente entre as classes, ao mesmo tempo em que fazem a ponte entre a audiência e as outras personagens, primordialmente com a personagem principal, Don Juan. Seus ouvidos são treinados para ouvir as mais descabidas confidências de seus mestres, enquanto se prestam aos mais diferentes trabalhos. Suas bocas são hábeis na arte de narrar as histórias que ouvem para uma audiência ainda mais ávida por esse tipo de narração de acontecimentos.

Os serviçais das narrativas de Tirso, Molière e Mozart sentem-se honrados em servir e participar das aventuras de Don Juan, tanto quanto “qualquer conhecido recente”, no caso do romance de Handke, “se via de imediato como parte de sua criadagem mundial, por assim dizer” (p. 47), uma vez que era comum Don Juan contratar os serviços de diferentes ajudantes nas diferentes partes do mundo por onde andava. Assim como acontece nas versões apresentadas neste estudo, os serviçais do Don Juan de Handke também se tornam parceiros do seu mestre “— novamente o fenômeno da típica familiaridade imediata que se acendia com tanta frequência entre Don Juan e pessoas desconhecidas, embora com mulheres a coisa fosse incomparavelmente diferente do que ocorria com homens” (p. 49). No próximo capítulo, abordar-se-á a maneira como Don Juan tratava as mulheres e estas a ele.

3 HISTÓRIAS DE SEDUÇÃO

3.1 Das mulheres: casamento, desejo, sedução

Na época em que Tirso de Molina, Molière e Mozart irromperam no mundo literário suas versões do Don Juan, as mulheres seduzidas e posteriormente abandonadas por ele eram muitas, mas só se tem conhecimento das três protagonistas mais importantes que se repetem nas três obras. São elas: Isabela (nobre) Tisbea (pescadora), Arminta (camponesa) na obra de Tirso; Dona Elvira (nobre), Carlota e Marturina (camponesas) na obra de Molière; Dona Anna (nobre), Dona Elvira (nobre), Zerlina (camponesa) na versão de Mozart.

Quanto às mulheres do moderno Don Juan de Handke, essas são em sua maioria muito atraentes, extremamente solitárias e de diversas nacionalidades. No período de sete dias em que duram as narrativas, Don Juan relata o encontro com sete destas mulheres. Afinal, “os próximos tempos, de duração imprevisível, seriam um tempo de mulheres, e uma mulher levaria à outra” (p. 79).

A primeira mulher foi uma noiva que ele seduziu na própria festa do casamento desta, num vilarejo ao sopé do Cáucaso, na Geórgia. Uma clara alusão às camponesas Arminta e Zerlina nas versões de Tirso e Mozart, respectivamente, cuja cena remete às mesmas festas de casamento das versões anteriores. Don Juan chega sem ser convidado e basta uma troca de olhares entre ele e a noiva “de olhos tão belos” para se estabelecer o clima de desejo e urgência do contato íntimo. Ignoram o noivo e todos os convidados e se entregam ao próprio prazer. A segunda mulher, ele conheceu em Damasco, na Síria. Tiveram um encontro permeado com cenas místicas: dervises dançando em rodopios na Grande Mesquita, tempestade de areia do lado de fora, e o luar que clareava o breu da noite. Chegou a tomar o café da manhã com ela e o filho desta, e depois partiu. Em Ceuta, Espanha encontrou-se com a terceira e a quarta mulher. A primeira o seguia em seu trajeto pela cidade com os olhos fixos em Don Juan. Parou para descansar, adormeceu, e quando acordou deparou-se com a mulher bem próxima a seu corpo cujos olhos ávidos de desejo lembram o fogo que ardia em Tisbea, por ocasião do seu encontro com Don Juan de Tirso de Molina, deitado nas areias do mar também na Espanha. Sem tirar os olhos um do outro, a jovem mulher deitou-se sobre ele e o seduziu por diversas vezes. Don Juan soube depois que ela estava grávida. A outra mulher de Ceuta tinha sido *miss*, e sentia muito prazer em conquistar e abandonar, tal qual fazia o

próprio. Despediram-se no dia seguinte, ou melhor ela partiu: “ninguém a deteria em sua contínua vingança, este aí também não. E assim, a retirada da *ex-miss* se tornou uma fuga. No final, foi ela quem fugiu de Don Juan e, ao contrário da fuga dele, a dela se deu precipitadamente...” (p. 105). Ela partiu de braços dados com um homem mais velho (seu pai) apenas lançando um último olhar ao jovem Don Juan.

Poder-se-ia perguntar: seria a presença deste velho pai uma alusão ao Comendador Gonzalo, pai de Dona Ana em *El Burlador* e em *Don Giovanni*? Por certo seria necessário mais elementos para fazer tal afirmação, mas preliminarmente sugere-se que esta possibilidade não deve ser totalmente descartada.

No que se refere à quinta mulher, sabe-se que era norueguesa e que a troca de olhares deu-se durante a missa e o encontro foi atrás de uma igreja, ao ar livre. Ela teria um olhar de loucura que Don Juan preferiu ignorar, interessado que estava em conseguir seu intento. Dessa vez teve que fugir precipitadamente, pois a mulher demonstrou sua insanidade ao desejar ser morta por ele. Naturalmente, quando o homem em questão é Don Juan, logo se imagina que a mulher seguinte foi seduzida num outro país, desta vez a Holanda. E quanto as outras pouco ou nada de especial foi acrescentado à narração, pois Don Juan dizia não se lembrar de detalhes, do nome do local, nem da mulher, apenas do que acontecera.

O interesse que Don Juan desperta em muitas mulheres pode ser comparado com fogos de artifícios, segundo Marañon, pois com a mesma rapidez com que estes hipnotizam o olhar, também se extinguem. Ele cita dois tipos de mulheres “seduzidas”. As primeiras são aquelas que, apesar de todas as decepções sofridas, guardam eternamente na memória a imagem do amado e se mantêm fiel a ela, e estas recheiam as histórias de Don Juan. Geralmente são mulheres que não se realizaram no amor, receberam pouca atenção e se apaixonam por uma ilusão, o tipo de amor que se mantêm duradouro e com a mais heroica devoção. As outras mulheres, as que são autênticas vítimas de um sedutor, geralmente guardam uma memória bastante amarga do seu amado, bem como uma profunda desilusão. Marañon prossegue, explicando que um homem que vê na mulher desejada a sua perda de interesse sente-se muito decepcionado; porém, no caso da mulher que se deu a um Don Juan a decepção e o amargor sentido é muito mais profundo, principalmente quando ela o vê saindo porta afora. A mulher que se deixa seduzir pela bela aparência de um homem esquece de si para se entregar à ilusão

de pertencer a um herói, para, no fim, descobrir que o herói nunca existiu. Ainda, segundo Marañon, o poder de sedução de Don Juan se extingue rápido porque a mulher, dotada de um sentido de defesa mais desenvolvido que os homens, percebe o jogo, fazendo com que o conquistador se afaste rapidamente. Este leva consigo o prestígio de ter conquistado e destruído mais um coração, o que para Don Juan é motivo de orgulho: “Há uma doçura extrema em subjugar, com cem galanteios, o coração de uma linda jovem, vendo, dia a dia, o progresso dos nossos avanços” (Molière, 25). Assim, Don Juan segue seu caminho sem grandes complicações, mesmo porque, a mulher é de um jeito tal que, na opinião de Marañon, o infortúnio de uma não serve como lição para as outras (1958, p. 167-9).

Além das razões mencionadas por Marañon, percebe-se uma razão secundária, mas não menos importante. Em momento histórico iniciado por volta de 1090, com origem nas leis justinianas que serve até os dias atuais como base da jurisprudência latina, passou a ser regra um modelo matrimonial eclesiástico, regido pela doutrina do “puro consensualismo”, ou seja, bastava o encontro das vontades e o consenso entre as partes para que o compromisso do casamento fosse concluído. Somente muito mais tarde é que se agregaria a consumação (*commixtio sexum*) a esta condição matrimonial para torná-la de fato um vínculo irrevogável (BLOCH, 1995, p. 226). Visto sob a luz desta lei, que de certo modo colocava homem e mulher no mesmo patamar, pode-se sugerir que as mulheres dos séculos XVII e XVIII teriam uma preferência marcante em se deixar seduzir pelas promessas de casamento, que tinha um inegável apelo de liberdade sexual, com o intuito de reclamar posteriormente o direito ao casamento de fato.

Destacam-se a seguir, alguns exemplos que corroboram essa proposição. No diálogo entre a pescadora Tisbea e Don Juan em *El Burlador*: “A ti submeto minha palavra e mão de esposo” (Ya a ti me allano bajo la palabra y mano de esposo) (p. 43). Ou ainda, “enganou-me o cavalheiro com a palavra de fé e de marido e profanou minha honestidade e minha cama” (engañóme el caballero debajo de fe y palabra de marido, y profanó mi honestidad, y mi cama) (p. 46). Com Arminta, a camponesa noiva de Batrício:

Arminta: Não sei o que diz, se encobre tuas verdades com mentiras retóricas. Porque se estou casada, como é fato conhecido, com Batricio, o matrimônio não se dissolve ainda que se desista.

Don Juan: Não sendo consumado, por engano ou por malícia, pode ser anulado.

Arminta: “É verdade. Mas! ai Deus! Não queria que me deixasse enganada quando meu esposo me deixar”⁴⁹ (p. 88).

Deste modo, parece que, inocentemente ou não, essas mulheres desejam ser seduzidas pelos elogios e promessas tão envolventes quanto traiçoeiras proferidas por Don Juan. Elas têm ciência dos riscos que correm mas ainda assim mostram-se vulneráveis à situação de conquista, preferindo acreditar nos ditames do coração. Talvez porque, como Carlota, a camponesa, resume: “Ai, meu bom Deus! Não sei se o senhor fala a verdade ou não; mas, da maneira que diz, faz com que a gente acredite” (Molière, p. 46). Ou ainda não conseguiam ser fortes o suficiente para resistir às investidas do galante sedutor, como Zerlina exclama em resposta ao convite para ir à casa de Don Juan para desposá-lo: “Rápido, não conseguirei resistir!” (Presto, non son più forte).

Entretanto, Dona Elvira a prometida esposa de Don Juan no texto de Molière, apesar de abandonada e desprezada, mostra-se muito digna e preocupada com as convenções sociais. É a única que parece verdadeiramente amar Don Juan. Das versões estudadas é a que demonstra preocupação com a salvação do sedutor, tentando até os últimos momentos tirar-lhe do fogo do inferno, incitando-o ao arrependimento. Dona Anna, de *Don Giovanni*, por sua vez, faz exatamente o contrário: ao ter sua honra ameaçada grita por ajuda e para que Don Juan seja pego e punido, sem se importar que outras pessoas possam vir a saber de sua situação. Apaixonada e fiel a seu noivo Don Ottavio, ela não demonstra nenhum tipo de afeição ao homem que a atacou e posteriormente roubou-lhe a vida do pai. Isabela, de *El Burlador*, pode ser considerada uma precursora de Dona Anna, visto que sua intimidade é igualmente devassada por Don Juan que também se faz passar pelo noivo, o duque Otávio, enganando-a. Ao perceber que fora enganada, Isabel trata de salvar a si própria de castigos como a desonra,

⁴⁹ Na citação original: “Arminta: No sé que diga, que se encubren tus verdades con retóricas mentiras. Porque si estoy desposada, como es cosa conocida, con Batricio, el matrimonio no se absuelve, aunque él desista. Don Juan: En no siendo consumado, por engano o por malicia, puede anularse. Arminta: Es verdad. Mas! ay Dios! que no querría que me dejases burlada cuando mi esposo me quitas “.

o cancelamento do compromisso com duque Otávio e até mesmo do convento afirmando ser o noivo o homem que esteve com ela. Espera com isso, manter sua posição social bem como o casamento com o duque. Em nenhum momento nota-se nesta sua atitude algum afeto ou consideração para com aquele que a seduziu.

Dentre as mulheres do jovem Don Juan de Handke, há duas mulheres de Ceuta, das quais pouco se sabe mas que mesmo assim parecem representar o papel masculino na relação. Uma delas “o seguiu até a estepe de areia firme, como supostamente os homens seguem mulheres na rua, só que não fingiu nem uma vez ter tomado o mesmo caminho por acaso ou estar seguindo rumo completamente diferente. Seu rumo era ele” (p. 98). Numa atitude segura e determinada, a jovem grávida faz de Don Juan seu objeto de prazer, tanto quanto ele sempre fizera com as mulheres. A outra, a *miss*, segundo o narrador, “se denominava conquistadora e vingativa”. Esta gostava de atrair o homem para si, “deixá-lo extroverter-se e ir até as últimas consequências, e então como se nada tivesse acontecido [...], mandá-lo ‘passear’ sem mais nem menos”. Esta mulher tinha sede de vingança, embora não apresentasse motivos para isto, mas “pelo que contou a Don Juan, não se tratava de sede de vingança, mas sim de prazer da vingança” (HANDKE, p. 101). Estas mulheres anônimas parecem assumir a função de modernas vingadoras de todas as seduzidas e enganadas do passado de Don Juan.

Não há dúvida de que Don Juan demonstra uma atração muito forte por conquistar mulheres comprometidas. Nas quatro versões aqui apresentadas, há uma cena envolvendo casamento. Arminta, Carlota, Zerlina e a noiva caucasiana estavam prestes a se casar com seus respectivos noivos, quando Don Juan adentra os recintos onde está acontecendo a festa e termina por seduzir as futuras esposas, cena que tem suscitado por parte de alguns autores a hipótese de que Don Juan seria contra o casamento.

Pelas investigações feitas nos textos analisados, entende-se que, embora Don Juan até possa ver o casamento como o primeiro e principal laço da sociedade humana, este não é um vínculo que se aplique a ele. Em nenhuma das versões aqui estudadas, percebe-se oposição da personagem à instituição do casamento. O fato é que a sua noção de comprometimento com uma única mulher chocava-se com sua visão de fidelidade, como denota-se no irônico e não menos cômico diálogo entre ele e seu criado Leporelo:

É lindo estar comprometido, mas o amor que tenho por uma beleza não impede minha alma de ser justa com as outras. Mantenho sempre os olhos bem abertos para o mérito de todas. E rendo sempre, a cada uma delas, as homenagens e os tributos a que a natureza me impele. (MOLIÈRE, p. 25).

Aliás, Leporelo considerava seu patrão “um casamenteiro de mão cheia”, visto que a promessa de casamento era, para Don Juan, apenas uma das armadilhas usadas para atrair as mulheres e conseguir desonrá-la mais facilmente (MOLIÈRE, p. 22). Se das funções atribuídas ao casamento, a principal é (segundo a religião cristã) a perpetuação da espécie, esta não diz respeito a Don Juan que não demonstra interesse em dar continuidade à sua linhagem. Observa-se que apenas na versão de Handke a hipótese da existência de um filho de Don Juan é aventada.

Reconhece-se que o desejo de dominação é característica marcante dos homens em geral, e não um atributo unicamente da personagem, seja ele de qualquer versão. Os homens parecem ver numa conquista o mesmo significado da liberdade igualmente desejada. No mesmo diálogo citado acima entre o patrão e o criado, em Molière, encontra-se uma demonstração da força que a ideia de conquista e liberdade exerciam em Don Juan:

Enfim, não há nada tão doce quanto dobrar a resistência de uma bela mulher. Nisso tenho a ambição dos conquistadores, que voam eternamente, de vitória em vitória, jamais se resignando a limitar seus desejos. Não há nada que possa refrear a impulsividade de meus desejos. Minha vontade é seduzir a Terra inteira. Como Alexandre, desejaria que houvesse outros mundos para estender até lá minhas conquistas amorosas. (p. 25).

Essa passagem reafirma que “o desejo é, pois, *conatus*, movimento infinitesimal de auto conservação na existência. O desejo é o poder para existir e persistir na existência”. Ao desejar ser tão conquistador como Alexandre, rei e o mais célebre conquistador do império persa, Don Juan endossa a tese do desejo estar entrelaçado ao movimento como sustentada por Marilena Chauí (Novaes, 1990, p. 46). Ainda que seu desejar não seja direcionado a fins universais mas, sim, a um campo específico, o das mulheres, o desejo inerente a Don Juan é o centro nevrálgico da liberdade de sua movimentação espacial e temporal.

Decididamente, seja como desejo de liberdade através da conquista, seja como puro deleite sexual, o desejo sempre foi a mola propulsora da personagem nas obras apresentadas neste estudo. Para acrescentar outro elemento importante às motivações de conquistas de Don

Juan, tome-se como exemplo a passagem na obra de Handke em que o narrador parece querer justificar as conquistas amorosas da personagem:

Don Juan tinha consciência de que, ao reverenciar a mulher, já podia contar ao mesmo tempo com um inimigo (e com isso nem estava se referindo ao noivo, ao pai ou ao irmão da noiva), e de antemão ele já via a si próprio, ou pelo menos uma parte de si, como uma espécie de inimigo, a espécie de inimigo mais fria e maligna. O que fazer? Se recuasse, ele se tornaria um impostor, um enganador — se a abordasse (disso ele sabia muito bem), no futuro ela inevitavelmente daria uma de abandonada, daria uma de vingadora, mesmo que talvez só em pensamento, o que a distância costumava ser mais eficaz. (p. 62).

Sérgio P. Rouanet (1990, p. 185) afirma que “o homem que sucumbe é um fraco. [...] o libertino verdadeiramente soberano não pode perder”. Para Rouanet, “[...] o homem soberano é inacessível ao sofrimento, pois como homem de todas as paixões não pode deixar de ter a mais importante delas, a de ter prazer com a dor física e com a própria morte”. Para estas personagens consideradas libertinas, exercer poder absoluto sobre suas conquistas e ser soberano na busca do seu prazer constituem a verdadeira liberdade. Don Juan parece endossar esta afirmação quando diz a seu fiel Leporelo:

Há uma doçura extrema em subjugar, com cem galanteios, o coração de uma linda jovem, vendo, dia a dia, o progresso dos nossos avanços. Invadindo, com arrebatamento, prantos e suspiros, o pudor inocente de uma alma que a muito custo se rende. Forçando, passo a passo, todas as pequenas resistências que ela nos opõe, vencendo os escrúpulos que formam sua honra, levando-a carinhosamente até onde nós queremos. Quando se é senhor mais uma vez, não há mais o que dizer ou desejar. (MOLIÈRE, p. 25).

Convém lembrar que o vocábulo “libertino”, inúmeras vezes atribuído à personagem Don Juan, teve seu significado alterado ao longo dos séculos. Rouanet esclarece que no princípio do século XVII, libertino designava, em geral, o homem culto, de moralidade austera, independente e senhor de suas vontades e pensamentos, que não seguia nenhum dos preceitos religiosos institucionalizados na época. O termo modernizou-se quando passou a integralizar o conceito do prazer. Finalmente, no século XVIII, “o saber e o prazer [...] seguem destinos separados. De um lado, a busca da verdade, que competia aos filósofos; do outro, a busca do prazer, reservada aos libertinos”. Assim, libertino passou então a ser visto como o “homem dissoluto que consagra sua vida ao prazer, principalmente o prazer erótico”, descrição que se adapta perfeitamente à personagem principal deste estudo (NOVAES, 1990, p. 167).

Tendo em vista as colocações apontadas nesta seção sobre a questão da honra para as mulheres de Don Juan, considera-se pertinente lançar um olhar sobre o papel da honra para a personagem principal do nosso estudo.

Em *El Burlador*, Tisbea guardava sua honra como frutas saborosas, dentro de vidro colocado na palha para que não se rompesse⁵⁰ (p. 27). Em Molière, Arminta diz que sua honra é sua recomendação, sem a qual preferiria morrer (p. 45). Ou seja, honra para estas mulheres era a virgindade, tão somente a pureza do corpo físico e não a do espiritual. Nos séculos passados, a cultura, a religião, as convenções sociais (em sua totalidade ditadas pelos homens) influenciavam o papel que a virgindade desempenhava, com muito mais rigor do que nos tempos atuais. O valor da mulher era dado pela sua sexualidade e não por outros valores, como os espirituais e morais. Neste aspecto — virgindade — Tisbea, Arminta, Carlota, Zerlina em nada eram diferentes de suas irmãs mais afortunadas Dona Anna, Isabela, Elvira. Todas tinham que preservar a castidade do corpo para serem consideradas dignas e honradas.

E quanto a Don Juan? Qual o significado de honra para esta personagem? Nas palavras de James Mandrell (1992, p. 57), os tópicos honra e linguagem se fundem num só, grande e central, nos estudos da literatura espanhola desde a Idade Média até o presente. Não podemos esquecer que durante o chamado Século de Ouro espanhol — século XVI, a sociedade vivia num ambiente dominado pela Contra Reforma e Inquisição. As aventuras, os grandes feitos, a necessidade de heróis, povoavam o imaginário de todos.

Considerando os dois significados que se aplicavam ao conceito de honra, por ocasião das versões de Tirso de Molina, Molière e Mozart, a saber: honra como distinção atribuída a poucas pessoas dentro de uma sociedade e honra como a dignidade com que uma pessoa conduz sua vida percebe-se que nenhuma das duas se aplica a Don Juan. Ele é conhecido por ser um burlador, um enganador de mulheres. Não cumpre suas promessas (para com as mulheres), não segue uma conduta moral conforme o que se espera de um cavalheiro de sua estirpe, envergonha seu pai Don Luís, que lhe dá uma lição sobre o que vem a ser homem de honra:

⁵⁰ Na citação original: “mi honor conservo em pajas como ruta sabrosa, vidrio guardado en ellas para que no se rompa”.

Não enrubesce de vergonha por merecer tão pouco seu nascimento? Pensa que tem direito de tirar dele alguma vaidade? E o que fez nesse mundo para ser um fidalgo? Acredita que seja suficiente ostentar o nome e as armas, e que nos seja uma glória ser de sangue nobre, quando vivemos como infames? Não, não, o berço não é nada quando não há virtude. Só participamos da glória de nossos antepassados, na medida em que nos esforçamos para nos parecermos com eles. O brilho de seus feitos, derramado sobre nós, nos impõe o dever de honrá-los, de seguir os passos que nos traçaram e de impedir que suas virtudes degenerem, se pretendemos que nos considerem descendentes legítimos”. (MOLIÈRE, p. 88).

Sendo assim, parece que a única virtude (se assim se pode qualificá-la) que se pode atribuir a Don Juan é a de manter sua reputação de conquistador intempestivo, sedutor incorrigível e amante inigualável. Recusar uma mulher seria uma atitude impensável para a personagem literária Don Juan, pois isto poderia determinar o fim de sua carreira. Assumir uma mulher num compromisso em definitivo seria igualmente desastroso para a perpetuação de sua história.

Finalizando a seção da apresentação das mulheres que participaram das aventuras do jovem Don Juan de Handke, cabe ainda acrescentar que a maioria, comprometidas ou não, eram mulheres que não se furtavam ao prazer de estar na companhia do jovem sedutor. Não estiveram com ele forçadas ou enganadas, mas sim, por deliberada vontade. Diferentemente das suas antecessoras, essas mulheres nem precisavam de promessas e elogios para se render aos encantos do olhar penetrante deste Don Juan. De qualquer modo, não adiantaria fugir pois segundo o narrador “Seu olho nela queria dizer: definitivamente não havia mais volta, para ambos não havia, e o que estava em questão era mais que o mero instante, ou uma noite” (HANDKE, p.68).

Pelo que se sabe das histórias de Don Juan, o olhar das mulheres sempre exerceu verdadeiro fascínio sobre ele, que bem sabia como explorar este artifício feminino a seu favor. É o que se propõe a explorar no próximo tópico.

3.2 A força do olhar: sedução através dos tempos

Molière foi mestre na arte de representar os costumes franceses bem como criticar a sociedade que o aplaudia. Três anos antes de escrever *Don Juan e O Convidado de Pedra* (1665), encenou *Escola de Mulheres* (1662), uma comédia de permanente atualidade, que ironiza a questão da fidelidade das mulheres da época. O solteirão Arnolfo tinha pavor de ser traído por uma mulher, por isso só se envolvia com mulheres casadas. Considerava que as mulheres, quanto mais cultas, belas e talentosas, mais predispostas a artimanhas e traições. Para não correr este risco, decide criar Inês, uma garota então com 4 anos de idade, para que venha a se casar com ele quando estivesse educada para ser uma esposa honesta e íntegra, o que no seu conceito significava ser ignorante, submissa e totalmente dependente do marido. Diz ele: “É um pedaço de cera em minhas mãos: darei a ela a forma que eu quiser” (Molière, p. 208). Porém, todos os seus esforços de vigilância, conselhos, afastamento do convívio social, foram em vão. A inocente e casta Inês apaixona-se por um jovem, Horácio, após uma troca de olhares intensos, quando este passa em frente à sua casa. Tomando um exemplo, segue então, como a velha mensageira explicou à Inês a força do seu olhar sobre o jovem Horácio:

“O golpe fatal partiu desses seus olhos: você os fitou e ele sentiu o coração em chamas.” “Ai, meu Deus! (Eu estava cada vez mais espantada.) Meus olhos expelem algum mal que vai ferir os outros!” “É isso, concordou a velha. “Teus olhos, minha filha, tem uma luz venenosa que você não conhece. Mas o fato é que o rapaz definha, o pobre miserável; e se, o que não creio” continuou a caridosa velha, “teu coração cruel se recusar a consolá-lo, será entregue à terra dentro de poucos dias.” (...) “Só teus olhos podem impedir que ele morra: o olhar que o mal causou servirá de remédio”. (MOLIÈRE, p. 190).

Não era só o olhar da jovem Inês que matava. O poder mágico atribuído ao olhar também estava presente nos olhos de uma beleza penetrante de Carlota, a camponesa de Molière. Em *El Burlador*, os belos olhos de Tisbea também tinham esse poder de matá-lo de amor, pelo menos era o que Don Juan lhe dizia (p. 43). Por sua vez os bons olhos de Arminta, noiva de Batrício, tinham o poder de abrasar e queimar o sedutor (p. 78), a ponto de fazer o “apaixonado” galanteador casar-se com ela (p. 86). Ao menos nas promessas! E Zerlina, a doce e ingênua camponesa, olhava para Don Giovanni com olhos maliciosos.

Muitos foram os poetas, escritores e apaixonados, que buscaram na mitologia a inspiração para “falar” dos perigos que estão associados ao olhar. Foi por olhar para seu

reflexo num lago e apaixonar-se por sua própria imagem que Narciso, personagem mitológico grego, transformou-se em flor. Outra personagem, Édipo, fura seus olhos como castigo por não ter conseguido reconhecer em Jocasta, a mulher com quem se casou, a sua própria mãe. Os olhos da divindade grega Medusa tinham o poder de petrificar a todos que ousassem fitá-la (CHAUI, p. 33). Há inúmeros exemplos, na mitologia grega e romana, bem como nas crenças populares dos poderes mágicos do olhar. A crença revela que os olhos tanto podem matar quanto seduzir.

A noção de que a mulher é parceira ativa no jogo da sedução, “tanto do discurso quanto da carne” se estabeleceu há muitos séculos atrás. Segundo Bloch, “a ligação do feminino com as seduções e ardis da fala” estavam presentes “nas sereias de Homero” que imploram ao errante Ulisses para deter a nau e escutar o agradável som das suas vozes. Está presente em Pandora, a primeira mulher — criação de Zeus — em punição aos homens pelo roubo do fogo feito por Prometeu. Ou seja, a sedução que envolve a mulher é “tão antiga quanto o próprio Gênesis, e qualquer tentativa de tratar deste tópico não pode deixar de lidar com a história da criação” (1995, p. 24)

A mulher, nas obras *El Burlador*, *Don Juan* e *Don Giovanni*, é retratada como coadjuvante no processo de sedução, aquela cujos sentidos estão distorcidos pelo desejo de casamento e posterior entrega do corpo. Quando não consegue realizar seu desejo, seus sentidos se distorcem novamente, desta feita, pela decepção e lamentos que alteram sua visão da situação. Nas três primeiras obras citadas, é através dos olhares furtivos, lânguidos e desejosos que a mulher exerce seu fascínio sobre os homens. Sendo assim, é natural que se pergunte de onde vem o poder de sedução de Don Juan? Apesar da pergunta ser recorrente, até o presente as respostas são as mais variadas.

Segundo Marañon (1947, p. 69), um dos segredos de sua sedução é possuir “os traços da indeterminação juvenil”.⁵¹ O autor esclarece que a busca por sexo em várias mulheres satisfazendo-se igualmente com qualquer uma delas por mais diferentes que sejam entre si, é próprio de uma atitude tipicamente adolescente. Ao contrário, o conquistador maduro tem sua preferência reduzida a um determinado tipo de mulher, geralmente parecidas entre si. Ainda, a

⁵¹ Na citação original: “los rasgos de esta indeterminación juvenil”.

necessidade de propagar (muitas vezes exageradamente) seus feitos para que todos saibam e o invejem também faz parte do jogo amoroso exercitado pelo adolescente, bem como a impetuosidade e desinibição na abordagem das mulheres. O fato de ser religiosa, casada, noiva, mãe, casta, rica ou pobre não constituem obstáculo para o jovem Don Juan. Os riscos existem, mas ele na sua intrépida juventude ignora-os.

Don Juan tem sido ao longo dos séculos fonte de fascínio e um verdadeiro ícone da energia sexual masculina, assim perpetuado em quase todas as versões que se tem conhecimento. Do início ao fim da trama ele exerce seu poder de sedução sobre as mulheres que cruzam seu caminho e não se arrepende dos seus atos. Porém, no texto de Handke vê-se que embora a personagem estivesse novamente no “tempo das mulheres” e perfeitamente de acordo e excitado com “esse outro tempo” (p. 61) o narrador em *Don Juan (narrado por ele mesmo)*, afirma que

Don Juan não era nenhum sedutor. Jamais seduzira uma mulher. Ainda que tivesse encontrado algumas que viriam a acusá-lo disso. Mas essas mulheres mentiam ou não sabiam mais onde estavam com a cabeça; o que queriam dizer, no fundo, era algo totalmente diferente. E, inversamente, Don Juan também não fora seduzido por uma mulher nem uma vez. Talvez tivesse acontecido de ele ceder à vontade de alguma dessas pretensas sedutoras, ou ao que quer que fosse; mas então, num piscar de olhos, ficava claro para ela que agora não se tratava mais de sedução e que ele, o homem, não corporificava nem o sedutor e nem o contrário. Ele tinha o poder. Só que seu poder era outro. (HANDKE, p.66).

Do ponto de vista da sedução, o Don Juan de Molière desaponta, pois quando comparado à *Don Giovanni* de Mozart, age pouco, ou quase nada como um sedutor. Suas investidas às mulheres não são bem-sucedidas o que para Weinstein (1959, p. 29) se explica: as muitas investidas amorosas a que Don Juan se entrega não poderiam ser demonstradas numa única peça, para tal seria preciso limitar Don Juan ao relacionamento com apenas uma mulher e, se assim Molière procedesse, não estaria representando um libertino, que era primordialmente sua intenção.

Enquanto narra suas aventuras ao dono do albergue, este fica sabendo que num determinado momento da vida, Don Juan afastou-se das mulheres e das aventuras que tinha antes de se tornar “órfão”. Que motivo tão forte seria esse? “O que o movia era nada menos que seu luto e desconsolo” (p. 44) por ter perdido seu único filho, deduz o dono do albergue,

o mesmo luto que atraía todas as mulheres à sua volta. Percebe-se a sugestão do apelo maternal que o ar de desconsolo e tristeza provoca nas mulheres que rodeiam este Don Juan.

No entanto, pode-se encontrar traços ainda mais radicais do poder de sedução deste Don Juan, ao se investigar a quantidade de vezes que o autor refere-se ao olhar. O narrador afirma que “o poder de Don Juan vinha de seus olhos” não que fosse um “olhar treinado”, mas sim um “olhar inteiro”, do tipo que lê o outro, decifra-o e a toma de assalto. “Era um olhar que agia” [...] “que liberava o desejo da mulher” que entendia através deste olhar que não conseguiria livrar-se do poder que este exercia sobre sua vontade (p. 68). Nem poderia, pois segundo o narrador ele conseguia enxergar muito melhor, “com mais clareza e espacialidade” quando se encontrava em situações de temor e pavor (p. 21).

Aliás, não é só nas mulheres que os olhos de Don Juan suscitam emoções. Tem-se conhecimento, ao longo da narrativa de suas aventuras, que as pessoas que cruzavam o caminho deste jovem imploravam por seu olhar a ponto de sentirem-se honradas quando isto acontecia. Tal é a importância que Don Juan dá ao olhar que considera uma honra, olhar e ser olhado. Principalmente quando a troca de olhares se dá entre ele e os anciãos ou ele e as crianças, visto que para Don Juan, os velhos e as crianças sabiam melhor do que ninguém valorizar o olhar. Em suas viagens pelo mundo, ele teve oportunidade de encontrar muitas dessas pessoas, como por exemplo, o velho chinês na Noruega, que ao avistar o jovem aventureiro passando abriu-lhe caminho “com uma deferência inesquecível para Don Juan” (p. 113).

Seu olhar era capaz de salvar. Como acontece com um certo homem que se asfixiava com a espinha de peixe e, ao procurar desesperadamente ajuda, seus olhos encontram-se com os de Don Juan, que entende o olhar suplicante do pobre homem e vai ao seu socorro.

Até para falar dos efeitos da globalização, mais precisamente da miscigenação dos povos, Handke utiliza a metáfora dos olhos. Como na passagem sobre a ida de Don Juan às montanhas do Cáucaso, em que a personagem cruza em seu caminho com muitas pessoas de raças diferentes, “sinal de um novo tempo: que a cor dos olhos nos confins do Cáucaso deixara de ser uniforme, somente castanhos e pretos. Com a mesma frequência, surgia um verde ali, um azul acolá, um cinza claro ou escuro” (p. 57).

Para o leitor não familiarizado com os textos do autor, essa passagem poderia ser tratada como uma sequência de repetições desconexas sobre os olhos. Mas em se tratando de Peter Handke, o escritor que sofreu as agruras de guerras e conflitos territoriais, há que se prestar atenção na mensagem que se esconde atrás dos olhares daquelas pessoas. Numa demonstração da sua peculiar e nada convencional destreza em falar de assuntos políticos, ele prossegue:

[...] mesmo que os rostos estivessem distorcidos de esgotamento, de desesperança, de fúria e de ódio, e aqui e ali até de desejo sanguinário, mesmo se fossem olhares maldosos, ou ausentes, ou altivos, ou simplesmente parvos — as cores em si eram boas, contanto que desse para penetrar até elas e fazê-las brilhar ou dançar, uma após a outra, e assim-por-diante de modo que formassem uma sequência de cores de olhos. (HANDKE, p. 57).

Tendo em vista o histórico de conflitos e disputas territoriais, na região do Cáucaso, que abrange Rússia, Turquia, Geórgia, Armênia e Azerbaijão, e que está localizada estrategicamente entre o Mar Cáspio e Mar Egeu, parece correto dizer que Handke esteja se referindo a este passado e presente de lutas na região, ao adjetivar os olhos deste povo. Dir-se-ia até que a “sequência de cores de olhos” a que o autor se refere poderia representar o seu desejo de união dos povos.

3.3 Do magnetismo e erotização

Se Don Juan não era um sedutor como afirma o narrador em *Don Juan (narrado por ele mesmo)*, como explicar a mudança de comportamento dos animais do albergue após a chegada do jovem? Que estranha atração era aquela que ele exercia sobre “a gata de pelo amarelo”, antes arredia e que agora “não parava de se enfiar por entre suas pernas?” E o que dizer das “esvoaçantes borboletas de diversos tipos e cores [...] que ficavam tranquilamente pousadas nele, sobretudo nos nós dos dedos, na sobrancelha, na concha do ouvido...”. Até então, o arisco “rato-almiscareiro” farejava com seus bigodes tensos os dedos do pé de Don Juan, enquanto “um corvo gigantesco acabava de sobrevoar a propriedade”, com um maracujá no bico que logo deixou cair ao alcance do jovem.

Durante os sete dias que passou narrando suas aventuras ao dono do albergue, o jardim da propriedade, antes abandonado e sem vida, ganhou novas folhagens e flores, sem que jardineiro algum trabalhasse nele. Enfim, como explicar que todo o ambiente dentro e ao redor do albergue “voltou a ganhar vida” desde a chegada deste Don Juan? Mudanças na

culinária do albergue também se deve a ele, que inesperadamente aparecia com especiarias e iguarias vindas de diferentes partes do mundo.

Don Juan emana uma força imaginária de tal intensidade que, para senti-la, basta que se evoque o seu nome, ou no caso do romance analisado que se deixe conduzir por suas narrativas e a imagética elaborada pelo autor. Convém não esquecer que a personagem literária é um ícone por representar a grandeza da tradição, da hereditariedade literária e cultural, além da preservação de suas características principais, o charme, a persuasão, a iniciativa (WRIGHT, 2007, p. 191).

É precisamente esse dinamismo e a vitalidade que a simples menção do nome Don Juan evoca que faz acreditar no erotismo da personagem de Handke. Porém, diferente das obras de Tirso, Molière e Mozart, em que o próprio Don Juan exala erotismo, em Handke, parece que o lirismo amoroso e mesmo a sexualidade encontra-se na cena do casal de jovens fazendo amor a céu aberto entre as árvores da floresta; nos “dois lagartos imóveis se acasalando dentro de uma cova” aos pés de Don Juan. Ainda, como não mencionar a ação significativa da imagem dos “dois mosquitos no ar, enganchados um no outro, em voo cambaleante”? (p. 42) Num passeio que fazem à cidade, os dois novos companheiros assistem a um filme, e como não poderia deixar de ser a temática do filme era a sedução. O enredo era “sobre uma mulher que queria seduzir um homem a morrer com ela — envolver-se com ela de corpo e alma, o que a cada cena foi se tornando mais tentador e, por fim, inevitável, o que significaria o fim, tanto para o homem como para a mulher” (p. 43). São todas imagens que aludem à sexualidade, ao erotismo que o mito Don Juan evoca há séculos.

Um aspecto importante que deve ser destacado é que todo esse magnetismo de Don Juan aconteceu antes dos encontros com as mulheres, porque quando ele passou a narrar seu “tempo de mulheres”, a situação mudou. Os animais, a quem Don Juan se dirigia sempre com “cortesia”, passaram a evitá-lo ou mesmo atacá-lo, como os “besouros voadores grandes e pretos, com um zunido que se avolumava num retumbo, começaram a atacá-lo, ou pelo menos fintavam voos para cima dele” (p. 61). As aranhas “arremessavam-lhes fios venenosos na cara”; as borboletas e libélulas o atacavam; os grilos e os gafanhotos emitiam sons contrários ao usual, o que provocava em Don Juan uma necessidade incontornável e raivosa de contar — “contagem dos animais, dos infortúnios, dos equívocos” (p. 126). O único animal que

permaneceu ao seu lado foi um gato de rua, meio selvagem assim como Don Juan se encontrava desde que deixara para trás seu “longo período de errância solitária”.

Se em Molière, tem-se Don Luís, Dona Elvira e Leporelo recriminando diretamente Don Juan por sua conduta nada exemplar, em Handke os animais parecem tomar o lugar destas personagens. Afastam-se numa atitude de reprovação. Evidentemente esta é uma das hipóteses que se levanta baseada nos exemplos da mudança do comportamento dos animais face à também mudança de comportamento de Don Juan.

Nas versões anteriores, quase todos que se envolveram com Don Juan, mesmo aqueles que desaprovavam suas atitudes, não desejavam a sua morte, pelo menos não antes do seu arrependimento final. Da mesma forma, na versão de Handke, quando chegou o tempo da partida de Don Juan, o narrador conta que

Os bichos do meu jardim, os gatos de fora, o cachorro refugiado ali, a cabra, todos pareciam querer impedi-lo de atravessar o portal e pisar lá fora. Com que pânico um corria por entre as pernas dele, enquanto o outro lhe obstruía o caminho, sendo que o terceiro até chegou a lhe passar uma rasteira visivelmente proposital. (p. 138).

Os animais que tiveram contato com Don Juan tentavam impedir que este fosse embora, numa total demonstração de empatia com o jovem aventureiro.

3.4 Efeito Mozart: sedução sonora

Outra imagem literária que contribui para esta projeção do erótico em *Don Juan* (*narrado por ele mesmo*) está relacionada aos sons. A seguir, alguns exemplos de como ela se apresenta no texto.

A chegada do jovem Don Juan na hospedaria, com sua respiração ofegante, veio quebrar “o silêncio vespertino” e foi seguido pelos gritos de “Pare!” (p. 12). Os “gritos foram substituídos pelos ruídos de uma motocicleta”. A mesma motocicleta do casal que o perseguia após terem sido flagrados fazendo amor silenciosamente, onde só “era forte o ruído das folhas e do riacho” (p. 31). Enquanto estavam silenciosos, Don Juan ficou imóvel olhando a cena, mas a partir do momento que “ambos se tornaram audíveis”, entre gritos, resmungos,

rosnados e murmúrios, é que Don Juan virou-se para se afastar. Mas ao fazê-lo, pisou num pedaço de lenha que estalou. Em seguida deu um profundo suspiro.

Durante os sete dias das narrativas, este suspiro se fez ouvir constantemente, ora parecendo um velho, ora uma criança, tendo sido justamente este suspirar que lhe inspirou confiança em Don Juan, relata o narrador (p. 36).

Uma peculiaridade, dentre tantas, é que Don Juan “proibira música durante sua história, qualquer música que fosse. Isso o tornaria incapaz (p. 28). Porém, depois do encontro com a primeira mulher, a noiva, quando estavam para se despedir, ele ouviu uma melodia que há uma eternidade não chegava aos seus ouvidos: uma ária da ópera *A flauta mágica*, composição de Mozart. Despediu-se da mulher “com todo o entusiasmo”.

No texto, encontra-se Don Juan e uma das mulheres se amando logo depois de terem presenciado uma dança dos dervises. O encontro amoroso do casal é todo ele narrado com os sons da “música inaudita gerada pela ventania tempestuosa no emaranhado de arames”. Entre “os tons mais altos e mais baixos” o que fica claro no texto é que o resultado de todos os sons em diferentes escalas “era uma melodia harmônica.” Prossegue o narrador:

E que melodia. Don Juan a sussurrou e cantou para mim, no começo com uma voz rouca e depois cada vez mais vigorosa, levantando da cadeira de onde narrava e andando de braços abertos para cima e para baixo no jardim de Port-Royal, e eu, que há muito tempo já não tenho mais certeza de nada, tive certeza de que, se tocada em público, essa peça musical — como nenhuma outra — teria conquistado todo o globo terrestre. (HANDKE, p. 90).

Ter-se-ia aqui uma alusão à internacional e secular ópera *Don Giovanni*, de Da Ponte e Mozart? É o que parece.

À medida que se investiga o texto percebe-se a habilidade de Handke em usar a linguagem para moldar as percepções. Abordar-se-á, na próxima seção, como o autor usa o recurso da linguagem na obra analisada.

3.5 A sedução através da linguagem: poesia (imagens) e forma (repetição)

Segundo Marilena Chauí, em *Laços do desejo*, “assim como alguns remédios expulsam do corpo alguns humores e outros expulsam outros, uns acalmam a doença e outros a vida, assim também as palavras. Uma afligem, outras alegram, umas espantam, outras medicam e encantam a alma (NOVAES, 1990, p. 33). Os trabalhos de Peter Handke, ao longo de sua carreira literária, têm, pelas informações obtidas, mais afligido e espantado os leitores do que propriamente encantado. Pelo menos até que se conheça melhor suas obras e, principalmente, seu estilo literário.

Como já foi abordado no capítulo dois, o autor tem passado por transições em sua produção literária. Face às constantes mudanças que vêm afetando a sociedade, e em consequência a cultura, é de se esperar que os gêneros literários e o papel do escritor também se modifiquem. Numa sociedade que tinha por base as disputas e a agricultura o gênero épico prevalecia. A *Odisséia* de Homero é um dos exemplos do gênero que é citado pelo narrador em *Don Juan (narrado por ele mesmo)*. Numa sociedade voltada à burguesia e aos avanços da industrialização, o gênero romance aflorou. Encontra-se em *Madame Bovary* de Gustave Flaubert e *Moll Flanders* de Daniel Defoe dois exemplos de mulheres representantes de uma nova sociedade, cujos comportamentos eram considerados inadequados para a época, tal qual Don Juan. Na atual era cibernética, em que os eletrônicos tomam os espaços dos relacionamentos e a racionalidade torna-se imperativa, o movimento seguinte parece conduzir a uma volta às origens, a uma nova maneira de reescrever o antigo, revitalizando os mitos. Nas últimas obras de Handke, em que *Don Juan (narrado por ele mesmo)* se insere, linguagem e mitologia estão muito próximas.

Nesta revitalização da mitologia, Handke se apoia no poder das palavras isoladas e das imagens que elas evocam. O autor tece sua trama com várias imagens, mas dentre elas uma se destaca mais, pois perpassa toda a narrativa de forma poética: a imagem das sementes de árvore, no caso a grande conífera conhecida como álamo.

No início do texto, quando o casal de motocicleta corre ao alcance de Don Juan, vê-se nas costas nuas da mulher “uma semente macia de álamo — que não tardou a voar longe — pendurada nelas” (p. 18). Em seguida, quando Don Juan começa a narrar suas aventuras,

novamente “os constantes flocos de sementes de álamo” se misturam à chuva de flores (p. 26) e continuam a sobrevoar o local durante os sete dias da narração.

Por ocasião dos encontros de Don Juan com as mulheres, as sementes de álamo estão sempre presentes, ora numa cerrada penugem, ora com “a radiância dos chumaços de algodão dos álamos ciganeando lá no alto pelos ares” (p. 79). Por vezes as “chusmas de sementes de álamo imigravam e emigravam sobre o braço de mar, cruzadas na vertical por grãos de milho, cujo impacto na água fazia ricochetear miríades de pequenos chafarizes pontiagudos em meio às ondas em volta do *ferry-boat* (p. 106), e assim o autor segue descrevendo detalhadamente as aparições das sementes de álamo.

Ao término do sétimo dia, quando Don Juan está do lado de fora da hospedaria pronto para a partida, e não muito longe dali encontram-se todas as mulheres de suas aventuras, o narrador volta a salientar a presença das sementes:

É claro que lá embaixo, no vale do Rhodon, as sementes de álamo — seguindo um último chamado, por assim dizer — redemoinhavam na vertical de dentro dos sulcos dos caminhos, prados e campos, enganchando-se umas nas outras em mais e mais bolas e caudas voláteis, amontoando-se e emplastrando-se aos pés das mulheres feito lã, algumas circunvoando em torno delas e fazendo-lhes cócegas no ouvido e no nariz, conforme indicavam suas grimasças, e também seus espirros, sem que os olhares sombrios se deixassem atenuar por isso. (p. 137).

Considerando-se que *Don Juan (narrado por ele mesmo)* é uma obra de 2004, portanto, escrita no estilo mais subjetivo e voltado às artes visuais a que Peter Handke se voltou depois dos anos setenta, parece significativo que o elemento árvore/semente esteja presente do começo ao fim da narrativa. Observa-se no texto que as personagens da história passam por transformações, e tanto antes como depois das situações mais importantes — as chegadas e partidas de Don Juan — as sementes de álamos estão presentes.

A recorrência dessa imagem ao longo do texto suscita ao leitor atento a questão da mensagem ou significado das sementes de álamo sempre perto da personagem principal. Existe de fato alguma ligação entre essa imagem e Don Juan? Ou são meramente símbolos visuais, recursos textuais usados pelo autor com o intuito de despertar nos leitores o interesse pela apreciação da natureza que nos cerca? Longe da pretensão de ter as respostas corretas para essas questões, recorre-se às especulações baseadas nos indícios que as passagens

forneem, tanto quanto os sentidos possam perceber e a experiênciã pessoal de cada leitor entenda como significante.

Sabe-se que da explosão colorida das flores na primavera às suculentas frutas do outono, tudo inicia com uma pequenina semente cheia de energia, pronta para ser germinada, para ganhar novas formas. Sementes trazem em si a promessa de novas vidas. Elas significam nascimento, mas também renascimento. Ao se propagarem as sementes celebram a promessa de fertilidade, fecundidade, até mesmo de inter-relações. As sementes da conífera em *Don Juan (narrado por ele mesmo)* viajam muito, inclusive muito além dos seus domínios. Elas são descritas de várias formas: ora penduradas, engançando-se, amontoando-se, emplastrando-se, ora circunvoando, misturadas ciganeando, emigrando, imigrando, ou seja, sempre em movimento. As sementes de álamo não são descritas caídas ou caindo no chão, o que levaria a um processo natural de fixação, levando a um subsequente processo de germinação das mesmas.

Tanto nas versões de Tirso de Molina, de Molière, de Mozart, de Peter Handke, aqui analisadas quanto nas várias outras versões que se têm conhecimento, a personagem Don Juan viaja de um lado para o outro. A própria transcendência temporal e espacial que esse mito adquiriu suscita a noção de movimento associada a ele, e Handke parece ter enfatizado ainda mais esta característica agregando à narrativa o recurso das sementes à deriva. Da mesma forma como as sementes viajantes, Don Juan também é representado sempre em movimento.

É certo que nas relações humanas, assim como na natureza, o tempo é um fator preponderante para que ocorra a germinação de um processo qualquer. O jovem Don Juan em *Don Juan (narrado por ele mesmo)* tem obsessão pelo tempo, conforme já discutido no segundo capítulo. Está sempre com pressa, pronto para partir. Ele não se fixa, não estabelece relações sólidas e duradouras com lugares e pessoas, portanto não se permite estabelecer raízes, frutificar, ou desenvolver-se. Apesar da menção de um filho seu, já morto, esta carece de informações adicionais para que se possa considerar uma tentativa de fixar raízes por parte da personagem. Mas a promessa existe, está no embrião das sementes de álamo como pode estar no íntimo deste Don Juan. Ainda, a leveza das imagens das sementes de álamo percorrendo toda a narrativa parece convidar o leitor a perfazer diferentes caminhos traçados pelo jovem Don Juan, explorando os novos trajetos e as novas possibilidades que estes entreabrem, numa eterna busca do espaço ideal. Aquele espaço onde se pode dizer: este é o

meu lugar! Da mesma forma quanto Don Juan de Tirso de Molina proclamava que as adiantadas horas noturnas eram as **suas** horas.⁵² Peter Handke explora a fusão do poder metafórico das sementes e do tempo com descrições poéticas como se essas pudessem curar Don Juan do seu isolamento.

Percebe-se nas descrições de Handke, a teoria posta em prática, ou seja, o autor demonstra que a única linguagem que realmente pode ser chamada de linguagem é a linguagem poética. Convém salientar que a linguagem poética de Handke não é a mesma usada pelos poetas românticos, embora haja semelhanças em alguns traços como a solidão, a enaltação da beleza da natureza, o impulso pela procura de algo (ou alguém). O autor parece querer mais com o uso das imagens. Para ele, essas vão além de fixar um sentido ao contexto. Elas devem evocar um estado de espírito tal que o leitor possa interagir com o texto. As imagens devem conduzir a uma experiência sensorial, como a que se depreende nas passagens: “os cogumelos de São Jorge cheirando a farinha moída na hora” (olfato), o roçar do gato de rua nas pernas do jovem (tato), o som da respiração de Don Juan (audição), os bosques da colina de Port-Royal (visão), o cogumelo do mais saboroso entre os cogumelos-dos-cavaleiros (paladar).

À guisa de desfecho deste capítulo, focar-se-á brevemente nas repetições observadas ao longo da narrativa de Peter Handke, numa tentativa de estabelecer a função narrativa que essas desempenham.

Depreende-se nas obras do autor a sua compulsão por repetição. Essas revelam serem essenciais ao seu estilo literário. Em quase todos os seus romances encontra-se a repetição de temas, imagens, palavras, enfim a própria repetição já deu origem a um livro, escrito em 1986 intitulado *Die Wiederholung (A repetição)*. O romance narra os acontecimentos durante a viagem de Filip Kobal, de sua casa num vilarejo da Áustria até a Eslovênia, em busca do seu irmão desaparecido Gregor. Em todo o trajeto, seja nos ônibus, nos trens, caminhando, ou sozinho nos hotéis, Filip carrega sempre consigo dois livros que pertenciam ao seu irmão desaparecido: um dicionário esloveno-alemão do século XIX e um grosso caderno de exercícios usados nas aulas de agronomia. Embora Filip não compreenda o esloveno, a língua

⁵² Grifo nosso. Na citação original: “Estas son las horas mías”.

em que estão escritas as anotações no caderno, ele passa muito tempo admirando a caligrafia do irmão Gregor. O caráter pedagógico evidencia-se nas longas descrições que Filip faz sobre a importância da escrita sem floreios, desvios, logogramas ou relaxamento (HANDKE, 1986, p. 93).

Esses temas, da viagem e da aprendizagem, situam-se entre os principais temas no percurso literário de Peter Handke. Tem sido uma constante o autor colocar suas personagens em busca de si mesmo, numa viagem mítica para seu próprio interior, bem como a preocupação de transformar essas viagens em conhecimento, aprendizagem. Para enfatizar essas imagens, ele utiliza outro recurso que é o de colocar nas mãos ou perto de suas personagens os livros. Ou ainda atribuir a suas personagens profissões relacionadas aos livros ou aprendizagem. Observa-se a repetição desses temas na maioria dos seus romances, como por exemplo em *Kindergeschichte* (História de uma infância, 1981); *Nachmittag eines Schriftstellers* (A tarde de um escritor, 1987); *Die Abwesenheit* (A ausência, 1987); *Der kurze Brief zum langen Abschied* (Uma breve carta para um longo Adeus, 1972); *Das Spiel vom Fragen* (O jogo das perguntas, 1989); só para citar alguns.

Em *Don Juan (narrado por ele mesmo)* os temas da viagem e aprendizagem se repetem. Assim como se repetem algumas imagens, sons, cores, estações do ano, lugares em outras obras do autor.

O cozinheiro e dono do albergue é um ávido leitor que viu na chegada do jovem Don Juan e na narração de suas histórias um substituto à altura da “expansão interior e ruptura de limites que só mesmo uma leitura tão exaltada (e atônita) como bem-aventurada podia proporcionar” (p. 11). Naturalmente, como um contador de suas próprias histórias, Don Juan assim o faz renovando e vivificando o mito inúmeras e repetidas vezes visitado. É ainda entre uma aventura e outra, narrada dia após dia, que se encontram outras repetições que estruturam a linguagem poética do texto. Por exemplo, entre as várias cores utilizadas nas descrições de flores, objetos, a cor amarela é a mais repetida, não só em *Don Juan (narrado por ele mesmo)* como também nas outras obras do autor. Em *Don Juan*, o pelo da gata é amarelo, a mulher da motocicleta é loira, os arbustos, as flores eram amarelas e assim por diante. A escolha do mês de maio para situar alguns acontecimentos é outra das suas repetições preferidas, assim como os sons diversos provenientes de máquinas, meios de transporte, dos animais, da chuva e

principalmente o som dos ventos, este, uma constante em seus textos. O narrador faz questão de dizer que “as próprias mulheres em questão, pessoas e existências urgindo a narrar e a serem narradas, já se revelavam dia a dia, em seus traços gerais, como repetições” (85).

Na entrevista concedida a June Schlueter, em julho de 1979 ⁵³, Handke revela sua posição sobre repetições: para ele somente em jornais e televisão não se encontram repetições, porque nas demais criações literárias existe a necessidade de se ir além das descrições dos fatos. A narração dos repetidos acontecimentos diários é o que torna a linguagem livre de rótulos e, portanto, permanente. Ele acrescenta que essa fórmula lhe servia muito bem.

⁵³ Em An Interview with Peter Handke em *The plays and novels of Peter Handke* (1981) de June Schlueter, p. 173.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discorrer sobre um mito amplamente conhecido, mas que ainda assim não se desgasta ao longo dos séculos já seria uma temática motivadora para a realização de um trabalho. A união do mito Don Juan ao romance de um escritor considerado controverso, pouco conhecido no Brasil e que faz das viagens de aprendizagem, geográficas ou imaginárias, da leitura e dos recursos linguísticos a temática principal das suas obras, constituiu-se um apelo forte e irresistível para a realização deste projeto. O encantamento inicial deu-se em virtude da leitura de Jorge Larossa, quando em *Pedagogia profana* (2006) o autor cita o escritor austríaco Peter Handke e discorre sobre alguns dos seus trabalhos nos quais se depreende a importância da leitura e das transformações que esta pode causar nos leitores atentos.

O capítulo primeiro deste projeto traz um painel de referência para o estudo individual dos autores que ajudaram a popularizar a fama de Don Juan, com uma visão geral dos mitos através das diferentes visões de conceituados estudiosos e mitólogos. A apresentação de diferentes abordagens quando se fala em mitos, presta-se a enfatizar a importância do tema bem como a sua amplitude.

Sabe-se que qualquer tentativa de conceituação de mito é tarefa complexa devido incontáveis idiosincrasias de definições existentes. Da Antiguidade até os dias atuais os estudos sobre mitos têm sido agrupados em teorias que abrangem diversas áreas, como antropologia, folclore, psicologia, religião, etc.

Ao longo do texto de Von Hendy (2002), o autor discorre sobre as diversas funções atribuídas ao mito, como por exemplo mito como modo de pensamento e linguagem, que teve contribuição dos intelectuais e filósofos, principalmente Ernst Cassirer, que introduziu o conceito de formas simbólicas. Mito associado aos ritos da vida cotidiana, popularizou-se graças aos esforços de estudiosos como Mircea Eliade, Joseph Campbell, Erich Neumann, Robert Graves, cada qual elaborando seu próprio conceito de mito de acordo com suas perspectivas. Eliade baseia sua concepção de mito na religião como um todo, mais especificamente na necessidade do homem buscar na religião o sagrado. Alguns pensamentos desses estudiosos foram trazidos a este projeto devido à relevância de seus trabalhos nessa temática.

Partindo do pressuposto de que, entre outras, a herança mítica pode influenciar os pensamentos dos indivíduos de uma sociedade, considera-se que os estudos sobre as variações nas leituras de um mito como Don Juan oferecem análises (detalhadas ou não) acerca do papel que um determinado tipo de comportamento masculino pode exercer numa determinada sociedade. Nesse contexto, o mito de Don Juan, com sua exploração de diferentes espaços geográficos e revisitação cíclica e atemporal oferece um terreno fértil. O fato de ser revisitado inúmeras vezes demonstra a persistência do interesse universal pelos relatos de aventuras e conquistas amorosas nos quais predominam, na maioria das vezes, o conteúdo mítico e o fantástico.

Constatou-se ainda que, neste desejo de recuperação do mito de Don Juan repousa, entre outras, a necessidade de se buscar um comportamento onde o imaginário possa se aproximar do cotidiano, seja como um modelo a ser seguido, ou a ser evitado. Através das diferentes reinterpretações de um mito é que o conjunto de valores, perspectivas e história de uma determinada cultura se perpetua e se conecta a outras culturas. Conforme visto no decorrer desse estudo, Don Juan já percorreu muitas distâncias, se infiltrou na cultura latina, europeia, asiática, americana, e continua atravessando incólume a todas elas, sem nenhuma perda do seu vigor literário.

Para o trabalho comparativo da versão contemporânea de Don Juan, na obra de Peter Handke, procurou-se contrastar três das obras anteriores que mais se evidenciam dentro da extensa bibliografia da temática Don Juan. Daí a escolha ter recaído sobre as obras de Mozart, Molière e principalmente na obra original de Tirso de Molina. Levando em consideração a incapacidade de se estabelecer as distinções que a simples menção do nome Don Juan por vezes gera, como por exemplo quando se associa Don Juan, uma personagem literária a Giacomo Casanova,⁵⁴ uma pessoa real, bem como as controvérsias sobre a origem do mito optou-se por trazer ao leitor informações principais sobre cada um dos autores analisados e o resumo das suas respectivas obras em questão.

⁵⁴ Giacomo Casanova de Seingalt (1725-1798) nasceu em Veneza-Itália, foi criado para a vida religiosa e militar mas abandonou as duas para seguir carreira de escritor e libertino. Possui biografia riquíssima em aventuras, tendo sido inclusive companheiro do libretista Da Ponte. Diz-se que esteve presente na estreia da ópera *Don Giovanni* em Praga.

Os capítulos seguintes examinam o percurso literário de Peter Handke em seus diferentes expedientes genéricos evidenciando a obra *Don Juan (narrado por ele mesmo)*. Considerou-se que seria preciso apresentar inicialmente um estudo histórico literário do autor, tendo em vista sua pouca visibilidade no Brasil, até mesmo em razão da escassa literatura traduzida para o português.

No capítulo segundo, procurou-se focar a carreira literária do escritor, trazendo antes informações biográficas que, conforme constatou-se ao longo deste estudo, foram vitais para o desenvolvimento e formação do escritor. As desastrosas consequências que a Segunda Guerra Mundial teve na estrutura familiar e infância do jovem Peter; a infelicidade da mãe e conseqüente suicídio; as fugas e o isolamento a que era submetido durante seus primeiros anos de vida refletem-se em suas obras em maior ou menor intensidade. Algumas dessas experiências transformaram-se num texto completo como é o caso de *A sorrow beyond dreams* (1972), em que relata aspectos da vida de sua mãe e o posterior suicídio.

Don Juan (narrado por ele mesmo), objeto principal deste trabalho, traz a figura da lendária personagem que, segundo a definição do próprio Handke, em entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo em janeiro de 2008, “Don Juan é um herói de nosso e de todos os tempos. Também é um antídoto para o nosso tempo, um herói medieval como Lancelot ou Parsifal.”

Sem dúvida nenhuma, quando se traça uma volta ao passado de personagens literários tão ricos como Don Juan, há uma inclinação a um aprofundamento cada vez maior, tal qual um sedento ávido por beber numa fonte inesgotável, nesse caso, de interpretações. Acredita-se que Peter Handke, ao apresentar uma nova leitura deste mito (ou herói, como ele prefere chamar) que não perde seu poder de seduzir os leitores, contribui para a perpetuação de Don Juan oferecendo uma visão panorâmica das transformações que um mito como o de Don Juan pode assumir em cada sociedade e século que se fale dele.

O herói de Handke não chega a ser inocente e puro como Parsifal, também não demonstra a coragem e audácia de Lancelot mas, assim como estes, Don Juan passa por transformações. Partilhando-se da hipótese de que este aventureiro teve um filho e de que alguma forma o perdeu, conforme sugerido na narrativa, Don Juan parece impor um autoflagelo após a morte daquele, de forma semelhante à de Parsifal que recupera seus

sentimentos quando se lembra da mãe de quem se afastou e de Lancelot que se deixa abater com a morte de sua amada.

Neste trabalho, a análise de *Don Juan (narrado por ele mesmo)* revela que a estética literária de Handke encontra mais uma vez, na retomada do mito Don Juan, a narrativa adequada para mostrar um pouco da influência que o pintor Cézanne teve em sua veia artística.⁵⁵ O autor transforma os sisudos e simplistas cenários da peça encenada por Tirso, Molière e Mozart em uma paleta de cores vivas porém suaves, pinceladas aqui, outras ali, sem que elas estejam necessariamente entrelaçadas umas às outras. Handke descreve vários lugares, paisagens, que não implicam a ordem cronológica da história do seu Don Juan, mesmo porque esta ordem não existe. A mudança dos cenários das aventuras de o Don Juan não sofreria nenhuma influência para a narrativa caso fossem alteradas.

Quanto ao mito de Don Juan, Handke parece explorar a característica sedutora do herói, mas de um modo que funciona apenas como um fio condutor que interliga os vários elementos que compõem o texto universal. Handke se apropria temporariamente das conquistas amorosas, das viagens, do hábito de contar, do serviçal, do casamento no vilarejo, dos alimentos da ceia, das mulheres e do abandono destas mulheres. Se nas obras de Tirso, Molière e Mozart a honra, a religiosidade, a libertinagem são tópicos que se revestem de importância e suscitam laudos debates, na obra de Handke isto não acontece. Seu Don Juan não demonstra ser um libertino e muito menos gostar de enganar as mulheres ou qualquer outra pessoa. Também não enfrenta nenhum pai de alguma de suas mulheres ou é levado a um assassinato. Os tempos são outros. Ao invés de travar um duelo com o irmão de alguma mulher abandonada por ele, Don Juan torna-se seu amigo, como acontece em sua despedida:

Antes de ele abrir o portão do jardim, ainda o vi rir alto e acenar para fora. E lá do lado de fora, também vi alguém rir e acenar, um homem que saíra dos bosques à beira dos prados para se juntar às mulheres. E virando para mim sobre o ombro, Don Juan ainda me contou que este era o irmão de uma das mulheres, da norueguesa ou da holandesa ou....(HANDKE, p. 140)

⁵⁵ Benjamim Kunkel escreve no prefácio da obra *Slow Homecoming (1979)* de Peter Handke que “imagem” para Handke significa as pinturas de Cézanne. Elas são o modelo de imagens que Handke gosta de usar por conter uma aura de paz, responsabilidade, alegria. São verdadeiras lições além de pinturas. As imagens de Handke são complexas e evoluem gradualmente, beiram o inefável com mais frequência do que fixam um significado.

Enfim, boa parte dos elementos que também são encontrados nas outras versões estudadas encontra ressonância nas mãos deste escritor, porém, são estruturadas numa narrativa completamente diferente das antecessoras. O caminho estilístico explorado pelo autor foge do convencional, o que desagrade aos leitores que esperam a clássica estrutura narrativa, onde se deparam com o clímax da história, a solução final de algum conflito ou complicações. Esse não é o estilo de Handke. Nas suas obras, o texto se refere a um processo aberto, em que o leitor é quem deve criar sua própria leitura.

Que o leitor não se engane com as muitas descrições nos textos de Handke, pois elas não estão ali para refletir a realidade de um modo geral, mas sim para refletir a realidade do próprio autor. Ele parece fazer questão de não “facilitar” a leitura de suas obras. Quanto mais próximo se chega ao texto mais abstrato ele nos parece, provocando muitas reflexões e variadas interpretações.

Sem dúvida que o estilo literário de Peter Handke fornece elementos para discussões bem mais abrangentes do que se fez aqui, pois a sua profunda subjetividade quase beirando a alienação, somada ao recorrente uso das repetições, implica numa leitura mais pausada, atingindo assim um dos objetivos do autor, que é a reflexão do que se lê.

Handke é um autor bem peculiar como se observa neste trabalho. Uma particularidade que se faz notar sem dificuldade é a relutância do autor em dar nome às suas personagens. Apenas as principais personagens de suas obras recebem um nome, e estas são, usualmente, pessoas solitárias que têm de enfrentar suas jornadas e dificuldades por sua própria conta. Don Juan é uma destas pessoas, mas o dono do albergue não. A ele não é dado um nome. Assim sendo, ele nem poderia ser considerado “presente e diretamente ativo”, segundo Cassirer. Um nome diz muito, isso para Handke poderia desviar a atenção do leitor.

Para o leitor comum, as perguntas retóricas (— pois não era dia de feira em Rambouillet, não muito distante dali?); as numerosas digressões (Notei que, em vez de “eu”, Don Juan costumava usar com frequência formas impessoais na sua história, como se o caráter genérico de sua vivência fosse algo evidente — quisera Deus que eu pudesse dizer o mesmo dos contratempos da minha vida, mais do contra do que tempos); faz de Peter Handke um autor exuberante, mas para poucos, afinal sua linguagem não prima pela fluidez.

Por todos os aspectos até aqui apresentados, reafirma-se a importância do trabalho como fonte adicional de informações sobre o autor Peter Handke, bem como o mesmo possa abrir caminhos para novas reflexões e informações sobre o tema e o autor. Espera-se ter fornecido uma visão geral da carreira literária de Handke, do seu estilo literário, da temática e das estratégias narrativas.

Como visto, o mundo para Handke é um conjunto de imagens. Ele construiu um novo mundo para o galante burlador de Tirso de Molina, o debochado libertino de Molière, o elegante sedutor de Mozart através de uma divagação poética muito bem construída com suas experiências de leitor ávido e amarradas por um estilo inconfundível. No final do romance analisado o narrador informa que “o que aconteceu depois não pode se narrar até o fim, nem por Don Juan, nem por mim, nem por qualquer outra pessoa. A história de Don Juan não pode ter fim [...]” (p. 140).

Essa é mais uma demonstração do estilo do autor, ou seja, o leitor não se depara com nenhum desfecho pronto. Ele espera que o próprio leitor o faça, assim como se pode notar nas próprias palavras de Handke, as quais recorro para finalizar esse trabalho. June Schlueter⁵⁶ pergunta-lhe:

O senhor é descrito geralmente como um novelista e dramaturgo avant-garde.
Eu? Não. Eu sou um escritor clássico . Eu sou um escritor conservador clássico.

O que isto significa?
Com muito ar dentro de mim. Com muitos flocos de neve e brisa de verão em meus livros.

⁵⁶ Entrevista `a June Schlueter, em *The Plays and Novels of Peter Handke*. 1981(p. 173)

— *You're generally described as an avant-garde novelist and playwright.*

— Me? No, I'm a classical writer. I'm a conservative classical writer.

— *What does that mean?*

— With a lot of air in it. With a lot of snow flurries and summer breezes in the books.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BLOCH, Howard R. *Misoginia medieval — e a invenção do amor romântico ocidental*. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos F Moises (Org.). Betty Sue Flowers. São Paulo: Palas Athena, 1998.

CASCARDI, Anthony J.. *Don Juan and the discourse of modernism*. In: Sola-Solé Joseph M. And Gingras, George E. (Ed.). *Tirso's Don Juan: the metamorphosis of a theme*. Washington, D.C.:Catholic University of America Press, 1988.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Laços do desejo*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

CIVITA, Victor. *Mozart*. Coleção Mestres da Música. Vol. 6 e 22. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CORSO, Diana Lichtenstein e CORSO, Mario. *Fadas no divã*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

COURY, David N. and PILIPP, Frank. *The Works of Peter Handke — International perspectives*. Riverside, California: Ariadne Press, 2005.

COURY, David N. *The return of storytelling in contemporary german literature and film: Peter Handke and Wim Wenders*. New York: The Edwin Mellen Press, 2004.

DA PONTE, Lorenzo. *Memoirs of Lorenzo da Ponte*. New York: nyrBooks, 2000.

DAVIDSON, John E. *Handke as Director: The Absense*. In: COURY, David N. and PILIPP, Frank. *The Works of Peter Handke — International perspectives*. Riverside, California: Ariadne Press, 2005.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1963.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GRAU, Jacinto. *El Burlador que no se Burla: Don Juan de Carillana*. Buenos Aires: Losada, 1941.

GINGRAS, George E., SOLA-SOLÉ, Joseph M.. *Tirso's Don Juan — the metamorphosis of a theme*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1988.

GOUNOD, Charles. *O Don Giovanni de Mozart*. Trad. Marcos Bagno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

HANDKE, Peter. *Don Juan (narrado por ele mesmo)*. Trad. Simone Homem de Mello. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

_____. *Kali: eine vorwintwegeschichte*. Suhrkamp Verlag KG, 2007.

_____. *Plays I*. London: Methuen, 1997.

HOLLER, H. *Peter Handke*. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 2007.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Trad. Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LOCKWOOD, Lewis. *A música e a vida de Beethoven*. Trad. Lúcia Magalhães e Graziela Somaschini. São Paulo: Códex, 2005.

MAEZTU, Ramiro. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina: ensayos en simpatía*. Madri: Espasa-Calpe, 1968.

MANDRELL, James. *Don Juan and the point of honor: seduction, patriarchal society, and literary tradition*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1992.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

MARAÑÓN, Gregorio. *Don Juan, Amiel*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

MARAÑÓN, Gregorio. *Don Juan et le donjuanisme*. Canadá: Librairie Stock, 1958.

- MEISTER, Robert. *Literary Guide to Seduction*. New York: Stein and Day, 1963.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Estudios y discursos de crítica histórica y literária — III : Teatro: Lope, Tirso, Calderon*. Edición digital a partir de *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*. Vol. 8, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- MEZAN, Renato. *A sombra de Don Juan e outros ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MOLIÈRE. *Don Juan*. Trad. Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006.
- MOLINA, Tirso de. *El Burlador de Sevilla*. Trad. M. Fernandes. Madri: Mestas Ediciones, 2001.
- MOZART, Wolfgang. *Don Giovanni*. Acesso em: 02 julho 2009. Disponível em: <http://www.emiclassics.com/theoperaseries/pdfs/3586382_dongiovanni_booklet.pdf>.
- NOVAES, Aduino (Org.). *O desejo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1990.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Martin Claret: São Paulo, 2007.
- PLATÃO. *Diálogos*. Victor Civita, 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- PARRY, Christoph. *Peter Handke's landscapes of discourse: an exploration of narrative and cultural space*. Riverside, CA: Ariadne, 2004.
- RANK, Otto. *The Don Juan legend*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1975.
- RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- RIBEIRO, Renato Janine (Org.) *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *O desejo libertino entre o Iluminismo e o Contra-Iluminismo*. In: NOVAES, Aduino. *O Desejo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- RUTHVEN, K.K. *O mito*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SCLIAR, Moacyr. *O texto, ou: a vida*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

SCHLUETER, June. *The plays and novels of Peter Handke*. Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press, 1981.

SIMÕES, Eduardo. *Escritor Peter Handke fala sobre o livro “Don Juan”*. Entrevista concedida à Folha de São Paulo, publicada em 21/01/2008. Acesso internet em 16 nov. 2009 Disponível em: <http://www1folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u365455.shtml>

SINGER, Armand E. *A bibliography of the Don Juan theme — versions and criticism*. West Virginia, USA: West Virginia University, 1954.

STENDHAL, Henri B. *A vida de Mozart*. Trad. Marcus Santarrita. Porto Alegre: L&PM, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Trad. Antonio M Bessa. Lisboa: Edições 70, 2000.

SOLOMON, Debora. *Facing his critics — questions for Peter Handke*. Interview by Debora Solomon for New York Times Magazine. Publicado em: 2 de Julho de 2006. Acesso internet em 04 fev. 2009. Disponível em: <http://www.nytimes.com>

VON HENDY, Andrew. *The Modern construction of myth*. Indiana, USA: Indiana University Press, 2002.

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

WEFELMEYER, Fritz. *Handke’s theater*. In: COURY, David N. and PILIPP, Frank. *The works of Peter Handke — International perspectives*. Riverside, California: Ariadne Press, 2005.

WILLIS, Roy. *Mitologias: deuses, heróis e xamãs nas tradições e lendas de todo o mundo*. São Paulo: Publifolha, 2007.

WOLF, Virginia. *O leitor comum*. Trad. Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

WRIGHT, S. *Tales of seduction: the figure of Don Juan in spanish culture*. New York, NY: Tauris Academic Studies, 2007.

