UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES – ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

O mito arquetípico de *Don Juan* e o gênero dramático espanhol: nuances e releituras do *Siglo de Oro* à *Edad de Plata*.

CARLOS GIOVANI DUTRA DE CASTILLO

Rio Grande-RS
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES – ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

CARLOS GIOVANI DUTRA DE CASTILLO

O mito arquetípico de *Don Juan* e o gênero dramático espanhol: nuances e releituras do *Siglo de Oro* à *Edad de Plata*.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.
Área de concentração: História da Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Mousquer
Coorientadora: Prof. Dra. Eleonora Frenkel Barreto

Rio Grande-RS

2019

Carlos Giovani Dutra del Castillo

"O mito arquetípico de Don Juan e o gênero dramático espanhol: nuances e releituras do Siglo de Oro à Edad de Plata"

Tese aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação foi constituída pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer - Orientador - FURG

Profa. Dra. Eleonora Frenkel Barretto- Coorientadora - FURG

Profa. Dra. Luciana Ferrari Montemezzo- UFSM

Profa. Dra. Aline Castaman- UFPel

Prof. Dr. Francisco Manuel Antunes Soares - FURG

Profa. Dra. Joselma Maria Noal- FURG

Rio Grande, 07 de agosto de 2019.

Ignoro si mi lector está convencido; yo no lo estoy. (Jorge Luis Borges)

Agradecimentos

Gratidão ao Espírito Criador, que muitos chamam de Deus e nos faz cocriadores desta realidade.

Gratidão aos meus queridos pais e família.

Gratidão à minha Universidade por tudo que aprendi e à Capes por me auxiliar com uma bolsa, a qual foi imprescindível para a materialização deste trabalho.

Gratidão aos meus dois professores orientadores: o nobre prof. Antonio Carlos Mousquer, quem me deu toda a liberdade de criação e me apoiou no processo, e à minha querida coorientadora, professora Eleonora Frenkel Barretto, por muitos momentos de suporte teórico.

Gratidão aos prezados professores Joselma, Aline, Francisco e Luciana que estiveram na banca e me deram conselhos valiosos para o aperfeiçoamento da tese.

Gratidão aos meus estimados colegas de doutorado pela ótima convivência e a todos os professores do programa de pós-graduação e equipe de apoio.

Gratidão eterna a todos os envolvidos direta ou indiretamente na inspiração destas palavras, plasmadas na tese.

Resumo

A tese intitulada "O mito arquetípico de *Don Juan* e o gênero dramático espanhol: nuances e releituras do *Siglo de Oro* à *Edad de Plata*" analisa o mito literário de *Don Juan* sob a perspectiva junguiana do arquétipo, assim como se propõe a fazer um perscurso histórico-literário das transformações deste mito, dentro do gênero dramático espanhol. O período escolhido para o estudo inicia-se no denominado "Século de Ouro" até a chamada "Idade de Prata" da literatura espanhola. As obras dramáticas fundamentais que compõem o *corpus* são as seguintes: *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina, a qual inaugurou o mito literário do sedutor de mulheres, e *No hay cosa como callar* (1639), de Pedro Calderón de la Barca, ambas oriundas da estética barroca e dentro do teatro espanhol do período do *Siglo de Oro*. Na sequência, há a versão dramática do mito em *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra* (1713), de Antonio de Zamora; posteriormente, ganha destaque e provém do período do Romantismo espanhol a peça teatral *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla; e finalmente, como representativas da *Edad de Plata*, são relevantes as obras teatrais de autores da chamada Geração de 98, por meio de *Las galas del difunto* (1926), de Ramón del Valle-Inclán e *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1929), de Miguel de Unamuno.

Palavras-chave: Mito literário de *Don Juan*. Arquétipo junguiano. Teatro Espanhol.

Resumen

La tesis denominada "El mito arquetípico de Don Juan y el género dramático español: matices y relecturas del Siglo de Oro a la Edad de Plata" analiza el mito literario de Don Juan bajo la perspectiva junguiana del arquetipo, así como se propone a hacer un recorrido histórico-literario de las transformaciones de este mito, dentro del género dramático español. El período elegido para el estudio se inicia en el denominado "Siglo de Oro" hasta la llamada "Edad de Plata" de la literatura española. Las obras dramáticas fundamentales, que componen el corpus, son las siguientes: El burlador de Sevilla y el convidado de piedra (1630), *de Tirso de Molina, la cual inauguró el mito literario del seductor de mujeres, y No hay cosa como callar* (1639), *de Pedro Calderón de la Barca, ambas originarias de la estética barroca y dentro del teatro español del período del Siglo de Oro. A seguir, está la versión dramática del mito en No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra* (1713), *de Antonio de Zamora; y posteriormente, se destaca y proviene del período del Romanticismo español la obra teatral Don Juan Tenorio* (1844), *de José Zorrilla; y finalmente, como representativas de la Edad de Plata, son relevantes las obras teatrales de autores de la llamada Generación del 98, por medio de Las galas del difunto* (1926), *de Ramón del Valle-Inclán y El hermano Juan o el mundo es teatro* (1929), *de Miguel de Unamuno*.

Palabras clave: *Mito literario de Don Juan. Arquetipo junguiano. Teatro Español.*

Sumário

Considerações iniciais.....p.11

Capítulo 1- Enquadramento teórico: as tradições do mito arquetípico de *Don Juan*

1.1-Definições de mito: a tradição oral e o mito primitivo.....p. 17
1.2-O mito e o arquétipo junguiano no contexto europeu: reflexões sobre a tradição mítica na Idade Média.....p.20
1.3-*Don Juan*: o arquétipo do desejo medieval.....p.28
1.4-O mito de *Don Juan*: de sua tradição oral medieval ao mito literário espanhol e universal.....p.32

Capítulo 2- Antecedentes do "Século de Ouro": o teatro espanhol desse período

2.1-O "Século de Ouro": uma visão do contexto histórico-literário da época áurea na Espanha.....p.42
2.2- Aspectos da dramaturgia áurea: do Renascimento aos antecedentes do teatro barroco espanhol.....p.43
2.3-O teatro espanhol barroco.....p.48
2.4-As inovações estéticas da *comedia nueva,* de Lope de Vega, nos dramas barrocos que representam o mito de *Don Juan*.....p.53

Capítulo 3- O mito arquetípico de *Don Juan* no *Siglo de Oro*: *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina

3.1-Introdução a *El burlador*, de Tirso de Molina: o nascimento do mito literário donjuanesco.....p.59
3.2- O mito primitivo, o arquétipo e o mito literário: problematizações teóricas e suas inter-relações com a versão mítica de Tirso.....p.61
3.3-Resumo dos argumentos da obra dramática *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra,* de Tirso de Molina.....p.68

3.4- O mito arquetípico da tradição oral de *Don Juan* e seu correlato literário na obra *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina: a estrutura da narrativa mítica (mitemas).....p.70

3.4.1-O mitema do burlador.....p.72

3.4.2-O mitema do duplo convite e a estátua sobrenatural.....p.73
3.4.3-O mitema do castigo: o "*convidado de piedra*".....p.75
3.4.4-Os mitemas em um contexto histórico e ideológico no drama *El burlador de Sevilla*: o arquétipo subjacente nos elementos doutrinários e sociais.....p.76
3.4.5-A honra como arquétipo e temática barroca em Molina.....p.85
3.4.6- O mitema da desonra nas atitudes donjuanescas: as mulheres seduzidas como cerne de sua infâmia.....p.90
3.4.7-A face diabólica e arquetípica de *Don Juan*.....p.93
3.4.8-Conclusão acerca dos mitemas arquetípicos.....p.99

3.5-O gênero dramático e o mito donjuanesco.....p.100

3.5.1-A poética e as técnicas dramáticas barrocas na representação de *Don Juan*.....p. 102
3.5.2-A comicidade em *El burlador*.....p.104
3.5.3-Os espaços (cenários) da peça.....p.106
3.5.4-As tramoias donjuanescas na configuração do enredo dramático.....p.108
3.5.5-O tempo psicológico e cronológico p.110
3.5.6-O estilo barroco na forma teatral de *El Burlador*.....p.112

Capítulo 4-O mito arquetípico de *Don Juan* no teatro áureo de Calderón de la Barca

4.1-A visão do mito donjuanesco e arquetípico em Calderón: *No hay cosa como callar*.....p.116
4.2-Resumo da obra dramática *No hay cosa como callar*……...p.118

4.3-Os mitemas na obra de Calderón: uma comparação da estrutura mítica e arquetípica com a obra de Tirso.....p.119

4.3.1-O mitema do burlador tresloucado.....p.120
4.3.2-O mitema da (des)honra e o casamento como resolução do conflito.....p.123
4.3.3-O mitema do pacto diabólico.....p.126
4.3.4-Conclusões acerca da natureza arquetípica nos mitemas.....p.129

4.4-As especificidades e mecanismos teatrais em *No hay cosa como callar*.....p.132
4.4.1-O viés cômico em *No hay cosa como callar*.....p.135
4.4.2-O enredo da peça.....p.137
4.4.3-Aspectos temporais na obra.....p.141
4.4.4-A poética barroca em *No hay cosa como callar*…….....p.142

4.5-Conclusões do mito de *Don Juan* como arquétipo do âmbito psicológico e social no teatro áureo espanhol em Tirso de Molina e Calderón de la Barca.....p.147

Capítulo 5-O mito e o arquétipo de *Don Juan* em Antonio de Zamora

5.1-Contextualização histórico-literária: antecedentes e influências dramáticas de Antonio de Zamora.....p.153
5.2-A obra *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra* …….p.157
5.3-Resumo dos argumentos da peça.....p.157

5.4-Análise dos mitemas e seu teor arquetípico de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*……...p.159

5.4.1-O mitema do "burlador" de mulheres.....p.160
5.4.2-Mitema das mulheres conquistadas e a dicotomia honra /desonra.....p.166
5.4.3-Mitema da alusão diabólica.....p.168
5.4.4-Mitema do duplo convite e o *convidado de piedra*.....p.170
5.4.5-Mitema do castigo.....p.174

5.5-Aspectos do gênero dramático em Zamora.....p.179

5.5.1-Os personagens e sua face alegórica.....p.182
5.5.2-Considerações acerca do enredo de *No hay plazo que se cumpla*….....p.183
5.5.3-A linguagem cômica na obra.....p.186

5.5.4-Aspectos formais da linguagem: a musicalidade e a metrificação do teatro espanhol do *Siglo de Oro*, em Zamora.....p.187

5.6-Conclusões sobre o mito donjuanesco de Zamora em seu contexto arquetípico p.193

Capítulo 6- *Don Juan* e o Romantismo espanhol em José Zorrilla

6.1-Uma introdução ao contexto histórico-literário do Romantismo, em face do mito de *Don Juan* em José Zorrilla.....p.198
6.2-O contexto ideológico subjacente no Romantismo espanhol e nas obras literárias de Zorrilla.....p.202
6.3-O teatro romântico do século XIX e o percurso dramático de José Zorrilla até *Don Juan Tenorio*.....p.205
6.4-Introdução sobre *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla.....p.209
6.5-Resumo dos argumentos da peça.....p.211

6.6-Os mitemas em *Don Juan Tenorio*.....p.216

6.6.1-O contexto mítico da honra.....p.216
6.6.2-O mitema do burlador.....p.218
6.6.3-Mitema da sedução das mulheres: Doña Inés, a "salvadora de uma alma libertina".....p.225
6.6.4-O mitema do símbolo demoníaco à luz do olhar romântico.....p.229
6.6.5-O mitema da profanação com o duplo convite e as estátuas.....p.234
6.6.6-O mitema do castigo: "o amor romântico cobre a mortalha de pecados".....p.240
6.6.7-Uma conclusão acerca dos mitemas em *Don Juan Tenorio*.....p.244

6.7-O gênero dramático na configuração do mito donjuanesco.....p.245

6.7.1-Os matizes da linguagem poética: a retórica dramática e romântica na obra.....p.245
6.7.2-Um panorama sobre o tempo na obra.....p.251
6.7.3-A importância dos cenários e sua configuração romântica na peça.....p.253
6.7.4-Técnicas dramáticas que envolvem a estrutura do enredo.....p.256
6.7.5-*Don Juan Tenorio* e seu hibridismo genérico.....p.260

6.8-Conclusões sobre o mito donjuanesco na versão teatral de Zorrilla: um reflexo dos arquétipos na estética romântica do século XIX.....p.262

Capítulo 7- A "Idade de Prata": a reconfiguração dramática e arquetípica de *Don Juan* em Valle-Inclán

7.1-Pressupostos histórico-literários da "Idade de Prata": a Geração de 98 espanhola e o mito de *Don Juan*.....p.267
7.2-A reatualização do mito donjuanesco no século XX.....p.272
7.3-Valle-Inclán e seu livro paródico *Martes de Carnaval*.....p.275
7.4-Resumo dos argumentos da obra *Las galas del difunto*……...p.279

7.5-Os mitemas em *Las galas del difunto*.....p.280

7.5.1-Mitema do burlador: a "burla" deformada e o anti-herói que critica a guerra de 98.....p.281
7.5.2-Mitema das mulheres que "conquistam" no século XX.....p.286
7.5.3-Mitema do convite…….p.290
7.5.4-Mitema da profanação e da estátua.....p.291
7.5.5-Mitema do castigo…….p.294
7.5.6-Mitema do diabo……...p.296
7.5.7-Conclusão acerca dos mitemas arquetípicos de Valle-Inclán.....p.297

7.6-Introdução: as experimentações vanguardistas do teatro do século XX espanhol, as retomadas da tradição estética e suas repercussões nos dramas de Valle-Inclán.....p.299

7.6.1-Os preceitos dramáticos do livro *Martes de Carnaval*: antecedentes do esperpento de *Las galas del difunto*.....p.303
7.6.2-A perspectiva dramática do grotesco na estética do esperpento de Valle-Inclán……..p.305
7.6.3-O percurso do esperpento na peça *Las galas del difunto*.....p.308
7.6.4-A linguagem esperpêntica na peça.....p.312
7.6.5-Os personagens no esperpento: o mundo deformado dos fantoches.....p.315
7.6.6-Os cenários como reflexo social da degradação.....p.318
7.6.7-O contexto temporal da peça…….p.320
7.6.8-O enredo e seus ínfimos traços de tensão dramática.....p.321
7.6.9-Conclusões sobre o esperpento na peça.....p.322

Capítulo 8- A "Idade de Prata" II: a reconfiguração dramática e arquetípica de *Don Juan,* em Miguel de Unamuno

8.1-Introdução: Miguel de Unamuno e sua peça *El hermano Juan o el mundo es teatro*.....p.324
8.2-Resumo dos argumentos dramáticos……...p.328

8.3-Mitemas na obra.....p.329

8.3.1-Mitema do burlador: o conquistador que se transforma em "irmão".....p.329
8.3.2-Mitema das mulheres sedutoras e independentes.....p.340
8.3.3-Mitema do diabo.....p.343

8.3.4-Mitema da estátua vingadora: “o convidado de *piedra* feminino”.....p.346
8.3.5-Mitema do castigo: a morte como obsessão do *Don Juan* de Unamuno.....p.347
8.3.6-Conclusão dos mitemas arquetípicos de Unamuno.....p.352

8.4-Antecedentes estéticos e histórico-literários do teatro de Miguel de Unamuno e de *El hermano Juan o el mundo es teatro*.....p.354

8.4.1-Uma introdução sobre a filosofia no percurso dramático de Unamuno.....p.357
8.4.2-A poética na obra: a metateatralidade e o existencialismo……...p.359
8.4.3-Os intertextos metateatrais……...p.364
8.4.4-A linguagem filosófica e pausada…….p.368
8.4.5-Os cenários “coadjuvantes” de Unamuno…….p.369
8.4.6-O enredo “das ideias”……...p.371
8.4.7-Os personagens como entidades conscientes de sua atuação dramática……...p.373
8.4.8-O tempo feito de digressões……..p.375
8.4.9-Conclusões sobre *El hermano Juan o el mundo es teatro*, de Miguel de Unamuno.....p.376

8.5-Conclusões sobre o mito arquetípico de *Don Juan* no século XX, a “Idade de Prata” da literatura espanhola nas óticas de Valle-Inclán e Miguel de Unamuno.....p.379

8.6-O mito arquetípico de *Don Juan* na visão de Valle-Inclán.....p.382

8.7-A proposta de resolução do mito arquetípico de *Don Juan* em *El hermano Juan o el mundo es teatro*, de Miguel de Unamuno.....p.386

Considerações finais.....p.395

Referências.....p.403

Considerações Iniciais

Por meio do título *O mito arquetípico de Don Juan e o gênero dramático espanhol: nuances e releituras do Siglo de Oro à Edad de Plata*, o tema da tese se propõe a estudar um dos principais mitos da Literatura Hispânica: a história mítica de *Don Juan*, em face da teoria junguiana do arquétipo[1], assim como analisar as transformações deste mito no gênero dramático espanhol, ao longo do período histórico-literário denominado "Século de Ouro[2]" até a chamada "Idade de Prata"[3], na literatura espanhola. Com isso, o recorte proposto examina as principais obras dramáticas espanholas que abordam o mito de *Don Juan* no transcorrer entre esses dois momentos, tidos como os mais importantes da história literária da Espanha, somando-se a uma ánalise das técnicas dramáticas em cada uma das peças teatrais do *corpus* escolhido.

As obras dramáticas fundamentais, que compõem um percurso sistemático de abordagem do mito donjuanesco, são as seguintes: *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina e *No hay cosa como callar* (1639), de Pedro Calderón de la Barca, oriundas da estética barroca e dentro do teatro espanhol do período do *Siglo de Oro*; em seguida, há a versão dramática e neoclassicista do mito em *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra* (1713), de Antonio de Zamora[4]; posteriormente, ganha destaque e provém do período do Romantismo espanhol a peça teatral *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla; e finalmente, na *Edad de Plata*, são relevantes as obras teatrais de autores da chamada

---

[1] O conceito de arquétipo [...] constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-as "motivos" ou "temas"; na psicologia dos primitivos elas correspondem ao conceito das *représentations collectives* de Levy Brühl [...] Minha tese é a seguinte: à diferença da natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico, de caráter coletivo, nâo-pessoal, ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que - mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal - consideramos a única psique passível de experiência. O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tomar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência. (JUNG, 2000, p. 53-54)

[2] O Século de Ouro é, como muitos estudiosos denominam, a época clássica e apogeu da cultura espanhola, essencialmente desde o Renascimento do século XVI até o Barroco do século XVII. Sujeito a datas concretas de acontecimentos chaves, abarca desde a publicação da *Gramática Castellana de Nebrija*, em 1492, até a morte de Calderón de la Barca, em 1681.

[3] Segundo Hernán Urrutia Cárdenas, em seu texto "*La edad de plata de la literatura española*" (ver referências), a chamada *Edad de Plata* da cultura espanhola é uma denominação, utilizada por muitos especialistas, para o período que abrange o final do século XIX e o primeiro terço do século XX (engloba a partir da Geração de escritores de 98 até a República espanhola, datada em 1936) e refere-se ao nível cultural quase tão significativo quanto fora o "*Siglo de Oro*", nas letras espanholas.

[4] Antonio de Zamora y Cuterillo (Madrid, 1 de septiembre de 1665 – Ocaña, 7 de diciembre de 1727).

Geração de 98[5], por meio de *Las galas del difunto* (1926), de Ramón del Valle-Inclán e *El hermano Juan o El mundo es teatro* (1929), de Miguel de Unamuno.

No capítulo 1- "Enquadramento teórico: as tradições do mito arquetípico de *Don Juan*", o foco é esmiuçar as raízes históricas e mitológicas, em suas bases originárias da tradição oral medieval, bem como apresentar uma ótica psicológico-social que abrange ao mito de *Don Juan* desde a perspectiva do arquétipo de Jung. No capítulo 2- "Antecedentes do Século de Ouro: o teatro espanhol desse período", a ênfase é diacrônica, para elucidar o contexto histórico que circunda as obras literárias do período barroco, dentro do século áureo espanhol, sendo um preâmbulo para o capítulo seguinte. No capítulo 3, "O mito arquetípico de *Don Juan* no *Siglo de Oro*: *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina" são estudados os diversos apectos míticos (os mitemas literários) e arquetípicos e se analisam suas características, relacionadas ao gênero dramático e estético. No capítulo 4, "O mito arquetípico de *Don Juan* no teatro áureo de Calderón de la Barca" estuda-se a visão do mito donjuanesco e arquetípico, nesse consagrado dramaturgo espanhol, e as características do teatro áureo através da obra *No hay cosa como callar*. No capítulo 5, "O mito e o arquétipo de *Don Juan* em Antonio de Zamora", há um estudo do contexto histórico-literário de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra*, a elucidação das características do mito (mitemas), sua relação com a ideia de arquétipo e, por último, os caracteres que a configuram como obra teatral são investigados. No capítulo 6, "*Don Juan* e o Romantismo espanhol em José Zorrilla", são examinados os mesmos preceitos: contexto histórico-literário, mitemas arquetípicos e a natureza dramática na peça *Don Juan Tenorio*, do autor romântico José Zorrilla, a qual é uma das mais conhecidas versões do mito, encenada até os dias atuais nos palcos espanhóis. Já o capítulo 7, "A Idade da Prata: a reconfiguração dramática e arquetípica de *Don Juan* em Valle-Inclán", incia fazendo um panorama da Geração de 98 e a definição de Idade de Prata da literatura espanhola e, logo, há um estudo da peça *Las galas del difunto*, de Ramón del Valle-Inclán, como primeiro exemplo da representação do mito de *Don Juan*, dentro do século XX. Para finalizar esta tese, no capítulo 8- "A Idade da Prata II: a reconfiguração dramática e arquetípica de *Don Juan* em Miguel de Unamuno", há o estudo da obra *El*

[5] A Geração de 98 (*Generación del 98*, em espanhol) é a denominação atribuída a um grupo de escritores, ensaístas e poetas espanhóis que se viram profundamente afetados pela crise moral, política e social na Espanha, subsequente à derrota militar na Guerra Hispano-Americana e a consequente perda de Porto Rico, Cuba e Filipinas, no ano de 1898. A qualidade estética dos autores literários desse período situa-os na "Idade de Prata" espanhola, conforme esta tese atestará.

hermano Juan o El mundo es teatro (1929), de Miguel de Unamuno, a qual encerra o panorama e percurso mítico proposto, com a análise dos mitemas em seu âmbito arquetípico e as técnicas dramáticas inovadoras deste dramaturgo.

Portanto, acerca do estudo feito, com a tese defendida sobre o mito de *Don Juan* e sua representação nas peças teatrais analisadas, um primeiro traço essencial a se destacar é a sua natureza como um *mito psicológico e social*, em relação direta com os aspectos inerentes ao momento histórico-literário e estético, pelos quais tais obras dramáticas estavam inseridas. Ainda, haja vista essa natureza psicossocial, acrescente-se o conceito de *arquétipo*, com raízes na psicologia analítica de Jung e cujo teor contribuiu para uma visão peculiar acerca do mito donjuanesco.

A palavra "arquétipo" vem da língua grega, com o prefixo *arché*, possuindo os seguintes sentidos: "ponta", "posição superior", "princípio"; e também com o sufixo *tipós*, designando: "impressão", "marca", "tipo". Sobretudo é um conceito que representa o primeiro modelo de alguma coisa ou antigas impressões sobre algo. Ao que Jung deduz que são "imagens primordiais" e modelos comportamentais, os quais se originam de uma constante repetição de uma mesma experiência, durante muitas gerações. Os arquétipos não possuem formas fixas ou pré-definidas e persistem através dos milênios, sempre exigindo novas interpretações. De fato, ele é usado em uma variedade de *interesses ideológicos* que englobam ao *inconsciente coletivo espanhol* das obras dramáticas que são objetos do nosso estudo e representam ao mito donjuanesco, conforme afirma Jung, em seu conceito de arquétipo: "[...] constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar" (JUNG, 2000, p.53).

Por essa razão é que, ao longo dos anos de estudo do comportamento humano, Jung percebeu que existe uma matriz ou fonte compartilhada por nossa espécie, que ele identificou como arquétipos, conjugando a matéria prima psíquica e afetiva pela qual os nossos antepassados atribuíram significado à experiência humana, em interação com o mundo e em cujas raízes remetem à condição biológica da própria espécie: "O arquétipo é, na realidade, uma tendência instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho e o das formigas para se organizarem em colônias" (JUNG, 2008, p.83). O arquétipo é, então, uma força criativa que coordena a formação dos elementos estruturados em nossa psique, por meio dos símbolos. Uma vez que este é o veículo de comunicação entre a psique individual e o inconsciente coletivo – entre o inconsciente e

o consciente – aonde os arquétipos ganham forma. É o símbolo que nos orienta para conteúdos psíquicos desconhecidos, levando-nos ao encontro dos arquétipos que habitam no inconsciente. Ou seja, o símbolo "conscientiza" a força psíquica inconsciente e misteriosa que conforma ao arquétipo. Nesse sentido, o psicanalista suiço corrobora que os símbolos mitológicos são oriundos da psique humana, como é o caso da figura de *Don Juan*, em um misto de influências individuais com as coletivas, no que concerne ao aspecto da tradição social e cultural:

> E o essencial, psicologicamente falando, é que nos sonhos, nas fantasias e nos estados excepcionais da mente, os temas e símbolos mitológicos mais distantes possam surgir autoctonemente em qualquer época, aparentemente como resultado de influências, tradições e estímulos individuais, mas também, mais freqüentemente, sem estes fatores. Essas "imagens primordiais" ou "arquétipos", como eu os chamei, pertencem ao substrato fundamental da psique inconsciente e não podem ser explicados como aquisições pessoais. Todos juntos formam aquele estrato psíquico ao qual dei o nome de inconsciente coletivo. A existência do inconsciente coletivo indica que a consciência individual não é absolutamente isenta de pressupostos. Ao contrário: acha-se condicionada em alto grau por fatores herdados, sem falar, evidentemente, das inevitáveis influências que sobre ela exerce o meio ambiente. O inconsciente coletivo compreende toda a vida psíquica dos antepassados desde os seus primórdios. É o pressuposto e a matriz de todos os fatos psíquicos e por isto exerce também uma influência que compromete altamente a liberdade da consciência, visto que tende constantemente a recolocar todos os processos conscientes em seus antigos trilhos. É este perigo positivo que explica a extraordinária resistência que a consciência contrapõe ao inconsciente. Não se trata aqui da resistência à sexualidade, destacada por Freud, mas de algo muito mais geral: o medo instintivo de perder a liberdade da consciência e de sucumbir ao automatismo da psique inconsciente. Para certos tipos de pessoas o perigo parece consistir na sexualidade, porque é aí que elas temem perder sua liberdade. Para outros, o perigo se situa em regiões inteiramente diversas, precisamente sempre onde se nota uma certa fraqueza, ou seja, portanto, onde não é possível opor uma alta barragem ao inconsciente. (JUNG, 2000b, p.27)

E, no caso do mito de *Don Juan*, essas são as prerrogativas centrais destas páginas, com a devida fundamentação teórica que iremos traçar ao longo do trabalho, associando-as aos traços estéticos de cada peça teatral analisada. Assim, *Don Juan* se consolida como um personagem arquetípico, um anti-herói encarnando, geralmente, os valores humanos deturpados e as ditas "fraquezas e medos instintivos" que Jung salienta na citação acima. Isso porque o burlador simboliza e "conscientiza" sua liberdade de ação, em um meio social repressivo, no qual precisa redimir e punir seus desvios

comportamentais. E quem exerce uma influência social desde a primeira peça teatral que *Don Juan* protagoniza são as instituições de poder do século XVII.

Isto é, em "*El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*", de 1630, é iniciada a trajetória do burlador enquanto símbolo, já no teatro barroco do Século de Ouro espanhol, de um homem que desestabiliza o *status quo* vigente, por afrontar a sagrada instituição católica do casamento, bem como aos códigos cavalheirescos da honra, do bom senso e pelo fato de conquistar mulheres comprometidas, o que viola aos conceitos mais enraizados da sociedade espanhola do período áureo-secular.

Decorrente de tal comportamento, *Don Juan* exemplifica a face arquetípica do mito, ao ser uma "sombra" (termo junguiano), denotando o lado negativo do homem, no cerne de seu instinto projetado nas enganações de *Don Juan*, o que também corrobora ao arquétipo que lhe cabe, na medida em que simboliza os desejos coletivos (ou seja, "pulsões inconscientes") mais sorrateiros e proibidos do homem, no transcorrer de todas as peças teatrais que iremos analisar. É a impulsividade (ou compulsividade) que Jung contextualiza quando afirma: "A compulsividade tão temida pelo homem civilizado produz também aquele medo característico de se tornar consciente, mais observado [...]" (JUNG, 2000b, p.29). Aliado a esse conceito do indivíduo impulsivo, há ainda o *instinto*, em uma definição que abrange ao caráter do burlador em todas as obras dramáticas que estudaremos e precisa ser "reprimido" no organismo social, pois é originário dele o tônus de impulsividade, quando *D. Juan* busca conquistar sem responsabilidade de seus atos e tampouco leva em conta qualquer temor a castigos ou reprimendas, por parte da coletividade:

> Como se sabe, a linguagem corrente usa a palavra "instinto" com muita freqüência, falando sempre de ações "instintivas", quando se tem diante de si um comportamento em que nem os motivos nem a finalidade são conscientes e que só foi ocasionado por uma necessidade obscura [...] Assim, a atividade instintiva é caracterizada por uma certa inconsciência de seus motivos psicológicos, em contraste com os processos conscientes, que se distinguem pela continuidade de suas motivações. A ação instintiva, portanto, aparece mais ou menos como um acontecimento psíquico abrupto, uma espécie de interrupção da continuidade da consciência. Por isso, é sentida como uma "necessidade interior" — que é a definição já dada por Kant para o instinto. Por sua natureza, a ação instintiva deveria ser incluída entre os processos especificamente inconscientes que só são acessíveis à consciência por seus resultados. (JUNG, 2000b, p. 34)

De fato, *Don Juan* parece incólume e indiferente diante dos perigos de ferir as normas sociais, em seu protagonismo de impulsividade que desafia aos costumes vigentes e se repete constantemente: "Os instintos são formas típicas de comportamento [...] com formas de reação que se repetem de maneira uniforme e regular [...] quer esteja associado a um motivo consciente ou não" (JUNG, 2000b, p. 37). Apesar de que, em cada uma dessas obras dramáticas do *corpus* de análise, o arquétipo de donjuanesco vai sofrendo variações estilísticas, de acordo com os interesses ideológicos dos dramaturgos, sendo mais um elemento motivador de estudo nesta tese.

Dessa forma, este trabalho se propõe a interpretar dito manancial teórico do mito arquetípico donjuanesco, através de um estudo bastante abrangente e que objetiva contribuir para a elucidação da figura de *Don Juan*, dada a relevância de ter nascido nos palcos espanhóis, em um trajeto importante de ser analisado até inícios do século XX. Por isso, a noção arquetípica de Jung do mito auxilia na interpretação do conceito de inconsciente coletivo, cujas características são marcantes na figura do conquistador de mulheres e também refletem o momento histórico-literário que atravessa cada uma das peças teatrais, em seu contexto ideológico e político. Uma vez que, como veremos, o teatro era um trunfo propagandístico e reivindicatório das contendas e anseios do âmbito social e/ou dos poderes do sistema social, instituído em cada época de sua representação.

Capítulo 1- Enquadramento teórico: as tradições do mito arquetípico de *Don Juan*

1.1-Definições de mito: a tradição oral e o mito primitivo

Ao se pensar na civilização, de modo geral, em todas as eras pelas quais o homem passou e se desenvolveu, houve uma tentativa de compreender o mundo que o circunda. O homem, desde que se organizou em grupos, precisava preservar fontes da sabedoria e experiências acumuladas, no transcorrer do tempo. Assim, a chamada tradição oral foi o primeiro grande esboço, das sociedades primitivas, de sedimentarem conhecimentos e repassá-los às próximas gerações, antes que a humanidade fosse dominada pela escrita e esta se impusesse sobre as tradições orais, conforme assinala Jack Goody:

> A "literatura" oral era a forma (ou gênero) padrão encontrada nas sociedades sem a escrita. O termo também é usado para descrever a tradição bastante diferente em civilizações letradas em que certos gêneros são transmitidos boca a boca ou são restritos aos que não sabem ler (o "povo") [...] O termo "literatura" cria problemas visto que, em última instância, é derivado do latim *littera*, "letra", essencialmente um conceito escrito, até mesmo alfabético. As frases "formas orais padronizadas" e "gêneros orais" foram sugeridas para substituir a expressão "literatura oral", mas como a palavra literatura é utilizada tão amplamente, não deve ser ignorada... (GOODY, 2012, p.43)

Uma das definições mais difundidas e tradicionais sobre o mito é a de Mircea Eliade. Para o pensador romeno o mito é: "[...] é uma realidade cultural extremamente complexa [...] ele conta uma história sagrada, relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio..." (ELIADE, 1986, p.9). Nesse sentido, Eliade salienta que o mito narra façanhas de "Entes Sobrenaturais" (personagens míticos), em relação a uma realidade que passou a existir, seja uma realidade total (o Cosmo, o surgimento do mundo, da vida) ou apenas um fragmento dela (por exemplo, a história de uma ilha, de um comportamento humano, de uma instituição). Porquanto é sempre a narrativa de uma "criação", um relato sobre como algo foi produzido e começou a "ser", ou seja, fala apenas do que "realmente" ocorreu e do que se manifestou plenamente.

Outra perspectiva imporante, acerca da definição de mito, é assumida por Joseph Campbell, em sua obra *Mito e Transformação*. Campbell se detém nas funções que o mito vai ter em determinada cultura ou sociedade. Segundo ele, há pelo menos quatro funções que abrangem o contexto mítico. A primeira diz respeito a uma visão de vida que o mito busca representar e à importância do ritual, na transmissão desse conhecimento:

> Tradicionalmente, a primeira função de uma mitologia viva é conciliar a consciência com as precondições da sua própria existência- quer dizer, com a natureza da vida [...] a reconciliação com a gratidão, o amor, o reconhecimento da delicadeza. Pela amargura e pela dor, a experiência primordial no âmago da vida é doce, maravilhosa. Tal visão afirmativa aparece sempre nesses ritos e mitos incríveis. (CAMPBELL, 2008, p.31-32)

Já a segunda função da mitologia (entendida como conjunto de mitos) é a de "[...] apresentar uma imagem do cosmos, uma imagem do universo que nos cerca, [...] Podemos denominá-la função cosmológica da mitologia. A questão da verdade não importa aqui [...] É isso que uma mitologia ou religião tem a oferecer" (CAMPBELL, 2008, p.34-35). Portanto, visa explicar o que ele chama de "assombro místico", relacionado a tudo que tenha que ver com o universo e sua criação. No que tange à terceira função de um mito, refere-se a um contexto mais ligado ao meio social:

> [...] é validar e preservar dado sistema sociológico: um conjunto comum daquilo que se considera certo e errado, propriedades e impropriedades, no qual esteja apoiada nossa unidade social particular. Nas sociedades tradicionais, essas noções de lei e ordem são mantidas no âmbito da ordem cosmológica: são da mesma natureza primordial, igualmente válidas e inquestionáveis [...] Assim, as leis sociais dessa sociedade sagrada têm a mesma autenticidade que as leis do universo. (CAMPBELL, 2008, p.36)

Dessa forma, o mito auxilia na regulação dos atos e das leis que regem e organizam cada cultura ou sociedade. O termo "sagrado" faz alusão a instituições como a Igreja, uma organização bastante relevante no papel de observar e zelar pela ordem social, institucionalizando normas e preceitos, os quais devem ser seguidos por todos. Finalmente, a quarta função mítica possui uma característica psicológica, que circunda ao mito e ajuda o homem a enfrentar as fases da vida:

> O mito deve fazer o indivíduo atravessar as etapas da vida, do nascimento à maturidade, depois à senilidade e à morte. A mitologia

> deve fazê-lo em comum acordo com a ordem social do grupo desse indivíduo, em comum acordo com o cosmos- conforme o grupo o defina- e em comum acordo com o mistério estupendo. (CAMPBELL, 2008, p. 37)

Enfim, ao se refletir sobre as definições e funções do mito, os autores supracitados têm alguns pontos em comum: o fato de o mito ser *ritualizado*, contar uma história "*sagrada*" e, assim, possuir um caráter fortemente influenciado por uma *ideologia social* e *religiosa*. Quanto a este último aspecto, chega-se a um percurso teórico relevante para se pensar no mito primitivo: a crença ou religião. O ritual mítico dessas sociedades primevas explicita a necessidade de acreditar em alguma coisa, de buscar o sentido da vida e a explicação dos fenômenos naturais e sobrenaturais da vida e do mundo.

Em outras palavras, a religião primitiva era o mito e, como afirma Martins, "a religião sempre está impregnada de mitos, pois é [...] caracterizada pela distinção do sagrado e do profano [...]" (MARTINS, 2009, p.18). A importância do mito em si está cristalizada na organização de tais sociedades até chegar nas atuais, mediante um conjunto de histórias originais de certa cultura e base fundamental de uma crença, cujos rituais religiosos e referências, repletas de sabedoria e tradição, se perpetuam através do tempo. Martins complementa sua visão acerca dessa relevância, ao citar livros fundamentais da humanidade que se compõem de um conteúdo mítico e religioso e definem a tradição de culturas, já consolidadas do mundo:

> Por trás de cada fábula ou lenda de um povo, de cada símbolo, de cada mito, oculta-se uma verdade cíclica, herdada do período de maior cultura. Por trás da Cabala, dos livros védicos, dos livros herméticos, dos poemas de todos os tempos, desde o *Popol-Vuh* dos maias até a Bíblia dos hebreus, oculta-se sempre uma verdade científica, ora cosmogônica, ora antropogônica. (MARTINS, 2009, p.28)

O mito busca explicar o sentido da vida, o comportamento humano, as vicissitudes que transitam entre a vida e a morte. Com isso, as narrativas míticas abrangem uma série de aspectos em sua definição: é um relato surgido na tradição oral; possui um teor sagrado ou religioso, na medida em que busca dar uma referência de preceitos morais para a sociedade; explica hipóteses acerca da origem da vida e do mundo (dentro da perspectiva dos mitos cosmogônicos); é a expressão cultural de uma determinada civilização ou sociedade e também pode apresentar mutabilidade, ao longo do tempo. Todavia, o cerne inicial desta tese baseia-se no estudo do mito dentro de um

contexto específico que é a sociedade medieval europeia, uma vez que o mito de *Don Juan* se consolida na tradição oral desse meio social e histórico, sendo a vertente explorada na análise a seguir: as tradições orais mitológicas na civilização europeia, cujos passos iniciais ou sementes se relacionam, então, com o contexto mítico donjuanesco.

1.2-O mito e o arquétipo junguiano no contexto europeu: reflexões sobre a tradição mítica na Idade Média

Houve na Europa, desde os primórdios, quatro grandes tradições com raízes mitológicas. Essas formulações tiveram, segundo atesta Joseph Campbell, papel atuante no desenvolvimento da cultura do continente:

> Havia na Europa quatro poderosas tradições mitológicas plenamente ativas antes do advento do cristianismo. Havia a tradição grega clássica, a itálica ou romana clássica, o material céltico e o germânico. Com toda sua pujança, elas representavam algo que é típico da Europa e de nenhum outro lugar: o respeito pelo indivíduo, pelo caminho e pelo feitio de cada indivíduo. (CAMPBELL, 2015, p. 204)

O culto ao indivíduo, por exemplo, se observa na mais famosa das mitologias, a greco-romana, em cujas narrativas temos uma infinidade de heróis com valores individuais que são relevantes e se personificam na sociedade. Odisseu, Aquiles, Hércules, só para citar alguns, eram referências de seres extraordinários, sobre-humanos em uma cultura que exaltava o herói como o indivíduo por excelência, com seus feitos servindo de modelo para todos. Não obstante, com o advento e fortalecimento da religião cristã em território europeu, essas quatro tradições se ramificam em duas principais, enquanto bases que, como mostra Campbell, irão estruturar as narrativas míticas, nos séculos depois de Cristo:

> Eis, portanto, as duas tradições europeias: a heroica, nativa da Europa, com raízes no antigo espírito céltico-germânico; e a cristã, sobreposta a ela, trazida do Oriente Próximo [...] O que importa, no Oriente Próximo, é pertencer à comunidade. Não se é um indivíduo, mas apenas um membro de uma sociedade. A pessoa é um órgão de um organismo. Tudo se faz com enorme ênfase sobre o ritual, as regras, as leis. Leiam os livros de leis do Antigo Testamento, o Levítico, por exemplo, e poderão ter uma ideia do que estou dizendo. (CAMPBELL, 2015, p.205)

Campbell explicita que a tradição heroica, principalmente a da Grécia Clássica, se uniu gradualmente aos valores cristãos (oriundos do Oriente), nos quais o herói, sem sua comunidade e sem os preceitos coletivos (leiam-se as normas sociais e religiosas cristãs), não se reconhece como emblema cultural de sua civilização. Além disso, o mitólogo aponta em qual momento essa absorção se instaura:

> Essa tradição do Oriente próximo foi levada à Europa e imposta pelo poderio militar durante os séculos IV e V d. C., suscitando uma enorme desarticulação. Durante os séculos XI e XII [...] a Europa começou a assimilar esse material; a história do Graal e os romances arturianos representam essa assimilação. (CAMPBELL, 2015, p.205)

Durante os séculos XI e XII, por exemplo, surgem o *Libro de Alexandre* e o *Cantar de Mio Cid*, poemas épicos espanhóis que exaltam o herói, em um paradigma de encarnar os valores coletivos de teor cristão. Também a partir de tal período aparecem, na Europa, narrativas ligadas aos chamados trovadores[6], um conjunto de histórias, fortemente impregnadas pela temática do amor cortês e seus obstáculos sociais ou espirituais:

> A história de Tristão e Isolda é a história do amor que serve de guia, a história do amor como inspiração divina. A época dos primeiros trovadores, que forma os primeiros a celebrar esse grande tema, foi o século XII: o século dos trovadores. O grande tema foi o do amor cortês, que era, por definição, um amor adúltero. (CAMPBELL, 2015, p.207)

Assim, o amor cortês suscita o desejo justamente pelo teor do proibido, por ser fruto de um período histórico em que os matrimônios eram arranjados, ignorando-se a união que legitimasse a um sentimento de amor mútuo. O intuito desses tipos de "consórcios" era, de fato, estabelecer acertos entre famílias para acumular riquezas e bens, inseridos em uma pragmática que não envolvia emoções e sentimentos. É em razão da ausência do amor romântico que nasce o desejo de buscá-lo em outras pessoas, ou seja, fora do casamento. Esse era um grande *leitmotiv* das narrativas e também o "combustível" de histórias míticas que, segundo Campbell, surgiam como a de Tristão e Isolda:

[6] Historicamente, o Trovadorismo foi considerado um movimento literário surgido na Idade Média, em meados do século XI. As cantigas (divididas em cantigas de amor, de amigo, escárnio e maldizer) são os principais registros da época. Tais cantigas medievais são, geralmente, contemporâneas da chamada Reconquista cristã (época das Cruzadas em que os cristãos retomam o poder de territórios europeus, em batalhas contra os árabes ou mouros).

> Nas cortes daquele tempo, o casamento era um arranjo feito entre as famílias, e não uma união por escolha individual. É o tipo de casamento que predomina até hoje no Oriente, e era o tipo de casamento do mundo antigo. Duas pessoas que nunca se tinham visto antes eram unidas num matrimônio sacramentado pela Igreja, que declara: "Dois corpos, uma só carne". O que na verdade significa: "Duas contas bancárias, uma só conta bancária". Não existe a centelha do amor, embora possa haver uma relação muito cálida, cordial e social, a produção de filhos e tudo mais. O amor entrava nessa situação como um destino, um destino aterrador, porque a reação social era a morte [...] O sentido do amor cortês residia na dor amorosa. (CAMPBELL, 2015, p.207-208)

Tal ênfase em uma dor amorosa, própria da temática do amor cortês, vai impulsionando uma necessidade de quebrar paradigmas e questionar as normas sociais, mediante essas histórias amorosas. Consequentemente, se instaura um conflito entre as vontades individuais e o dever social, este vinculado aos valores vigentes da sociedade medieval. O que passa a ser proibido se converte em ponto de referência e serve como exemplo constante entre o que se deve ou não fazer. Em suma, na Idade Média a ideologia do proibido é mais ressaltada, em uma reprimenda social, a tal ponto que os castigos eram cada vez mais temidos. A seguir e entre aspas Campbell cita uma breve passagem do romance de Tristão e Isolda que retrata tal teor restritivo:

> "Se ao falar em morte você se refere ao castigo que a sociedade me há de impor, eu o aceito. Se ao falar você se refere à danação eterna, eu a aceito". Eis a experiência individual refutando os valores de todo o sistema. É o que essas pessoas representam [...] No século XII, as pessoas eram forçadas a professar credos que elas poderiam ou não aceitar; no casamento, tinham de amar pessoas que talvez não tivessem aprendido a amar e deviam se comportar de acordo com os ditames dos cardeais. (CAMPBELL, 2015, p.208)

Aqui chegamos a um aspecto essencial para se pensar nos mitos medievais: o poder da Igreja Católica Apostólica Romana se consolida na Idade Média e influencia as narrativas literárias, com o claro intento ideológico de manter seu *status quo* irretocável. Valores éticos são contextualizados na busca do amor divino e da honra cavalheiresca:

> Encontramos nessas tradições medievais o conflito entre a honra e o amor. O sacrifício supremo para um coração nobre é o da honra pelo amor. [...] No amor cortês, era importante que a dama se certificasse de que seu pretendente fosse um homem de coração nobre, e não apenas um rapaz lascivo. Vem daí toda essa tradição de adiamentos, provas e julgamentos. (CAMPBELL, 2015, p.225-226)

Campbell é pertinente ao abordar essa tradição em que a mulher deveria ter o cuidado em se envolver com um homem de nobre coração e não com um "rapaz lascivo", visto que a luxúria era um dos pecados capitais mais combatidos e castigado arduamente no contexto medieval. Nesse ínterim, o mito configura-se em instrumento para relatar, exaltar o sagrado e os valores religiosos de uma sociedade com um fim pedagógico, qual seja o de instruir seu meio social, daquilo que é imprescindível defender ideologicamente e culturalmente. O homem, do ponto de vista diacrônico, "bebe da fonte mítica" para desvendar os mistérios e servir-lhe de referência comportamental:

> O mito está [...] relacionado à dimensão mística [...] Se essa dimensão não está presente, não se tem uma mitologia, não se tem uma ideologia. O mito também está ligado à pedagogia do indivíduo, fornecendo-lhe uma pista que lhe sirva de guia [...] Ele sintoniza a pessoa com o ciclo da própria existência, com o ambiente em que ela vive e com a sociedade que já está integrada no ambiente. (CAMPBELL, 2015, p.51)

Ainda no seio da função psicológica do mito, enquanto meio de educar o homem e ser um guia de seu comportamento sociocultural, Dalma Nascimento, em *Mitos e utopias,* concorda com essa acepção do mito, desenvolvida por Campbell. Segundo ela, as narrativas míticas mobilizam não só as atitudes comportamentais conscientes do homem como constituem um manancial de elementos inconscientes, movimentado pelas narrativas míticas:

> O impulso mítico se transforma em lendas, legendas e relatos aparentemente inocentes, pueris ou mesmo em histórias infantis, embora em seu cerne circulem carências, desejos, e afetos tão humanos. O mito transita na fresta criadora e tênue do imaginário, no teatro de representações simbólicas da mente. Contudo, no lusco-fusco de sua presença-ausente, ele norteia a conduta da humanidade, revelando e, obliquamente velando, no âmago de suas fantasias, o que é vedado à consciência. Mobilizador dos conteúdos que transbordam do inconsciente em imagens fluidas, segundo Jung [...] o mito é aquele "nada que é tudo", na *Mensagem*, de Fernando Pessoa, como também representa algo "vivo, que fornece modelos para a conduta humana e confere significação e valor à existência", na interpretação de Mircea Eliade. Para os filósofos da existência, o mito procura recuperar a força de uma hermenêutica originária, reavendo o vigor inaugural de sua palavra primeira. (NASCIMENTO, 2014, p.15)

Ditos modelos de comportamento foram estudados pelo psiquiatra Carl Gustav Jung[7], principalmente, nas imagens míticas inconscientes que emergem do âmago do ser humano. Para Jung, a definição de inconsciente difere da de seu mestre Freud, na medida em que ele o interpreta não apenas como um espaço psíquico onde se guardam desejos reprimidos pessoais (conceito freudiano), porquanto são representações simbólicas inatas a todos os homens. Dessa forma, há um inconsciente coletivo, de cunho universal que sobrepuja o âmbito meramente pessoal, o qual abrange as experiências coletivas e hereditárias (cujo teor Jung referencia como arcaico-mitológicas) antes do indivíduo nascer e experimentar por si próprio:

> A princípio o conceito do inconsciente limitava-se a designar o estado dos conteúdos reprimidos ou esquecidos. O inconsciente, em Freud, apesar de já aparecer - pelo menos metaforicamente - como sujeito atuante, nada mais é do que o espaço de concentração desses conteúdos esquecidos e recalcados, adquirindo um significado prático graças a eles. Assim sendo, segundo Freud, o inconsciente é de natureza exclusivamente pessoal, muito embora ele tenha chegado a discernir as formas de pensamento arcaico-mitológicas do inconsciente. Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos *inconsciente pessoal.* Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo.* Eu optei pelo termo "coletivo" pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são [...] os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo. (JUNG, 2000, p.15)

Tal conceito junguiano tem relação profunda com os aspectos míticos primordiais que afetam a todas as civilizações, por meio de experiências coletivas instintivas e emocionais:

> Uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença de conteúdos capazes de serem conscientizados. Só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovarmos os seus conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os complexos de tonalidade emocional, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente

[7] Carl Gustav Jung (1875-1961) foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço. Ele fundou a psicologia analítica, e entre suas principais teorias, propôs e desenvolveu os conceitos da personalidade extrovertida e introvertida, arquétipos e o inconsciente coletivo.

> coletivo, por outro lado, são chamados arquétipos. (JUNG, 2000, p.16)

O conceito de arquétipo é o caráter psíquico que fundamenta os mitos da tradição oral, uma vez que deles emana, conscientemente, toda a essência cultural e universal que anima a espécie humana em si. Essa disposição encontra suas raízes etimológicas e históricas em diversos pensadores da antiguidade:

> O termo *archetypus* já se encontra em filo judeu como referência à *imago dei* no homem. Em Irineu também, onde se lê: "*Mundi fabricator non a semetipso fecit haec, sed de alienis archetypis transtulit* " (O criador do mundo não fez essas coisas diretamente a partir de si mesmo, mas copiou-as de outros arquétipos). No *Corpus Hermeücum*, Deus é denominado *το αρχέτυπον φως* (a luz arquetípica) [...] O termo arquétipo não é usado por Agostinho, mas sua ideia no entanto está presente; por exemplo em *"De divers is quaestionibus* ", "*ideae... quae ipsae format ae non sunt...quae in divina inielligentia continentur*" . (ideias... que não são formadas, mas estão contidas na inteligência divina). "*Archetypus*" é uma perífrase explicativa do *είδος* platônico. Para aquilo que nos ocupa, a denominação é precisa e de grande ajuda, pois nos diz que, no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos.. (JUNG, 2000, p.16-17)

Jung contextualiza ainda a ligação de sua ideia arquetípica com a mitologia e até com os contos de fada, visto que o mito conscientiza esses modelos comportamentais e inatos, oriundos da face oculta do inconsciente coletivo, por meio de uma matriz universal:

> Outra forma bem conhecida de expressão dos arquétipos é encontrada no mito e no conto de fada. Aqui também, no entanto, se trata de formas cunhadas de um modo específico e transmitidas através de longos períodos de tempo. O conceito de "*archetypus*" só se aplica indiretamente às *représentations collectives*, na medida em que designar apenas aqueles conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração consciente. Neste sentido, representam, portanto, um dado anímico imediato. Como tal, o arquétipo difere sensivelmente da fórmula historicamente elaborada. Especialmente em níveis mais altos dos ensinamentos secretos, os arquétipos aparecem sob uma forma que revela seguramente a influência da elaboração consciente, a qual julga e avalia. Sua manifestação imediata, como a que encontramos em sonhos e visões, é muito mais individual, incompreensível e ingênua do que nos mitos, por exemplo. O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. (JUNG, 2000, p.17)

Logo, o mito sintetiza uma realidade primordial e sagrada porque dele emerge toda uma psique de crenças inatas em algo maior, algo divino e inexorável, a alma. Esta, cultuada por mitos e ritos que buscam apreendê-la conscientemente, é que habitualmente nos foge:

> O homem primitivo é de uma tal subjetividade que é de admirar-se o fato de não termos relacionado antes os mitos com os acontecimentos anímicos. Seu conhecimento da natureza é essencialmente a linguagem e as vestes externas do processo anímico inconsciente. Mais precisamente pelo fato de este processo ser inconsciente é que o homem pensou em tudo, menos na alma, para explicar o mito. Ele simplesmente ignorava que a alma contém todas as imagens das quais surgiram os mitos, e que nosso inconsciente é um sujeito atuante e padecente, cujo drama o homem primitivo encontra analogicamente em todos os fenômenos grandes e pequenos da natureza [...] O ensinamento tribal é sagrado e perigoso. Todos os ensinamentos secretos procuram captar os acontecimentos invisíveis da alma, e todos se arrogam a autoridade suprema. O que é verdadeiro em relação ao ensinamento primitivo o é, em maior grau, no tocante às religiões dominantes do mundo. Elas contêm uma sabedoria revelada, originalmente oculta, e exprimem os segredos da alma em imagens magníficas. Seus templos e suas escrituras sagradas anunciam em imagens e palavras a doutrina santificada desde eras remotas, acessível a todo coração devoto, toda visão sensível, todo pensamento que atinge a profundeza. Sim, somos obrigados mesmo a dizer que quanto mais bela, mais sublime e abrangente se tornou a imagem transmitida pela tradição, tanto mais afastada está da experiência individual. Só nos resta intuí-la e senti-la, mas a experiência originária se perdeu. (JUNG, 2000, p.18-19)

Por conseguinte, a ideia de arquétipo e inconsciente coletivo aprofunda a reflexão acerca dessa função psicológica do mito, a qual será a base de nossa tese de interpretação do mito de *Don Juan*. Sobretudo porque o motivo de um mito perdurar, de maneira atemporal e com contornos universais, reside no fato de que ele atinge o âmago coletivo de uma determinada cultura ou sociedade. Ou seja, dentro da coletividade medieval, o amor cortês, o amor divino e a honra são mitos e, além disso, são arquétipos no sentido de que alimentam as narrativas literárias dessa época, seja pela tradição oral, seja por meio das primeiras histórias escritas. Dalma Nascimento assevera que o contexto psicológico do mito se realiza mediante os anseios individuais ou desejos coletivos: "[...] todas as narrativas míticas são oriundas de anseios, desejos e carências existenciais. Em linguagem cifrada, os mitos tentam, em última instância, compensar a humanidade das perdas e separações que vão ocorrendo no trajeto da vida" (NASCIMENTO, 2014, p.21-22).

Campbell também estudou as relações do mito com o inconsciente. Segundo ele, as forças da psique afloram de forma compulsiva e a pessoa não consegue evitar: “E às vezes vocês podem vê-la pensar: ‘Não devo fazer isso’. E então, meu Deus, ela faz de novo. As antigas mitologias também tiveram de lidar com esse problema”. (CAMPBELL, 2008, p.44). Dentro desse contexto, ele dá sua visão sobre o arquétipo, cujo teor gira em torno de certas estruturas inatas em todo ser humano, com bases que são subjacentes e fixas:

> Jung também identificou na mente certas estruturas fixas. Estas não são introjeções aprendidas, freudianas. Não opinião de Jung, elas existem desde o nascimento. Evoluíram como parte da mente humana [...] Assim, ele as denominou arquétipos do inconsciente coletivo. Para ele, coletivo não tem significado metafísico- é simplesmente o que ele entendeu serem atributos comuns a todos os seres humanos. (CAMPBELL, 2008, p.94)

Assim, a sociedade fornece ao homem um papel para desempenhar, com potenciais que seriam relegados ao seu âmbito inconsciente. Em geral, todos esses arquétipos aparecem personificados em mitos e sonhos, pois, conscientemente, o meio social o configura no que é ou não permitido ao indivíduo. Campbell afirma que as vontades e desejos, frequentemente de teor ilícito, acabam indo para o inconsciente de onde, muitas vezes, “brotam” as imagens de contexto mítico, de várias civilizações:

> Pensem nos princípios mitológicos da sociedade europeia medieval: o grande mito do pecado original no Jardim do Éden, a redenção na cruz e na Igreja [...] Toda a estrutura da comunidade medieval baseava-se nos mitos de esperança e terror, que são a única maneira de explicar a Idade Média. (CAMPBELL, 2008, p.115)

Portanto, com este arcabouço teórico delineado, se corrobora a importância da função psicológica no contexto da comunidade medieval europeia, ilustrada aqui através do mito de *Don Juan*, sendo um autêntico arquétipo que suscita a psique da Idade Média, e cujos elementos são partilhados por vários segmentos da sociedade: “Eles são compartilhados por toda a humanidade, com variações individuais, mas em essência bastante parecidos. E, quando são disparados, ocorre uma resposta automática [...]” (CAMPBELL, 2008, p. 117).

1.3-*Don Juan*: o arquétipo do desejo medieval

As escolhas teóricas esboçadas nos levam a situar o mito de *Don Juan* no contexto medieval porque foi nesse ambiente que, historicamente, surgem os primeiros relatos sobre o famoso conquistador de mulheres, e o seu impulso psicológico de conquistar, de desejá-las e enumerá-las como se fossem troféus. *Don Juan* virou mito no sentido de encarnar um desejo pulsante, na ânsia de violar as regras da monogamia, do preceito do casamento. Acima de tudo é o instinto do inconsciente coletivo que encarna no burlador e o motiva, conforme aponta Jung acerca do comportamento humano:

> Os instintos são, entretanto, fatores impessoais, universalmente difundidos e hereditários, de caráter mobilizador, que muitas vezes se encontram [...] afastados do limiar da consciência [...] Além disso, os instintos não são vagos e indeterminados por sua natureza, mas forças motrizes especificamente formadas, que perseguem suas metas inerentes antes de toda conscientização, independendo do grau de consciência. Por isso eles são analogias rigorosas dos arquétipos, tão rigorosas que há boas razões para supormos que os arquétipos sejam imagens inconscientes dos próprios instintos; em outras palavras, representam o *modelo básico do comportamento instintivo*. (JUNG, 2000, p. 54)

O desejo libidinoso e a proibição de fomentá-lo serviram de preâmbulo para histórias e lendas sobre sedutores de índole similar a do personagem *Don Juan*. Dalma Nascimento auxilia-nos a refletir acerca do motivo desse mito ser tão pulsante naquele momento histórico:

> O que aciona o impulso mítico é o desejo. A Psicanálise afirma que somos todos desejantes. O desejo, ou melhor, o *desiderium* do étimo latino fornece sábia lição. No cerne da palavra *de-sideri-um* está embutida *sidus*, *eris*-, o espaço sideral a apontar, implicitamente, para o "mais além". Logo, desejar, em qualquer situação, é querer transcender, vislumbrar algo mais e ultrapassar o limite humano. Neste caso, é achegar-se ao mais "além" daquilo que nos falta. Entretanto, há também no termo *desiderium* o prefixo "de", marca da "de-cadência", da impossibilidade de se revelarem mensagens que os mitos clareiam e escondem na intermitência de seu enigma. Daí o desejo nunca poder ser plenamente realizado. Ele mal chega e logo se despede, deixando, contudo, sua marca, seu anúncio para prosseguir caminho em sua eterna e sempre deslizante busca [...] (NASCIMENTO, 2014, p.22)

Don Juan encarna um modelo de comportamento inserido em uma perspectiva patriarcal ou machista, sintetizada no anseio do homem medieval de desejar muitas mulheres, um ímpeto que a Igreja e as leis morais buscavam frear. Em razão dessa conduta, instaura-se e é formatado o arquétipo. *Don Juan* desafia os limites humanos e provoca a ordem estabelecida pelas autoridades eclesiásticas da época. Como denota Nascimento, o arquétipo representado pelo burlador desafia a ideologia dominante, já que, ao mesmo tempo, aponta ao fator proibido, embora inconscientemente se deseje realizar nele:

> Um mito necessário à alma humana é a figura emblemática do herói. A humanidade, perplexa e temerosa diante do inexplicável da vida, precisa de seres redentores para esconjurar angústias, exorcizar fantasmas, superar sua falência e pequenez. Justamente por tal necessidade, a ideologia dominante, consciente das forças que os mitos desencadeiam no psiquismo coletivo, vai-se infiltrando com maquiavélicos [...] intentos nas fantásticas fabulações que tocam tanto a humanidade. O povo sempre se projeta em figuras carismáticas, em seres heroicos forjados pelas malhas do poder, para libertar tensões e repetir modelos exemplares. A literatura, o cinema, o teatro, a televisão, as artes em geral e os meios de comunicação de massa, cientes dessa energia pulsante, fremente às ficções míticas, exploram também a ação que os atos heroicos exercem na conjuntura social [...] Em tais representações superiores, a humanidade acredita colocar, pelo menos temporariamente, o objeto de seu desejo. (NASCIMENTO, 2014, p.23)

Assim sendo, o homem medieval é ambíguo: ele teme os castigos divinos, pregados pela igreja católica, com a mesma força com que, em face da proibição do adultério, deseja violar. E é essa restrição que *Don Juan* tanto buscou burlar, posto que, em muitas versões do mito, ele adorava conquistar somente mulheres casadas ou compromissadas em um noivado. No entanto, desejar só uma mulher não é o suficiente, pois existe um mecanismo inconsciente, propriamente instintivo, que impulsiona a sempre querer "um algo a mais". Diante disso, a inconstância se configura no psiquismo, porquanto a posse entedia e cessa o desejo:

> Vivemos tiranizados pelo império de uma imprecisa necessidade desiderativa para a qual os nossos sonhos continuamente se encaminham na suposta fantasia de que a sua plena e perene realização anestesiaria a angústia existencial. Eterno engodo. Tão logo o desejo seja consumado, seu potencial se esvazia e dele só restam esvoaçantes lembranças ou frustradas cicatrizes. Ao consumá-lo e consumi-lo constata-se que o seu desejo não era bem aquilo o que se queria, ou supunha-se ser. A conquista amorosa, um dos exemplos em que mais se manifesta este cúpido anseio, logo após conseguida, não

> mais preenche a sensação de vazio, enamorado, numa contínua transferência do epicentro do desejo. Do mesmo modo, ao adquirir-se o ambicionado carro ou mansão imaginada, esvai-se a faísca do interesse. A posse é a morte do desejo [...] O desejo é, pois, sempre desejo do outro, que, por sua vez, "outreia-se" em contínuas camuflagens [...] Aliás, desejo, do latim *desiderium*, significa também a ideia de "saudade, nostalgia e precisão". (NASCIMENTO, 2014, p.62-63)

Em suma, pode-se conquistar a mais desejada das pessoas, contudo, se há outra que desperte semelhante volúpia, é na seguinte que o sentimento de cobiça se volta e se reencontra ou se "reterritorializa". *Don Juan* é a encarnação do arquétipo coletivo, do desejo insaciável e eternamente transferível a uma nova fonte de ambição, no intento torpe de preencher esse vazio, provocado pela efetivação ou posse, do que se almeja conquistar. Nascimento sacramenta tal proposição ao sentenciar que "[...] o humano vai [...] deslizando o objeto de seu desejo, para tentar restaurar o que teria perdido. O mito de *D. Juan* é disso caso típico na eterna procura de um ente inatingível [...]" (NASCIMENTO, 2014, p.67). Bem como a autora analisa o mito donjuanesco, em face do que ele provocou no inconsciente coletivo, em termos junguianos, desde que surgiu no âmbito medieval:

> Com suas andanças afetivas, *Don Juan* a todos mobiliza. Convoca devaneios, provoca polêmicas, evoca ressonâncias num misto de atração e repulsão por sua vida aventureira. A frágil ventura ou aventuras com tantas mulheres mexe com cargas do inconsciente individual e coletivo, local onde tudo fervilha sem freios civilizatórios. Os atos violentos e violadores do driblador dos corações são desordens que pervertem o código, que estouram éticas e religiões. Ninguém fica infenso a seu magnetismo, tornando-se *Don Juan* um tema, ao mesmo tempo, erudito e popular de polimórficos matizes. (NASCIMENTO, 2014, p.70)

Don Juan personifica carências, anseios, desejos, luxúria, pecado, modelo pedagógico do que não se deve seguir. Ele encarna o lado sombrio do ser humano em diversas faces psicológicas. É o âmago obscuro do ser que pulsa inconscientemente em todos nós. Debruçar-nos em um estudo sobre o mito donjuanesco é a busca de um tratado da condição humana:

> Através das infrações e inflações amorosas, esse mito dramatiza manifestações profundas da carência e dos desejos humanos numa leitura de matrizes românticas. Em aparente superficialidade, sinaliza para necessidades psicológicas mais intensas. As atitudes do burlador

> insaciável encobrem dores fundamentais da condição humana. Ele tenta buscar no amor o que lhe falta, ou seja, alguma coisa perdida que difusamente intui - o Paraíso? Deus? a Grande Mãe? a Liberdade?- como se ele pudesse, pelas ligações amorosas, preencher angústias e salvar-se. *Don Juan* não percebe que o amor é sempre incompletude e substituição e que, similar a ele, a parceira tenha também iguais carências. Na fantasia infantil de que a amada tudo lhe possa dar, ele se decepciona, esbarra no espaço da falta [...] Em todas as mulheres, vorazmente, *Don Juan* quer sugar frações da mulher mítica, da mulher ambicionada que lhe complete vazios essenciais, e que lhe descerre, numa interpretação romântica, as portas do paraíso. Mesmo frustrado, ele não aprende, se prende e se perde nas redes do enredo para si mesmo enredar-se. Nenhuma mulher "passa e fica" para "pacificar-lhe" o desespero [...] (NASCIMENTO, 2014, p.72-73)

O mito de *Don Juan* constitui uma busca voltada para dentro de si mesmo, de autoconhecimento. Ele é quase um Narciso, pois não permite se apaixonar por outrem que não seja por sua própria volúpia e anesio de conquistar, seu ego parece saciar seu desejo e a busca do amor lhe é fator secundário:

> *D. Juan* tal qual Narciso, carece de se ver externamente na parceira (eu eco) ou em todas elas. Ao se contemplar no espelho das águas, *D. Juan* das primeiras versões, semelhante a Narciso, necessita da mítica Eco, a mulher, "seu outro som" complementar, para poder-se ver e conhecer-se. (NASCIMENTO, 2014, p.88)

Além disso, *Don Juan* é a fantasia coletiva, alimentada em um contexto tão repressivo quanto o medieval, emergindo com muita força instintiva, diante de tanta restrição religiosa de tal período da história humana, ao que Jung salienta esse *modus operandi* causado pelos arquétipos:

> Assim como os arquétipos ocorrem a nível etnológico, sob a forma de mitos, também se encontram em cada indivíduo, nele atuando de modo mais intenso, antropomorfizando a realidade, quando a consciência é mais restrita e fraca, permitindo que a fantasia invada os fatos do mundo exterior. (JUNG, 2000, p.79)

Por essa razão é que os arquétipos sobrevivem ao tempo. Eles são inerentes à natureza humana. *Don Juan* foi tematizado em diversas épocas e até na contemporaneidade encontramos reatualizações do mito, em diversos gêneros literários. Sua origem no meio medieval europeu é uma evocação do instinto e da tradição oral que o cristalizou no imaginário coletivo dessa civilização. À medida que essa forma ou modelo se concretiza conscientemente em uma figura arquetípica específica, tem-se

uma configuração simbólica desses valores pré-existentes na psique humana. *Don Juan* emerge como mito medieval e personifica a ânsia instintiva que concerne à natureza humana. Com respeito à origem medieval do mito, a seguir faz-se necessário investigar a maneira com que o esboço mítico do burlador de mulheres insurgiu, conscientemente, no âmbito das lendas medievais.

1.4-O mito de *Don Juan*: de sua tradição oral medieval ao mito literário espanhol e universal

Depois de *Dom Quixote*, sem dúvida o mito mais importante da cultura espanhola é o de *Don Juan*, pois não só contribuiu para a esfera literária conterrânea, como também transcendeu rumo a um espaço literário universal. Sendo assim, as primeiras histórias sobre o burlador, antes da obra *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina (pseudônimo de Frei Gabriel Téllez), já habitavam o romanceiro popular europeu, nos primeiros séculos depois de Cristo e foram fonte de muitos versos, acerca da história de um jovem que ofende a figura de um defunto. A esse respeito, o pesquisador Andreas F. da Cruz é um dos que atesta que foi na Idade Média que encontramos as primeiras versões:

> *No fue en el año 1630, el año de publicación de El Burlador de Sevilla de tirso de Molina, cuando fue inventado el personaje del Don Juan. Se trata de un personaje arquetípico con larga descendencia literaria. Existe incluso un personaje árabe, Imru al-Qays, que se parece mucho a Don Juan: como seductor profesional de mujeres, fue abandonado por su padre por las burlas que habían hecho, e igual que el personaje español discutía con el poder divino. En la Península, la historia aparece por primera vez en los romances gallegos y leoneses de la Edad Media bajo el nombre de Don Galán* […] (DA CRUZ, 2017, p.2)

Segundo ele, havia a lenda de um personagem árabe com traços semelhantes a *Don Juan*, com características similares às apresentadas na obra teatral de Tirso de Molina. Não obstante, o pesquisador argumenta que não há provas irrefutáveis de que fora um personagem histórico, ou baseado em eventos reais. De qualquer forma, Da Cruz corrobora o fato de que o burlador é produto do inconsciente coletivo, ou seja, um personagem arquetípico. Além disso, sua fama o fazia ser conhecido como *Don Galán*, na primitiva tradição oral do medievo.

Nesse sentido, Victor Said Armesto, fornece-nos uma fonte histórico-literária fundamental para compreender as origens deste mito espanhol. Em sua obra *La leyenda de don Juan*, ele pesquisou e recolheu diversas variantes folclóricas, oriundas da tradição oral da Idade Média espanhola. Também, de acordo com o autor, o personagem *Don Juan* não é baseado em alguma personalidade histórica dessa época. Considerado um arquétipo, era uma personificação dos anseios e ditames morais, daquele momento histórico. O estudioso não tem registro ou documento histórico, mas fontes unicamente extraídas de depoimentos orais, passadas de gerações anteriores, originárias dos romanceiros espanhóis[8]:

> *Sin duda. — El personaje de que hablamos no es, como se ha dicho, una figura histórica y real. Como casi todas las grandes creaciones de la poética humana, de la inventiva popular arranca y es obra de siglos y generaciones. Y sólo desde ese vasto mundo, apenas explorado, vino a parar, por cambios insensibles, lentos, graduales, al estado de perfección poética y gloriosa en que hoy lo vemos.* (SAID ARMESTO, 1946, p.11)

.

Assim, antes que viesse a constituir um poderoso paradigma da sedução masculina, mediante obras literárias, *Don Juan* frequentava as lendas populares medievais com outras designações: ou "*Don galán",* ou o "*mozo alocado*" que gostava de ir à missa *para mirar las damas* e que um dia tropeça numa caveira e a convida para jantar à meia-noite[9]. A seguir vamos analisar as principais versões da tradição oral, recolhidas por Said Armesto. A primeira versão galega ele designa como "A":

> (A)
>
> *Caminaba Don Galán para a misa de Cuaresma,*
> *Non por devoción da misa nin por otra que tuviera;*
> *Iba por mirar las damas que salían de la iglesia.*
> *Na porta do Camposanto encontró una calavera*
> *Que seus dentes lie griñaba como si de él se riera.*
> *Don Galán cand'a mirounna patada le diera:*
> *Calavera, eu te convido*
> *esta noite á miña cena.*
> *A cosa de media noche cantan los gallos afuera;*
> *A cosa de media noche Don Galán pide la cena.*
> *Aun bocado non probara cuando petan á la puerta.*

[8] Historicamente, os estudiosos salientam que o romanceiro é o conjunto das baladas ou romances da Espanha, que é uma das principais tradições dessa arte em toda a Europa. Seus traços são de uma poesia heroica, épica, com seu tom aristocrático, de proezas, em temas de batalha e de honra, com uma aparência de registro histórico real, mas é, na verdade, feita de baladas. As baladas são narrativas dramáticas resumidas, cantadas com uma melodia.

[9] Esta parte da história é outra variante dos primeiros relatos míticos sobre *Don Juan*.

Antes que nadie responda
veu un-a voz que dixera:
Da palabra que me deches, Don Galán, non te m' esquenzas.
Non esquenzo da palabra, nunca de ela m'esquencera,
Ahí tes preparada silla, prato, cuberto e cultera.
Sentárase muy á modo á cenar la calavera,
De ricos platos que había de todos ellos comiera.
Come, come, el convidado, que la sopita está buena.
Estando 'n estas razones la calavera dijera: Vente, Don Galán, conmigo,esta noite a miña cena,
Ven conmigo al Camposanto,
que mellor cousa te dera.
Ao redor do Camposanto se prepara una gran festa,
Encendidos na capilla moitos cirios é candelas,
No medio d'aquelo todo una sepultura aberta.
Entra 'n esta sepultura á comer da miña cena.
Eií aquí non entro, non, que esa mira non truxera.
Que a trayas, que non a trayas, entrarás, villano, 'nela,Ca lu¿ tua xas'acaba, ¡jo tea corpo morto queda. (SAID ARMESTO, 1946, p.34-35).[10]

Nesta versão "A" salientamos os seguintes elementos que compõem a estrutura mítica: ele é chamado de "*Don Galán*"; ele conquistava indo à missa; o protagonista encontra uma caveira ("*calavera*"); a convida para jantar. Após comerem, o defunto convida *Don Juan* para uma ceia no cemitério; no final, é uma armadilha e o burlador é aprisionado e morto por essa caveira. Agora vamos ver a seguinte versão, enumerada pelo teórico, e no que se diferencia da primeira:

(B)

Un galán se va á casar y encuentra una calavera;
Le pegó con el zapato, diciendo desta manera:
Calavera, ven conmigo -esta noche á la mi fiesta.
A punto de media noche, cuando estaban á la mesa,
dieron golpes á la puerta.
¿Quién es ese que ha llamado? El brindado de la cena.
Pasa, pasa, el Convidado, pasa, pasa, norabuena.
Entró pa dentro saltando, brincó encima de la mesa,
Hizo como que comía, pero de nada comiera.
No te vengo por tu vino ni tampoco por tu cena;
Para la noche que viene yo te convido á mi mesa.
El galán, como discreto., al confesor fué á dar cuenta,
y el cura le dio una vela Y un rosario
Entró y vio 'n el cementerio un plato lleno de tierra,

[10] Nota e comentário do autor sobre essa versão, da mesma página: *Recitado por Rita Beleiro, 61 años, labradora, residente em Cuñas, Ayuntamiento de Cenlle; provincia de Orense. Julio de 1903. En las comarcas rurales de Galicia los enterramientos se hacen en los atrios; de suerte que el cementerio está emplazado en torno de la iglesia parroquial. Lo mismo, ocurre en las aldeas de Bretaña. «En Basse-Bretagne dice Anatole le Braz le cimetiére entoure généralement l'église.» (La leg. de la mort., tome I, p. 123, note.)*

A la verita del plato encendida una candela.
Vente, vente, el Convidado, comerás cositas buenas.
Al decir estas palabras en la tumba lo metiera.
Desque lo pudo meter le dijo desta manera:
Esto sirva de escarmiento. Tal te viste tal te veas. (SAID ARMESTO, 1946, p.35). [11]

Esta segunda versão acrescenta um dado novo logo no início: o protagonista está indo se casar e encontra uma caveira; agride esta e, ao mesmo tempo, a convida para jantar; em seguida a caveira também faz o mesmo convite, mas o cenário é o mesmo da primeira versão, ou seja, um cemitério; novamente *D. Juan* é aprisionado em uma sepultura ("*tumba*"); no entanto, no final há uma espécie de moral da história, no que a caveira justifica tal aprisionamento, porque *D. Juan* teria zombado dela e declara que o castigo foi merecido: "*Esto sirva de escarmiento. Tal te viste tal te veas".* Finalmente, Said Armesto nos relata uma terceira versão recolhida ("C") do romanceiro popular, dessa tradição oral espanhola:

(C)

Un caballero en Madrid iba un día pa la iglesia,
Iba mais por ver las damas que non por lo que había 'nella.
En el medio del camino encontró una calavera,
Le pegó con el zapato, desta manera dijera:
Calavera, yo te brindo á cenar de la mi cena.
Non lo digas tú de burlas que te saldrá muy de veras.
Aun no llegada la noche mandó disponer la cena;
Aun la cena no está puesta calavera á puerta peta.
Salid, mis criados, pronto, salid, por veren quién era.
¿Está tu amo en casa? Sí, señor; en casa queda.
Dile que aquí está el mandato que mandó la calavera
Mandárala entrar pa dentro, sillas de oro le pusiera,
Non se quisiera sentar, ricos platos le pusiera.
Acabando de comer la calavera dijera: Non te vine por tus sillas,
nin tampoco por tu cena,
Que vine por la palabra que sin ella non me fuera.
A aquello de media noche has d'ir conmigo á la iglesia.
Iré, calavera, iré, mi palabra dóite en prenda.
Se cargara de reliquias, con ella á la iglesia fuera.
En el medio del camino luego vio una mala seña.
Un poquito más adelante vio una sepultura abierta
Toda rodeada de frailes y en el medio una candela.
Bien te valió el religioso, que si eso no te fuera,
Aquí te quedabas muerto antes de la hora y media.
Yo me vi como te ves, te verás como me veo;
Esto es para que otra vez no hagas burla de los muertos,

[11] Nota do autor acerca dessa versão: *Recitado por Ceferina Prada, 32 años, labradora, vecina de Borrenes, comarca del Bierzo. Setiembre de 1905.*

y te sirva de escarmiento. (SAID ARMESTO, 1946, p. 36-37) [12]

Aqui percebemos as seguintes nuances em relação às versões anteriormente expostas: *Don Galán* vira um cavalheiro de Madri (o autor destaca que esta é a primeira versão que transforma um simples conquistador em nobre aristocrático, como eram conhecidos os cavalheiros medievais); o convite da caveira não se referira a uma sepultura, mas a ir à igreja. Antes de chegar ao destino o personagem se depara com uma sepultura aberta; relíquias religiosas são nomeadas; e o que a caveira declara, como moral da história (conforme as outras variantes, *D. Juan* se torna um defunto), é que ele nunca mais deboche dos defuntos, em outra súplica de respeito ao mundo dos mortos: "*Yo me vi como te ves, te verás como me veo;/ Esto es para que otra vez no hagas burla de los muertos,/y te sirva de escarmiento*".

Deste modo, apesar de sutis diferenças já mencionadas, em sua essência tais versões mantêm vários elementos em comum. Ainda, Said Armesto evidencia que a primeira versão literária de Tirso de Molina- pseudônimo do Frei Gabriel Téllez- *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630), manteve os traços fundamentais da tradição oral, os quais acabamos de vislumbrar nas três principais versões do mito:

> *La comedia de Téllez es, según vemos, mero desarrollo artístico de una antigua leyenda, de una narración arcaica y popular. Los trazos más característicos de los romances copiados, casan, a manera de bosquejo, con lo fundamental del drama, con las líneas generales de su asunto* […] *Los romances que el lector acaba de apreciar constituyen para el caso testimonio claro y decisivo. El Burlador de Sevilla brotó de gérmenes humildes, pero muy castizos, de un cuento de solana, de una conseja solariega cuajada en coplas y extendida por toda la nación. No hay, pues, en Don Juan postizos exóticos. Fue metal español el que entró en la fundición de la estatua.* (SAID ARMESTO, 1946, p.41-42)

Além disso, outra versão recolhida por Said Armesto é curiosa porque não fala em um pretenso galã, ladrão de corações, mas em um "*alocado mozo*", ou seja, um rapaz desvairado que, ao contrário das histórias já relatadas, se salva no final e leva a lição de não incomodar os mortos nunca mais, segundo este relato recolhido da região da Galícia:

[12] Nota do autor acerca de tal versão: *Recitado por Concepción Pacios Platas, 45 años, labradora, y por Regina Blanco, 56 años, ídem. Ambas vecinas de Médulas, comarca del Bierzo. Setiembre de 1905.*

> *Un alocado mozo pasaba cierta tarde por el atrio de una iglesia. Se acercó á una fosa, y viendo una calavera arrumbada entre un montón de osamentas, la cogió, y le dijo en incisivo tono: ¡Qué bós denles tés, que bós... pra comer meu pan de boda! (sic). En efecto, la noche de la boda compareció la calavera en casa del mozo. Todos los comensales se quedaron aterrados. La calavera miró al novio de hito en hito, hizo una genuflexión grotesca, se sentó á la mesa, y comenzó á engullirse todo lo que había. Después que se hubo bien hartado y relamido, murmuró: Está bien; mañana, á esta hora, cenarás conmigo. En el atrio te espero. Y con esto, se fué. El asustado rapazuelo no pudo ya pegar los ojos en toda la noche. Así que rayó el alba, salió todo mohíno á dar cuenta del caso al cura párroco.¡Ah, señor cura, lo que me sucede es horrible! Y le relató con pelos y señales lo ocurrido. El cura, después de muchas reflexiones, cogió un hisopo, aspergeó al muchacho con agua bendita, y le entregó su escapulario y su casulla.*
> *Toma, tranquilízate — le dijo — : revestido con estos ornamentos la calavera será impotente contra ti; pero*
> *ten cuidado non comer —por donde ella comiera,*
> *ten cuidado non beber —por donde ella bebiera,*
> *ten cuidado non andar —por donde ella anduviera» .*
> *El joven sólo respondió con un suspiro.*
> *Así que anocheció, rezó sus oraciones, y después de signarse siete veces, tomó el camino de la víspera, puesta la casulla y el escapulario al pecho. Ya en el atrio, presentóse ante la fosa, de donde salía el rico y suculento olorcillo de la cena. La calavera vino á él gesticulando, y lo invitó á su mesa; pero el advertido mozo rehusó comer nada de cuanto el otro le ofrecía. Entonces el espectro derribó de un manotazo la humeante bazofia y el ponzoñoso vino, y, fijando en el rapaz sus cuencas llenas de sombra, exclamó:*
> *—Vete, pues, y da gracias al cura, que á no ser por sus consejos, este hubiera sido el último momento de tu vida.*
> *Con lo que el joven tornó á su casa sano y salvo.*
> *Y es fama que desde aquella noche nunca volvió á hacer escarnio de los muertos.* (SAID ARMESTO, 1946, p.48-49)[13]

Portanto, temos as principais versões enumeradas por Said Armesto, em sua vasta pesquisa, sintetizando o que ele considera como os elementos primordiais de todas essas variantes folclóricas, recolhidas da tradição oral espanhola:

> *Tenemos, pues, en la leyenda de Don Juan dos factores cardinales que conviene distinguir con todo cuidado: primero, el carácter del mozo disoluto, del hombre arrestado, procaz y libertino, diestro en requebrar y perseguir mujeres, verdaderamente demoniaco, impenitente y temible», tipo nada exótico, tipo conocido desde antigua fecha en los tablados* […] *y segundo, el terrible caso de la condenación final del héroe por hacer escarnio de los muertos.* (SAID ARMESTO, 1946, p.92- 93)

[13] Nota do autor sobre tal versão: *Según relato de Balbina Acuña Rodríguez, 50 años, do Regadas; hoy reside en Bidé, partido judicial do Ribadavia, prov. de Orense. Octubre de 1905.*

Eis o teor que fundamenta nosso personagem mítico: por um lado, o seu caráter libertino, desenfreado em relação a não respeitar nem as mulheres, muito menos os defuntos; por outro, a macabra condenação dos seus atos, por atitudes deploráveis. Pode-se discordar de Said Armesto no seguinte aspecto: *Don Juan* não seria um herói (dentro da acepção clássica deste termo, no que tange ao herói épico da história literária) e sim um anti-herói, uma vez que este possui características humanas, falhas e defeitos como qualquer homem, já o herói pressupõe e costuma ter atributos sobre-humanos e infalíveis em sua conduta. Mesmo assim, concordamos com o autor no que tange ao traço comum a todas as versões, que é o famigerado convite do defunto para jantar, cujo teor se mantém praticamente inalterado, em todas as variantes apuradas. A esse respeito, ele explica que é a partir daí que se deve analisar a origem do mito:

> *Esta invitación burlona y ultrajante es, indisputablemente, el punto cimental de la leyenda que ha perpetuado Tirso de Molina. Por manera que en las narraciones legendarias que reproducen ese lance del convite es en donde cumple pesquisar los primitivos gérmenes del mito.* (SAID ARMESTO, 1946, p.98-99)

Segundo o estudioso, na sociedade dos primeiros séculos, pós-cristianismo, ou seja, nos primórdios do período medieval, havia um costume um tanto insólito (em alguns lugares da Europa) de realizar banquetes em locais como cemitérios e sepulturas, o que denotaria a origem da lenda donjuanesca nesse aspecto peculiar, com tons de ritual ainda profano (sem aprovação da igreja): "*Los banquetes sobre las sepulturas eran práctica vulgar en los primeros tiempos de la sociedad Cristiana* [...] *la Iglesia los recibió de los ritos gentílicos* […] *condenados en el Concilio de Ancira*" (SAID ARMESTO, 1946, p. 133). Dessa forma, são evidentes, no mito de *Don Juan,* certos traços reprovados pela religião cristã, como profanar um túmulo, que é uma falta grave desde proibições posteriores, em concílios sobre o assunto. Ainda, o convite de jantar feito a um morto, ou este a um vivo, se relaciona com uma crença antiga, na qual se fazia oferendas alimentícias a seus entes queridos, conforme apurou Said Armesto:

> *Tan horrendas profanaciones de la muerte, rezagos de viejos cultos ancestrales, se cumplían en la España del siglo XVI con solemnidad aparatosa, tanto más, cuanto que el pueblo creía ciegamente en la necesidad de suministrar víveres a los muertos* […] *se hacían en la fiesta de Difuntos, se relacionaban con las comidas fúnebres que se dejaban a los muertos para que satisficiesen el hambre que sentían* […] *a mi entender* […] *en la antigua creencia del hambre sentida por los muertos se esconde* […] *la verdadera clave de la leyenda del*

> *convite* […] *Según viejas creencias, los muertos sufren, al modo de los vivos, todas las torturas provocadas por el hambre y por la sed. De aquí las libaciones, las ofrendas que les son debidas, los festines solemnes a los cuales el pueblo convida a los finados.* (SAID ARMESTO, 1946, p.136-137)

Porém, outro fator do mito primitivo, trazido das tradições orais, fomentaria uma importante dúvida: na versão literária de Tirso de Molina o convite do defunto é feito por uma estátua. Said Armesto esclarece essa diferença, explicando que na mitologia popular ibérica "[…] *estatua y muerto forman una sola entidad. Nuestros alucinados campesinos de los siglos medios creían que los muertos retornaban a veces al mundo bajo la forma de una estatua. Es superstición que aún dura"* (SAID ARMESTO, 1946, p.218). Não obstante, o antigo e tradicional respeito aos mortos é algo sagrado e que se solidifica no mito, quando pensamos no seu conceito de caráter religioso, por meio das várias versões que analisamos com propósito moral:

> *Todo indica que los sermones medievales pudieron dar ya una versión edificante de esta historia, que, basada en la tradición oral, incorporó muy pronto los elementos religiosos que la tradición culta llevó a nuestros teatros. Pero mantuvieron, no se sabe de dónde, esta pieza clave del arco semántico: alguien ha puesto ya en crisis la validez de todo el sistema social, por lo que el infamador se considera con derecho a golpearle, nada menos que en la calavera, rompiendo así el tabú del respeto que se debe a los difuntos.* (ALMODÓVAR, 2017, s/n)

Por conseguinte, o arquétipo donjuanesco é um desejo inconsciente do coletivo medieval: burlar as regras sagradas da igreja, a qual oprime mediante suas normas e castigos. Sobretudo, *Don Juan* simboliza e personifica um ritual de iniciação, de um jovem rebelde que questiona a tradição e por isso deve ser castigado com a morte. Esta não denotaria uma salvação e sim um rito de passagem, só de ida, pois da morte ele não regressará, nem terá a vida eterna, tão preconizada pelos cristãos, algo positivo e esperado aos pretensamente bons:

> […] *el mito de Don Juan es obvio que recoge la transformación de otro ceremonial mortuorio, incurso en los antiguos ritos de iniciación: el de visitar el reino de la muerte y retornar de él, pero ello justamente en la forma contraria, en virtud de aquel proceso de inversión: el reino de la muerte (la estatua, el fantasma) viene al "iniciado", se lo lleva y este ya no regresará, aunque no haya comido de los alimentos de los muertos. Pero esto no ocurre de cualquier manera, sino también en una historia donde los demás elementos han sido sistemáticamente trastocados: el iniciado no se entregará*

> *dócilmente a la práctica de los ritos de paso, sino que será un joven insolente, poco respetuoso con las nuevas leyes, incluidas las que protegen a las mujeres, como garantes que son de aquella propiedad legítima* […] *De ahí que a menudo sea, además de joven, borracho y disoluto, y en las versiones hispánicas, libertino, esto es, burlador de mujeres también. Esta sí parece una cualidad española del mito, si no originaria, cuanto menos exacerbada en la forma culta, a partir de rasgos muy débiles de la tradición oral, presente en los romances* […] (ALMODÓVAR, 2017, s/n)

Deste modo, a morte como castigo é a conclusão ou desfecho que predomina nas diversas versões da tradição oral. Said Armesto reflete e nos dá pistas da variação desse mito em relação a seu desenlace, o qual, muitas vezes, condena *Don Juan* ao inferno ou à morte iminente ou, mais raramente, o salva quando ele se arrepende. Exemplo é a versão romântica do mito, sacramentada na obra teatral *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla. Segundo o estudioso do mito, essa variação é bastante antiga e não foi inventada pelo gênio criativo de Zorrilla, quando o salva de um final trágico:

> *De análogo modo, el final de los romances conservados en la memoria del vulgo y de viva voz trasmitidos, bifurca, según las versiones, hacia dos extremos: de condenación irreparable el uno, de clemencia misericordiosa el otro. Y como entrambas soluciones ofrecen indicios de respetable antigüedad, infiero yo que la rehabilitación de Don Juan no es tampoco una invención de última hora. Lo es, sin duda, su redención por el amor, idea de fabricación moderna y romántica que Zorrilla ha tomado de Goethe. Pero ya en las trovas y en los cuentos apunta y cobra cuerpo la indulgencia piadosa para con el libertino. Hay, pues, aquí una doble dirección legendaria que, partiendo de un origen común, acabó por crear dos desenlaces: uno, en el que el burlador se salva; otro, en el que se condena. Y estas dos tendencias divergentes, de las que son ejemplo los mismos dramas de Téllez y de Zorrilla, coexistieron en nuestra tradición desde larga data, sin confundirse nunca, puesto que ambas igualmente conviven y perduran, así en los cuentos galicianos como en los decrépitos romances que el vulgo apetece* […] (SAID ARMESTO, 1946, p. 252-253)

Independente do destino final desse célebre personagem arquetípico espanhol, não há dúvidas de que seu temperamento, de caráter sedutor, conquistou muito mais do que as mulheres; seduziu, no transcorrer dos séculos, a um público leitor crescente, mediante seu jeito rebelde que descontrói o *status quo*. Cabe ressaltar que havia uma série de interesses a serem preservados pelo poder do clero, constituídos para doutrinar e manter as coisas da sua maneira, sem permitir questionamentos:

> *Lo que seduce –o seducía- al público de los teatros no era la leyenda bautizada del Don Juan, sino el carácter subversivo del personaje, antes del final, en todos los órdenes establecidos por la sociedad que sale del Bajo Neolítico: el matrimonio monógamo, la propiedad hereditaria de la tierra, y la honra de las mujeres como garantes de ella. Todo disfrazado de derechos sagrados y virtudes cristianas. En cuanto a que también sea un burlador de difuntos, su sentido es el siguiente: el culto a los muertos establecido por la Iglesia, como devoción a las almas del Purgatorio, es una apropiación indebida de los antiguos cultos a los antepasados, y como tal bien está que sea destruido por ese mismo subversivo. En ese momento, Don Juan representa el sentimiento inconsciente del público: toda la sociedad está montada sobre una farsa, o sobre una injusticia, la de la propiedad no distributiva, sostenida por el poder, y este libertino no es más que un vástago ruin de sus falsos valores, un gallardo rufián, salido de sus filas, que hace bien en destruirlo todo. Con lo que de fondo, el público está añorando, sin saberlo conscientemente, aquella fase de la prehistoria en que la humanidad, forcejeando en pleno Neolítico, estuvo a punto de construir un discurso igualitario* […] (ALMODÓVAR, 2017, s/n)

No entanto, é por meio da obra literária *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630) que se inaugura e, ao mesmo tempo, cristaliza-se fortemente a história de *Don Juan*, como legítimo mito espanhol, no qual o provinciano de histórias medievais se transforma em um aristocrata espanhol. Com a história de Tirso de Molina, *Don Juan* começa um processo de transcendência, num acordo com a doutrina católica contrarreformista, em cujos dogmas preconizaram limites aos desejos e paixões do ser humano, em que os pecados são tematizados e encarnados na figura mítica donjuanesca.

Capítulo 2- Antecedentes do "Século de Ouro": o teatro espanhol desse período

2.1-O "Século de Ouro": uma visão do contexto histórico-literário da época áurea na Espanha

O conhecido "Século de Ouro" ("*Siglo de Oro*") é o período mais representativo das letras espanholas. Há muitos historiadores literários que o situam entre as seguintes estéticas: o Renascimento (predomina no século XVI) e o Barroco espanhol (seu auge no século XVII), cujos aspectos alcançaram grande repercussão pela significativa qualidade, verificada nas obras literárias desse momento histórico e dentro de uma perspectiva que abrange a literatura espanhola. Com isso, no século XVIII críticos literários cunharam esse termo, no intuito de referenciar o momento mais frutífero na produção literária e o surgimento de muitos autores notáveis. Segundo Bartolomé Benassar, o entendimento da expressão "século de ouro" se sintetiza por um duplo viés:

> *Consagrada por el uso, inclusive en España, la expresión "siglo de oro" es susceptible de una doble interpretación. O bien engloba todo el vasto período- un siglo y medio- que va desde Carlos V al Tratado de los Pirineos, y en el transcurso del cual el oro y sobretodo la plata, llegados de América, permiten a España sostener grandes emprendimientos en el exterior y extender la sombra de su poderío sobre toda la Europa, al mismo tiempo que, ya desde finales del reinado de Felipe II, se manifiestan en su vida interna ciertos síntomas inequívocos de desgaste económico. O bien se aplica a la época ilustrada por genio de Cervantes, de Lope de Vega, de Velázquez* [...] *durante el cual, políticamente debilitada, se impone a sus vecinos por la irradiación de su cultura que, especialmente en el dominio literario, suscita, para más allá de sus fronteras, una serie de imitaciones*. (BENASSAR, 1986, p.9-10)

Assim, o autor propõe chamar de *Siglo de Oro* à memória seletiva que se conservou de uma época na qual a Espanha manteve um papel primordial e dominante no mundo, no que tange a uma gama variada de dimensões: da política, do poderio bélico, da diplomacia, da religião, das artes e das letras. Neste último, a riqueza proporcionada pelo ouro suscitou uma enorme produção literária, mantida por mecenas reais, ordens católicas, corporações e confrarias. Desde o início, os autores literários desse período áureo não pretenderam ser inteiramente originais, mas seguir, de alguma forma, os grandes antecessores que iam, aos poucos, sendo relidos. Referimo-nos ao

Renascimento, com uma retomada da tradição greco-latina, enquanto cerne da cultura ocidental. De qualquer forma, o que se evidencia na imensa produção literária do Século de Ouro é uma irresoluta discussão sobre a condição humana e suas responsabilidades. Como contraponto, surge depois a face barroca da literatura áurea, buscando meios de "salvar" a natureza pecadora do homem, e da desilusão deste com o aspecto terreno, em uma ênfase mais espiritual e divina. No entanto, vamos analisar como os valores renascentistas e barrocos foram dotados de tensões e contradições, dentro do espírito cultural espanhol e de que forma criou o ambiente fecundo ao teatro espanhol, em uma proporção que se reflete nas primeiras obras literárias que tematizaram o mito de *Don Juan*: *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina e *No hay cosa como callar* (1639), de Pedro Calderón de la Barca, oriundas da estética barroca e inseridas no período do *Siglo de Oro*.

2.2- Aspectos da dramaturgia áurea: do Renascimento aos antecedentes do teatro barroco espanhol

O período histórico que sucede a Idade Média, na Europa, é conhecido como o Renascimento e significa ressurgimento de algo. Neste caso, constitui um renascer da cultura greco-latina. Este movimento social, artístico e literário surgiu na Itália, estendendo-se por toda a Europa. Sua ideologia se inspira na antiguidade clássica (Homero, Platão, Aristóteles, Virgílio, Horácio). É uma época de transição em que se produzem grandes mudanças sociais e econômicas, acompanhadas por um espetacular desenvolvimento artístico e cultural. Tais valores estéticos são também denominados de "clássico" porque abrangem desde o Renascimento até o Barroco, em uma forma bem mais flexível de definição:

> *Clássico* é o nome que se confere ao período que abrange os séculos XVI, XVII e XVIII, correspondendo, genericamente, ao Renascimento, barroco e neoclassicismo. Trata-se de um movimento artístico e literário muito extenso, com uma efervescência cultural e literária grande e diversa que não pode ser considerada de forma tão homogênea. Um aspecto invariante de todo esse período é o fato de vigorar um conceito de literatura que se alicerça na Antiguidade greco-latina, introjetando-a, reinterpretando-a, articulando-a às mentalidades próprias de cada século, de cada país e de cada atmosfera histórica, definidas por cores específicas e formas específicas de ver o mundo. Essa forma de recuperação dos antigos

> veio com o Renascimento italiano, sobretudo com a revalorização da obra de Aristóteles, que, depois de tantos séculos mantido no esquecimento, voltou com intensidade [...] A busca da perfeição formal e a adoção de novos gêneros, estruturas e metros passaram-se a ser o dominante nesse período. Classicismo significa, portanto, num sentido mais genérico, um complexo de formas que atinge todos os gêneros e todas as formas de manifestação artística. (GUINSBURG, 2012, p.116)

Principalmente, comenta este autor, a *Poética*, de Aristóteles introduziu um estudo sistemático do fenômeno literário e de seus gêneros, através de "um conjunto de procedimentos estéticos embasados num racionalismo filosófico que determinou uma série de produções artístico-literárias" (GUINSBURG, 2012, p. 117). Desse modo, ser "clássico" é seguir um modelo que serve de exemplo para muitos artistas, os quais teriam uma referência estética, um *modus operandi* por excelência. O que os regia, esteticamente, era uma série de preceitos ligados à ordem e ao equilíbrio das formas:

> [...] a verossimilhança, a proporcionalidade, a contenção como medida detentora dos extravasamentos pessoais e emocionais, o caráter sereno das manifestações estéticas [...] A clareza, baseada na racionalidade, pode ser considerada o fio do prumo que norteia essa estética fundamentada no imitativo mimético em que a Natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia [...] (GUINSBURG, 2012, p.118)

Paralelo ao desenvolvimento de teor renascentista na Europa (particularmente da Itália para os outros países europeus), nos séculos XVI e XVII a Espanha, do ponto de vista cultural, adquire sua plenitude artística. Entre ambos os séculos, os espanhóis conseguem sua unidade nacional (os reinos da época medieval se unificam), religiosa (a Igreja Católica se reorganiza e segue com grande influência) e se estabelecem como uma grande potência econômica, social e cultural. É o início do chamado "Século de Ouro" espanhol, em face do apogeu em vários âmbitos. Partindo desse recorte temporal que engloba o "*Siglo de oro*", pode-se dividir o Renascimento espanhol em dois momentos capitais, do ponto de vista político, o que, inevitavelmente, acaba influenciando todas as instâncias da sociedade espanhola: a época de Carlos V e a de Felipe II.

Na época de Carlos V[14] é essencialmente um período de universalidade, de integração com os países vizinhos, o que permite uma abertura às correntes culturais e estéticas europeias. É quando o Renascimento italiano é mais pujante através, por exemplo, da poesia de Garcilaso de la Vega (1501-1536), apesar de que ainda vemos características, em poetas espanhóis, da lírica medieval (tal como a poesia cortesã e os códigos e valores cavalheirescos). Já ao se mencionar o momento seguinte, o rei Carlos V abdicou do trono e assim inicia-se a época do reinado de seu filho, Felipe II[15]. A partir daí, a Espanha começa a fechar-se em si mesma, em um movimento para dentro, com uma temática ascética, mística e nacionalista. Conforma-se a Espanha da Contrarreforma religiosa[16], a qual impõe sua ideologia (tendo na Inquisição um tribunal implacável) no intuito de que as nascedouras ideias protestantes da Europa, como o Erasmismo, não pudessem "contaminar" o país hispânico. Portanto, o Renascimento espanhol possui características próprias, com suas peculiaridades que fazem coexistir o tradicional religioso com as novas filosofias e de cunho nacionalista, aliados às inovadoras correntes culturais europeias.

Já ao abordar-se especificamente a literatura dramática do Século de Ouro, uma peça de teatro era escrita primeiramente para ser encenada e só após sua representação surgia a possibilidade de ser impressa. Para tanto, um autor a vendia a uma companhia teatral, com o objetivo de ganhar notoriedade pública. O teatro clássico é então o pontapé inicial desse período, em plena Itália renascentista. Como a regra era imitar os clássicos da antiguidade greco-latina, artistas e eruditos liam, traduziam e estudavam as obras clássicas de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Plauto, Terêncio e Sêneca. O prestígio da cultura italiana renascentista foi amplamente divulgado nos países europeus. No entanto, a Espanha foi uma rara exceção, segundo salienta Guinsburg:

> Na Espanha, por exemplo, a dramaturgia exuberante de Lope de Vega, Calderón de la Barca e Tirso de Molina não levou em conta as lições

[14] Carlos V (1500 –1558) foi o Imperador Romano-Germânico como Carlos V, a partir de 1519, e Rei da Espanha, como Carlos I, de 1516 até sua abdicação em favor de seu irmão mais novo Fernando I, no império, de seu filho Filipe II, na Espanha.

[15] Felipe II (1527 - 1598) foi o Rei da Espanha de 1556 até sua morte e também Rei de Portugal e Algarves, como Filipe I a partir de 1581. Seus feitos incluem a expansão do domínio espanhol a Portugal, à Flórida e às Filipinas.

[16] A Contrarreforma ficou também conhecida por Reforma Católica. Foi um movimento criado pela Igreja Católica a partir de 1545, e que, segundo alguns autores, teria sido uma resposta à Reforma Protestante (de 1517) iniciada por Lutero. Em 1545, a Igreja Católica Romana convocou o Concílio de Trento (na cidade italiana de Trento), com o objetivo de aplicar, entre outras, as seguintes medidas: retomada do Tribunal do Santo Ofício; a criação do *Index Librorum Prohibitorum*, no qual relaciona uma lista de livros proibidos pela Igreja e o incentivo à catequese dos povos do Novo Mundo, com a criação de novas ordens religiosas, dentre elas a Companhia de Jesus.

> dos estudiosos italianos e preferiu o romanesco, o colorido das dissonâncias barrocas ao ideal clássico de equilíbrio e ordem. Lope de Vega deixou claro na primeira parte de seu opúsculo *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) que não desconhecia o debate teórico ocorrido na Itália, para em seguida fazer uma defesa vigorosa das liberdades que tomava em relação às regras clássicas [...] O teatro do "*Siglo de Oro*" jamais cortou os vínculos com as fontes populares. (GUINSBURG, 2012, p.140).

Permeados por essa visão, os grandes autores do barroco espanhol citados não quiseram seguir os modelos de teatro, preconizados pelos clássicos. Em síntese, a *Poética*, de Aristóteles, encarna tais padrões, por meio dos termos que tornam uma obra dotada de valor estético e que giram em torno de três quesitos: real, possível e verossímil, cujo teor serviu de base para as reflexões sobre a obra de arte e suas leis internas de constituição. E a tragédia era um dos moldes ideais, quando se pensa nas peças teatrais clássicas:

> A obediência à regra das conveniências fez da tragédia clássica um gênero teatral em que a narração tem uma importância extraordinária: ela traz para o palco, em forma de palavras, os fatos que, mostrados, poderiam chocar o espectador ou também aqueles que não poderiam ser representados por causa das próprias limitações técnicas do teatro [...] Por outro lado, a exigência da narração diminui o espaço e o tempo para a ação física da representação, fazendo da tragédia clássica um exercício de linguagem. (GUINSBURG, 2012, p.147).

Dentre as regras da dramaturgia que limitavam ou "engessavam" os autores clássicos se destaca a das unidades, trazidas por Aristóteles. Uma obra teatral devia respeitar as unidades de ação, tempo e lugar, o que evidentemente restringia e muito a criatividade dos dramaturgos. Assim, conforme as acepções aristotélicas, uma peça de teatro é a representação de uma fábula, isto é, de uma ação. E esta deve ser completa no sentido de que tem de "[...] fortalecer os nexos causais entre os fatos e dispensa aqueles que não estiverem ligados entre si por uma necessidade lógica" (GUINSBURG, 2012, p.147). Ou seja, uma trama até pode conter fatos secundários, desde que logicamente se subordinem a um evento principal.

Em relação à unidade temporal, a interpretação dos preceitos aristotélicos, por parte dos autores clássicos, se coaduna à definição de verossimilhança. Uma obra teatral não poderia conter um lapso temporal maior do que as vinte e quatro horas do dia, em concordância aos fatos que podem ser verdadeiros, condizentes com a realidade, havendo a coincidência entre os fatos representados e o tempo em que o espectador

assiste a tal obra. Finalmente, a unidade de lugar foi uma convenção bastante útil e que se valeu do teor verossímil novamente, para estabelecer suas bases de atuação:

> É igualmente em nome da verossimilhança e do bom senso que será formulada a regra da unidade de lugar. Como Aristóteles nada escreveu a respeito, os teóricos prescreveram por conta própria que a ação, concentrada em no máximo vinte e quatro horas, não poderia se passar em mais de um lugar [...] O fato concreto é que a unidade de lugar, à semelhança da unidade de tempo, foi objeto de várias interpretações. O ideal pretendido pelos teóricos e dramaturgos era evidentemente a concentração da ação em um espaço cênico imutável. Mas foram igualmente aceitas as peças em que as ações se passavam nas dependências de um palácio, em locais de uma cidade ou, ainda, [...] nos lugares que um personagem pode percorrer em vinte e quatro horas. (GUINSBURG, 2012, p.150)

Deste modo, o desejo de coerência com o intuito de respeitar uma lógica interna possui toda uma ideologia peculiar, sujeita a um contexto disciplinar, provido por um sistema definido de regras. Estruturalmente, a obra teatral clássica se caracteriza por uma composição fechada, pautada por uma "[...] ação limitada e unificada em torno de um acontecimento principal, de um tempo ficcional de no máximo vinte e quatro horas e de um único espaço cênico [...]" (GUINSBURG, 2012, p.150). A concentração das três unidades era a norma vigente nas peças teatrais renascentistas. Além disso, as representações clássicas eram suntuosas, de uma exuberância cênica. As tragédias e as comédias renascentistas continham uma linguagem poética muito rica e ritmada pelos aspectos métricos, mais próximos da poesia e, ao mesmo tempo, uma retórica de expressão frequentemente exagerada e enfadonha:

> O domínio da palavra poderosa da poética trágica, confinada pela cadência métrica, na boca de personagens de estirpe e altivez nobres, impunha ao ator uma dicção ritmada que, no limite do exagero, transformava-se numa cantinela monótona e artificial. Voz potente e cristalina, não por acaso, era o principal requisito para o ator desse século. Porém, tudo leva a crer que, com facilidade, ele caía na pura exibição da potência vocal, resvalando para a tonitruância desprovida de nexo e emoção sincera. (GUINSBURG, 2012, p.189)

Em conclusão, o estilo clássico no teatro valorizava mais a forma, uma vez que o valor estético residia na obra e não no artista ou gênio criador. A obra artística realiza-se por si mesma perante seu público e o artista deve desaparecer. Segundo a visão classicista, um trabalho literário se realizará plenamente quanto maior for seu poder de veicular, por meio da bela e suave revelação da forma, ensinamentos e verdades que

elevem o conhecimento (e não uma crença específica, como veremos no teatro barroco), de cunho universal e que contribuam para o aperfeiçoamento do gênero humano. De uma maneira ou de outra, este breve cenário do que era o teatro renascentista nos dá pistas do período seguinte: o teatro barroco, mais especificamente dos autores barrocos espanhóis. É importante fazer este percurso histórico-literário, para delinearmos o ambiente que circundou os dramaturgos espanhóis que trabalharam com o mito de *Don Juan* em *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina e *No hay cosa como callar* (1639), de Pedro Calderón de la Barca.

2.3- O teatro espanhol barroco

O Barroco se sintetiza como um estilo artístico que se imprimiu no período histórico de sucessão ao Renascimento. É a etapa derradeira do século XVI até fins do XVII e que teve sua repercussão em todas as artes: na pintura, arquitetura, música, dança e também na literatura. O termo "barroco" equivale à palavra castelhana "*barrueco*", que significa "pérola irregular". Em italiano, o vocábulo "*barocco*" denota o sentido de "raciocínio distorcido". Idiomaticamente, a expressão "barroco" condensa ideias de extravagância e de exagero; com um marcado sentido pejorativo, de aludir a um rebuscamento formal.

Dessa forma, a doutrina estética do Barroco postula uma busca de efeitos inovadores e de surpresa; cria um desafio por meio de artifícios que dificultam a compreensão do receptor sobre uma obra de arte ou literária, especialmente para decifrar seu sentido e conteúdo. O intuito é trazer um foco de tensão com o que pregava o Renascimento: "[...] grau de tensão entre conteúdo e forma. Este diferente grau de tensão é o critério do Barroco [...] se o conteúdo era forte, repleto de significado e a forma intencionadamente atenuada, o resultado era barroco, plenamente barroco" (HATZFELD, 1988, p.72). O período histórico que o caracteriza é um momento de transição de um século ao outro:

> Em todas artes, o período Barroco, que se estende aproximadamente de 1550 a 1680, é uma tentativa de substituir o hedonismo renascentista por valores mais sérios e espirituais, assim como uma ruptura dos estreitos limites do humanismo antropocêntrico por meio de um transcendentalismo paradoxal que tem relação com o tempo e com o espaço. (HATZFELD, 1988, p.74)

No entanto, é no século XVII que o Barroco espanhol atinge seu apogeu. Do ponto de vista histórico, é um período de grandes conflitos e contradições. As situações de instabilidade política e decadência econômica, na Espanha, foram reflexos desse movimento artístico. O Barroco é produto de um contexto de intenso conservadorismo da Igreja, reagindo contra as inovações da época e os crescentes valores burgueses do Humanismo, como o amor sensual (ou hedonismo), o luxo, o culto ao dinheiro, etc. Ascendia e se consolidava, então, ao controle da economia uma nova classe social, a burguesia; a qual teve seus conflitos com o reino espanhol, em um momento de frequentes guerras, por causa de choques de interesses (ou lutas de classes, na visão marxista). A Espanha era palco de muitos distúrbios entre a classe trabalhadora e a classe abastada, sejam os burgueses, seja a aristocracia que governava, mediante as figuras do rei e do clero. Assim, estes últimos, não querendo ceder seu poder de séculos, procuram a restauração de um clima de intensa religiosidade, a chamada "Contrarreforma" religiosa:

> Assimilaram à sua própria atitude moral o problema central da compaixão e do temor, excitados pela intensa religiosidade da Contra-Reforma, que os advertia contra o descuidado hedonismo do Renascimento; Renascimento que havia ignorado as batalhas existenciais entre Deus e o Mundo, a alma e o Corpo, o Bem e o Mal. Esta psicologia havia também de revigorar o conceito ideológico do humanismo. (HATZFELD, 1988, p.47)

Tal situação contraditória influenciou decisivamente ao artista, frente a um mundo devastado, pessimista, sintetizado por valores paradoxais que configuram essa visão barroca. Sobretudo, não foi a Contrarreforma, por si só, a responsável pela difusão histórica da estética barroca na Europa, mas a própria Espanha, como afirma Hatzfeld:

> Espanha [...] país barroco por excelência [...] no que se refere à Literatura: o país da eterna Idade Média; o que possui uma mentalidade anti-humanística, popular, oriental e quixotesca; o que não possui um verdadeiro Renascimento ocidental [...] O Barroco é a evolução do Renascimento hispanizado no momento em que se celebra o Concílio de Trento [...] (HATZFELD, 1988, p.50-51)

E ao focar-se no âmbito estritamente literário da estética barroca, predominam, em relação ao seu estilo, o exagero, os contrastes (a beleza- a fealdade, o trágico-cómico, a verdade- a mentira), os aspectos impressionistas e a falta de equilíbrio (umas vezes se deforma a realidade e em outras, se idealiza e se embeleza). Em relação à

temática, fruto dessa visão amarga da vida, se tratam assuntos como a sátira da vaidade humana, o amor como algo de cunho negativo (se comparado com o amor idealizado do Renascimento), a ambição, a fugacidade da vida (o "*Tempus Fugit*" que significa "passagem veloz em direção à morte"), a representação da existência, mediante o teatro ou sonho, em que temos um reflexo realista e desiludido da vida, em uma luta para vencer a miséria. Em síntese, podemos pensar o seguinte, acerca das temáticas barrocas:

> Os motivos barrocos mais sérios se referem a *reflexões sobre a vida*, o *homem* e a *passagem do tempo* [...] Este conceito barroco do tempo-eternidade é tão fundamental que não se pode duvidar que enforma todo o ser do homem [...] contrapõe a "profundidade" do Barroco à "superficialidade" do Renascimento, nada menos que como a projeção psicológica do sentimento infinito da eternidade como tempo no espaço. (HATZFELD, 1988, p.78-79)

Quanto às obras teatrais barrocas, Otto Maria Carpeaux, no seu ensaio *Teatro e o Estado do Barroco*, afirma que as peças teatrais sempre carregaram, intrinsicamente, uma face ideológica relacionada ao contexto político do momento histórico que o conecta:

> Todo grande teatro, todo teatro verdadeiramente grande é por essência político. Não é por acaso que o teatro antigo e o teatro clássico de todas as nações modernas passam-se nas cortes dos reis. Para fazer bom teatro, é preciso saber o que é um rei [...] Em todas as grandes tragédias do Barroco trata-se de saber quem é o verdadeiro rei: *Macbeth* e o príncipe Segismundo, de *La vida es sueño*, suportam esta prova ordália. O palco do teatro barroco significa verdadeiramente o mundo, o mundo político, mas também o mundo cósmico. [...] Todo teatro barroco é o *Gran teatro del mundo* de Calderón; só que a cortina às vezes tira a vista das forças cósmicas que decidem, no palco, o desuno humano. O teatro barroco declara-se conscientemente uma "comédia da vida" [...] (CARPEAUX, 2017, p. 11).

Assim sendo, segundo Carpeaux, o teatro barroco busca afastar-se do contexto dramático humanista, próprio do Renascimento, e volta a se aproximar de traços do que era o teatro medieval, com cenas que englobavam um mundo inteiro, ao representar o céu, a terra e o inferno. Recobraria as origens de um teatro com ênfase ao universo cristão, por meio do poder político da Igreja. Além disso, para representar ou encenar, dentro da visão dos autores barrocos, os artifícios, a suntuosidade do cenário e dos elementos cênicos em si são abundantes:

> [...] artifícios da encenação barroca, sobretudo no teatro dos jesuítas: há tempestades artificiais e fogos de artifício, máquinas que arrebatam personagens pelos ares, aparições de deuses nas nuvens, jatos d'água e de chamas infernais; havia proezas, como a divisão e a desaparição de nuvens, de que depois se esqueceu, e que a cena moderna não sabe mais reproduzir. Todos esses artifícios estão condicionados, ou antes são consequências das duas grandes inovações revolucionárias pelas quais o teatro barroco se distingue de todo teatro precedente: a perspectiva e a mudança de cena. As duas inovações correspondem às transformações de estilo, passando do Renascimento ao Barroco: a transição da "forma fechada" à "forma aberta", do "estilo plano" ao "estilo profundo"[...] A "profundidade" barroca corresponde à perspectiva; a "liberação das fronteiras" barroca corresponde à liberdade de mudar de cena. (CARPEAUX, 2017, p. 13-14)

Porquanto a perspectiva sintetiza um atributo do espaço, no qual o Barroco o explora no intuito de que cada lugar esteja separado do outro, o que muda o ponto de vista ou perspectiva do espectador (algo inimaginável com o conceito aristotélico renascentista, que pregava a unidade do espaço). É uma transformação radical na medida em que a cena se transmuta, pela primeira vez, em um "mundo da ilusão", universo que independe do preceito factível (mundo real). Com isso, os dramaturgos barrocos criam mundos ilusórios ou mundos dos sonhos, como atesta Carpeaux: "É por isso que o assunto 'sonho' é tão caro ao teatro barroco que encontra aí sua mais íntima substância [...]" (CARPEAUX, 2017, p. 14). A obra dramática de Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (1635), é um vívido exemplo da discussão metafísica que o protagonista Segismundo empreende, quando questiona a realidade vigente. Assim, a perspectiva, a ilusão e o sonho são três aspectos fundamentais do teatro barroco. Já o segundo quesito aludido por Carpeaux, a mudança de cena, diz respeito ao maior dinamismo das ações:

> O teatro propriamente barroco é uma "cena sucessiva", e, por isso, um teatro de movimento. Até mesmo um teatro de movimento excessivo. E como se um vento passasse pelas personagens do Barroco, como o vento que transforma os grupos plásticos dos altares barrocos em estatuaria agitada [...] Esses dois termos resumem um teatro barroco: uma concepção metafísica expressa por um balé ilusionista. (CARPEAUX, 2017, p. 15-16)

Diante desses aspectos mais estruturais ou formais, não esqueçamos que a concepção metafísica a que Carpeaux se refere é a do típico espírito do homem barroco: moralista e moralizante, ideologicamente empenhado a uma renovação moral do mundo

católico, pelo Concílio de Trento. Em outros termos, no teatro barroco, todas as personagens são alegorias do Bem ou do Mal:

> As personagens da tragédia barroca não são elas próprias demônios, são vítimas do demônio [...] são antes mártires, vítimas de seu pessimismo excessivo. O tirano da tragédia barroca tem quase os traços de um santo, desesperado de sua salvação. É profundamente melancólico, pois conhece a maldade do mundo. Perde-se em sua melancolia, debate-se entre a incapacidade de decisão e tempestades afetivas [...] O drama barroco é pessimista. Os homens resistem penosamente ao mundo, por uma moral estóica, se não são salvos pela graça. (CARPEAUX, 2017, 16-17)

Portanto, as obras teatrais barrocas denotam um caráter doutrinador, no intuito já aludido de contornar possíveis atos de rebeldia ou questionamentos aos ensinamentos da Igreja Católica. A moral controla os atos do ser humano e ele não possui o relativo livre-arbítrio:

> A tentação desempenha no teatro barroco o mesmo papel do Destino no teatro antigo: ela purifica pelo medo e humilhação. Por isso a tragédia barroca não tem herói trágico, no sentido dos Antigos. Walter Benjamin afirma mesmo que um verdadeiro herói trágico é impossível no Barroco: "O espírito da Contra-Reforma" faz os homens dependerem diretamente da intervenção celeste, o que torna impossível o conflito direto entre os homens, o conflito trágico. Benjamin explica, desse modo, a raridade de fins verdadeiramente trágicos no Barroco, e o final feliz de *Vida es sueño* é eloqüente. (CARPEAUX, 2017, p.16-17)

Dentro desse contexto, o grande dilema na visão do homem barroco é de teor pedagógico e de saber como ele pode se subtrair a uma decadência natural e pecadora. Contudo, no teatro barroco, o livre-arbítrio continua sendo discutido no que concerne à vontade humana. Não é uma escravidão da vontade, mas simplesmente a dependência religiosa do homem e, se este se rebaixa, vira "marionete" do demônio; o que o motiva a uma submissão a Deus, pela qual há uma negação voluntária do mundo. O Barroco é uma ótica de vida pautada pelas grandes preocupações morais e de angústias religiosas, trazidas pela Contrarreforma, pois afirma vigorosamente o contexto supranatural, constituindo um dos temas preferidos da literatura barroca: "Trata-se sempre da luta entre o mundo e o sobrenatural, trata-se sempre de uma decisão [...]" (CARPEAUX, 2017, p.19). Bem como a tentação é um tema que abrange o teor moralista do teatro barroco e é a tônica do que veremos nas peças que representam o mito de *Don Juan*.

Este personagem se centra principalmente em mulheres casadas, o que aumenta o aspecto dramático e os confrontos com os noivos ou maridos, para retomar a honra, tão cultivada nas obras literárias de tal período histórico-literário. Carpeaux explica e assevera: "[...] tentação é assunto predileto do teatro barroco, a tentação é assunto principal da história barroca: a tentação do vício, da heresia, da tirania; a luta dos Jesuítas, confessores dos reis, aí se impõe" (CARPEAUX, 2017, p.22). Todavia, quem atentasse contra os valores defendidos pela igreja teria sua lição, sempre ao final da peça teatral barroca:

> *Los argumentos del Teatro Barroco Español están construidos sobre el principio de la justicia poética. La justicia poética es un principio literario y no un hecho de la experiencia. En la vida real, los malvados pueden prosperar y los virtuosos sufrir. Pero, en la literatura, durante el siglo XVII español se considerará adecuado que el crimen no quedara impune ni la virtud sin premio. El drama español también implícitamente afirma lo inverso: la necesidad del castigo del malvado; es decir, que nadie debería ser castigado y sufrir calamidades sin merecerlo.* (VALDERRAMA, 2017, p. 349)

2.4-As inovações estéticas da *comedia nueva*, de Lope de Vega, nos dramas barrocos que representam o mito de *Don Juan*

Como introdução aos aspectos dramáticos que estudaremos no próximo capítulo, na análise das obras *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630) e *No hay cosa como callar* (1639), quem começou a impulsionar este gênero, nesse período áureo, foi Lope de Vega, criador de *la comedia nueva.* O termo "comédia", naquele tempo, era sinônimo de qualquer obra teatral, seja ela mais dramática ou cômica. Lope de Vega foi uma espécie de mestre dos dramaturgos espanhóis, do período barroco. Ele é considerado um dos principais idealizadores do teatro espanhol moderno, graças a novos métodos empregados na fórmula dramática, expressos em seu manual *El Arte nuevo de hacer comedias* (1609):

> *Se habla de la comedia del Siglo de Oro porque los dramaturgos emplearon este término. En realidad se trata de comedias, tragicomedias o tragedias. Apoyándose en ejemplos tomados en su mayor parte del Siglo de Oro, el Diccionario de Autoridades resume más de un siglo de uso nacional del vocablo Comedia: obra hecha para el teatro, donde se representaban antiguamente las acciones del pueblo y los sucesos de la vida común, pero hoy, según el estilo universal, se toma este nombre de comedia por toda suerte de poema*

> *dramático que se hace para representarse en el teatro, o sea comedia, tragedia o tragicomedia o pastoral. El primero que puso en España las comedias en método fue Lope de Vega en su composición El Arte Nuevo de Hacer Comedias (1609).* (VALDERRAMA, 2017, p. 348)

Lope de Vega enumera as principais características que a obra teatral deve ter como referência, tais como romper com a "lei das três unidades" do teatro clássico (leia-se unidade de ação, unidade de lugar e unidade de tempo); a divisão tradicional entre obras trágicas e cômicas é ignorada, pois se começa a misturar aspectos de ambas; a separação clássica de cinco atos é revista e passa a ter três atos principais (podendo variar de 3 a 5 atos, no entanto);[17] há uma variedade maior no estilo e nas falas dos personagens, cujas características são tipificadas,[18] uma vez que eles devem representar e falar de acordo à classe social a que pertencem (variando numa linguagem de mais culta para mais popular):

> *El teatro de Lope estaba en franca rebeldía frente a las minorías frustradas, partidarias de una lectura e interpretación demasiado rígida de la retórica y del respeto a la tradición grecolatina. Si bien que la polimetría abrumadora, la repartición de las escenas en lugares muy alejados y el salir los personajes en diferentes épocas de su vida era una larga serie de herejías contra la norma aristotélica* […] (CELEDÓN, 2017, p. 301)

Também ele especifica questões mais pontuais como, por exemplo, a maneira que as "comédias" serão versificadas, de acordo a determinadas situações. Ou seja, nas obras teatrais dessa época todas as *comedias* são escritas em verso, mas, com o advento dos preceitos de Vega, sua métrica passa a variar ainda mais (em vez da uniformidade dos metros clássicos) e dependem da situação para serem empregados determinados tipos de estrofes:

> *El verso es el modo de expresión dramático. Se utilizan sobretodo el octosílabo, metro natural del Castellano. Aparecen versos tradicionales; o italianos en diversas combinaciones estróficas, siendo las más frecuentes las redondillas, romances, décimas, quintillas, silvas, sonetos y octavas. La rica polimetría busca la acomodación entre verso y situación* […] *El lenguaje del drama y su*

[17] O primeiro ato é usado para a exposição inicial do conflito; o segundo centra-se no clímax ou momento de maior tensão da trama; e o terceiro ato se utiliza para a resolução da ação dramática.

[18] São chamados de personagens tipos porque não se aprofundam neles os aspectos psicológicos; importa mais a ação do que caracterizá-los detalhadamente. Os personagens barrocos mais representativos são: o nobre, o rei, o cavaleiro ou vilão, o galã (leia-se o *Don Juan* que analisaremos neste trabalho) a dama e o cômico ou bufão, quem, normalmente é o criado ou confidente do galã.

> *forma es el resultado de la conjunción entre la calidad estética de la palabra y su capacidad de plasmación de lo real. El lenguaje debe divertir encantando* […] *El soliloquio o monólogo, que expresa la dialéctica interior del personaje, su conflicto interior, el tenso debate de los valores del alma del personaje es un recurso teatral frecuente mente utilizado, siendo famoso el monólogo de Segismundo en La Vida es Sueño de Calderón de la Barca, nuestro Hamlet español.* (CELEDÓN, 2017, p. 350)

Dessa forma, o teatro barroco continha elementos que enriqueceram o drama em si, seja pela sua linguagem poética, seja pela reconfiguração do que herdou do teatro mais clássico. A variedade de composições, a partir de Lope de Vega, foi um fato relevante, posto que cresceu em popularidade e é uma maneira artística de propagandear o "ideal moral", ao deixar de ser algo mais elitizado para também chegar a contextos sociais essencialmente humildes ou populares, democratizando a arte dramática e tornando-a acessível a todas as capas sociais:

> *El teatro anima todos los festejos o diversiones, será la comedia, el auto sacramental, la tragedia, la zarzuela, la ópera, el ballet, la mascarada, los entremeses, la mojiganga, y la reunión y enlace de varias de estas formas teatrales. El teatro barroco tiene una voluntad integradora en cuanto a la mezcla de lo noble y lo humilde, mixtura de la música, la danza, la pintura y la escultura, síntesis de temas divertidos y profundos. El teatro adquiere su pleno carácter de espectáculo. Se comienza a construir los primeros teatros en las grandes ciudades, locales fijos para las representaciones teatrales.* (CELEDÓN, 2017, p. 347)

Outro aspecto interessante diz respeito à cenografia, na medida em que ela foi ficando cada vez mais complexa em sua concepção, ganhando elementos antes ignorados pelo teatro renascentista. Além disso, historicamente, o teatro barroco se dividia em três tipos, do ponto de vista social, ou seja, de acordo ao público a que atendia:

> *Los teatros y su público: al comienzo en 1580 Lope contaba en Madrid con tres tipos de teatro, el eclesiástico, el de Corte y el teatro público urbano. Los dos primeros montaban con gran riqueza escenográfica piezas para celebrar festividades o ceremonias religiosas o cortesanas. El teatro público se construyó en el Corral de Comedias. El teatro se construía en un patio de vecindad, cerrado por casas en cubierto con un techo* […] *La escenografía que va variando va haciéndose cada vez más complicada y elaborada. El escritor de teatro debe esforzarse por satisfacer el gusto de un público insaciable que sin otra diversión pide constantemente novedades. De ahí que se instale la machina o tramoya que permite cambiar de escenario,*

> *descender a los actores también desde arriba. La maquinaria teatral de esa época consistía en un juego de poleas, en una grúa muy sencilla, y en un artefacto anejado con cuerdas* […] *Eran "las apariencias" o apariciones furtivas y espectaculares, generalmente acompañadas de luces y ruidos.* […] *La tramoya servía para levantar, bajar y hacer volar actores, los escotillones y los animales mecánicos e infernales, venían de aquellas obras, y habían sido utilizados abundantemente para ilustrar la salida de Satán de los infiernos y la llegada de los ángeles del cielo.* (CELEDÓN, 2017, p.349)

Assim, o teatro barroco se inspira no princípio de reconfigurar, com certa liberdade artística, as normas do teatro clássico. Apesar de que os principais dramaturgos espanhóis da época estavam subordinados aos grupos dominantes da sociedade espanhola, de cunho político e religioso e, portanto, tais autores atendiam a determinados interesses ideológicos, de manutenção desse sistema. Por isso se buscavam motivos tradicionais e religiosos:

> […] *el teatro* […] *poseía, sobre el fondo del estado de la época, una serie de características muy especiales. Los detentadores del poder no fueron ajenos al enorme potencial propagandístico que les ofrecía un medio que tenían prácticamente a su merced. Por tal motivo, era de esperar que fuera utilizado para llevar a cabo una campaña de difusión e impregnación de un contenido ideológico, por aquellos grupos dominantes y a su cabeza la monarquía, que tenían poder para utilizar en gran medida, o, mejor dicho, para hacer suyo, ese instrumento de control sobre las conciencias* […] *Es obvio que eran los privilegiados del viejo sistema, los miembros de las clases dominantes tradicionalmente instaladas en ese nivel y aquellos que, por uno u otro vinculo, se movían a su servicio, los más interesados en mantener el orden recibido y reforzar su resistencia. Por ello, fueron éstos, y muy especialmente los escritores dependientes de grandes señores o incluso del rey -como Lope de Vega y Calderón de la Barca-, quienes perspicazmente optaron por la utilización del teatro a fin de llevar a cabo una extensa campaña a favor de los poderes establecidos y del régimen de intereses afecto a ellos.* [...] *El teatro, pues, era el gran aliado de la monarquía y del régimen del absolutismo monárquico-señorial* […] (MORAGA, 2017, s/n)

Tal fim pedagógico e até de instrumento de controle social, não exime o talento e a criatividade dos dramaturgos espanhóis. Tanto Calderón de la Barca quanto Tirso de Molina estavam atentos às novas técnicas teatrais, instituídas por Lope de Vega, e a aplicavam com maestria. Um exemplo da herança estilística, dentro do gênero

dramático inovador deste autor, comprova-se em Calderón de la Barca, que adotou o modelo dos autos[19] de seu antecessor:

> *Calderón ha adoptado de ordinario la forma de los autos, que le legó Lope de Vega* […] *Aun cuando se repitan con frecuencia las mismas figuras, y suceda lo mismo con ciertos giros y enlaces de ideas, no es dudable evitarlo, atendiendo a que todos los autos sacramentales estaban únicamente destinados a celebrar el dogma de la Transubstanciación, y ese objeto imponía, por condición precisa, que, en estos espectáculos de la fiesta del Corpus, fuesen idénticas sus ideas fundamentales.* (FEDERICO, 2014, s/n)

Por conseguinte, Calderón de la Barca compartilha questões estéticas do teatro barroco com seu antecessor e as amplia a seu modo. Em suas obras, o uso de símbolos e das reflexões filosóficas é uma marca constante. Os monólogos e as metáforas são de cunho espiritual, refletem sobre a vida e a morte. Nesse sentido, também buscar-se-á ressaltar questões marcantes em *No hay cosa como callar* (1639), ligadas ao gênero dramático e à representação do mito donjuanesco. Umas delas diz respeito à discussão sobre os traços internos desta obra, relacionados aos subgêneros do drama:

> *Otro asunto muy interesante es la complicada y discutida adscripción genérica de "No hay cosa como callar": ¿comedia de capa y espada o drama serio?; y, muy en relación con lo anterior, la interpretación global del texto y de su desenlace: ¿final feliz, más o menos convencional, o no tan feliz, con un casamiento forzado y un desenlace que queda irresuelto y abre paso a una previsible tragedia futura? Creo que lo que ha suscitado las variadas interpretaciones y asimismo las distintas consideraciones genéricas de la pieza se deriva de la siguiente circunstancia: "No hay cosa como callar" es «externamente», esto es, en lo que se refiere a la ambientación (urbana, cercana al aquí y ahora del espectador del XVII), al enredo y a los elementos constructivos que maneja en el desarrollo de la acción, una comedia perfectamente asimilable al grupo de las de capa y espada.* (INDURÁIN, 2010, p. 262)

A riqueza dramática de Calderón costuma explorar metáforas que façam refletir sobre a realidade vigente. Dentro desse contexto, outra característica imprescindível de seu estilo é o jogo das ideias opostas, o contraste que alimenta a tensão tipicamente barroca:

[19]Auto é uma composição teatral do subgênero da literatura dramática, surgida na Idade Média, na Espanha, por volta do século XII. De linguagem simples, os autos, em sua maioria, têm elementos cômicos e intenção moralizadora. Suas personagens simbolizam as virtudes, os pecados, ou representam anjos, demônios e santos.

> Se o claro-escuro apresenta um aspecto de simbolismo teatral, o motivo se amplia no conceito de que o mundo inteiro é um cenário finito que reflete o infinito. Esta é uma das ideias favoritas de Calderón, que representa a vida como *O Grande Teatro do Mundo*, no qual o próprio Deus atua como diretor de cena e os atores hão de representar seus respectivos papéis sem estarem muito seguros do seu êxito final. (HATZFELD, 1988, p.80)

Tais traços se aplicam na sua obra *No hay cosa como callar*, em relação ao mito de *Don Juan*. Bem como o outro dramaturgo importante do período barroco espanhol, Tirso de Molina, é considerado um dos principais discípulos da escola teatral de Lope de Vega, apesar de que, seus textos dramáticos, ao contrário dos de seu mestre, possuem uma grande profundidade psicológica. Entre suas principais contribuições, ao gênero dramático espanhol, figuram um criterioso retrato psicológico dos personagens, uma calculada dosagem da intriga, a comicidade das situações, um tom burlesco, a riqueza expressiva da linguagem, o gosto pela ironia e jogos de palavras. Em suma, a história mítica de *Don Juan*, tanto na obra de Tirso de Molina quanto na de Calderón, consolida características essencialmente enraizadas na mentalidade barroca, cujos valores estão atrelados à religião, ao amor e à morte, sendo essas temáticas abordadas na representação teatral:

> *En España durante el período barroco se conjugan estos valores: amor, muerte y religión; que son el germen mismo de la historia de don Juan. El sentimiento y aún el pre-sentimiento de la muerte están, por otra parte, profundamente enraizadas en el alma española* […] *"Memento Mori", como un recuerdo constante y seguro de la certeza de la muerte; el "Tempus fugit", concebido como una cuenta atrás obligatoria e irrefrenable hacia la muerte o la "Vanitas Vanitatum" que señala la nula importancia de los bienes materiales ante el convencimiento de la muerte.* (RAMOS, 2014, s/n)

Portanto, podemos perceber que, em face da estética barroca, há também nuances a serem exploradas a fundo na abordagem do mito donjuanesco, tanto em Tirso de Molina quanto Calderón de la Barca: seja na questão da construção do personagem mítico, seja ao constatar-se, em um estudo mais detalhado, como a história mítica é vista e representada por esses autores, além de observar-se as técnicas dramáticas utilizadas em ambas as obras, enquanto emblemáticas do "Século de Ouro" espanhol.

Capítulo 3-O mito arquetípico de *Don Juan* no *Siglo de Oro*: *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina

3.1-Introdução a *El burlador*, de Tirso de Molina: o nascimento do mito literário donjuanesco

No capítulo anterior, foram abordados aspectos que denotam a concepção histórica do chamado "Século de Ouro espanhol", enquanto preâmbulo (e/ou processo) social e cultural das primeiras versões do mito de *Don Juan*, sob a perspectiva estética, especificamente relacionada ao teatro espanhol barroco. A partir deste capítulo, importa aprofundar o estudo acerca das duas obras literárias integrantes de tal contexto que são as peças teatrais *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina e *No hay cosa como callar* (1639), de Pedro Calderón de la Barca, oriundas, então, da estética barroca e do período do *Siglo de Oro*.

El burlador... (1630), de Tirso de Molina, inaugura a representação não só do mito arquetípico de *Don Juan* em si, como o institui numa ótica que chamaremos de "mito literário". Em outras palavras, o intuito é o de ampliar o conceito do universo mítico, perante o que se havia delineado e sintetizado pelas suas raízes e traços proeminentemente orais, bem como relacionados ao conceito do arquétipo junguiano e associando-o às marcas evidentemente mais literárias, caracterizadas pelo âmbito textual, isto é: o mito estruturado e codificado em um dado gênero literário, cujo caso desta tese são as obras dramáticas espanholas que representam ao mito de *Don Juan*. Conforme este era recitado na tradição oral medieval, sua importância foi crescendo a ponto de chamar a atenção de um frei, Gabriel de Tellez (1579-1648), que é o nome verdadeiro do dramaturgo espanhol Tirso de Molina. Assim, ele buscou inspiração em tais versões primitivas, originárias da tradição oral:

> A história de *Don Juan* tem a ver com o castigo devido a quem infringe as normas sociais. Isso é muito claro na obra de Tirso que, neste ponto, retoma as versões orais que enfatizam, tal como qualquer mito primitivo, os desastres que podem advir da quebra das regras e os limites da normalidade [...] Na medida em que se constrói sob uma metáfora da transgressão e da afirmação do instinto contra a interdição ditada pela lei, a peça de Tirso atrai assim uma grande potencialidade de significações e presta-se facilmente à mitificação. Do confronto com as premissas morais de um povo numa dada época decorre o efeito de escândalo que suscitou muitas vezes ao longo da história [...] o que dá significado ao mito é precisamente o efeito de choque

> resultante da quebra de tabus morais. Neste sentido, a normalidade é sempre contextual. (SEQUEIRA, 2009, p.176-177)

Rosa Maria Sequeira elucida os pontos essenciais do contexto ideológico que abrangem as versões orais do mito donjuanesco, na medida em que envolviam questões morais e institucionais da Contrarreforma espanhola. Todavia, é importante diferenciar a definição de mito primitivo (o das tradições orais e arquetípicas) de uma visão que é propriamente instituída através do âmbito literário, das formas em que o mito de *Don Juan* se apresenta, quando é personagem de um determinado autor, no caso de Tirso de Molina. Nesse sentido é que discordamos da estudiosa Sequeira quando ela afirma não ser relevante separar tais conceitos de mito (já que no primeiro capítulo desta tese comprova-se que houve sim mais de uma versão oral do mito donjuanesco):

> [...] se considerarmos a obra de Tirso como a continuidade da tradição oral num desenvolvimento da mesma história [...] resulta irrelevante a distinção clássica entre mito puro e mito literário que o donjuanismo sempre suscita. Segundo esta distinção, o "mito puro" (o que pertence às mitologias das sociedades ágrafas da tradição oral) tem um caráter anônimo enquanto obra coletiva ou texto plural e impessoal e, reportando-se às origens, revela uma situação arquetípica fundamental aplicável a toda realidade humana. Alegadamente o mito de *Don Juan* não estaria nessas condições já que nasceu pela mão de Tirso e está historicamente datado, integrando-se, por isso, na categoria de "mito literário", isto é, o que pertence às sociedades que possuem escrita [...] (SEQUEIRA, 2009, p.182)

Pelo menos a autora está de acordo que o mito de *Don Juan* é literário, quando surgiu pela obra *El burlador...*, de Tirso. Porquanto importa analisarmos os meandros teóricos (definições e características) que envolvem um mito literário, para não haver dúvida em relação ao processo criativo de um autor, cujo anseio é expressar artisticamente, em uma obra literária, sua visão sobre um determinado mito primitivo, este entendido como tradicionalmente compartilhado por uma sociedade, sem um autor específico, típico do mito de traços orais.

3.2-O mito primitivo, o arquétipo e o mito literário: problematizações teóricas e suas inter-relações com a versão mítica de Tirso

Para iniciar-se a discussão que acaba sendo problematizada por muitos estudiosos das mitologias e sua interação com a literatura, cabe salientar que não é objetivo deste trabalho resolver tais contendas. Não obstante, como se trata de ampliar o leque de perspectivas, acerca do mito que estamos estudando, convém deixar o mais claro possível o fato de *Don Juan* ser uma narrativa mítica que teve sua fase inicial na tradição oral, dentro da Idade Média, e, a partir de Tirso de Molina, ganhou contornos mais específicos, os quais enriquecem a história contada no âmbito coletivo, pois se circunscrevem ao universo criativo deste autor, plenamente literário, e também com seu determinado arquétipo, ganhando novos elementos e reorganizando outros. Assim, do ponto de vista teórico, a tradição literária absorve a mitologia e a molda, de acordo a cada autor que se expressa artisticamente, na reinterpretação da narrativa mítica:

> Há muitos aspectos comuns entre o mito, e suas funções, e os mitos literários. Porém, devemos estar atentos às diferenças entre as duas concepções de mito, sobretudo, à gênese e ao desempenho de cada uma delas, apesar dos diversos aspectos semelhantes que as unem [...] Brunel constata que, em primeiro lugar, o mito é uma narrativa com um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas e não propriamente uma imagem [...] O mito é uma revelação e pode ser considerado como uma história sagrada. Há nele a força de uma tradição da qual a literatura se alimenta e se molda, contribuindo para a formação de uma tradição mitológico-literária. Desse modo, é comum conhecermos os mitos por meio da literatura e muitos teóricos se dispõem a estudar o mito na literatura pelo viés diacrônico, buscando uma dimensão de conjunto [...] O mito, assim, passa a ser associado a uma ideia de "tradição literária" e sua análise tem como ponto de partida a retomada criativa do mito por meio de um autor que busca nessa tradição uma via mais eficaz de exprimir os problemas de sua época. Um mito literário pode ilustrar um tema, mas vai muito além ao fundar uma espécie de "roteiro literário", ao mesmo tempo metamorfoseante e fechado, formado por elementos que Jean Rousset denomina de "invariantes". (PANDOLFI, 2015, p.232)

O que Pandolfi reafirma, ao diferenciar tais conceitos de mito, faz parte de uma perspectiva ou método de análise que vinha se desenvolvendo desde a década de 80. Dentre os autores que se destacam temos Philippe Sellier e Pierre Brunel, e, por conseguinte, ambos foram diferenciando as características e definições de mito:

> Outra reflexão decisiva para a precisão do termo veio de Philippe Sellier, quem passou a distinguir, ainda na década de 80, os mitos dos mitos literários, afirmando que os últimos não fundam nada, são assinados por autores e não são considerados verdadeiros. Mesmo assim, ambos os mitos são constituídos por narrativas de saturação simbólica, organização fechada e iluminação metafísica, ainda que os mitos literários não se reduzam aos mitos etno-religiosos e nem a variações da mitologia grega. Eles são, antes de tudo, o resultado da criatividade de seus autores e frutos de um contexto histórico específico. Brunel chama os mitos literários de recém-nascidos, cuja origem se deu no Ocidente Moderno, tais como Tristão e Isolda, Fausto e Dom Juan. Isso também não quer dizer que não existam em seus "roteiros literários" elementos míticos e religiosos como o pacto com o diabo em Fausto e a estátua de pedra em Dom Juan (PANDOLFI, 2015, p.232-233)

O contexto histórico do *Don Juan* tirsiano é a Espanha contrarreformista do século XVII e, além disso, a fase que o instaura como mito literário é o drama *El burlador de Sevilla*. Em síntese, a variação histórica do mito, oriundo da tradição oral, só é verificada através das obras literárias que o representam ou tematizam, reconfigurando o arquétipo de fundo ideológico que lhe está intrínseco. Jung já identificava a relevância do estratagema religioso, conforme ocorre também no período áureo:

> Por que não se descobriu há muito o inconsciente e não se resgatou o seu tesouro de imagens eternas? Simplesmente porque tínhamos uma fórmula religiosa para todas as coisas da alma - muito mais bela e abrangente do que a experiência direta [...] Além do mais, estas imagens [...] são lindas, misteriosas e plenas de intuição [...] Render-se ou sucumbir a estas imagens eternas é até mesmo normal. É por isso que existem tais imagens. Sua função é atrair, convencer, fascinar e subjugar. Elas são criadas a partir da matéria originária da revelação e representam a sempre primeira experiência da divindade. Por isso proporcionam ao homem o pressentimento do divino, protegendo-o ao mesmo tempo da experiência direta do divino. Graças ao labor do espírito humano através dos séculos, tais imagens foram depositadas num sistema abrangente de pensamentos ordenadores do mundo, e ao mesmo tempo são representadas por uma instituição poderosa e venerável que se expandiu, chamada Igreja. (JUNG, 2000, p.19-20)

Com tal panorama de Jung, percebemos que o mito primitivo (oriundo da tradição oral medieval, no caso de *Don Juan*), em seu aspecto literário, não perde seu caráter de evocar o lado instintivo do arquétipo, moldado no inconsciente coletivo; simplesmente ele se reordena, de acordo aos novos focos de interesse, que a Contrarreforma da Igreja Católica é o máximo exemplo. O dogmatismo é o caminho

propagandístico ideal de usar a figura de *Don Juan*, como arquétipo que busca instituir medo naquele que seguir o modelo negativo, simbolizado pelo burlador de mulheres. Porquanto o dogma contrarreformista será o arquétipo ou força evocadora de uma simbologia coletiva e inconsciente, cuja versão se verifica no mito literário de *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina:

> O dogma substitui o inconsciente coletivo, na medida em que o formula de modo abrangente. O estilo de vida católico neste sentido desconhece completamente tais problemas psicológicos. Quase toda a vida do inconsciente coletivo foi canalizada para as ideias dogmáticas de natureza arquetípica, fluindo como uma torrente controlada no simbolismo do credo e do ritual. Ela manifesta-se na interioridade da alma do católico. O inconsciente coletivo, tal como hoje o conhecemos, nunca foi assunto de psicologia, pois antes da Igreja cristã existiam os antigos mistérios, cuja origem remonta às brumas do neolítico. A humanidade sempre teve em abundância imagens poderosas que a protegiam magicamente contra as coisas abissais da alma, assustadoramente vivas. As figuras do inconsciente sempre foram expressas através de imagens protetoras e curativas, e assim expelidas da psique para o espaço cósmico. (JUNG, 2000, p.23)

Esta é a tese que defenderemos neste estudo: um percurso do mito donjuanesco que se inicia na tradição medieval e oral espanhola e, já dentro de um processo histórico e arquetípico, o mito vai incorporando novos elementos em sua estrutura básica, os quais se configuram por meio da visão dos autores e das obras literárias espanholas. Tais fatores, a variação histórica e a reestruturação da narrativa mítica, são os que o definem como mito literário, segundo aponta Suárez:

> [...] os mitos literários, tanto os de autores ignorados quanto os de autores conhecidos, não somente compartilham da categoria "mito", entendida desde a perspectiva antropológica, como também podem ser estudados à luz do método estrutural. A aplicação desse método está sujeita, no entanto, a um maior ou menor grau de complexidade que cada releitura apresenta, pois sua estrutura estará sempre sujeita às variações históricas, sociais, geográficas, religiosas e culturais (BECERRA SUÁREZ, 1997, p. 20).

Então, é com a utilização de um método estrutural que os mitos literários foram ganhando força nos estudos acadêmicos e, além de possuírem características comuns aos mitos de tradição oral, contam com esse fator de análise que foca em sua estrutura, a qual pode ser dividida em *mitemas*. Estes são elementos essenciais do nosso estudo, nas obras que dramatizam o mito de *Don Juan*, haja vista que abrangem uma análise das

diferenças e semelhanças dos caracteres do mito primitivo e arquetípico (sua versão da tradição oral que não varia). Portanto, a definição de mitema é um aspecto relevante deste trabalho, já que está inserida em um contexto estrutural de se abordar ao mito literário do burlador:

> *La trasmisión del relato mítico como una narración memorable se impone por encima de una única realización literaria lo que acredita su condición de mito. Esa condición invita a nuevas versiones del argumento, conservando rasgos esenciales del texto originario y variando otros detalles del mismo. Las secuencias conservadas (los mitemas, en terminología de Levi-Strauss) son lo que llamamos invariantes frente a las variantes de las versiones concretas. La conservación de lo que podemos llamar la estructura básica o profunda del relato y sus variaciones, confirman la vitalidad de su mensaje poético y sentido simbólico. El juego de las renovadas versiones deja amplio margen de originalidad a los autores de las mismas. Ninguna de las sucesivas obras literarias de esta tradición se constituye como el arquetipo del relato mítico, pero merece una especial atención la versión originaria como la fuente originaria y prototípica. Así* […] *el drama de Tirso de Molina se merece una consideración singular frente a todos los Don Juanes posteriores)* (GUAL, 2017, p.9)

Logo, Gual comenta o ponto a que queremos chegar: o mito literário de *D. Juan*, em *El burlador de Sevilla...*, de Tirso de Molina, será a obra dramática fundamental para analisar estruturalmente a narrativa mítica, colocando em pauta as variantes e as invariantes (leiam-se os mitemas). A respeito desse foco estrutural é que Pandolfi também compreende a metodologia para aprofundar o estudo do mito literário:

> É preciso ainda, no âmbito dos estudos estruturais dos mitos, refletir acerca dos caracteres comuns e dos caracteres específicos. Os primeiros são aqueles que todos os mitos possuem, enquanto os específicos são os caracteres de um mito determinado que retorna em outras versões e variações, diferenciando-se dos anteriores e fixando uma nova estrutura. Se em uma de suas reescrituras ao longo do tempo um mito literário perder um de seus caracteres específicos estaremos diante de um processo de desmitificação. Já no processo de remitificação o que ocorre é o caminho inverso, ou seja, a devolução de um dos elementos específicos que o mito tinha perdido, bem como a adjunção de novos elementos específicos a esse mesmo mito em questão ou até mesmo o nascimento de um novo mito distinto do anterior. (PANDOLFI, 2015, p. 233-234)

Outro autor que refletiu com propriedade as diferenças entre o mito oral e o literário é Luis Martínez-Falero. Segundo ele, os mitos, por serem expressões culturais e

arquetípicas de uma dada sociedade, configuram-se em dois tipos principais: os etno-religiosos e os literários:

> […] *las sociedades generan dos tipos de mitos culturales: por una parte, los mitos etno-religiosos, ligados a rituales y con un papel fundamental en las creencias de una sociedad; y los mitos literarios, creados por la individualidad a imitación de los anteriores, pero que pasan al imaginario de una comunidad hasta formar parte de su inconsciente colectivo. Ambos tipos de mito acaban por confluir, por su carácter narrativo, entrando a formar parte del corpus literario de una determinada tradición* […] *Los mitos etno-religiosos y los mitos literarios constituyen una parte fundamental de nuestro imaginario.* (FALERO, 2017, p.482-483)

Falero também destaca uma classificação, do teórico Philippe Sellier, acerca dos aspectos que circundam um mito literário, destacando entre outros, o de *Don Juan* nesta categorização:

> *Philippe Sellier estableció cinco grupos de mitos literarios: a) relatos de origen mítico consagrados en el panteón cultural occidental, de tal manera que suponen el marco del mito literario. b) mitos literarios nuevos, surgidos a lo largo del siglo XII (como Tristán e Iseo), en el siglo XVI (como Fausto), en el siglo XVII (como Don Juan), etc. c) relatos desarrollados a partir de lugares que quedan fijados en la imaginación (incluida la colectiva), pero que no presuponen una situación determinada. d) mitos político-heroicos, en los que se trata de la mitificación de figuras históricas, como Alejandro, César, napoleón, etc* […] *según el proceso característico de un género literario bien conocido: la epopeya. e) mitos parabíblicos, surgidos a veces de un versículo (Lilith, Golem, los ángeles, los jinetes del apocalipsis…), cuya existencia nos indica que la mayor parte de los mitos literarios se han impuesto a partir de una sola aparición* (FALERO, 2017, p.483-484).

Consequentemente, a história de *Don Juan* é considerada um mito "novo", ao ser situado entre os do universo literário, no século XVII, diferentemente de suas versões oriundas da tradição oral medieval. Além disso, a transição de um para o outro se dá em um processo de intertextualidade e é uma atividade *mitopoética*, ou seja, baseada na reconfiguração dos elementos míticos, sobrepostos com a criatividade do autor literário que o tematiza:

> *De este modo, el mito, como cualquier otro discurso, se inserta en el texto literario de manera material (reproducción de palabras), estructural (reproducción de reglas) o de manera material-estructural (palabras y reglas)* […] *Por esta pervivencia del mito, descontextualizado con relación a su relato original, desembocamos*

> *en la actividad creadora como momento en que recobra su actualidad, por cuanto la creatividad supone una actividad mitopoética, en la que el mito se puede convertir o bien en un elemento significativo del texto o bien en la base misma del nuevo texto creado* (FALERO, 2017, p.491).

Ao mesmo tempo, este autor enumera quais são as mais importantes reconfigurações que o estudioso de um mito literário deve atentar-se, no intuito de apreender a problemática que envolve os mitemas e suas reelaborações constantes, conforme vamos comparando, em um sistema, as obras literárias que tematizam tal mito. Segundo Falero, há que se tomar em conta pelo menos cinco formas de se examinar os mitemas, na estrutura de uma obra literária, considerando também aspectos arquetípicos na análise:

> […] *he fijado en cinco, teniendo en cuenta siempre la descontextualización de los arquetipos o relatos mitológicos: 1. Reescritura por adición de mitemas, cuyo modelo podría ser la reescritura histórica del mito de Fausto a partir del texto del siglo XVI* […] *2. Reescritura por combinación de mitemas, que permite la generación de nuevos arquetipos, asumiendo rasgos o elementos de la trama de otros anteriores, como sucede en el siglo XIX con el arquetipo de la mujer fatal, cuyos mitemas van a consistir en una combinación de rasgos procedentes de Pandora y/o Lamia y/o sirenas* […] *3. Reescritura por subversión de mitemas, en la que podemos citar las obras paródicas de fábulas mitológicas* […] *por ejemplo, en el Ulysses de James Joyce (1922) o en El retorno de Ulises (1946) de Gonzalo torrente Ballester* […] *4. Reescritura por analogía respecto de la estructura del relato, recogiendo así la teoría de Pierre Brunel. Como ejemplo podemos citar la estructura del laberinto (que nos remite al mito de minos) que podemos hallar en El aleph de Borges* […] *5. Reescritura por analogía respecto de la trama del relato, en la que, en este caso, la posibilidad de inferencia por parte del lector desempeña un papel fundamental, al reconocer, a través de su memoria textual, rasgos de otros textos en un texto en particular.* (FALERO, 2017, p.492-493)

Sob esta ótica da mitopoética, a qual foca na estrutura composta pelos mitemas (os quais são aspectos invariantes, ou temas que se repetem no mito literário), é que se baseará a interpretação do mito de *Don Juan* na versão de Tirso de Molina, como a precursora, e também nas obras dramáticas subsequentes, que farão parte do *corpus* teórico proposto neste trabalho. Ainda, a saga do burlador, na denominação de Juan Herrero Cecilia, é um mito "literarizado", porque tem, como característica específica, o fato de ser uma adaptação ou reformulação individual de um relato arcaico, com bases arquetípicas, pertencente à mitologia coletiva de uma cultura ou de um povo:

> *Esto quiere decir que la fuente de un mito literarizado es un mito étnico o religioso ancestral cuya versión original resulta inalcanzable. Por otro lado, el mito literarizado será reformulado de nuevo por otros escritores y dará lugar a una serie de versiones o de reactualizaciones a lo largo de la historia literaria.* (CECILIA, 2017, p.65)

Portanto, analisar o mito donjuanesco, sob a perspectiva dos mitemas (as invariantes do mito, em contraste com as variantes) e de acordo ao pensado pelo mitólogo Gilbert Durand, nos moldes de sua metodologia chamada de *mitocrítica*, é o caminho mais seguro e fundamentado, uma vez que engloba as dimensões psicológicas e sociais que fazem parte do universo arquetípico do mito literário:

> *La mitocrítica de Durand se propone descubrir los «mitemas» (las unidades mínimas de significación en un relato mítico) que de una manera «patente » o de una manera "latente" están operando en la estructura de un texto. Un mitema puede ser un tema determinado, un motivo significativo, un «decorado mítico», una situación dramática,* […] *Los mitemas «patentes» son fáciles de observar porque manifiestan de forma estereotipada situaciones o nombres de personajes relacionados con un mito determinado* […] *Los mitemas "latentes" confieren al texto una dimensión alegórica y el relato tiende al apólogo o a la parábola. El sentido del mito asume entonces nuevas significaciones o responde a intenciones más o menos disfrazadas tras los aspectos del momento sociocultural* […] *La mitocrítica se relaciona así con el mitoanálisis cuyo objetivo consiste en identificar los mitos que animan la creación artística y cultural de una época para caracterizar su dimensión psicológica y su sentido sociológico. El mitoanálisis procede comparando la dimensión mítica de las obras de diversos escritores o artistas para deducir los mitos directores de una época histórica y observar cómo se van transformando o modificando por la sensibilidad personal de cada escritor o por la emergencia de otros mitos más adaptados a la evolución del espíritu de la época.* (CECILIA, 2017, p.71-72).

Nesta visão metodológica de Durand, comentada por Cecilia, todos os mitos literários operam com *"*[…] *arquetipos, estructuras y esquemas míticos que un análisis de mitocrítica tendrá que poner de relieve* […] *la mitocrítica* […] *desborda ampliamente el campo específico de la "reescritura" de los mitos literarios* […]" (CECILIA, 2017, p.72). Assim sendo, na sequência far-se-á uma análise do mito de *Don Juan*, na obra dramática *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina, tendo como referência esse arcabouço teórico delineado, no intuito de que o estudo projete suas dimensões estruturais, arquetípicas (elementos da poética em relação com a narrativa mítica, configuradas em mitemas), históricas, sociais e

ideológicas que abrangem e apreendem o mito literário (inter-relação do mito com o gênero dramático). Mas para que esta análise seja efetiva, importa conhecer-se um resumo da peça de Tirso, a título de situar-nos nos argumentos que serão destrinchados, dentro da metodologia estrutural do mito literário.

3.3-Resumo dos argumentos da obra dramática *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina

A peça teatral compõe-se de três atos ou jornadas. *O primeiro ato* inicia-se em Nápoles, com um diálogo entre *Don Juan* e Dona Isabela, a nobre que ele acabara de seduzir fazendo-se passar por seu noivo Octavio, ao aproveitar-se da pouca iluminação para cortejá-la. Ela, sentindo-se enganada, cobra-lhe uma explicação e lamenta-se pela honra perdida. Em seguida, aparece em cena o Rei de Castela (Espanha), quem solicita ao embaixador (e tio de *Don Juan*), Don Pedro Tenorio, que descubra e puna o farsante. Quando percebe tratar-se do sobrinho, decide acobertá-lo e sugere a ele a fuga imediata, o que ocorre. Em nova cena, Dona Isabela conversa com o rei e este não permite que ela se expresse direito. Assim, a mesma acaba não inocentando seu noivo Don Octavio, fazendo com que o rei ordene sua prisão. Dona Isabela é isoladaem uma torre.

A cena seguinte se introduz em um trajeto marítimo da fuga, no qual *Don Juan* e Catalinón, seu criado, naufragam em Tarragona, uma praia de pescadores. Eles aparecem molhados, exaustos e são acudidos por Tisbea, uma jovem pescadora que, ao perceber a elevada posição social de *Don Juan*, interessa-se e é seduzida por ele. O burlador passa a cortejá-la com falsas palavras de amor e promessas de casamento. Depois de desonrá-la, *Don Juan* e Catalinón fogem com os cavalos da própria Tisbea, deixando-a desesperada e envergonhada, exclamando aos outros pescadores que os persigam, sem sucesso de alcançá-los.

No *segundo ato ou jornada*, em Sevilha, o Rei de Castela fica sabendo que foi *D. Juan* quem desonrou a duquesa Isabela e quer desterrá-lo do reino. Nesse meio tempo, recebe o comendador Don Gonzalo de Ulloa. Este retornara de sua missão diplomática em Lisboa. Encantado com os serviços e com a pessoa de Don Gonzalo, o Rei havia oferecido a mão de sua filha, a bela Dona Ana de Ulloa, para *Don Juan*. Mas com a desonra deste, o rei decide realizar o casamento da filha do comendador com Octavio, o noivo desonrado de Isabela. Enquanto isso, *Don Juan*, quem retornara de

Sevilha, se encontra com seu amigo, Marquês de la Mota, para se inteirar das novidades durante o tempo que ficou fora. Conversam sobre várias 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 Octavio. Esse fato atiça a vontade instintiva de *Don Juan* de conquistá-la e decide armar um plano para seduzi-la. Ele 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 pede ajuda a alguém e justo seu pai chega. Don Gonzalo se lança sobre *Don Juan* e nesse duelo acaba sendo morto pelo burlador. Este foge e Mota é preso em seu lugar, por causa da capa encontrada no quarto de Dona Ana.

A *terceira jornada* inicia-se no momento em que *Don Juan* está numa cena festiva, na qual ocorria o casamento entre dois camponeses, Batrício e Aminta. O burlador não se contém e, mais uma vez, trata de ficar a sós com a noiva. Aproveitando-se do jeito inocente, a seduz com suas falsas promessas de casamento e juras de amor eterno, fugindo em seguida. Em nova cena, há um breve encontro entre Dona Isabela e Tisbea; ao conversarem ambas percebem que foram enganadas, por acreditarem em *Don Juan*. Tisbea segue com Isabela rumo a Sevilha.

Na sequência, *Don Juan* e seu serviçal Catalinón estão em Sevilha, passeando próximo ao local onde encontra-se a tumba do comendador assassinado pelo burlador, 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 chacota com as palavras escritas na tumba, uma vez que as mesmas enalteciam a honradez do morto e clamavam por vingança. O burlador, numa atitude insolente e irônica, convida a estátua do morto para cear com ele, em uma clara alusão ao mito oral medieval.

Em uma cena posterior, *Don Juan* está em sua casa, com seus criados, pronto para jantar, conversando com Catalinón sobre suas conquistas amorosas, quando batem à porta. É a estátua de Don Gonzalo, quem convida *Don Juan* a jantar com ela na noite seguinte, no que o burlador prontamente aceita. Enquanto isso, o rei ordena que procurem *Don Juan Tenorio* para que se sacralize o casamento entre ele e Dona Isabela, assim como Octavio e Dona Ana. *Don Juan* segue com Catalinón até a tumba do comendador, a fim de cumprir sua palavra e jantar com o morto. Nos pratos servidos há escorpiões e serpentes e no lugar de vinho, vinagre. Don Gonzalo (a estátua) pede então

que *Don Juan* lhe dê as mãos. Assim feito, o burlador começa a sentir seu corpo queimar, como se estivesse em labaredas, e pede uma chance para se confessar e ser salvo. Don Gonzalo, a estátua vingadora, diz que é tarde para ele se confessar. *Don Juan* morre e é arrastado para o túmulo, com seu castigo infernal consumado. Na última cena, no palácio, o Rei Alfonso XI, noticiado da morte de *Don Juan Tenorio*, permite que Dona Isabela se case com Don Octavio, além de se consagrar o matrimônio de Dona Ana com o Marquês Mota. Reestabelece-se, deste modo, a honra entre os envolvidos e as próprias vítimas do burlador. Em suma, as ações da peça de Tirso se configuram da seguinte maneira, nos três atos:

a) No primeiro, explora as aventuras amorosas do nobre espanhol *Don Juan Tenorio* e enfatiza seu poder de sedução;

b) No segundo, mostra as consequências das aventuras irresponsáveis do burlador, o que faz com que seu pai, Don Diego Tenorio, e o rei da Espanha tomem providências, pois, ao longo da primeira e segunda parte, 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 Arminta. Todas são, de alguma forma, comprometidas com outros homens e se deixam seduzir pelos elogios e falsas promessas de casamento de *Don Juan*, ao que são, em seguida, abandonadas.

c) O terceiro ato traz a punição de *Don Juan*, mediante a estátua do comendador, Don Gonzalo de Ulloa, e o desfecho que restabelece a harmonia, com a realização dos casamentos das mulheres desonradas pelo burlador.

3.4- O mito arquetípico da tradição oral de *Don Juan* e seu correlato literário na obra *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina: a estrutura da narrativa mítica (mitemas)

Para introduzirem-se os argumentos acerca de como o mito da tradição oral se estruturou, na obra de Tirso, é válido pensar na escolha do título: "*El burlador*". Conforme Dallas Pratt, a lenda ou mito oriundo da tradição oral e medieval espanhola começa a ser contada a partir desse paradigma do personagem, tido como "*burlador*". Perante tal nome, alude-se a uma fama pregressa do inconsciente coletivo (seu arquétipo originário) espanhol, a qual se cristaliza literariamente no drama: "*La leyenda que nos cuenta Tirso* [...] *es* [...] *la historia de un galán que de la violencia y la trampa*

sardónica para seducir a sus numerosas víctimas: él es nada menos que el burlador" (PRATT, 2005, p.167). O cerne do "burlador" é, então, enganar, burlar[20] e armar estratagemas para seduzir as mulheres, sempre usando artifícios diversos. Exemplo é a primeira sedução efetuada por ele, cuja estratégia é se passar pelo noivo da duquesa Isabela, em um contexto de pouca iluminação. Assim, ela pensava estar com seu futuro esposo, o duque Octavio, se espantando quando descobre que é *Don Juan*:

> *ISABELA:*
> *¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre?*
> *JUAN:*
> *¿Quién soy? Un hombre sin nombre.*
> *ISABELA:*
> *¿Que no eres el duque?*
> *JUAN:*
> *No.*
> *ISABELA:*
> *¡Ah de palacio!*
> *JUAN:*
> *Detente.*
> *Dame, duquesa, la mano.*
> *ISABELA:*
> *No me detengas, villano.*
> *¡Ah del rey! ¡Soldados, gente!* (MOLINA, 2016, p. 2)

O mito literário gira em torno dessas ações negativas do protagonista, as quais geram as consequências que ele tem de enfrentar ao longo do drama de Tirso, sempre pautadas por seu desvio de caráter. Tanto é que, logo no início da peça teatral, há também uma intertextualidade evidente com o mito oral, no seguinte trecho:

> *CATALINÓN ¿Al fin pretendes gozar*
> *a Tisbea?*
> *D. JUAN Si burlar*
> *es hábito antiguo mío,*
> *¿qué me preguntas, sabiendo*
> *mi condición?*(MOLINA, 2016, p. 21)

[20] O termo, na língua espanhola, pode significar tanto o fato de enganar alguém quanto debochar de alguém, de forma cômica ou irônica, conforme definição do *Diccionario de la Real Academia*: "*Burla se refiere a aquella «Acción, ademán o palabras con que se procura poner en ridículo a alguien o algo.». Es una concepto ambiguo, abierto a multitud de interpretaciones. En la interacción humana se presentan de dos formas, como algo divertido o como dañino*.

3.4.1-O mitema do burlador

Diante disso, identificamos o primeiro mitema ou fator invariante que coincide em ambas narrativas míticas (a oral e a literária), posto que o caráter burlador de *D. Juan*, na premeditada ação de seduzir, é um "hábito antigo" e evoca ao mito da tradição oral medieval. Suas características são, dentro da teoria arquetípica de Jung, associadas com a figura mitológica do "*trickster*":

> O efeito vivo do mito é vivenciado quando uma consciência superior, que se regozija com sua liberdade e independência, se confronta com a autonomia de uma figura mitológica, sem poder escapar do seu fascínio, tendo que prestar seu tributo à impressão subjugante. A figura atua porque tem uma correspondência secreta na psique do espectador, aparecendo como um reflexo da mesma, o qual no entanto não é reconhecido como tal. A figura está cindida da consciência subjetiva e se comporta por isso como uma personalidade autônoma. O "trickster" é a figura da sombra coletiva, uma soma de todos os traços de caráter inferior. Uma vez que a sombra individual é um componente nunca ausente da personalidade, a figura coletiva é gerada sempre de novo a partir dela. Mas nem sempre isso ocorre sob forma mitológica, mas nos tempos mais recentes e devido à repressão crescente dos mitologemas originários, ela é projetada sobre outros grupos sociais e outros povos. (JUNG, 2000, p.264-265)

Com Jung compreende-se que *Don Juan* é um "*trickster*", isto é, um burlador das regras sociais e, por isso, encarna o arquétipo negativo de uma "sombra coletiva". Em contrapartida, temos o "*convidado de piedra*", cuja função é ser o antagonista da história. Ele é o personagem Don Gonzalo de Ulloa, quem é assassinado por *Don Juan* e se torna uma estátua, um ente sobrenatural que primeiro é convidado pelo burlador para jantar e, no desfecho da história, encarna a vingança divina e sobrenatural, sacramentada por esse representante da coletividade contrarreformista espanhola, ao arrastá-lo para o inferno. É mais um ponto de interseção que une a estrutura do relato mítico da tradição oral e a peça de Tirso de Molina:

> A versão literária de um mito coletivo ou ancestral em uma obra específica, de um autor concreto, poderá ser recolhida e reformulada por outros autores, em diferentes momentos históricos, estabelecendo com ela uma relação de "hipertextualidade" ao vesti-la com novas roupagens. O motivo do jovem garboso que tropeça em uma caveira e a desafia para um jantar é um mito europeu ancestral e coletivo, que volta a aparecer ficcionalizado em Tirso de Molina, no contexto espanhol do século XVII, com o motivo da estátua de pedra; símbolo das leis morais contrarreformistas empenhadas em deter os hereges

> transgressores das normas vigentes. É a partir da retomada desse mito coletivo por um padre da Ordem das Mercês, ao decidir escrever uma peça teológica, que surge *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, drama espanhol de 1630 que cria todo o "roteiro literário" que dá origem ao mito de Dom Juan, o protótipo do eterno sedutor. (PANDOLFI, 2015, p.238-239)

3.4.2-O mitema do duplo convite e a estátua sobrenatural

Haja vista essa argumentação, a estátua ou o "*convidado de piedra*", é o segundo mitema recorrente e originário do mito ancestral, que se plasma na obra dramática de Tirso de Molina. Conforme vimos no primeiro capítulo desta tese, as versões da tradição oral, recolhidas por Said Armesto[21], suscitam a uma relação entre uma entidade sobrenatural e o contexto de um jantar macabro. Pandolfi[22] sintetiza tais aspectos, a título de comparação entre o mito oral e seu aproveitamento estrutural na obra *El burlador...*:

> Em busca de uma causa real ou de uma explicação mais racional para o extravagante convite feito pelo burlador à sua própria vítima, Said Armesto vincula-o diretamente a antigos rituais documentados nos romances castelhanos e contos galegos e portugueses acerca dos banquetes em homenagem aos mortos, ocorridos no interior das igrejas no dia de finados; uma cultura muito arraigada na Galícia antes mesmo do século XVI e que formava parte de uma superstição popular na qual os mortos também sofrem com a fome e com a sede, podendo retornar ao mundo dos vivos para cobrar assento à mesa. No drama criado por Tirso de Molina se mantém o interesse medieval pelos aspectos religiosos e morais, contidos em lendas e romances sobre libertinos condenados pela justiça divina, mas se cria, ao mesmo tempo, um herói de sensualidade marcante e admirado, inclusive, por determinadas qualidades como a valentia. Nas revisitações contemporâneas ao mito literário de Dom Juan nos encontramos, muitas vezes, diante da mesma trama e personagens principais, mas as questões propostas como mitologemas nos dias de hoje são completamente diferentes, atribuindo novos significados aos símbolos como, por exemplo, a estátua de pedra [...] Como resultado, temos a conjugação do eterno, que configura o mito, com o histórico, que configura o mito literário. (PANDOLFI, 2015, p.239-240)

Tirso de Molina deposita na estátua de pedra a um dos elementos míticos fundamentais, já que é por meio deste personagem que o *status quo* da ideologia

[21] Para saber mais detalhes, ver capítulo 1desta tese.
[22] Segundo este autor, antigos rituais justificam um convite a uma figura sobrenatural (um morto).

contrarreformista é reformulada no estilo barroco, se recupera e institui. E o argumento é mais antigo do que supomos, conforme Pratt nos revela:

> *El episodio del convidado de piedra, no obstante, también se conecta con muchos mitos de la antigüedad relativos a la venganza de los muertos, al esqueleto en la fiesta y a la tumba devoradora (por ejemplo, sarcophagus, que come carne)* […] *En algunas partes de España, hasta el siglo XVIII, los campesinos solían ir al camposanto en la noche de Todos los Santos a rezar a los muertos y hacerles ofrendas. Como era día festivo, acostumbraban a llevar provisiones y no tardaban en brindar con vino por los difuntos invitándoles en broma a comer y beber* […] *la ceremonia de invitar al muerto a cenar se conmemora aún todos los años en muchas ciudades de España en vísperas de Todos los Santos mediante la representación de una obra de Zorrilla, Don Juan Tenorio* […] *Este folklore ha tenido que influir en los autores de las primitivas baladas europeas y especialmente hispanas que tienen por tema el del convidado de piedra y la doble invitación. En Tirso, la influencia del folklore era subconsciente; pero él orientó conscientemente el mito de la estatua vengadora para reflejar el dogma cristiano que castiga la impiedad y la infracción de la ley divina*. (PRATT, 2005, p.172-173)

Portanto, este segundo mitema: o convite de *Don Juan* para jantar com uma entidade sobrenatural, e logo esta lhe devolve a "gentileza" (por isso é um duplo convite), coincidindo em ambas narrativas (a oral e a literária). Bem como consolida uma parte essencial de inter-relação entre os mitos primitivo e literário:

> *Toma DON JUAN la vela y llega a la puerta. Sale al encuentro DON GONZALO, en la forma que estaba en el sepulcro, y DON JUAN se retira atrás turbado, empuñando la espada, y en la otra la vela, y DON GONZALO hacia él con pasos menudos, y al compás DON JUAN, retirándose, hasta estar en medio del teatro.*
>
> *D. JUAN ¿Quién va?*
> *D. GONZALO Yo soy.*
> *D. JUAN ¿Quién sois vos?*
> *D. GONZALO Soy el caballero honrado*
> *que a cenar has convidado.*
> *D. JUAN Cena habrá para los dos,*
> *y si vienen más contigo,*
> *para todos cena habrá.*
> *Ya puesta la mesa está.*
> *Siéntate.* (MOLINA, 2016, p.56)

3.4.3-O mitema do castigo: o "*convidado de piedra*"

Aliado a esses dois mitemas, estruturadores da transição entre a história mítica oral e a literária - o caráter burlador de *Don Juan* e o convite duplo para jantar com uma estátua sobrenatural- há o terceiro mitema, mediante o qual se instaura o castigo ou condenação final, imposto pelo "*convidado de piedra*", a serviço da justiça divina, conforme vemos em citação da peça de Tirso:

> *D. GONZALO Dame esa mano.*
> *No temas, la mano dame.*
> *D. JUAN ¿Eso dices? ¿Yo temor?*
> *¡Que me abraso! ¡No me abrases*
> *con tu fuego!*
> *D. GONZALO ¡Éste es poco*
> *para el fuego que buscaste!*
> *Las maravillas de Dios*
> *son, Don Juan, investigables,*
> *y así quiere que tus culpas*
> *a manos de un muerto pagues.*
> *Y si pagas desta suerte*
> *[es porque así lo juraste.]*
> *Ésta es justicia de Dios:*
> *«quien tal hace, que tal pague».*
> […]
> *D. JUAN ¡Que me quemo! ¡Que me abraso!*
> *¡Muerto soy!*
> *Cae muerto [DON JUAN].* (MOLINA, 2016, p.68-69)

Em comparação entres os mitos da tradição oral e esta versão literária, Menéndez Pidal fala de uma variante oral não observada por Said Armesto, em que se cita um *convidado de piedra*. Seria, assim, um possível modelo utilizado por Tirso de Molina para compor seu personagem sobrenatural, fundamental na execução do castigo. Rosado comenta dita possibilidade, em que se destaca quando relata que a entidade veio cumprir sua promessa de vingança ou castigo:

> *A continuación, Menéndez Pidal explica que existe otra versión del romance de Riaza, recogida por Narciso Alonso Cortés en Revilla Vallejera (Burgos), que este autor publicó en el 1906 en Romances populares de Castilla* […] *Lo interesante de esta versión es que cuando el difunto va a cenar a casa del caballero se la da en el romance el nombre de Convidado de Piedra:*
> *-Criadillo, dile a tu amo*
> *que el convidado de piedra,*
> *que convidó en San Francisco,*

viene a cumplir su promesa[23]. (ROSADO, 2014, p.39)

Desse modo, tendo em vista os mitemas já identificados na obra dramática de Tirso, cabe agora fazer um panorama acerca do contexto histórico e social que permeia a ideologia, por trás da representação do mito de *Don Juan*, no intuito de caracterizar os motivos ou temáticas que se relacionam com o mito literário e seus mitemas, bem como delineá-lo mediante o conceito do arquétipo original, em *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*.

3.4.4-Os mitemas em um contexto histórico e ideológico no drama *El burlador de Sevilla*: o arquétipo subjacente nos elementos doutrinários e sociais

El burlador de Sevilla é uma peça teatral cujo contexto histórico-literário abrange os valores estéticos barrocos. Não obstante, a figura de *Don Juan* é simbólica, arquetípica, quando se examina o ambiente histórico do drama de Tirso. Isso porque, para aprofundarmos o estudo dos principais mitemas, precisamos focar suas relações históricas e o fundo ideológico, no sentido de compreender os elementos sociais e até doutrinários, oriundos do século XVII espanhol:

> A peça de Tirso difere desta tradição nacional num aspecto significativo: *Don Juan* não se salva. Este desfecho tem a ver com o fato de Tirso criar a personagem do Tenório como uma lição moral que, ao ilustrar uma série de questões muito discutidas na época, se destinava a doutrinar o público. Na verdade, o autor encontrou uma solução dramática para o problema religioso da Espanha de então, conciliando o aspecto didático com a obra teatral. As teses de Lutero tinham vindo estabelecer a cisão entre os povos cristãos- até esta altura unidos por uma mesma fé e instalar uma crise. Um dos debates incidia na relação entre a Graça divina e a liberdade humana, pois as doutrinas protestantes negam o livre arbítrio depois de se ter ou não a Graça, enquanto a religião católica a compatibiliza com a liberdade, condição necessária à natureza humana [...] Não é descabido pensar que Tirso quisesse limitar o perigo de tal convicção. Seria um mau exemplo se D. João se salvasse depois de uma vida inteira de pecado, apenas por um momento de arrependimento *in extremis* à hora da morte. É a este problema moral que a peça vem dar uma resposta. De fato, o autor não nega a doutrina católica, apenas lança o aviso de que o perdão, sendo possível, pode não vir por o arrependimento ocorrer demasiado tarde. (SEQUEIRA, 2009, p.173-174)

[23] MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. ***Sobre los orígenes de El Convidado de Piedra***. Estudios Literarios, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, p. 80-81.

Consequentemente, a Espanha católica fervilhava de debates filosóficos e religiosos. O frei Tirso de Molina buscou representar seu credo, por meio de sua obra dramática, usando o mito literário de *Don Juan* como se fosse uma bandeira ideológica, de cunho doutrinário e moralista, no intuito de asseverar os valores conservadores da religiosidade contrarreformista e dos aspectos tradicionais da monarquia espanhola daquele momento, conforme afirma Cuesta:

> *Aunque sean presupuestos esenciales de la cultura española más representativa (y por tanto del teatro barroco) el libre albedrío, la razón, la existencia de Dios, su Providencia y la inmortalidad del alma, tal vez no se encarezca siempre su debida importancia. Sin embargo, estas verdades de la Fe católica son, precisamente, puntos de referencia permanentes en el contexto de la Edad de Oro (no sólo en los autos sacramentales) y están como estrellas señalando el rumbo a todos. Así es como Tirso de Molina se nos revela por su sensibilidad estética, por su conciencia religiosa y hasta por su patriotismo como un autor comprometido del Barroco* […] *él aspiraba, ciertamente, además de entretener al espectador, a humanizarlo, a agudizarle su responsabilidad social y cristiana. Debía parecerle el colmo de la insensatez el perseverar uno en el mal por desidia o por malicia, arriesgando absurdamente el negocio más importante: la salvación eterna.* (CUESTA, 2017, p. 999)

Dentro desse contexto, seria imprudente falar do drama de Tirso de Molina sem relacioná-lo ideologicamente ao contexto político e social que assolava a Espanha do século XVII. Ribeiro também explica os motivos do autor de *El Burlador* contribuir com o *status quo* vigente, mediante a elite que compunha a monarquia espanhola, com quem o dramaturgo compartilhava e referendava, sob a égide da Igreja. Caracteriza-se como uma obra encomiástica, com claros objetivos de doutrinação eclesiástica:

> Um dos principais ensinamentos que o público de *El burlador de Sevilla* deveria depreender é o de que a obra do homem deve ser superior à sua fé [...] O caráter didático-moralizante da obra parece estar na base dessa ausência de crítica teórica. Afinal, a transgressão de *Don Juan* só poderia ser justificada pelo seu autor como oriunda da busca por um prazer profano e inconsequente, de quem não respeita as leis deste e do outro mundo, tornando-se um pecador [...] Na tentativa de imprimir a lição de moral nos espectadores, a repetição de "¡*Tan largo me lo fiáis*!" só pode caracterizar o pecador contumaz, que pensa em obter o perdão na hora da morte. O problema é que a personagem acredita que pode pedir perdão um dia, e ser salva pelo arrependimento — ainda que, no seu caso, não seja possível haver uma verdadeira contrição. Mas a ênfase na importância da obra humana nos leva a pensar que o autor conseguiu levar ao palco a Contra-Reforma: a fé não é o suficiente para justificar o pecador. (RIBEIRO, 2007, p.11)

Em suma, a configuração sócio-histórica de *El burlador...,* sintetiza um movimento contrarreformista, doutrinador e, ao mesmo tempo, evidencia as chagas e vícios que estruturam tal sociedade espanhola do século XVII, no que concerne às formas e dinâmicas de poder e de manutenção do mesmo. É aqui que se instaura o processo arquetípico, em uma sutil maneira de explorar o instinto do medo, por um lado, com a doutrinação eclesiástica que castiga; e por outro, Tirso salienta o instinto do homem, na figura de *Don Juan*, cujo espelho se reflete no aspecto social mal resolvido, no que tange aos desvios de comportamento. Jung esclarece-nos sobre o perigo dos sistemas de governo excessivamente controladores:

> Seja ela primitiva ou não, a humanidade encontra-se sempre no limiar das ações que ela mesma faz, mas não controla [...] A humanidade nada pode contra a humanidade e os deuses, como sempre, lhe indicam os caminhos do destino [...] Em todo caso é certo que o maior perigo reside na imprevisibilidade da reação psíquica. As pessoas de maior discernimento já compreenderam há muito que as condições históricas externas de qualquer tipo constituem meras ocasiões para os verdadeiros perigos que ameaçam a existência, ou seja, os sistemas político-sociais delirantes, os quais não devem ser considerados como consequências necessárias de condições externas, mas sim como decisões precipitadas pelo inconsciente coletivo. (JUNG, 2000, p.33)

De fato, a obra dramática de Tirso conscientiza e consequentemente traz à tona o que o inconsciente coletivo carrega em si de "sombras" ou tormentos, sejam eles psíquicos no âmbito individual, sejam sociais. *El burlador...* reproduz também a constituição de um sistema social classista bem definido:

> *El burlador de Sevilla acusa, ciertamente, todos los valores y antivalores de su época. La sociedad estamental presentaba una admirable cohesión, aunque se observasen fisuras. De un modo sumario, cabría decir que el monarca se apoyaba con confianza en el pueblo y tenía motivos para no resentir el esplendor de la alta nobleza* […] *Cualquier persona atenta entonces vería los síntomas de la decadencia nacional, lo que no le impedía a Tirso, como a los otros atlantes del teatro español, defender aquel sistema clasista. Lo que exigía era que cada estamento cumpliese bien su función de la vieja estructura* […] *Desde las tablas, tanto Tirso como los otros poetas dramáticos de la Edad de Oro defendían el orden social vigente* […] *exaltaban la Monarquía* […] *velaban sinceramente por la religión católica (sin que se sienta la compulsión del Santo Oficio), enardeciendo o ilustrando a sus coetáneos con sus verdades.* (CUESTA, 2017, p.1001)

Defender certos interesses -leiam-se o poder monárquico e clerical- exigia a participação de todos os métodos propagandísticos daquela época: certas obras literárias eram a maneira mais sagaz de manter a ordem social e conformar valores aceitos pela maioria, sem questionamentos que pudessem sobrepujar tais autoridades. Principalmente as obras teatrais detinham essa dupla função: entreter e sorrateiramente proteger valores da elite monárquica e religiosa. Em decorrência disso, o teatro se faz instrumento doutrinador muito importante nesse período (que do ponto de vista literário chamamos de estética barroca), sem esquecer-nos que desde sempre obras dramáticas auxiliaram nesse papel de doutrinação social. *Don Juan* é o arquétipo que engloba as falhas de caráter do sistema social insuficiente, que doutrina e exemplifica com a punição:

> É sempre possível verificarmos como o teatro foi diversas vezes utilizado com objetivos doutrinários [...] O autor de *El burlador de Sevilla*, atento a esse fato, parece querer ensinar ao seu espectador, sobretudo, a importância da obra humana perante os olhos de Deus, pois *Don Juan Tenorio*, embora peça confissão no momento de sua morte, não obtém a salvação da alma devido à sua insistência em pecar, apesar de ter sido várias vezes advertido acerca da justiça divina. E para que a mensagem esteja bem clara, a personagem tem de ser exposta da maneira mais simplificada possível, sem espaço para ambiguidades. Assim, parece haver uma relação estreita entre a finalidade didática e a tipificação do caráter: *Don Juan*, em última instância, pode ser definido simplesmente pelo seu epíteto de burlador — característica que engloba todas as suas falhas de caráter. (RIBEIRO, 2007, p. 43)

É o efeito arquetípico proposto pela personagem de *Don Juan*, cuja face burlesca afronta tais valores e serve como exemplo negativo pelo qual o homem espanhol, temente a Deus, deve evitar. A obra *El burlador de Sevilla* e boa parte do teatro do *Siglo de Oro* "[...] realiza uma atualização das antigas moralidades medievais, peças constituídas por longos diálogos entre tipos alegóricos, no sentido mais estrito do termo, de vícios e virtudes" (RIBEIRO, 2007, p.44). Ademais, Ribeiro acrescenta, em sua reflexão, o motivo principal de que *Don Juan* seja uma espécie de alegoria dos valores ou pecados a serem rechaçados:

> Se se reescrevesse *El burlador de Sevilla* em forma de moralidade, talvez *Don Juan* se chamasse "Soberbia" (a Soberba), já que podemos considerar que sua principal falha é a *hybris*, ao pensar que pode desafiar a tudo e a todos. É evidente que seu caráter, no entanto, apresenta-se de forma mais complexa do que as personificações de representação limitada das moralidades. As personagens de *El*

> *burlador de Sevilla* são como alegorias desenvolvidas, são personagens típicas, sem conflitos internos, dadas as condições históricas e sociais em que se inserem. Vemos que os caracteres das moralidades configuravam-se basicamente por meio das falas, discorrendo sobre os traços de cada vício ou virtude. (RIBEIRO, 2007, p. 45)

Não deixa de ser uma simbiose entre os vícios da comunidade espanhola, cujo panorama teatral serve de instrumento moral para se alcançar um aprimoramento espiritual, quer falemos do indivíduo, quer ampliemos para dita sociedade como um todo. E a alegoria é uma das formas literárias de expor os dramas morais e o caminho para a efetivação da *catarse coletiva*, nesse século do barroco espanhol, independentemente de serem evocadas emoções positivas (historicamente por meio da comédia), mistas (como o romance e as paixões exacerbadas) ou negativas (mediante os conflitos e dramas humanos, originados na tragédia):

> [...] o desenvolvimento do drama [...] tende a se encaixar em tipos bem marcados. Quatro deles, em particular, podem ser claramente distinguidos por ocorrerem persistentemente através dos séculos e nas mais diversas culturas: tragédia, comédia, romance e alegoria, termo que usamos para englobar todo o drama didático [...] A alegoria surgiu das emoções da religião. Nos mistérios, nos milagres e nas moralidades, nos dramas barroco e jesuíta e em formas dramáticas religiosas mais tardias, ela tem longa história como modo de focalizar as emoções em ideias ou símbolos espiritualmente edificantes, que fortalecem tanto o sentido real de comunidade quanto o místico (PEACOCK, 2011, p.243-244)

Por conseguinte, ao examinarem-se especificamente as representações sociais da obra "*El Burlador...*", *Don Juan* não é tão diferente do panorama lamentável de moralidade duvidosa, pujante na maioria dos cidadãos que são ficcionalizados na Espanha monarquista do século XVII:

> O fato é que na sociedade descrita em *El Burlador* não há um estilo de vida que possa ser tomado como um límpido pano de fundo contra o qual se possa projetar a figura contrastante de *Don Juan*, a fim de melhor avaliá-lo e julgá-lo. De um modo geral ele é mais perverso, mais amoral, e também mais hábil, mais ativo e mais corajoso do que as pessoas à sua volta; mas não difere essencialmente delas, tanto nos objetivos quanto nos métodos. Seu criador, Tirso de Molina, era um escritor cuja visão moral da vida em seu tempo refletia tanto a tristeza que lhe causava a decadência do período de Filipe III (1598-1621) e Filipe IV (1621- 65), quanto o seu desprezo pelo mundo em geral. (WATT, 1997, p.21)

Não obstante, cabe observar-se que o único personagem passível de exemplificar valores um pouco mais dignos, atuando como um arquétipo ou modelo a ser seguido pelo espectador da peça- Don Gonzalo de Ulloa- foi assassinado por *Don Juan*, sendo que o defunto era representante da ordem religiosa e monárquica (autoridade chamada naquele tempo de Comendador) e, portanto, visto com bons olhos pela classe dominante espanhola: "É significativo o fato de *Don Juan* matar a única personagem representativa de valores exemplares (religiosos e seculares) e de ser ela um Comendador da Ordem de Calatrava, importante instituição da cavalaria cristã" (TEIXEIRA, 2008, p.21).

Don Gonzalo de Ulloa se transforma, quando morre, em uma estátua só para efetuar sua suposta vingança, fazer justiça de cunho divino; arrastando *Don Juan* ao inferno. A estátua de Don Gonzalo seria o espírito que "renasce", em uma metáfora da ressureição dos valores arquetípicos, os quais devem preponderar e estão inseridos na ideologia cristã medieval, ou seja, uma figura incorruptível que afronta o caráter desviado do burlador. Jung medita acerca da importância da ideia arquetípica da ressureição como transmutação:

> *Ressurreição* (*resurrectio*). Uma terceira forma é a ressurreição, pensada como um ressurgir da existência humana, após a morte. Há aqui outro matiz, o da mutação, da transmutação, ou transformação do ser. Esta pode ser entendida no sentido essencial, isto é, o ser ressurrecto é um outro ser; ou a mutação não é essencial, no sentido de que somente as condições gerais mudaram como quando nos encontramos em outro lugar, ou em um corpo diferentemente constituído. Pode tratar-se de um corpo carnal, como na crença cristã de que o corpo ressurge. Em nível superior, este processo não é compreendido no sentido material grosseiro, mas se considera que a ressurreição dos mortos é um ressurgir do *corpus glorificationis*, do *subtle body* {corpo sutil), no estado de incorruptibilidade. (JUNG, 2000, p. 120)

Assim, no caso da peça de Tirso, o homem se transmuta em uma estátua sobrenatural, exerce a vingança divina e glorifica-se, representando o inconsciente coletivo que executa a punição exemplar. O "*convidado de piedra*" ganha uma relevância especial na trama e sintetiza um mitema arquetípico fundamental: Don Gonzalo de Ulloa encarna o espírito coletivo da classe dominante, do clero e da monarquia, e usa ao elemento sobrenatural para evocar a fé cristã, cuja simbologia renasce na estátua fantasmagórica:

> O "renascimento" é uma das proposições mais originárias da humanidade. Esse tipo de proposição baseia-se no que denomino

> "arquétipo". Todas as proposições referentes ao sobrenatural, transcendente e metafísico são, em última análise, determinadas pelo arquétipo e por isso não surpreende que encontremos afirmações concordantes sobre o renascimento nos povos mais diversos. (JUNG, 2000, p. 122)

Outro aspecto relevante, acerca do contexto punitivo, é o fato de que *Don Juan* se beneficia durante toda a trama com sua estirpe nobre- da classe dominante- e escapa diversas vezes de ser punido pelo rigor da lei. Esta é manipulada de acordo com quem a saiba usar, mediante os privilégios sociais concedidos pela elite. O burlador, então, só é punido quando há a intervenção sobrenatural (divina):

> *Don Juan* atua sobre as fissuras morais das demais personagens [...] *Don Juan* consegue escapar do Palácio do rei de Nápoles (onde burlara a duquesa Isabela) com a ajuda de seu tio Pedro, embaixador espanhol naquela corte e encarregado pelo rei de capturar o intruso [...] E, de fato, *Don Diego Tenorio,* apesar de castigá-lo, intercede em favor de seu filho, que é tratado com evidente indulgência pelo rei, cuja disposição de castiga-lo é tardia e vacilante, não chegando a se consumar. Como poderia *Don Juan* ser punido por uma sociedade cujos vícios e dissolução ele representa? Daí a punição só poder ser levada a cabo pela intervenção do Céu. (TEIXEIRA, 2008, p.21-22)

Em relação ao rei de Nápoles, fica evidente em "*El burlador*..." uma justiça deficitária para castigar *Don Juan*, pois não se concretiza e nem sequer há uma intenção de investigar os fatos que levaram a ferir a honra de uma dama (duquesa Isabela). O que nos leva a crer que Tirso de Molina critica, sutilmente, a falta de clareza da justiça real e por parte das autoridades da época. Porquanto o monarca demonstra, na visão do dramaturgo, excesso de autoridade e um falho senso de justiça, conforme este exemplo no qual ele castiga Isabela e o duque Octavio, por se relacionarem sem se casar, só baseando-se na mentira contada pelo tio do burlador, Don Pedro Tenorio:

> *REY [No], no importan fuerzas,*
> *guardas, criados, murallas,*
> *fortalecidas almenas,*
> *para amor, que la de un niño*
> *hasta los muros penetra.*
> *Don Pedro Tenorio, al punto*
> *a esa mujer llevad presa*
> *a una torre, y con secreto*
> *haced que al duque le prendan;*
> *que quiero hacer que le cumpla*
> *la palabra, o la promesa.* (MOLINA, 2016, p.6)

Mediante tais evidências, há duas questões importantes que pesam nessa ideologia da igreja contrarreformista: por um lado, o castigo por haver uma relação sem casamento, e, por outro, a impunidade estimulada por quem deveria representar a lei social (no caso, o rei), apoiado pelo poder clerical da Igreja Católica. Além disso, a velada incompetência das autoridades espanholas, incapazes de penitenciar quando se trata de um fidalgo ou nobre cavaleiro, corrobora as falhas do "sistema" e denota uma consequência nefasta, pois a obediência às leis só caberia aos menos favorecidos socialmente. *Don Juan* é imune aos pecados confessos porque ele também é o arquétipo, o emblema da sociedade corrupta da época:

> *Los responsables del orden quedan muy malparados en la comedia tirsiana. Y no se trata* […] *de una postura conservadora que deja satisfecho al público con la remisión de la justicia a una instancia superior que permite al orden humano quedarse inalterable. Porque el orden humano, estrictamente hablando, no es incapaz de castigar a Don Juan: es que no ha querido castigarlo. En resumidas cuentas, el final problemático deja sin resolver claramente el orden: la crítica social se proyecta más allá del superficial reordenamiento que suponen las bodas como símbolo de restauración, y El burlador de Sevilla se erige como una obra compleja llena de coherencia en su contenido y desarrollo dramático.* (ARELLANO, 2017, p. 125)

Um exemplo claro da impunidade se demonstra no momento em que seu tio, Don Pedro Tenorio, sendo um dos executores da justiça do rei, fica sabendo que é seu sobrinho o culpado e o ajuda a fugir, logo após ele ter enganado a duquesa Isabela, na parte inicial da obra:

> *PEDRO:*
> *Álzate, y muestra valor,*
> *que esa humildad me ha vencido.*
> *¿Atreveráste a bajar*
> *por ese balcón?*
> *JUAN:*
> *Sí atrevo,*
> *que alas en tu favor llevo.*
> *PEDRO:*
> *Pues yo te quiero ayudar.*
> *Vete a Sicilia o Milán,*
> *donde vivas encubierto.*
> *JUAN:*
> *Luego me iré.* (MOLINA, 2016, p.4)

Dessa forma, a despeito de Tirso de Molina se situar como defensor dos valores da igreja, ele não perde a oportunidade de criticar a sociedade da época, segundo confirma este excerto: "*La desvergüenza en España/ se ha hecho caballería*" (MOLINA, 2016, p.46). A criticidade velada (e até irônica) também aparece na audácia de *D. Juan*, como símbolo de uma sociedade espanhola decadente, quando ele demonstra ter ciência de que, o fato de ser um nobre com muita influência no poder monárquico vigente, já é por si só uma garantia de sair ileso de qualquer punição: "*D. JUAN Si es mi padre | el dueño de la justicia, | y es la privanza del rey, / ¿qué temes?"* (MOLINA, 2016, p.46-47).

Entretanto, o *modus operandi* que permite restabelecer a ordem e o equilíbrio da trama de Tirso ocorre no desenlace, mediante dois momentos: a) a punição divina, simbolizada pela estátua de Don Gonzalo, maneira de reparar a justiça deficiente dos homens; b) os casamentos das mulheres que foram vítimas de burlas de *Don Juan*, celebrados pelo rei, em uma forma de restituir a "honra" contrarreformista:

> *a) D. JUAN ¿Eso dices? ¿Yo temor?*
> *¡Que me abraso! ¡No me abrases*
> *con tu fuego!*
> *D. GONZALO ¡Éste es poco*
> *para el fuego que buscaste!*
> *Las maravillas de Dios*
> *son, Don Juan, investigables,*
> *y así quiere que tus culpas*
> *a manos de un muerto pagues.*
> *Y si pagas desta suerte*
> *[es porque así lo juraste.]*
> *Ésta es justicia de Dios:*
> *«quien tal hace, que tal pague».* (MOLINA, 2016, p.68-69)

> *b) [Sevilla, el palacio real]*
> *Sale el REY, DON DIEGO y ACOMPAÑAMIENTO.*
> *REY ¡Justo castigo del cielo!*
> *Y agora es bien que se casen*
> *todos, pues la causa es muerta,*
> *vida de tantos desastres.*
> *OCTAVIO Pues ha enviudado Isabela,*
> *quiero con ella casarme.*
> *MOTA Yo con mi prima.*
> *BATRICIO Y nosotros*
> *con las nuestras, porque acabe*
> *El convidado de piedra.*
> *REY Y el sepulcro se traslade*
> *en San Francisco en Madrid*
> *para memoria más grande*. (MOLINA, 2016, p.71)

Portanto, a dimensão social e político-ideológica se fundem aos principais mitemas que estudamos até então- o caráter burlador de *Don Juan*, o duplo convite e a estátua sobrenatural e o castigo divino que ele recebe no desfecho- configurados nesta obra dramática. Outro elemento intrínseco a esses aspectos e de suma importância para se entender a peça de Tirso de Molina (já que é oriunda da estética barroca, entendida como expressão literária dos valores contrarreformistas espanhóis) é a *honra*. Esta merece uma análise à parte, sendo um dos grandes motivos do universo doutrinador da sociedade do século XVII.

3.4.5-A honra como arquétipo e temática barroca em Molina

A obra *El burlador de Sevilla*, em consonância com a estética barroca, sintetiza a contrarreforma católica, cujo teor ideológico combate veementemente a proposta religiosa do protestantismo, na transição dos séculos XVI e XVII. Nesse ínterim, o embate religioso entre as duas correntes efervescia na Europa, onde a Espanha se postou a favor dos eclesiásticos da Igreja Católica. Porquanto um elemento fundamental no drama de Tirso é o ímpeto de reafirmar a ideologia contrarreformista por meio da *honra*.

Don Juan é o protagonista da peça e anseia se destacar na sociedade através da fama, de seu nome ser prestigiado. Porém, a maneira dele obter renome não o favorece porque ele usa justamente um dos temas nevrálgicos dessa cultura religiosa: ferir a honra cavalheiresca, tão apreciada e seguida. Tal atitude do burlador é o elemento catártico[24], pois "[...] *Don Juan* vai atacar precisamente o ponto frágil sobre o qual a sociedade espanhola do XVII se alicerça: a honra, que ele destruirá e de seus destroços construirá sua fama [...]" (RIBEIRO, 2007, p.21).

A honra, sob a perspectiva da Espanha católica, funciona como um alicerce fundamentado em que honrar a Deus significa obediência à Igreja (o que pressupõe seguir as leis estabelecidas pela hierarquia dominante), pautada igualmente pela moralidade e respeito ao seio da família, do casamento e dos códigos cavalheirescos (herança medieval que ainda é vigente):

[24] Catarse é entendida aqui como um elemento de libertação, expulsão ou purgação do que é estranho à essência ou à natureza de um ser e que, por isso, o corrompe. No caso, atacar a honra como cerne de um código moral da sociedade espanhola do século XVII, é uma forma de elevar ao máximo o nível de tensão dramática, obtida por Tirso de Molina.

> *En cuanto al tema tan básico del honor, presume Don Juan, por ser noble, de tenerlo. Pero, en realidad, hay fundamento para que se pueda ironizar sobre este punto, ya que lo que hace este buen caballero es pisotear «caballerilmente» -que caballerosamente es contradictorio- el honor de los demás, cuando el honor, como bien se sabe, era precisamente el verdadero quicio de aquella sociedad, la sustancia y médula de sus individuos, que se sentían miembros de una comunidad animada por el mismo espíritu. Don Juan Tenorio, empero, se recrea en violar a las mujeres y al mismo tiempo en deshonrar a los hombres de más cuenta en tal caso: los padres y los maridos. Fama, por otra parte, poco valerosa la de meterse con las débiles mujeres.* (CUESTA, 2017, p.1003)

O agravante do comportamento donjuanesco provém, primeiramente, do fato de que ele somente desonra mulheres comprometidas. Ao seduzi-las, afronta também a Igreja e ao código ético cavalheiresco, no momento em que foge e não repara seus erros; o que, na prática, constituía casar-se com a mulher que fora vítima da desonra sofrida. A honra ou "*honor*" era um valor tão enraizado, na cultura europeia e dos atos nobres (ligados às ordens cavalheirescas), que perdê-la era quase uma "morte social", uma forma de castigo ou estigma, levado para toda a vida. A esse respeito Ribeiro nos esclarece: "[...] a *honor* é alcançada pelo *vir honestus* (aquele que é íntegro e digno de admiração, honorável) [...] O *vir honestus* torna-se digno de honrarias e homenagens [...]" (RIBEIRO, 2007, p.23). A ideia de fama que *Don Juan* buscou, em seu afã de seduzir, perde posição social, na medida em que é vista como uma espécie de rebelião ou heresia. Mas há o outro lado também, conforme a estudiosa atesta:

> No entanto, é claro que a fama alcançada por alguém dentro de um regime absolutista pode ser de grande serventia, já que pode propiciar-lhe mais oportunidades para favores, concessões e honrarias — o que, aliás, é um traço que persiste entre nós: a fama é uma garantia de proteção. Notemos, entretanto, que essa proteção só está assegurada quando se tem uma fama positiva, uma boa reputação: a chamada honra. A fama que o burlador busca certamente não é desse tipo, e isso é algo preocupante para seu pai: "*Verte más cuerdo quería / más bueno y con mejor fama*.": Versos 1416-1417. (RIBEIRO, 2007, p. 26)

Assim, a preocupação do homem barroco era em torno do seu nome ser honrado, do culto a uma fama positiva, como um dos valores fundamentais na Espanha do século XVII. Serve ainda de justificativa ou de atestado social mediante a opinião dos demais sobre determinado indivíduo. Nesse sentido, a honra pode ser entendida de forma que "[...] é sempre externa, é a opinião dos outros homens que prevalece, e nisso se distancia

da *honor*, outro termo usado na época, que se relacionava com a ideia de "dignidade", de consciência tranquila [...]" (RIBEIRO, 2007, p.27).

Entretanto, o erro ou a desonra de um indivíduo, na ótica conservadora do século XVII, permeava seu nome e também se ligava à linhagem familiar da pessoa. Em *El burlador...*, o personagem Don Gonzalo (o convidado de pedra) era o único homem verdadeiramente "honrado" naquele universo: ele representava a autoridade monárquica e religiosa e duelou contra *Don Juan* para "salvar" a honra de sua filha, quem fora seduzida pelo *burlador de Sevilla*. Sobretudo, a honra barroca e espanhola era um relevante requisito das obras teatrais do período, quase um manual de observância coletivo, difundido no seio da sociedade. Seu caráter coletivo a transforma em guardiã da ordem e da disciplina vigente, conforme explicita Ribeiro, exemplificando com uma passagem da peça teatral:

> Essa honra de caráter coletivo progressivamente se transformou na honra depositada na mulher, que passou a ser a portadora da honra dos homens da família, especialmente o pai e o marido. Podemos percebê-lo na réplica do rei de Castilla ao descobrir a traição de Isabela:
>
> *¡Ah, pobre honor! Si eres alma*
> *del hombre, ¿por qué te dejan*
> *en la mujer inconstante,*
> *si es la misma ligereza?*
> Versos 153-156 (RIBEIRO, 2007, p. 27-28, apud MOLINA)

No tocante ao desregramento das atitudes do burlador, ou seja, de sedução perante as mulheres, feria-se a honra coletiva, uma vez que elas eram as portadoras do bom senso e encarnavam a lisura e a castidade, exigidas pelos valores barrocos espanhóis. Veja-se um exemplo na obra dramática de Tirso, quando o rei chega e manda prender *Don Juan*, acusado de seduzir a uma mulher já comprometida com outro homem (o duque Octavio), no caso Isabela, quem salienta a desonra:

> *JUAN:*
> *¿Qué ha de ser?*
> *Un hombre y una mujer.*
> *REY:*
> *(Esto en prudencia consiste.) Aparte*
> *¡Ah de mi guarda! Prendé*
> *a este hombre.*
> *ISABELA:*
> *¡Ay, perdido honor!* (MOLINA, 2016, p.2)

Don Juan torna-se, na visão de Tirso de Molina, uma projeção do arquétipo da honra violada ou, se quisermos inverter a lógica, da desonra, cuja ação é desejada e cultuada por esse personagem. O burlador é percebido, pelo espectador, como uma "projeção do mal", uma sombra, usando a terminologia arquetípica de Jung:

> [...] o mito estaria apoiado e cuidado pela consciência. E isto deve ser assim, uma vez que tal fato representa o melhor método e o mais bem-sucedido, de manter consciente a figura da sombra e assim expô-la à crítica da consciência [...] Esta longevidade poderia ser explicada pela força e vitalidade do estado de consciência relatados no mito e ainda presentes, e que produzem uma participação e fascínio secretos da consciência [...] Na realidade o que ocorre é a libertação da consciência do fascínio do mal, não sendo mais obrigada a vivê-lo compulsivamente. O obscuro e o mal não se desfizeram em fumaça, mas recolheram-se no inconsciente devido a uma perda de energia, onde permanecem inconscientes enquanto tudo vai bem na consciência. Quando porém a consciência é abalada por situações dúbias ou críticas, percebe-se que a sombra de forma alguma se dissolveu no nada, mas apenas espera por uma oportunidade favorável para reaparecer, pelo menos como uma projeção no outro. (JUNG, 2000, p.260-261)

Desonrar as mulheres também significa violar os princípios dessa coletividade e da cidade de *Sevilla* (enquanto cenário da peça). A reputação donjuanesca e arquetípica reverbera no conhecido "*burlador de España*" (a fama de *Don Juan* certamente evoca o mito primitivo medieval), bem como seu apetite é declarado, tanto em enganar as mulheres quanto no anseio de deixá-las sem honra: "*Venturoso en esto he sido.*/ *Sevilla a voces me llama / el Burlador, y el mayor / gusto que en mí puede haber / es burlar una mujer / y dejalla sin honor"* (MOLINA, 2016, p. 31). Outro aspecto inerente à honra é o duelo. O homem é que buscará, mediante um desafio ou duelo de espadas, reestabelecer a honra ferida de uma personagem feminina. Ou será o pai, como foi o caso de Don Gonzalo, quem luta com *Don Juan* por causa de sua filha, vitimada pela burla, ou é o noivo da pretensa vítima, conforme vemos neste diálogo em que o rei já sabia da vinda do duque Octavio, quem pretendia se vingar do burlador:

> *CRIADO Un caballero llega de camino,*
> *y dice, señor, que es el duque Octavio.*
> *REY ¿El duque Octavio?*
> *CRIADO Sí, señor.*
> *REY Sin duda*
> *que supo de Don Juan el desatino*
> *y que viene, incitado a la venganza,*
> *a pedir que le otorgue desafío.* (MOLINA, 2016, p.25)

Em ulterior trecho do drama, *Don Juan*, em sua ousadia ilimitada, usa a questão da honra para conquistar outra mulher. Ele mente para o personagem Batricio, dizendo-lhe que havia desonrado sua noiva Aminta. E como a palavra de um nobre valia muito nessa época, ingenuamente o noivo acaba acreditando na palavra de "honra" donjuanesca:

> *D. JUAN Haceros saber...*
> *BATRICIO (¿Mas que ha de venir a ser*
> *alguna desdicha mía?)*
> *D. JUAN ...que ha muchos días, Batricio,*
> *que a Aminta el alma di,*
> *y he gozado...*
> *BATRICIO ¿Su honor?*
> *D. JUAN Sí.* (MOLINA, 2016, p.44)

Todavia, a honra usada como artifício de enganar todo mundo, acaba se virando contra o burlador e produz-se uma grande ironia na parte final da peça teatral. Isso porque *Don Juan* mentia e enganava a todos, embora surpreendentemente tenha dado sua palavra para a estátua e buscou honrá-la no famigerado convite de jantar, indo ao encontro acordado por ambos. O lugar escolhido é uma igreja, em um claro simbolismo da ideologia contrarreformista, pois em tal local a justiça será feita:

> *D. JUAN Otro negocio tenemos*
> *que hacer, aunque nos aguarden.*
> *CATALINÓN ¿Cuál es?*
> *D. JUAN Cenar con el muerto.*
> *CATALINÓN ¡Necedad de necedades!*
> *D. JUAN ¿No ves que di mi palabra?*
> *CATALINÓN Y cuando se la quebrantes,*
> *¿qué importa? ¿Ha de pedirte*
> *una figura de jaspe*
> *la palabra?*
> *D. JUAN Podrá el muerto*
> *llamarme a voces infame.*
> *CATALINÓN Ya está cerrada la iglesia.* (MOLINA, 2016, p.65-66)

Portanto, o tema da honra se sobressai pelo fato de ser um dos preferidos do teatro do *Siglo de oro*, posto que, além de agradar, instiga ao público no intuito de ressaltar a virtude e a prática do bem, como se percebe na mais importante referência dramática do período, o *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega: "[…] *Los casos de la honra son los mejores porque mueven con fuerza a toda gente, con ellos las acciones virtuosas, que la virtud en dondequiera amada."* (RIBEIRO, 2007, p. 28, apud VEGA, Versos 327-330).

3.4.6- O mitema da desonra nas atitudes donjuanescas: as mulheres seduzidas como cerne de sua infâmia

Outro desdobramento do percurso temático da honra, dentro da obra "*El burlador*...", diz respeito à maneira com que as mulheres foram seduzidas e desonradas, na visão de Tirso de Molina. As personagens femininas são enganadas por *Don Juan*, ultrajadas em sua honra, algo muito grave na visão contrarreformista do barroco espanhol. Martí é um dos estudiosos que aponta essa matriz cultural e religiosa, observada no drama:

> *Entre las diferentes doncellas seducidas por Don Juan, encontramos mujeres de toda condición y edad, pero siempre supeditadas a la voluntad del hombre y, sobre todo, atrapadas por el concepto de honor. La idea de "honra" implica la sumisión, el sometimiento de la mujer al hombre, ya que la pérdida de la castidad supondría una grave mancha para la reputación de cualquier muchacha* […] *En El burlador de Sevilla, Don Juan intenta poseer a Isabela y a Doña Ana, suplantando al prometido oficial; y para ello recurre al disfraz. En cambio, con la labradora y la pescadora se servirá de la palabra y la promesa. A estas últimas las seduce a cara descubierta, sabiendo que su sola condición, su vestimenta son ya tarjeta de presentación suficiente para hipnotizar a las muchachas.* (MARTI, 2017, s/n)

As mulheres exercem um papel fundamental porque sem elas o mito do burlador se descaracterizaria na representação de Molina. A primeira vítima que aparece na obra é Doña Isabela. Ela é a "*prometida*" (noiva, em espanhol) do Duque Octavio. Isabela tinha a intenção de passar a noite com seu noivo e o convida para ir aos aposentos do Rei de Nápoles. No entanto, como *Don Juan* soubera desse encontro, se antecipou e foi no lugar de Octavio. Tão logo ela fora seduzida, se deu conta de que o homem com quem estava no leito (a penumbra do local não a permitia vê-lo bem) não era seu amado noivo e, assim, chamou a guarda real para socorrê-la:

> *ISABELA:*
> *¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre?*
> *JUAN:*
> *¿Quién soy? Un hombre sin nombre.*
> *ISABELA:*
> *¿Que no eres el duque?*
> *JUAN:*
> *No.*
> *ISABELA:*
> *¡Ah de palacio!*
> *JUAN:*

Detente.
Dame, duquesa, la mano.
ISABELA:
No me detengas, villano.
¡Ah del rey! ¡Soldados, gente! (MOLINA, 2016, p. 2)

A seguinte mulher a ser enganada é Tisbea. Ela confessa seu amor por *Don Juan* e fora seduzida por uma promessa de casamento. Tisbea parece pressentir que será iludida quando diz: "castigo de amor" e o burlador se torna bastante persuasivo:

D. JUAN: Pues di, ¿qué esperas,
o en qué, señora, reparas?
TISBEA: Reparo en que fue castigo
de amor el que he hallado en ti.
D. JUAN: Si vivo, mi bien, en ti,
a cualquier cosa me obligo.
Aunque yo sepa perder
en tu servicio la vida,
la diera por bien perdida,
y te prometo de ser
tu esposo. (MOLINA, 2016, p.21)

Na sequência desta cena, ele foge e Tisbea clama, quando já é tarde, pela justiça dos céus (prenúncio da evocação do castigo divino) e chora pela sua honra dilacerada, apesar dela admitir que costumava enganar aos homens também:

Ah, falso huésped, que dejas
una mujer deshonrada!
[…]
Yo soy la que hacía siempre
de los hombres burla tanta.
¡Que siempre las que hacen burla,
vienen a quedar burladas!
Engañóme el caballero
debajo de fe y palabra
de marido, y profanó
mi honestidad y mi cama.
[…]
Seguilde todos, seguilde.
Mas no importa que se vaya,
que en la presencia del rey
tengo de pedir venganza.
¡Fuego, zagales, fuego, agua, agua!
¡Amor, clemencia, que se abrasa el alma! (MOLINA, 2016, p.23-24)

Com isso, Tisbea denota um temperamento orgulhoso e um caráter lascivo: "*Tisbea* […] *es un caso de orgullo extremo y cruel desdén con sus pretendientes:*

burladora burlada, el castigo de su vanidad es una especie de justicia poética que revela una sensualidad anteriormente disimulada" (ARELLANO, 2017, p.125). Já a próxima vítima, Aminta, também se deixa levar pela postura nobre de *Don Juan* e por suas falsas promessas. Este a engana dizendo que Batricio, seu noivo, não a quer mais e o burlador está apaixonado por ela. Antes ele havia mentido a Batricio, com uma falsa história de que sua noiva o desonrou. Como ocorre com *Tisbea*, o conquistador de mulheres a abandona, após conseguir levá-la para a cama. Sua forma de seduzir é cheia de artimanhas e de tons eloquentes e até cômicos:

> *AMINTA Vete, que vendrá mi esposo.*
> *D. JUAN Yo lo soy. ¿De qué te admiras?*
> *AMINTA ¿Desde cuándo?*
> *D. JUAN Desde agora.*
> *AMINTA ¿Quién lo ha tratado?*
> *D. JUAN Mi dicha.*
> *AMINTA ¿Y quién nos casó?*
> *D. JUAN Tus ojos.*
> *AMINTA ¿Con qué poder?*
> *D. JUAN Con la vista.*
> *AMINTA ¿Sábelo Batricio?*
> *D. JUAN Sí;*
> *que te olvida.*
> *AMINTA ¿Que me olvida?*
> *D. JUAN Sí; que yo te adoro.* (MOLINA, 2016, p.48-49)

Além disso, é uma personagem que se apresenta como ingênua, tornando-se alvo fácil da "lábia" de *Don Juan*: "*Aminta es personaje más cómico en su necia credulidad y en la grotesca ambición de un ascenso social imposible: Tan bien engañada está, /que se llama doña Aminta*" (ARELLANO, 2017, p.125). Dessa forma, quanto mais difícil é o desafio, maior a satisfação que sente *Don Juan*. As conquistas mais complicadas são as mais buscadas. É o que ocorre ao conhecer *Doña Ana*. Esta representa a uma figura importante; pois, além de ser a filha do Comendador, é a única mulher da peça que parece não se entregar aos braços do burlador, uma vez que descobre o engano antes de ser possuída sexualmente pelo nosso protagonista. Ela pede socorro e é acudida pelo seu pai, Don Gonzalo, quem duela com *Don Juan* e acaba sendo morto:

> *ANA ¡Falso, no eres el marqués!*
> *¡Que me has engañado!*
> *D. JUAN Digo*
> *que lo soy.*
> *ANA ¡Fiero enemigo,*
> *mientes, mientes!*

Sale DON GONZALO con la espada desnuda.
D. GONZALO La voz es
de doña Ana la que siento.
ANA ¿No hay quien mate este traidor,
homicida de mi honor?
D. GONZALO ¿Hay tan grande atrevimiento?
Muerto honor, dijo, ¡ay de mí!,
y es su lengua tan liviana
que aquí sirve de campana.
[…]
D. JUAN Mira que te he de matar.
D. GONZALO ¡Muere, traidor!
D. JUAN Desta suerte muero.
CATALINÓN Si escapo [yo] desta,
no más burlas, no más fiesta.
D. GONZALO ¡Ay, que me has dado la muerte!
D. JUAN Tú la vida te quitaste.
D. GONZALO ¿De qué la vida servía?
D. JUAN Huyamos. (MOLINA, 2016, p. 36-37)

Don Juan não consumou completamente, portanto, a conquista de *Doña Ana*, já que ela sentiria um verdadeiro amor pelo personagem chamado Marquês Mota. Em conclusão, durante a ação de "*El burlador*…", o protagonista engana as quatro mulheres de distinta classe social e de diversa caracterização. E algumas delas, inclusive, possuem algum defeito de caráter que as faz, de certo modo, cúmplices de suas próprias desonras, pelo fato de serem comprometidas e, mesmo assim, se deixarem seduzir pelo burlador mais famoso da Espanha.

3.4.7-A face diabólica e arquetípica de *Don Juan*

Para encerrar sobre os principais mitemas da obra, há um aspecto inerente ao caráter de *Don Juan* de Tirso que nem todos os estudiosos costumam abordar: o burlador como símbolo de uma rebeldia de cunho *diabólico*. Ele atua no intuito de ser uma afronta à ideologia clerical contrarreformista e, por isso, é um arquétipo conjugado por sua face satânica ou diabólica, a qual referendaria esse comportamento antissocial e naturalmente audacioso e maldoso. A personalidade arquetípica dele precisa ser exposta de uma maneira tresloucada e desviada do rumo habitual, pois, afinal, *Don Juan* está deixando emergir todo o instinto originário e inconsciente que o homem possui. Jung fala sobre tais personalidades quando exemplifica com seus pacientes, relacionando com o mito:

> Quando se estuda atentamente as personalidades arquetípicas e seu comportamento através de sonhos, fantasias e delírios dos pacientes, tem-se uma profunda impressão do relacionamento tão vasto como direto com as ideias mitológicas que há muito o leigo esqueceu. Elas constituem uma espécie de entidades bizarras, que gostaríamos de dotar de uma consciência do eu; elas quase parecem capazes disso [...] Nada em seu comportamento indica uma consciência, tal como a conhecemos. Pelo contrário as personalidades arquetípicas apresentam todos os sinais de personalidades fragmentárias-dissimuladas, fantasmagóricas, isentas de problemas, carentes de autorreflexão, sem conflitos, sem dúvidas, sem sofrimento [...] cujas opiniões errôneas necessitam a correção [...] A diferença de outros conteúdos, elas permanecem sempre estranhas no mundo da consciência. Por isso são intrusas e indesejáveis, uma vez que saturam a atmosfera com premonições sinistras ou com o medo da loucura. (JUNG, 2000, p.279)

A ênfase em seu caráter desviado, conforme já explicamos sob o ponto de vista religioso e doutrinário, o torna um genuíno emblema do mal. A primeira alusão a *Don Juan*, como um ser demoníaco, advém logo no início da peça quando seu tio, Don Pedro, narrava o momento em que o sobrinho fugiu pela sacada do palácio, de uma forma até sobrenatural:

> *Mandó el rey que los prendiera,*
> *quedé con el hombre solo.*
> *Llegué y quise desarmalle,*
> *pero pienso que el demonio*
> *en él tomó forma humana,*
> *pues que, vuelto en humo y polvo,*
> *se arrojó por los balcones* […] (MOLINA, 2016, p. 8-9)

A segunda referência ao aspecto diabólico ocorre com a chegada de *Don Juan,* para o casamento entre Batricio e Aminta. O noivo parece pressentir algo ruim e também a maldade circundante no caráter desse cavalheiro "*galán*" que se aproximava: "*BATRICIO Téngolo por mal agüero;* / *que galán y caballero* / *quitan gusto y celos dan.* /*Pues, ¿quién noticia les dio* / *de mis bodas?"* (MOLINA, 2016, p. 40). Batricio deixa mais claro seu parecer acerca da natureza diabólica dele: "*BATRICIO*: *Imagino que el demonio le envió* [...]" (MOLINA, p.16, p.40). No prosseguimento desta cena, Catalinón percebe que seu amo empreende a seduzir a noiva do casamento e lamenta, mas ao mesmo tempo brinca com a situação, chamando o noivo de "*toro*" e seu "*honor cornado*" (respectivamente, o touro e seus chifres, aludindo à honra manchada, com metáforas do homem traído). Em seguida, se refere à Aminta como "*desdichada*", ou

seja, desafortunada por se deixar seduzir pela encarnação de Lúcifer, mencionando a *Don Juan*:

> *CATALINÓN (No lo ignoro;*
> *mas, si tiene de ser toro,*
> *¿qué mucho que esté corrido?*
> *No daré por su mujer*
> *ni por su honor un cornado.*
> *¡Desdichado tú, que has dado*
> *en manos de Lucifer!)* (MOLINA, 2016, p.42)

Outra referência ao diabo, mais sutil, embora ainda assim válida, temos no desfecho da peça. Ela assinala uma parte essencial de inter-relação entre os mitos primitivo e literário, que é o jantar no qual *D. Juan* convida a estátua para se juntar à mesa. Quando a entidade sobrenatural aparece na porta da casa dele e Catalinón o recebe apavorado, seu amo utiliza o tom de brincadeira e questiona se algum demônio o assustou, ao que o criado responde com outra pergunta, pressentindo que a vingança se aproxima e é o destino do burlador (ou seja, o castigo de ir para o inferno, como imagem diabólica que o aguarda):

> *¿Quién es? ¿De qué estás temblando?*
> *CATALINÓN De algún mal da testimonio.*
> *D. JUAN ¡Mal mi cólera resisto!*
> *Habla, responde, ¿qué has visto?*
> *¿Asombróte algún demonio?*
> *Ve tú, y mira aquella puerta.*
> […]
> *CATALINÓN Hoy Catalinón acaba.*
> *Mas, ¿si las forzadas vienen*
> *a vengarse de los dos?* (MOLINA, 2016, p.55-56)

Consequentemente, se confirma o castigo e *Don Juan*, com suas atitudes diabólicas e desviadas, é arrastado ao inferno, ao que seu algoz exclama sua natureza nefasta: "¡*Éste es poco*/ *para el fuego que buscaste!*", tão logo o nosso protagonista é tomado pelas brasas infernais, selando o seu destino fatal:

> *D. JUAN ¿Eso dices? ¿Yo temor?*
> *¡Que me abraso! ¡No me abrases*
> *con tu fuego!*
> *D. GONZALO ¡Éste es poco*
> *para el fuego que buscaste!*
> *Las maravillas de Dios*
> *son, Don Juan, investigables,*

> *y así quiere que tus culpas*
> *a manos de un muerto pagues.*
> *Y si pagas desta suerte*
> *[es porque así lo juraste.]*
> *Ésta es justicia de Dios:*
> *«quien tal hace, que tal pague».* (MOLINA, 2016, p.68-69)

Além disso, este excerto final parece correlacionar um indício de que *Don Juan* teria feito uma espécie de pacto ou juramento diabólico contra a justiça divina: "*Y si pagas desta suerte/ [es porque así lo juraste.] /Ésta es justicia de Dios:/«quien tal hace, que tal pague»"*. É o modo encontrado pela ideologia contrarreformista de ampliar a afronta, causada pelo protagonista durante todo o mito literário, atribuindo-lhe essa característica demoníaca, cujas raízes remontam à época das festividades pagãs, com personagens burladores, à moda donjuanesca:

> *Para la Iglesia, el dios de las Brujas era simplemente el Diablo, y es probable que el hermano Téllez tuviera en mente una imagen parecida de la sexualidad diabólica cuando creó a Don Juan* […] *Rank afirma que «Don Juan muestra claramente todos los signos del Diablo», y añade, «El hecho de que el Diablo haya sido considerado siempre como el tentador sexual de las mujeres fue el que probablemente inspiró a un puñado de autores* […] *Uno de los rasgos de Don Juan que tiene un sabor característicamente diabólico es su burlería. Cada nueva seducción es para él la mayor broma o engaño de todas. Ahora bien, a las cosas sagradas se les suele dar la vuelta mediante chanzas y guasa, como en la medieval Fiesta de Locos, en la que una vez al año era lícito mofarse de los sacramentos. De manera similar, los ritos sagrados de tiempos antiguos se convirtieron en el Carnaval en época posterior; de modo que el impulso que motivó el ritual original aún encuentra salida, pero sólo bajo un disfraz burlesco. Y así, como si fuese el vestigio de una divinidad desacreditada, a Don Juan, se le llama el Burlador.* (PRATT, 2005, p. 170-171)

Assim, o autêntico burlador, com esse perfil diabólico, encarna perfeitamente o papel do arquétipo do mal porque, de certa forma, suas atitudes exercem um fascínio no espectador da peça de Tirso: o gostinho do proibido, instaurado por tal arquétipo negativo, sucita ao inconsciente, no âmago do ser. Seus atos sucumbem no castigo, para lembrar que devem ser evitados, conforme o fundo ideológico, pedagógico-doutrinário e eclesiástico estabelece. *Don Juan* é visto como um "possuído", um sujeito desviado e pautado de valores demoníacos. Jung assevera e exemplifica tais traços em uma personalidade patológica:

> O perigo principal é sucumbir à influência fascinante dos arquétipos, o que pode acontecer mais facilmente quando as imagens arquetípicas não são conscientizadas. Caso exista uma predisposição psicótica pode acontecer que as figuras arquetípicas - as quais possuem uma certa autonomia graças à sua numinosidade natural - escapem ao controle da consciência, alcançando uma total independência, ou seja, gerando fenômenos de possessão [...] O elemento patológico não reside na existência destas ideias, mas na dissociação da consciência que não consegue mais controlar o inconsciente. Em todos os casos de dissociação é portanto necessário integrar o inconsciente na consciência. (JUNG, 2000, p. 48-49)

Seu simbolismo diabólico, na peça de Tirso, também é aludido através de duas metáforas implicitamente associadas com esse viés- o fogo passional, instintivo (e, portanto, ligado ao inconsciente arquetípico) e a serpente diabólica do texto bíblico- segundo explica Sedláková:

> *Don Juan es una persona diabólica, representa el fuego, la actividad, la inquietud. El carácter diabólico a la vez puede considerarse como la naturaleza inmortal, persistente, indestructible* […] *La relación de Don Juan con el fuego no significa solo el fuego de la pasión amorosa sino también corresponde con su naturaleza diabólica, infernal. Tisbea: «Por más helado que estáis / tanto fuego en vos tenéis / que en este mío os ardéis» (acto I, vv. 631-35)* […] *Don Juan está relacionado con la serpiente bíblica y la culpa original, de modo que la mujer está asociada con Eva, o sea, un ser lascivo. Más generalmente, todo amor se asocia con la serpiente bíblica, porque solo es libre quien no ama. Los versos pronunciados por Tisbea, que se asocian con Don Juan – serpiente, son estos: «amparéle, hospedéle en tan notorio / peligro, y el vil güésped / víbora fue a mi planta en tierno césped» (acto III, vv. 388-90). Don Pedro habla de la serpiente en la situación cuando Don Juan escapa después de haber seducido a Isabela: «le hallaron agonizado / como enroscada culebra» (acto I, 139-40). El símbolo de la serpiente también evoca la idea del renacimiento, lo que nos remite a la naturaleza diabólica de Don Juan.* (SEDLÁKOVÁ, 2011, p.16-17)

Deste modo, em uma análise profunda de ditos símbolos, bem como do contexto pagão medieval que o envolve, sintetiza-se a imagem donjuanesca no seio do individualismo, levado às últimas consequências, uma vez que controlar socialmente implica organizar uma coletividade que não se rebele contra o sistema instituído (isto é, a Igreja e a monarquia):

> Retomando o contexto de produção de *El burlador*, há que se reconhecer que a emergência do individualismo pagão face à coletividade, mais visível a partir do século XVI, é reprimida pela ordem social que tenta preservar a estrutura tradicional da sociedade

> [...] Neste sentido, as histórias punitivas da tradição oral e das primeiras versões transformam-se num mito do mundo moderno à medida que uma visão mais favorável do individualismo se impõe [...] *Don Juan* é um problema para o mundo não apenas por ser sedutor mas por ser descrente. (SEQUEIRA, 2009, p.178)

O mito de *Don Juan*, oriundo da tradição oral medieval, ganhou tamanha notoriedade na peça de Tirso de Molina pelo fato de incorporar a moralidade e a doutrinação, necessárias para reprimir socialmente os desvios de conduta, segundo assertiva de Sequeira: "[...] o mito não é pura ficção mas uma narrativa incorporada na ética e na organização social" (SEQUEIRA, 2009, p.180). Tal visão é compartilhada por Bezerra, quem corrobora esse teor, diante da crise espiritual que passava a Espanha, com a pressão das ideias protestantes, as quais eram mais desvinculadas da coletividade eclesiástica e estavam disseminando uma autonomia do indivíduo por toda a Europa:

> Diante do exposto, vemos claramente que Molina vale-se da finalidade pedagógica de seu teatro para, utilizando o emblemático castigo reservado a *Don Juan* em sua peça, introduzir uma solução católica à emergente crise espiritual. No entanto, para além do tema da salvação da alma, identificamos no personagem *Don Juan* características que ilustram outra face da transformação em curso nesse período: o individualismo. (BEZERRA, 2011, p.21)

Acaba sendo a melhor alegoria possível para condenar o crescente individualismo, também pregado artisticamente pelas ideais renascentistas, cuja ameaça era preciso combater sorrateiramente, com obras dramáticas encomiásticas, como a de Tirso: "[...] o próprio *Don Juan* Tenório não era senão mais uma alegoria a serviço da intenção didático-moralizante do autor, Molina" (BEZERRA, 2011, p.88). Nesses termos, o frei Gabriel Téllez (Tirso de Molina) explorou o mito de *Don Juan* com a maestria de quem compartilhava a ideologia da igreja conservadora espanhola (por meio da estética barroca) e uma história que exprime a repreensão dos desejos arquetípicos, na ânsia doutrinadora de que sejam reprimidos. Tudo isso em meio a uma época que ainda estava influenciada por artistas renascentistas e seu espírito de liberdade (simbolizado pelo "*Carpe diem*", ou aproveite seu dia, como metáfora de se curtir a vida sem restrições), através dos anseios que são personificados em um libertino diabólico, quem desafia as organizações da igreja:

> Os críticos, de um modo geral, estão de acordo que o desejo renascentista que o herói nutre por gozar a vida adaptou-se bem à obra

> de cosmovisão barroca de Tirso de Molina ganhando, assim, um caráter fronteiriço e fugaz. Sua força dramática reside justamente nesse aspecto, ou seja, estar entre a ânsia de viver e o temor da morte, visto que estava ancorado a uma Espanha profundamente católica e contrarreformista. (PANDOLFI, 2015, p. 240)

3.4.8-Conclusão acerca dos mitemas arquetípicos

Retomando-se em um panorama geral, podemos sintetizar os seguintes argumentos ou mitemas que configuram esse mito literário e arquetípico, em conformação com o teatro barroco de Tirso de Molina: a) o protagonista *Don Juan* possui uma essência de *burlador*, de um conquistador irreverente e rebelde às ideias morais de sua época; b) *as mulheres conquistadas* são o elo de suas ações nefastas e, ao mesmo tempo, são as vítimas de sua perdição moral consciente; c) tanto elas quanto os maridos ou pais das noivas foram feridos em sua *honra*, afetando os laços do casamento, como instituição social sagrada (na ótica moralista e contrarreformista espanhola); d) *o duplo convite* entre *Don Juan* e a *estátua de pedra*, quem é uma entidade macabra ou sobrenatural e acaba sendo o algoz do protagonista; e) um *castigo final* que condena o burlador ao inferno, inerente à ideologia contrarreformista; f) *Don Juan* é representado como a encarnação do mal, portanto, sua rebeldia vai além de ser um simples mortal. Ele é um *símbolo do diabo*, pelo fato de confrontar tais preceitos da Igreja Católica ultraconservadora, da Espanha do século XVII.

Além disso, a *honra* configura o *status quo* ideológico da sociedade impregnada pela religião e em laços profundos com a política. Tais códigos éticos se tornam paradigmas essenciais e arquetípicos para se interpretar o mito donjuanesco, no contexto do drama barroco. Pois, mediante a violação de tais normas morais e sociais, o inconsciente coletivo se projeta em um *arquétipo do mal*, conjugado nas burlas de *Don Juan*. Assim, ideologicamente, o mítico burlador simboliza a maldade e exemplifica um momento histórico conturbado na Espanha. Porquanto era o auge de atividades eclesiásticas da inquisição e os dogmas evocavam medo e controle social, traduzindo-se em um inconsciente coletivo que respondia com as atitudes instintivas de *Don Juan*, as quais eram condenadas e elucidavam àqueles que se contrapunham aos desígnios da poderosa Igreja Católica espanhola:

> Dominado pela paixão de enganar e de ver seu nome propagado como sendo o maior burlador de Espanha, *Don Juan* usa o livre-arbítrio em

> prol de seu bem particular. Todavia, ele não está destituído da sindérese católica, pois demonstra ter plena consciência da irregularidade de seus atos e — fator agravante — orgulha-se disso. Ou seja: embora dotado de capacidade para discernir o Bem e o Mal, deleita-se com desagradar "Deus e o mundo", o que neste caso é quase literal, contando, porém, com Sua misericórdia no momento final. Morto pelas mãos de um enviado divino, sem sacramentos e sem justificação, só lhe resta o ardor infernal como prova de que o *memento mori* "*no hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague*" estava certo. Da mesma forma, qualquer traço de fidúcia luterana também estava condenada a arder no fogo, do inferno ou da Inquisição: *Don Juan* Tenorio serviria também para lembrar ao público que, *memento mori*, agindo "pela fé somente", sem ater-se à legitimidade de seu comportamento, este seria certamente seu destino. (RIBEIRO, 2007, p. 16)

3.5-O gênero dramático e o mito donjuanesco

Após todas as elucidações e comparações do mito, em sua face arquetípica e literária, agora o intuito é analisar *El burlador de Sevilla* no que tange ao gênero dramático e as relações com a história mítica. De fato, significa estudar os códigos de representação teatral, bem como as técnicas dramáticas utilizadas sob a estética barroca, a qual se insere no contexto histórico do Século de Ouro espanhol. A natureza do teatro em si é uma linguagem literária que transcende o âmbito do texto, seu objetivo maior é ser representado, nos moldes de um espetáculo e, dessa forma, envolve uma série de fatores que devemos considerar:

> *El teatro es un proceso de comunicación más complejo que cualquier otro de tipo lingüístico y literario, pues al esquema general de la comunicación se suman elementos nuevos, porque tiene más emisores (autor-director-actores) y receptores (lector individual, espectador colectivo), como producto acabado formalmente y como creación artística, el texto dramático tiene además otros rasgos que lo diferencian de cualquier otro texto literario. La interrelación entre el autor de la obra y sus destinatarios, mucho más estrecha en el género dramático, y lo específico del cuadro pragmático en que se produce se refleja en los paratextos, como mediador intersubjetivo del emisor y del receptor, que presentarán rasgos formales específicos*. (CASTILLO, 2015, p. 80)

Some-se a isso ponderar a diferença do texto dramático e seu desdobramento a um espetáculo teatral, já que cada um desses elementos pode ser trabalhado de uma maneira peculiar e importa salientar tais nuances, porque elas farão parte da análise da

peça de Tirso. O diálogo, por exemplo, é o cerne da comunicação teatral e os paratextos são importantes marcações que auxiliam na montagem do espetáculo:

> *En el teatro el diálogo es el eje constitutivo de la comunicación inmediata, entre la obra representada y el espectador. En los paratextos que rodean a la obra dramática el elemento persuasivo es más relevante, por la inmediatez de la situación comunicativa, y la necesidad de ejercer una influencia sobre aquel a quien se dirige el discurso.* (CASTILLO, 2015, p. 81)

Os paratextos são as chamadas "*acotaciones*[25]", ou seja, as marcações ou anotações de rodapé que orientam para a direção da peça. Essas descrições são geralmente previstas pelos dramaturgos, assim como um prólogo ou um epílogo, válidos também para orientar leitores e espectadores do drama, conforme visto no período áureo da literatura espanhola: "[...] *se daba una situación interactiva entre autor y espectador, cuyo centro lo constituía la obra misma, rodeada* [...] *por todos estos elementos paratextuales, que dirigían la acogida de la obra por el espectador*" (CASTILLO, 2015, p. 32).

Assim, na configuração do teatro espanhol do século XVII os dramaturgos barrocos foram organizando uma poética que objetivou desenraizar-se do teatro clássico. Lope de Vega liderou tal processo de reformulação estética por meio de um esquema completamente novo: "[…] *la comedia nueva, que supuso una ruptura con los clásicos y que marcó los parámetros del teatro español de su época y hasta bien entrado el siglo XVIII*" (CASTILLO, 2015, p.135). Com ditos apontamentos iniciais, cabe revisitar o teatro barroco sob a ótica da obra *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina.

[25] Conforme Castillo, *acotaciones* são:

> […] *las indicaciones que propone el autor de un texto teatral para que sean tenidas en cuenta por los actores y el director al realizar la puesta en escena, o también pueden encontrarse en el diálogo, como parte de él, pasando a representación sobre hechos escénicos en forma verbal, es decir, se convierte en espectáculo* […] *como el habla del autor que se incluye como anotaciones al diálogo en el texto escrito, y que no pasa verbalmente a la escena, pues se sustituye por sus referencias.* (CASTILLO, 2015, p.74-75)

3.5.1-A poética e as técnicas dramáticas barrocas na representação de *Don Juan*

Dentro da concepção estética barroca, todas as obras dramáticas (do período do Século de Ouro) costumavam ser chamadas de comédias. Um dos motivos da abrangência do termo tem-se na influência da comédia italiana[26] sobre o teatro barroco espanhol. Tirso de Molina, inclusive, se inspirou em elementos cômicos italianos para compor seus personagens, como é o caso de Catalinón, quem faz o típico "*gracioso*", um criado que usa da ironia e da graça para entreter o público, cujas características tradicionalmente existiam em tais comédias:

> 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 [...] 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. (RISSI, 2010, p.78-79)

O apelo à comicidade, de tom mais burlesco ou popular, era a maneira de se dramatizar todos os tipos sociais, com seus representantes da sociedade entre os principais personagens, o que trazia a complexidade das relações sociais e tensões da época, como aponta Castillo na peça de Tirso de Molina:

> *La comedia barroca abarca la realidad completa con toda su gama de contrastes y contradicciones que incluye en la trama la mezcla de personajes nobles con plebeyos, siervos y cortesanos, la inclusión del gracioso, peripecias protagonizadas por la mujer vestida de hombre, costumbres de la época, anécdotas del momento, ordenanzas municipales, movimientos acelerados, marañas y laberintos en sus comedias de enredos, y explícitas descripciones de calles, plazas o jardines de la villa de Madrid, cuando la comedia se desarrolla en la*

[26] 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 arraigadas 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. (BERTHOLD, 2008, p. 353).

> *ciudad. En palabras de Ignacio Arellano: "Tirso, como el resto de los dramaturgos áureos, es fundamentalmente un inventor de acciones*" (CASTILLO, 2015, p.159-160)

Como discípulo da nova comédia nacional, pregada pelo seu mestre Lope de Vega, Tirso torna-se um dos maiores divulgadores, diferindo das concepções clássicas mais engessadas e elitistas:

> *Tirso es un defensor de la comedia nueva que defiende en contra de todos sus detractores clásicos y moralistas. Para Tirso la comedia es un espectáculo lícito cuyo primer objetivo es entretener, divertir, de tal modo, que es capaz de atraer a un público tan heterogéneo como el que acudía a los corrales de comedias. Su primera afirmación acerca de la comedia es que es "de la vida un traslado", la comedia es imitación de la vida, la acción debe ser verosímil, ajustada a la verdad y a la realidad y, por tanto, reflejo de costumbres y de escenas sacadas de la vida cotidiana. De esta imitación y traslación de la realidad se produce el contraste y la variedad, propios de la naturaleza, y en sus comedias se mezclan personajes reales y populares, señores y criados, siervos y cortesanos, situaciones que dan lugar a divertidos equívocos, como la mujer vestida de hombre, contraposiciones y peripecias en las que Tirso manifiesta ese "traslado de la vida", con todos sus ingredientes que recoge la comedia barroca y que siguen el concepto de imitación de la naturaleza.* (CASTILLO, 2015, p. 171)

A técnica dramática utilizada por ele, portanto, tem por objetivo engendrar uma festa que mobilize todos os elementos à disposição, para agradar ao público mais popular e cativar o teor do espetáculo:

> *El teatro del barroco tuvo el carácter de fiesta que apelaba a todos los sentidos: la escenificación, el vestuario, la pintura, la música, la complicada tramoya para representar los más sofisticados escenarios. En este concepto de fiesta Tirso* […] *incorpora los sentimientos: la risa, la tristeza, la prudencia, el ejemplo docente, la sabiduría y la ética. Esta síntesis de verosimilitud y realidad, traslado de la vida y fiesta que atañe a toda la compleja naturaleza humana, física e intelectual, es lo que caracteriza el teatro de la época barroca y lo que lo distingue, en suma, del teatro europeo* […] *Tirso 'hermana' esos contrastes sin establecer una norma de superación dramática, ni vital, ni intelectual y esto es lo que ha hecho admirarse a muchos críticos, que no han podido explicarse el sentido último del teatro tirsiano"* (CASTILLO, 2015, p. 172)

No entanto, o contexto de diversão se alia a fins pedagógicos e doutrinários, não esquecendo que o teatro desse período estava subordinado ao poder eclesiástico e monárquico, simultaneamente:

> No caso do contexto em questão, a proximidade com o grande público, aliado à conjuntura contrarreformista, constitui o pano de fundo perfeito para que esse teatro se defina, igualmente, por sua finalidade pedagógica. A peça de Molina contém, claramente, uma lição de moral, promovendo uma espécie de 'denuncia apologética' em que o intuito do autor é acusar quem se comporta como a personagem ao mesmo tempo efetuando uma apologia da moralidade católica [...] É exatamente nesse jogo que *Don Juan* se eleva a mito. Uma vez que a ideologia contrarreformista e a intenção pedagógica da estória original foram filtradas pelo tempo, o que perdura é uma caricatura dos predicados humanos ali expostos. (BEZERRA, 2014, p.87-88)

Em suma, a obra *El burlador de Sevilla...* empreendeu uma espécie de comédia híbrida pelo fato de adotar diversos subgêneros em sua composição, transitando entre elementos cômicos e trágicos, com tons líricos e também narrativos:

> *El burlador* […] *es una comedia híbrida que adoba elementos de diversos subgéneros, como comedias de capa y espada, de villanos y palatinas, pero a partir de la tercera jornada y con el motivo del comendador de piedra, la comedia introduce su capa más problemática y efectúa su pirueta formal más osada, que conecta la obra con el drama teologal*. (HERASA, 2017, p.823)

3.5.2-A comicidade em *El burlador*

Apesar de ser uma obra dramática com traços sérios e trágicos, o elemento cômico predomina. O humor, no caso do teatro pedagógico e doutrinário da estética barroca, funciona no sentido de "purgar" a dramaticidade dos eventos mais sérios e até trágicos, que a peça possa apresentar. Um exemplo claro da persuasão moral que usa sutilmente a face cômica, para suavizar o caráter doutrinário, é este diálogo entre *D. Juan* e seu criado, no qual este tenta dar juízo ao seu amo:

> *CATALINÓN ¿Hay engaño nuevo?*
> *D. JUAN Extremado.*
> *CATALINÓN No lo apruebo.*
> *Tú pretendes que escapemos*
> *una vez, señor, burlados;*
> *que el que vive de burlar*
> *burlado habrá de escapar*
> *[pagando tantos pecados]*
> *de una vez.*
> *D. JUAN ¿Predicador*
> *te vuelves, impertinente?*
> *CATALINÓN La razón hace al valiente.*

[…]
CATALINÓN Digo que de aquí adelante
lo que me mandes haré,
y a tu lado forzaré
un tig[re], un elefante.
Guárdese de mí un prior,
que si me mandas que calle
y le fuerce, he de forzalle
sin réplica, mi señor. (MOLINA, 2016, p. 32)

Um das típicas maneiras de causar o riso, nesse contexto do século XVII, é exagerar aspectos ou capacidades, a chamada hipérbole. No caso do excerto acima, se aplica em relação aos animais, porquanto Catalinón fará de tudo pelo seu amo, até tentar levantar um tigre ou um elefante na força. Ainda nessa vertente de usar metáforas de animais, há em outro trecho uma comparação entre um touro e os chifres do noivo traído: "*CATALINÓN No se escapa/nadie de ti. / D. JUAN El trueque adoro. / CATALINÓN Echaste la capa al toro. / D. JUAN No, el toro me echó la capa."* (MOLINA, 2016, p.36). O caráter impetuoso de *Don Juan* é outro recurso de Tirso para atingir a comicidade no espectador, pois é a quebra da expectativa que surpreende leitor/espectador, nos modos instintivos do protagonista. Nesta cena, o burlador, em um ato de atrevimento, se senta à mesa dos noivos, ao lado de Aminta, deixando o noivo perplexo por tamanha ousadia:

D. JUAN Con vuestra licencia quiero
sentarme aquí.
Siéntase junto a la novia.
BATRICIO Si os sentáis
delante de mí, señor,
seréis de aquesa manera
el novio.
D. JUAN Cuando lo fuera
no escogiera lo peor.
GASENO ¡Qué es el novio!
D. JUAN De mi error
y ignorancia perdón [pido].
CATALINÓN (¡Desventurado marido!) (MOLINA, 2016, p.41)

A veia humorística atinge inclusive a entidade sobrenatural, replicando a atitude sarcástica que é oriunda do mito da tradição oral, no qual há a característica de *Don Juan* de fazer escárnio com os mortos. Dessa forma, não poderia faltar um diálogo em que os personagens fazem até perguntas estapafúrdias (como no exemplo abaixo: "lá se bebe com neve?") sobre o além, para a estátua de Don Gonzalo:

D. JUAN Háblale con cortesía.
CATALINÓN ¿Está bueno? ¿Es buena tierra
la otra vida? ¿Es llano o sierra?
¿Prémiase allá la poesía?
CRIADO 1º A todo dice que sí
con la cabeza.
CATALINÓN ¿Hay allá
muchas tabernas? Sí habrá,
si [Noé] reside allí.
D. JUAN ¡Hola! Dadnos de [cenar]!
CATALINÓN Señor muerto, ¿allá se bebe
con nieve? (MOLINA, 2016, p.58)

Dentro desse contexto, não há dúvida de que o tom irônico e cômico é bem trabalhado na representação dramática do mito donjuanesco. Embora haja por trás do riso um fator subjacente que o acompanha: a crítica sutil. Por exemplo, uma condenação aos maus costumes da época; principalmente o caráter duvidoso de certos nobres, os quais gostavam de enganar mulheres de classe inferior, sabendo que não seriam punidos, por serem integrantes da "casta" que detém o poder:

> *Tirso al crear a su Burlador quiso poner en evidencia el comportamiento nada ejemplar e innoble de ciertos miembros de la caballeresca y de la aristocracia española, que abusaban de su poder para burlar a jóvenes, generalmente de baja extracción social, bajo el engaño de un falso casamiento y que este hecho reprobable quedó como una crítica subyacente en comedias del Barroco.* (ROSADO, 2014, p. 59)

3.5.3-Os espaços (cenários) da peça

Os espaços, configurados dramaticamente nos cenários, são essenciais na medida em que as ações e diálogos dos personagens variam, em termos de dinamismo, para que o espectador não perca a percepção dos atos e cenas. É um elemento chave no contexto da verossimilhança pregada pelo teatro clássico e retomada pelos autores barrocos, como sendo a coerência interna do drama e dando-lhe um caráter de lógica sequencial nas ações. Em *El burlador* se identificam poucos cenários e escassas descrições:

> 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*" (RISSI, 2010, p. 37).

Apesar das minguadas alusões espaciais, Tirso de Molina se utiliza de uma técnica bastante persuasiva, no que diz respeito ao objetivo de situar o espectador através do olhar de algum personagem. Chamado de efeito ticoscópico, os relatos acontecem fora da cena representada e são narrados por personagens-testemunhas, como a seguir temos um exemplo na peça teatral, trazido por Miguel Ángel Herasa:

> *El relato ticoscópico o efecto de ticoscopia actualiza en el presente enunciativo eventos que acontecen fuera de escena y que por su magnitud o complejidad resultan imposibles de materializar en el tablado. Este recurso se emplea a través del personaje y se vincula a su percepción sensorial, la vista, aunque en ocasiones también el oído. Los versos que ilustran este efecto coinciden con el monólogo de Tisbea después de autopresentarse. La pescadora percibe, a orillas del poblado en que vive, un hombre que lucha por salvar a otro de ahogarse: "Un hombre al otro aguarda / que dice que se ahoga / gallarda cortesía / en los hombros le toma" (VV. 500-503). Ese hombre que salva a otro arriesgando su vida es Don Juan. Tisbea, testigo ocular de la acción* […] *El efecto de ticoscopia, mediante la descripción por un personaje testigo de un evento complejo de representar, ha logrado crear en la lectura, que presupone una pre-escenificación de la representación en el tablado de los corrales, las condiciones imaginarias de una playa, una aldea de pescadores, una cabaña próxima y el movimiento de aproximación de dos náufragos exhaustos hacia la orilla.* (HERASA, 2017, p.816-817)

Prosseguindo em seu raciocínio, Herasa destaca que as cenas são ágeis e o cenário acompanha a versatilidade das peripécias de *Don Juan* e, em nenhum momento, há menção a algum espaço vazio; pois sempre há referências do lugar em que os personagens interagem:

> *El escenario nunca se ha quedado vacío y, si no se observan sutiles referencias verbales, el lector pasa por alto la transición de la estancia de palacio donde el rey de Castilla despacha sus asuntos de política, en la primera escena, al exterior de una calle sevillana donde una mujer tapada entrega una carta a un desconocido, en la quinta escena.* (HERASA, 2017, p.817)

As burlas ou enganos de *Don Juan* também marcam essa habilidade mais dinâmica das ações, pautadas pelas constantes fugas dos locais em que ele apronta. Por exemplo, quando o burlador conquista Isabela, sua primeira vítima, a transição espacial é imediata e de uma distância considerável, uma vez que foge de Nápoles, na Itália, para a Espanha, de acordo com o seguinte excerto:

> *D. PEDRO Mis cartas te avisarán*
> *en qué para este suceso*
> *triste, que causado has.*
> *D. JUAN (Para mí alegre dirás.)*
> *Que tuve culpa confieso.*
> *D. PEDRO Esa mocedad te engaña.*
> *Baja, pues, ese balcón.*
> *D. JUAN (Con tan justa pretensión,*
> *gozoso me parto a España).* (MOLINA, 2016, p.4)

3.5.4-As tramoias donjuanescas na configuração do enredo dramático

O dinamismo das ações dramáticas é intenso porque *Don Juan* se torna insaciável em suas conquistas. Seduz e foge, repetindo esse padrão comportamental ao longo da trama. Vive radicalmente o presente, sem se arrepender de seus atos, o que evidencia que cada engodo é, de fato, o cerne ou motivo central do enredo:

> […] *cada burla origina una huida, un asentamiento en un nuevo lugar y la oportunidad de otra burla. Si burlar y huir configuran una relación dialéctica, por sí sola la burla constituye la base para la acción de la comedia y el núcleo de su densidad semántica* […] *Típico caso de motivo que estructura acciones, pues de él nacen el conjunto de eventos que componen cada uno de los cinco episodios. En todos encontramos burlas aunque el agente que burla no coincide en todos los episodios. Sólo en los cuatro primeros Don Juan burla, en el quinto sufre la burla, por tanto, parece más adecuado una división en cinco burlas, la última de la cuales cambia al agente, ya que convierte al burlador en burlado y, acto seguido, se procede a su castigo ejemplarizante.* (HERASA, 2017, p.820)

Dessa forma, as quatro mulheres enganadas por *Don Juan* (Isabela, Tisbea, Aminta, Ana) desencadeiam as principais ações dramáticas, estruturando as cenas mediante quatro núcleos e, no desfecho da peça, o burlador se torna o enganado, quando a estátua do Comendador arquiteta a armadilha do convite para jantar, arrastando-o em seguida para o túmulo infernal. Com esse raciocínio, os três atos que compõem a obra,

na verdade, se subdividem em cinco jornadas, as quais são dinamizadas em novos núcleos de tensão e conflito: "*La formalidad preceptiva de las tres jornadas en la comedia barroca encubre en este caso una división de la acción en cinco episodios secuenciados"* (HERASA, 2017, p. 814-815). E como *Don Juan* é um arquétipo, no sentido de que é um arcabouço dos desejos coletivos e reprimidos de sua sociedade (ainda de mentalidade conservadora e medieval), ele regozija-se no ato de enganar a todos e não temer os castigos frente a seus inúmeros pecados, o que gera, como consequência, uma intervenção sobrenatural para restabelecer a ordem nas ações do enredo.

Já ao abordarmos a natureza dos conflitos do enredo, ocorre algo nessa comédia de Tirso que é incomum, dentro do universo das peças teatrais do Século de Ouro. Um personagem, Gonzalo de Ulloa, se desdobra em dois antagonistas que afrontam *Don Juan*. Primeiramente, Gonzalo duela com o burlador e acaba sendo morto. Depois, o mesmo personagem volta do mundo dos mortos, "encarnando" em uma estátua vingadora (o convidado de pedra), quem engana ao burlador e executa o castigo divino. Assim, temos um mesmo personagem que gera dois conflitos distintos na trama, o que poderia levar à conclusão de um problema de verossimilhança, se não houvesse tal fator sobrenatural, de origem divina:

> *Es infrecuente en las comedias del Siglo de Oro un personaje activo cuyo desarrollo y crecimiento dramático no se asocie a la materialización de un obstáculo, bien en la forma encarnada de un antagonista fuerte o bien en la existencia de una norma, ley o principio moral que lo obliga a actuar en la dirección contraria a su voluntad. Esa constituye una regla dramática muy eficaz para la generación del deseado conflicto o problema dramático. El Burlador de Sevilla presenta esta rara construcción dramática de un personaje activo sin obstáculo, sin nadie a la altura de su arrollador empuje, sin nada en su horizonte moral capaz de disuadirlo de sus actos. Esta anomalía estructural se resuelve en la última parte de la comedia, cuando el dispositivo enunciativo ve necesario para el significado de la obra dar vida a un personaje que proviene de ultratumba* […] *Se prepara la operación arriesgada de resucitar un muerto con la fuerza suficiente como la que no es "de este mundo", para convertirse en antagonista de Don Juan y dotar a la comedia del héroe auténtico del que carecía, pues hasta el momento su protagonista solo muestra una dudosa virtud.* (HERASA, 2017, p.822)

Tanto o poder dramático quanto a força moral advêm dessa estátua representar as vítimas ofendidas e *Don Juan* ser a criatura que inicialmente matou o Comendador e que depois o insultou gratuitamente, desrespeitando as fronteiras entre o mundo físico e

o sobrenatural. É no processo de afronta dúplice que o mito literário se potencializa nas tensões e conflitos dramáticos, com o final esperado pelo público, cujo panorama consolida, de maneira intacta, a honra e a justiça, como instituições sociais e religiosas do barroco espanhol.

3.5.5-O tempo psicológico e cronológico

O tempo, em suas variadas nuances, é uma dimensão relevante na construção da narrativa mítica, a partir da perspectiva dramática. O clássico modo de se perceber o aspecto temporal, como matéria de reminiscências, é aquele que chamamos de psicológico, cujas características são a de um personagem lembrar de algo (*flashbacks* ou analepses) ou ainda antecipar fatos que podem ocorrer em um futuro próximo (chamado de prolepse, na teoria literária). Este último caso é o que predomina em *El burlador de Sevilla*, pois não foi por falta de avisos que *Don Juan* sucumbiu, em decorrência de seus próprios pecados. Seu tio, Don Pedro, foi o primeiro a lhe avisar, quando o burlador enganou Isabela, em que há mais do que uma exclamação, denota um prenúncio:

> *PEDRO:*
> […]
> *Di, vil, ¿no bastó emprender*
> *con ira y fiereza extraña*
> *tan gran traición en España*
> *con otra noble mujer,*
> *sino en Nápoles también,*
> *y en el palacio real*
> *con mujer tan principal?*
> *¡Castíguete el cielo, amén!* (MOLINA, 2016, p.3)

Catalinón, seu criado, diversas vezes também o alerta sobre seu comportamento desatinado, como uma espécie de presságio, embora o desdém de *D. Juan* seja constante, a ponto dele sempre usar a expressão "*Qué largo me fiáis*[27]", em virtude de se referir a um possível castigo divino: "*CATALINÓN Los que fingís y engañáis / las mujeres desa suerte, / lo pagaréis en la muerte. / D. JUAN ¡Qué largo me lo fiáis!"* (MOLINA, 2016, p.21). O burlador, com essa frase muito evocada na peça, quer

[27] Ou *tan largo me lo fiáis*!: é uma expressão do espanhol popular que significa algo como "Que longo prazo me dais" e caracteriza-se como um desafio ao tempo e às forças sobrenaturais, encarregadas de punir a má conduta do anti-herói.

aproveitar o tempo da sua maneira, ignorando qualquer relação entre o que faz e as consequências. Deleitar-se sem responsabilidade alguma é o seu lema e ele age sempre que tem oportunidade de pôr em prática o seu instinto de conquistador, em detrimento da ponderação do seu fiel escudeiro, o cômico Catalinón:

> *Otro aspecto fundamental es la idea del tiempo que trae aparejada la expresión "tan largo me lo fiáis", una especie de lema que tantas veces Don Juan repite a lo largo de la obra cada vez que su criado o padre tratan de reprenderle por su conducta. Por este motivo, el burlador es una figura tan hispánica* […] *ya que, el Don Juan de Tirso es ante todo "burlador": El burlador es un hombre de acción. No para. Se podría decir que es hiperactivo. El detenerse, su fracaso. Y en él no cabe la reflexión. Adrenalina y testosterona a tope. Va de un lado para otro, quiere llenar sus horas con alardes, citas cruzadas, retos que vencer. Curiosamente es su criado, ese pícaro tan característico de la comedia española, el gracioso, el que de vez en cuando intenta hacerle reflexionar.* (ORTIZ, 1997, p. 107)

Sua atitude lembra ao ideal do homem renascentista, com aquela máxima do "*carpe diem*", de aproveitar o seu dia. Não considera o tempo após a morte, como prega a contrarreforma barroca, com a preocupação e importância dos atos comedidos e vigilantes. Nesse sentido, Tisbea é outra personagem que suscita a ideologia barroca, assim como Don Pedro e Catalinón. Ela efetua mais de uma vez os prenúncios de que, no caso de *Don Juan* não cumprir sua promessa de casamento, haverá uma punição tanto pelas leis dos homens quanto pelas "diretrizes dos céus":

> *TISBEA Advierte,*
> *mi bien, que hay Dios y que hay muerte.*
> *D. JUAN (¡Qué largo me lo fiáis!)*
> […]
> *TISBEA Esa voluntad te obligue,*
> *y si no, Dios te castigue.*
> *D. JUAN (¡Qué largo me lo fiáis!)* (MOLINA, 2016, p.22)

Por conseguinte, é um tempo psicológico, com claras alusões de antecipação do castigo, aliando-se a outra noção temporal, no chamado "tempo cronológico", ditado pelo transcorrer do tempo, pelo qual *Don Juan* será punido, não importando que ele se arrependa no último momento de seus atos. É o que de fato ocorre no final do drama, pois seu livre-arbítrio determinou suas consequências pouco proveitosas da vida:

> *D. JUAN Deja que llame*
> *quien me confiese y absuelva.*

D. GONZALO No hay lugar, ya acuerdas tarde.
D. JUAN ¡Que me quemo! ¡Que me abraso!
¡Muerto soy!
Cae muerto [DON JUAN]. (MOLINA, 2016, p. 68-69)

Deste modo, *Don Juan* encara seu tempo para desfrutar desenfreadamente, e essa dinâmica, composta por uma ampla velocidade das cenas, se relaciona com o tempo cronológico das ações dramáticas. Há, então, um contraste entre aproveitar os momentos que lhe restam ou tomar em conta o "tempo eterno" católico, demonstrados em constantes embates:

> *Sus acciones no permiten malgastar tiempo* […] *Tanto el contraste como la repetición son recursos técnicos constantes de la comedia, que en El burlador tienen un cometido espiritual especial: la confrontación de lo temporal con lo eterno* […] *esta confrontación constituía el conflicto y el principal sentido de la obra: "el tenso dramatismo de la vida cristiana; el engaño del hombre, que consiste en entregarse ciego al tiempo relegando la eternidad.* (HERASA, 2017, p. 818-819)

3.5.6-O estilo barroco na forma teatral de *El burlador*

A expressão da forma, dentro do gênero dramático da estética barroca, tem seu ponto de partida na recitação e na fala. Não esqueçamos de que o público-alvo das obras teatrais do século XVII era, majoritariamente, constituído por pessoas com pouco acesso à leitura e à cultura. Sabendo disso, os dramaturgos espanhóis preparavam suas peças com vistas a um espectador que decorava as falas, ou seja, fixando os diálogos dos personagens pela sonoridade e pelas rimas que facilitavam a memorização e a fruição do texto dramático. Nesse âmbito popular, grande parte dos palcos eram ao ar livre, muitas das vezes, improvisados nos chamados "*corrales*":

> Corrales ou teatro-corral 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 [...] 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. 369-370)

A linguagem dramática basear-se na fala não exime de se ter uma composição mais complexa, na qual as marcações teatrais (*acotaciones*), os diálogos, os monólogos e os versos possuam uma eloquência própria, dependendo da situação encenada. Assim, existiam certas normas, extraídas principalmente de *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609), de Lope de Vega, cujo teor funcionava como uma cartilha ou manual de consultas dos principais dramaturgos barrocos. Por exemplo, Lope deixa clara a associação entre os tipos de versos e as situações em que devem ser empregados:

> *Acomode los versos con prudencia*
> *a los sujetos de que va tratando:*
> *las décimas son buenas para quejas;*
> *el soneto está bien en los que aguardan;*
> *las relaciones piden los romances,*
> *aunque en octavas lucen por extremo;*
> *son los tercetos para cosas graves,*
> *y para las de amor, las redondillas*; (VEGA, 2018, p.19-20)

De acordo com algumas passagens textuais de *El burlador...*, percebe-se, por exemplo, as redondilhas (compostas por quatro versos de até oito sílabas, com esquema de rimas ABBA), com uma sonoridade de ritmo e rimas assonantes (destacadas em negrito), ao tematizar o amor que o personagem Octavio sente por Isabela:

> *OCTAVIO*
> *Acuéstase, no sosi**ega**,*
> *siempre quiere madr**ugar***
> *por levantarse a j**ugar**,*
> *que al fin como niño ju**ega**.*
> *Pensamientos de Isab**ela***
> *me tienen, amigo, en c**alma**,*
> *que como vive en el **alma**,*
> *anda el cuerpo siempre en [v**ela]***(MOLINA, 2016, p. 6-7)

A eloquência dos versos, com um poder de fala que objetiva persuadir o público, é outro traço marcante desse estilo retórico e barroco de Tirso, por causa da abundância de verbos que exprimem diversas ações e reflexões:

> *OCTAVIO ¿Vos por el rey me **prendéis**?*
> *Pues, ¿en qué **he sido** culpado?*
> *D. PEDRO Mejor lo **sabéis** que yo,*
> *mas, por si acaso me **engaño**,*
> ***escuchad** el desengaño,*
> *y a lo que el rey me **envió**.* (MOLINA, 2016, p. 8-9)

Além disso, há um trecho do manual dramático de Lope de Vega que enumera e recomenda as principais figuras retóricas, alimentadas por anáforas, metáforas e ironias, comuns na época: "[…] *las figuras retóricas importan, / como repetición o anadiplosis, / y en el principio de los mismos versos / aquellas relaciones de la anáfora, / las ironías y adubitaciones, / apóstrofes también y exclamaciones"* (VEGA, 2018, p.20). O que se exemplifica nos seguintes versos de *El burlador*, cujo teor sintetiza uma retórica carregada de comparações ("*como en la gloria hay contentos*") e antíteses ("*en la noche oscuridad*"), tipicamente usadas na poética barroca:

> *D. PEDRO Como es verdad que en los vientos*
> *hay aves, en el mar peces,*
> *que participan a veces*
> *de todos cuatro elementos;*
> *como en la gloria hay contentos,*
> *lealtad en el buen amigo,*
> *traición en el enemigo,*
> *en la noche escuridad,*
> *y en el día claridad,*
> *así es verdad lo que digo.* (MOLINA, 2016, p. 9-10)

No excerto seguinte há duas metáforas que aludem ao caráter impulsivo e sedutor de *Don Juan* (o cavalo e o fogo), cujas imagens simbolizam atos desenfreados e instintivos da natureza:

> *Parecéis **caballo** griego*
> *que el mar a mis pies desagua,*
> *pues venís formado de agua*
> *y estáis preñado de **fuego**.*
> *Y si mojado abrasáis,*
> *estando enjuto, ¿qué haréis?*
> *Mucho **fuego** prometéis,*
> *¡plega a Dios que no mintáis!* (MOLINA, 2016, p.15)

Finalmente, um traço peculiar do estilo barroco aparece em partes em que há um personagem coletivo cantando: os músicos. Inclusive eles prenunciam cenas seguintes, conforme era a função que o coro da tragédia grega executava e exemplos não faltam nesta peça de Tirso:

> *Cantan.*
> *MÚSICOS A pescar sale la niña,*
> *tendiendo redes,*
> *y en lugar de pececillos,*
> *las almas prende.* (MOLINA, 2016, p. 23)

[…]
MÚSICOS [Todo este mundo es errar].
(Cantan) El que un bien gozar espera,
cuando espera desespera. (MOLINA, 2016, p.36)
[…]
Cantan dentro.
MÚSICOS Si de mi amor aguardáis,
señora, de aquesta suerte,
el galardón en la muerte,
¡qué largo me lo fiáis! (MOLINA, 2016, p. 58)

Diante de tal panorama, o teatro barroco se expressa por diversos estilos poéticos, em que predominam a polimetria da versificação e do emprego de rimas. A métrica, em *El burlador*, é composta por redondilhas, décimas, romances, endecassílabos, oitavas reais, para citar os principais tipos de versos. Sem dúvida, a riqueza da linguagem literária barroca, vista nesta peça de Tirso, não se reduz ao estilo poético, posto que todo o espetáculo pressupõe uma série de recursos extraliterários que auxiliam também, segundo afirma Castillo:

> *El teatro del barroco tuvo el carácter de espectáculo para los sentidos, no sólo para la vista: el vestuario, el colorido, la escenificación, la pintura, la complicada tramoya para representar los más complicados escenarios, o para el oído: la música, comienzo de la zarzuela, sino que también apela a los sentimientos, la risa, la tristeza…, el ingenio combina la enseñanza ética y moral, con lo lúdico o espectacular: toros, torneos, fiestas…El disfrute de la comedia afecta a todos los sentidos, a la inteligencia y a la imaginación lo que está relacionado con la idea del teatro* […] (CASTILLO, 2015, p. 168-169)

Portanto, em *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* abundam recursos dramáticos e técnicas teatrais, tendo como pano de fundo o substrato da ideologia contrarreformista, com a motivada função de persuadir moralmente, mediante todos os recursos do espetáculo, oferecidos ao espectador espanhol do século XVII.

Capítulo 4-O mito arquetípico de *Don Juan* no teatro áureo de Calderón de la Barca

4.1-A visão do mito donjuanesco e arquetípico em Calderón: *No hay cosa como callar*

O dramaturgo Calderón de la Barca é referenciado como um dos maiores autores de peças de teatro da Europa. Compõe a plêiade junto a Shakespeare e Cervantes dos ícones literários do século XVII. Além disso, Calderón nasceu em 17 de janeiro de 1600, vivenciando a plenitude da estética do Barroco espanhol. Seu teatro exemplifica a dramaturgia do Século de Ouro, na medida em que é, nas palavras de María Luisa Brizuela Castillo, um dramaturgo completo: "[…] *una prolongación y una profundización de temas, técnicas y estructuras que culminan la etapa de un proceso, en la que el teatro nacional llega a tomar conciencia de su propia esencia*" (CASTILLO, 2015, p.173). Ele soube captar como ninguém o espírito de sua época e a abrangência e influência do seu nome se justifica perante o instinto de buscar múltiplas técnicas e aprimorar o sentido de espetáculo nos eventos teatrais:

> *Calderón era dramaturgo y sus escritos como soportes de representación pasan por el proceso de la teatralidad, mediante el que un texto deja de ser mera literatura para convertirse en espectáculo, en el que lo importante no es sólo el texto mismo, sino también el conjunto de signos y sensaciones que se producen en el escenario a partir de la puesta en escena y la actuación de los representantes, en la que concurren elementos de tipo verbal (declamación, entonación), mímicos-gestuales (gestos, ademanes, movimientos); indumentaria y dispositivo escénico (distribución del espacio, iluminación, música, sonido, decorados, utilería).* (CASTILLO, 2015, p.176)

Haja vista seu cuidado em aperfeiçoar a técnica, esta se alia com a temática diretamente envolvida nos problemas mais proeminentes da Espanha contrarreformista, assim como na expressão estética e literária que se configura no Barroco. Dessa forma, os problemas existenciais e filosóficos do homem barroco espanhol, em seus variados matizes, são trabalhados nas peças teatrais de Calderón, quem fora um porta-voz inigualável da cultura espanhola:

> *Las circunstancias históricas y los cambios acaecidos en este momento, en el que el teatro se transforma en un medio especial de comunicación, ocasionan que los dramaturgos de este tiempo elaboren una dialéctica filosófica, difícil y alambicada, muy rica en matices y perspectivas. La obra de Calderón se sitúa en esta trayectoria, lleva al escenario una concepción filosófica sobre el problema de la existencia humana que explica la lucha interior de cada hombre entre dos fuerzas opuestas: la razón y la pasión. El espectáculo no solamente entretiene, invita a pensar. Los personajes de Calderón traen a escena los más apremiantes problemas existenciales de la humanidad, como el origen del hombre y su destino, la frontera entre destino y libertad, la lucha entre la razón y las pasiones, la defensa de la honra, la muerte, el valor del amor o el sentido del deber.* (CASTILLO, 2015, p.297-298)

O estilo teatral de Calderón mergulha em uma poética pautada por reflexões filosóficas que convidam ao espectador a meditar sobre aquilo que lhe aflige e faz parte de sua natureza íntima, como homem do século XVII. Não só a julgar o contexto espanhol como também questões universais que afetam a todos, independentemente de sua perspectiva cultural. Em outras palavras, ele instiga a assuntos profundos: paixão, razão, a origem e o destino de cada um, a vida e a morte e assim por diante. Daí porque é um dramaturgo largamente comentado pela crítica literária, pois vai além das fronteiras espanholas.

Contudo, há uma obra dramática de sua autoria que surpreendentemente foi pouco estudada ao longo dos séculos: *No hay cosa como callar* (1639). Nesta, as ações principais giram em torno do mito de *Don Juan*. É importante salientar que esta obra foi publicada apenas nove anos após *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630), o que torna inevitável observar-se um estudo comparado entre ambas peças teatrais, no que tange à forma que trabalham esse mito arquetípico e as técnicas dramáticas utilizadas. Logo, no seguinte subcapítulo far-se-á, em um primeiro momento, uma análise comparativa do mito donjuanesco de Calderón, em relação ao seu contemporâneo Tirso de Molina. E, posteriormente, o estudo focará a poética, inserida na perspectiva do gênero dramático, no intuito de apreender a representação do mito, em um contexto tão rico que é o teatro espanhol barroco.

4.2-Resumo da obra dramática *No hay cosa como callar*

A peça inicia em um diálogo nas ruas de Madrid entre *Don Juan* de Mendoza e seu criado Barzoque. *Don Juan*, um libertino irresponsável, tem uma relação com Marcela embora costume traí-la. Ele estava indo pela rua quando viu e se apaixonou perdidamente por uma bela mulher, quem estava em uma igreja. Logo, explica a Barzoque que a estava seguindo, mas, nesse meio tempo, se envolveu em uma briga, defendendo a um homem que lutava contra outros três. Dessa forma, ele perdeu de vista a tal mulher misteriosa. Chegando em casa, *Don Juan* é abordado pelo seu pai, Don Pedro, quem o avisa que ele (*Don Juan* é soldado) deve partir para Fuenterrabía (se baseia em fatos históricos, em que essa cidade estava sitiada pelos franceses), onde seu regimento o espera. Quando partia, ele se dá conta que seu criado Barzoque esqueceu sua documentação de militar. Os dois retornam para sua casa e entram silenciosamente no quarto dele. *Don Juan* descobre que há uma mulher dormindo. Para sua surpresa, é a dama que ele havia visto mais cedo na igreja. De súbito, ele é tomado por um desejo diabólico que o leva a violentar a mulher, aproveitando-se do ambiente escuro, no qual ela não conseguiria reconhecê-lo (mas ela consegue arrancar uma medalha militar, chamada de "venera[28]", que identifica por foto o seu dono). Ele foge. A vítima é Leonor quem havia sofrido um incêndio em sua casa e se hospedou na residência de *Don Juan*, aceitando a hospitalidade de seu pai, Don Pedro, que a havia ajudado a escapar desse acidente. O espectador fica sabendo que Leonor é irmã de Don Diego, o cavalheiro que *Don Juan* ajudou na briga de rua. Com esse ato violento de *Don Juan* termina o *primeiro ato ou jornada.*

No *segundo ato*, tem-se a referência de que se passaram dois meses, tempo no qual Leonor sofre em silêncio sua desgraça. A ação começa com um acidente de carruagem da personagem Marcela (mulher de *Don Juan*), quem é salva por Don Diego. Assim, a abatida Leonor não só conhece Marcela, por acaso, como a reconhece do retrato que ela possuía de *Don Juan*. Leonor segue Marcela até a sua casa e tenta descobrir quem é o dono do famigerado medalhão. Seu irmão, Don Diego, a segue e, então, ela foge deixando o medalhão com Marcela e sem saber quem é o causador da sua desonra. Em outra cena, situamo-nos em uma estrada, entre Fuenterrabía e Madrid, onde *Don Juan* está voltando da guerra e está se divertindo com seu companheiro de

[28] Era uma conhecida insígnia galega que os cavaleiros de Santiago (ordem militar a que pertence *Don Juan*) e, neste caso, continha um mini retrato de *Don Juan* e de Marcela.

armas, Don Luis; ele confessa com desdém que havia violentado a uma mulher. *Don Juan* não imagina que sua vítima é noiva desse seu amigo e nem Don Luis fica sabendo que a violentada é seu amor: Leonor. Em uma cena seguinte, Marcela questiona *Don Juan* sobre o retrato dele ausente, ele tenta mentir inventando uma história de sequestro.

No *terceiro ato*, os noivos se encontram e Leonor rompe seu noivado com Don Luis, deixando-o perplexo e sem saber o motivo da tristeza e do ato dela. Marcela, para provocar ciúmes em *Don Juan*, presenteia o medalhão a Don Diego e o objeto retorna para a casa de Leonor, quem toma posse do objeto. Por fim, há um duelo, ocasionado pelo ciúme de *Don Juan* e este fere a um homem (é Enrique, o criado de Don Diego), com que o burlador foge e se refugia casualmente na casa de Leonor: nesse momento ambos se reconhecem. Leonor sugere ao galã que repare os danos, casando-se com ela, o que recobraria sua honra de dama ou outra opção seria dela ir para um convento, guardando o terrível segredo. *Don Juan* recusa o matrimônio, em um primeiro momento, mas como surgem Don Diego, Don Luis, assim como seu pai, Don Pedro e o surpreendem discutindo com Leonor (e para evitar novo duelo, ao saberem a verdade da desonra), ele decide se casar com ela. Repara-se, com tal atitude, a desonra, em um desfecho que mantém o silêncio do ocorrido. Cada um dos personagens, em monólogos isolados, reconhece a importância de se calarem no que sabem. Em uma conspiração necessária de silêncio, aludindo ao título da peça teatral.

4.3-Os mitemas na obra de Calderón: uma comparação da estrutura mítica e arquetípica com a obra de Tirso

No intuito de se resumir as principais ações desse intrincado enredo da obra dramática calderoniana, em sequências interligadas aos três atos, Enrique Rull descreve os seguintes blocos temáticos que nos auxiliarão na análise dos mitemas, em comparação com a obra de Tirso:

> *Los motivos principales de la comedia serían pues los siguientes: 1. Un burlador de mujeres está interesado en una dama. 2. Pero marcha fuera de Madrid. 3. Por una coincidencia la dama por la que se interesa el burlador va a parar a su casa 4. El caballero regresa inesperadamente, se encuentra a la dama y la viola. 5. la dama ha arrancado una cruz a su violador con la que pretende tener una prueba contra él. 6. El caballero inventa una excusa para justificar la pérdida del objeto que le arrebató la dama. 7. La dama le pide que*

> *guarde silencio acerca de su deshonra. 8. El caballero, además de hacerlo, pide su mano y casa con ella.* (RULL, 2018, p. 382)

Com este esquema das ações da obra *No hay cosa como callar*, temos as seguintes coincidências ou semelhanças, ou seja, os mitemas arquetípicos ou temas invariantes que se repetem em relação à obra *El burlador de Sevilla...*, de Tirso de Molina: a) *Don Juan é um burlador* e alimenta esse arquétipo negativo que mente e engana as mulheres (com o agravante de haver um estupro na versão de Calderón), bem como suas ações nefastas e irresponsáveis o fazem fugir mais de uma vez; b) a questão da *honra* é outro ponto em comum que retoma o mito arquetípico positivo, mediante ao contexto social e ideológico, típico do barroco espanhol; c) o *casamento* novamente atua como um reparador das desonras, na medida em que as *vítimas femininas* de ambas obras precisam ter seus nomes preservados, diante da sociedade conservadora do século XVII; d) *Don Juan* é igualmente um *arquétipo demoníaco* e possuindo essa *simbologia ligada ao diabo* em ambas peças. Em *El burlador...,* de Tirso, as metáforas se configuram na representação de *Don Juan* como *ente diabólico*. No caso da obra de Calderón, a relação se estabelece por meio do símbolo mítico de um *pacto com o diabo*.

4.3.1-O mitema do burlador tresloucado

No concernente ao quesito (a), em *No hay cosa como callar* o protagonista *Don Juan* é um *burlador* de menos intensidade do que seu correlato em Tirso, pois a quantidade de conquistas femininas e seu caráter apresentam uma maneira menos persuasiva nas estratégias de sedução, embora seja um modelo donjuanesco semelhante em outros aspectos ou características psicológicas:

> *Este Don Juan podría relacionarse más bien con Don Juan Tenorio de El burlador de Sevilla, no tanto con una relación genética* […] *Don Juan se aleja radicalmente de ser un galán al uso (ni comparte una dama al uso). Lo suyo es ser un burlador cínico y egoísta, con semejanzas más que evidentes con el burlador tirsiano, pero carente de la grandeza metafísica de su modelo.* (ARELLANO, 2013, p.627)

O modelo, a que Arellano se refere, é o arquétipo de burlador estabelecido por Tirso. Isso porque sua única "burla" (em comparação com o *Don Juan*, de Tirso, que havia conquistado quatro mulheres), Leonor, veio da maneira mais inusitada e violenta:

mediante um estupro. Não obstante, seu ímpeto de conquistar também aparece em alguns momentos, como quando ele se dá conta de que ainda ama a sua mulher, Marcela, e tenta reconquistá-la. Porquanto no início da peça teatral ele até a desprezava e, entediado, almejava novas conquistas amorosas:

> *BARZOQUE Y Marcela, a todo esto,*
> *¿qué dice, señor?*
> *DON JUAN Marcela*
> *es dama de cada día:*
> *ni entra ni sale en la cuenta.*
> *Todo ocioso cortesano,*
> *dice un adagio, que tenga*
> *una dama de respeto,*
> *que sin estorbar, divierta;*
> *y ésta se llama la fija,*
> *por que a todas horas sea*
> *quien de las otras errantes*
> *pague las impertinencias.* (DE LA BARCA, 2017, p. 5)

Em vista disso, já percebemos um *Don Juan* com características semelhantes ao burlador de Tirso. Além de que sua fama de conquistador o precede, como vemos neste diálogo em que Barzoque, seu criado, alude ao passado sedutor dele:

> *BARZOQUE Porque tú conmigo*
> *tienes en esta materia*
> *perdido el crédito.*
> *DON JUAN ¿Cómo?*
> *BARZOQUE Como en siendo cara nueva,*
> *siempre es superior; que en ti*
> *la mejor es la postrera.*
> *DON JUAN Yo te confieso que he sido*
> *tan señor de mis potencias,*
> *de mi albedrío tan dueño,*
> *que no hay mujer que me deba*
> *cuidado de cuatro días;*
> *porque burlándome dellas,*
> *la que a mí me dura más,*
> *es la que menos me cuesta.*
> *Pero no hay regla, Barzoque,*
> *tan general, que no tenga*
> *excepción; y esta mujer*
> *que digo, temo que sea*
> *desta regla la excepción.* (DE LA BARCA, 2017, p. 3-4)

Dessa forma, o primeiro aspecto a salientar-se, neste mitema, é a eloquência do protagonista, na medida em que a mulher, a quem ele se refere como exceção, é justamente Leonor. Ele descreve suas características, no instante em que a vira

anteriormente em uma igreja e se apaixonara por ela, sem ao menos conhecê-la ainda, como ele explica a Barzoque:

> *vi una mujer... Dije mal,*
> *vi una deidad lisonjera,*
> *tan hermosa, que no hizo*
> *cosa la Naturaleza*
> *en tantos estudios docta,*
> *sabia en tantas experiencias,*
> *con más perfección; parece*
> *que quiso esmerarse en ella*
> *su inmenso poder, sacando*
> *del ejemplar de su idea* (DE LA BARCA, 2017, p. 2-3)

Entretanto, essa paixão (como veremos a seguir, sendo uma metáfora do fogo) é feita de puro desejo por Leonor, uma vez que ele aproveita-se dela e a faz sua vítima, quando a encontra em seu quarto, hospedada pela hospitalidade de seu pai, Don Pedro. Isso ocorre no desfecho do primeiro ato, no qual Leonor acorda e encontra *Don Juan*, quem tenta seduzi-la e, diante de sua negativa, o faz pelo método nefasto da força, ao estuprá-la:

> *DON JUAN Como es de amor no te oyeron,*
> *porque traiciones de amor*
> *nacen con disculpa.*
> *LEONOR Al viento*
> *daré voces.*
> *DON JUAN Taparéte*
> *yo la boca.*
> *LEONOR ¡Piedad, cielos,*
> *y no permitáis que venga*
> *a dar de un fuego a otro fuego!* (DE LA BARCA, 2017, p.29)

O outro momento de sedução de *Don Juan*, como dissemos, é quando ele tenta reconquistar sua esposa Marcela, quem sabia o que ele havia feito com Leonor e por isso acaba ignorando-o. Na cena a seguir, Marcela o questiona sobre o medalhão com o retrato dele, que no ato do estupro Leonor arrancou-lhe sem que o percebesse. *Don Juan* mente, inventando uma história de sequestro, embora ela não acredite e ainda o acuse de embusteiro:

> *MARCELA ¿Veis que sois un embustero,*
> *y que encubierto y fingido,*
> *disimulando quién sois,*
> *habéis a Madrid venido*
> *a ver a una dama antes*

de ahora?
BARZOQUE[Aparte.] El diablo se lo dijo.
MARCELA A esto no hay satisfacción;
y así, de mi casa idos,
que en mi vida no he de veros.
DON JUAN Oye, escucha.
MARCELA No he de oíros,
hasta vengarme, Don Juan,
de vos, por los propios filos.
[Vase.]
BARZOQUE Todo se sabe, señor. (DE LA BARCA, 2017, p.54-55)

4.3.2-O mitema da (des)honra e o casamento como resolução do conflito

Tomando em conta aos itens enumerados na introdução, os relacionados às temáticas de (*b*) *honra* e (*c*) *casamento* estão interligados, já que, ao referir-se ao argumento da *honra*, esta pressupõe o *casamento* como resolução dos conflitos e burlas donjuanescas. Por dita razão, interpretar a honra, enquanto temática e mitema, torna-se fundamental para entendermos o aspecto ideológico e social da obra dramática, conforme foi visto no *El burlador*..., de Tirso. O próprio título da peça já evidencia tais traços: *No hay cosa como callar*, cujo contexto remete à tradução de "Não há melhor atitude que silenciar", diante dos atos desonrosos, quão foi o caso do estupro de Leonor:

> *Porque lo que caracteriza la comedia de Calderón no es sólo la síntesis de fuentes, sino la labor creadora a partir del tema del "silencio", un tema tan extremadamente calderoniano* […] *La culminación de este gradual motivo del silencio es la aceptación colectiva del mismo, en una hábil gradación dramática del motivo, que halla su clímax en el final, en el que todos en perfecta complicidad acogen el silencio como norma de convivencia capaz de asegurar la felicidad de los protagonistas.* (RULL, 2018, p. 385)

De tal modo que se instaura nos personagens, até o final, uma retórica baseada no silêncio, para evitar comprometer a reputação da pessoa desonrada, no caso dela. Outro sentido imbricado com o ato violento de *Don Juan* é quando chegamos ao desfecho da peça: ele aceita se casar com Leonor e assim ninguém saberia da violação sexual, reestabelecendo-se o ambiente de reparação necessária, em consonância ao que pregavam as regras sociais e religiosas do século XVII. Leonor ia contar tudo e *Don Juan* pediu que ela não o fizesse, aceitando a sugestão de se casarem, o que evidencia a ideologia contrarreformista, no que tange à aplicação das leis morais da época:

DON JUAN [Aparte, a ella.]
Tente, aguarda, que no quiero
saber más. Porque si yo
cobarde estuve, temiendo
la ocasión que allí te tuvo,
ya la sé, y así pretendo
que ninguno sepa más
que yo. Todo ese suceso,
ni mi padre, ni tu hermano,
ni ninguno ha de saberlo,
porque si en trances de honor
dice un discreto proverbio:
No hay cosa como callar,
de lo que hablé me arrepiento,
y no quiero saber más,
pues que no puedo hacer menos.
[Alto.] Ésta es mi mano, Leonor.
[…]
MARCELA[Aparte.] Y yo escarmentada, viendo
casado a Don Juan, callar
sólo ha de ser mi consuelo. (DE LA BARCA, 2017, p. 83-84)

A julgar pelo fato de que tal lei social e religiosa é muito antiga, bem como se configura na honrosa questão de relacionar a consumação do ato sexual com a obrigação de se efetuar o casamento. Pois se baseia nas leis justinianas da Idade Média na Europa, segundo nos explica Marcia Rissi, com implicações ideológicas do casamento, que se aplicam à peça de Calderón:

> 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. 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 [...] (RISSI, 2010, p.82).

Consequentemente, o que temos na parte final da obra é um "pacto de silêncio", no qual quem vence não é *Don Juan*, nem muito menos Leonor, uma mulher violentada em sua honra, e que acaba casando com seu algoz. Quem triunfa são os valores coletivos do barroco espanhol, simbolizados pelo casamento forçado, em uma resolução

tida como a "mais justa" (sustentados pela visão conservadora da Igreja Católica). O mitema da honra resolve o conflito dramático e a pressão social que o burlador sofreria até com a morte, caso não contraísse matrimônio com Leonor:

> *Don Juan, al ver peligrar su consideración, le pide en un aparte que se calle y le ofrece el matrimonio. Todos los personajes implicados, enterados al menos de que hay algo raro atingente al honor, coinciden en señalar que, dadas las circunstancias, no hay cosa callar (es la formulación del título que irán repitiendo ahora todos a modo de estribillo o leitmotiv). Don Juan, en esta ocasión, no da su mano a la justiciera estatua del Comendador, sino a la ultrajada víctima de su lujuria. Con este pacto de silencio entre Don Juan y Leonor (y, por extensión, de todos los demás presentes) se salva el honor, queda restaurado ese valor que había sido transgredido, y se resuelve así el aspecto social del problema, aunque sabemos que las dos personas que van a casarse no se aman. Es más, Don Juan no ofrece su mano llevado de un arrepentimiento sincero, sino por miedo a que los demás conozcan su innoble proceder y su cobardía. Leonor, que estaba dispuesta a retirarse a la paz del claustro, acepta esa solución que le reintegra el honor, aunque su dignidad personal ha quedado bastante maltrecha en el camino. Como varios críticos han puesto de relieve, parece claro que en el desenlace de esta comedia triunfa el honor, mientras que el amor queda sacrificado en las aras del silencio, que vuelve a ser la deidad que lo preside todo.* (INDURÁIN, 2010, p.264-265)

Outro elemento importante que alude ao mitema da honra é quando, logo no início do drama, *Don Juan* se depara com uma briga na rua, na qual três personagens enfrentam a um só. Seu dever, como cavalheiro, é equalizar esse confronto e então ele auxilia o personagem que estava em franca desvantagem numérica, conforme pregam os costumes da honra cavalheiresca:

> *DON JUAN Yendo tras ella,*
> *con deseo de saber*
> *su casa, al tomar la vuelta*
> *que hace la calle del Prado,*
> *vi trabada una pendencia.*
> *Eran tres hombres a uno,*
> *que con brío y con destreza*
> *de los tres se defendía,*
> *Si para tres hay defensa.*
> *No dudo que le mataran,*
> *aunque tan valiente era*
> *si yo, cumpliendo animoso*
> *de mi obligación la deuda,*
> *no me pusiera a su lado.* (DE LA BARCA, 2017, p. 4)

4.3.3-O mitema do pacto diabólico

Concluindo, temos o aspecto (*d*), em que há o *simbolismo satânico* ou *pacto diabólico*, cujo teor aparece em ambas obras dramáticas, na comparação entre os mitemas de Tirso e Calderón. Nesse sentido, há um fator característico e subjacente à ótica contrarreformista do barroco literário: o maniqueísmo, o que significa que quem é contra os valores estabelecidos pela igreja simboliza o mal. Este se encarna no emblema do diabo ou pelo fato de se efetuar um pacto com uma entidade diabólica. Na prática, denota se rebelar contra o *status quo*, ou o sistema vigente, tanto no âmbito social e político quanto na religião católica conservadora, tidos como os pilares do poder na Espanha do século XVII.

Se em Tirso de Molina há a condenação de *Don Juan*, quem é punido pela estátua do comendador e vai para o inferno, simbologia que por si só já evidencia sua suposta ligação com o senhor das trevas; em Calderón esta temática transcende, posto que *Don Juan* teria feito um pacto diabólico, conforme se verifica em uma intertextualidade com o mito de Fausto[29]. Bem como, na peça de Tirso, o criado Catalinón costumava avisar seu amo do castigo que o esperava pelos seus atos de enganação, relacionados com o engodo diabólico. Em *No hay cosa como callar*, quem o avisa é Barzoque, também na função de conselheiro, mediante diversos alertas a *Don Juan*: "*BARZOQUE Todo eso / ¿en la disculpa no entra? / Por tu vida, que es la mía / (así en mal fuego la vea / arder), que te conocí"* (DE LA BARCA, 2017, p. 10). Da mesma forma, a alusão ao pacto diabólico (evocando ao mito de Fausto) é explícita quando *Don Juan* entra na casa do pai, onde encontra Leonor, a mulher que ele havia visto e desejava. Barzoque, em tom até certo ponto cômico, ironiza seu amo, quem momentos antes deixava claro que daria sua alma para reencontrá-la e isso ocorre:

> *BARZOQUE ¿Qué dieras, señor, por verla?*
> *DON JUAN Diera el alma.*
> *BARZOQUE ¡Caro precio!*
> […]
> *BARZOQUE ¿Cómo no miedo,*
> *si cuando ofreces el alma*
> *te la hallas en tu aposento,*
> *en fe de que aceptó*
> *la palabra el diablo?*

[29] Em suma, Fausto é conhecido como o protagonista de uma lenda clássica alemã, na qual ele, como um erudito de grande sucesso, está insatisfeito com sua vida. Fausto resolve fazer um pacto com o diabo, trocando sua alma pelo conhecimento ilimitado e pelos prazeres mundanos.

DON JUAN Necio,
¿tan bien mandado es el diablo?
BARZOQUE No lo es; pero puede serlo.
¿Quién querías tú que aquí
te la tuviese?
DON JUAN Sucesos
que ahora no se ofrecen.
BARZOQUE Pacto
ha sido explícito, es cierto. (DE LA BARCA, 2017, p.27)

Além do mais, as outras referências explícitas de *Don Juan* sob a encarnação do diabo partem sempre de Barzoque, sendo o confidente e escudeiro do burlador, como também se caracteriza de "*gracioso*", personagem das comédias do *Siglo de Oro* que configura a voz cômica do espetáculo teatral. Vejamos nos seguintes trechos tais traços temáticos e estilísticos:

BARZOQUE ¿Cómo es posible, señor,
que eso cuentes sin temor?
Que yo, de haberlo escuchado
ahora, aunque lo temblé
entonces, vuelvo a temblarlo.
DON LUIS ¿Por qué?
BARZOQUE Porque, sin dudarlo,
un diablo súcubo fue.
DON JUAN Calla, necio. (DE LA BARCA, 2017, p. 41)
[…]
BARZOQUE ¡Jesucristo!
DON JUAN ¿Qué es esto, Barzoque?
BARZOQUE Es
el demonio que anda listo.
[…]
BARZOQUE [Aparte.] El diablo se lo dijo.
[…]
BARZOQUE Tu demonio, que es, sin duda,
chismoso, sobre lascivo. (DE LA BARCA, 2017, p.54)

Em virtude disso, a menção ao pacto diabólico é mais um elemento mítico com pretensões doutrinárias e arquetípicas de Calderón, para deixar sutilmente uma mensagem aos seus leitores e espectadores teatrais contemporâneos, no sentido de que o conhecimento ou sabedoria, trazida pelo humanismo exacerbado do Renascimento, não faz do homem um ser dotado de plena moralidade:

Sin las luces divinas, la filosofía natural está pues asociada con el demonio. El orgullo del sabio que confiesa en su poder comprehensivo es satánico y lleva a la caída […] *El pacto con el demonio no es pues una desviación accidental* […] *Lo que sugiere*

> *Calderón es que la sabiduría, sin la gracia, es demonismo. El dramaturgo consigue de esta manera demonizar la filosofía neoplatónica y hermética del Renacimiento* […] *El demonio controla las ilusiones, la nada, mientras que Dios es el único creador, la fuente del ser.* (BRAGA, 2010, p.5-7)

Há estudiosos de *No hay cosa como callar* que inclusive sugerem indícios de suspeita, por parte de Barzoque, acerca de que *Don Juan* fosse uma espécie de "marionete" do senhor das trevas, na medida em que o pacto teria se efetivado e, portanto, as tramas diabólicas estavam por trás do comportamento lascivo e autodestrutivo do burlador de mulheres. Bruce Wardropper é um dos teóricos que compartilham dessa opinião:

> *En las comedias calderonianas, sin embargo, el gracioso no es personaje superfluo: ahí está para darnos una interpretación más verídica de los sucesos. Hace esto porque, no siendo un hidalgo siempre dedicado al galanteo, no puede permitirse el lujo de cerrar los ojos del todo a la dimensión espiritual de la vida* […] *Sin saberlo, Don Juan ha vendido el alma al Demonio. Este acto le lleva a contraer un matrimonio infeliz con una mujer a quien ya no quiere y quien nunca le ha querido a él* […] *El destino temporal de Don Juan y Leonor bien puede presagiar su destino eterno.* (WARDROPPER, 1983, p.705)

Assim, Calderón mantém a coerência interna da sua obra dramática (a chamada verossimilhança) e metaforicamente o equilíbrio entre a razão e a emoção. Isso porque contrapõe a loucura, a paixão desvairada dos sentidos e a desfaçatez do protagonista, à perspicácia, moralidade e racionalidade que alimenta a contenção e reflexão dos atos, por meio da ótica do simples criado Barzoque. Um personagem contrabalança ao outro, aos moldes junguianos da inconsciência instintiva, emocional e passional de *Don Juan,* em detrimento da consciência que alerta e refreia os excessos de caráter, na figura de Barzoque:

> A provocação do conflito é uma virtude luciferina, no sentido próprio da palavra. O conflito gera o fogo dos afetos e emoções e como todo fogo, este também tem dois aspectos, ou seja, o da convulsão e o da geração da luz. A emoção é por um lado o fogo alquímico, cujo calor traz tudo à existência e queima todo o supérfluo [...] Por outro lado a emoção é aquele momento em que o aço ao golpear a pedra produz uma faísca: emoção é a fonte principal de toda tomada de consciência, Não há transformação de escuridão em luz, nem de inércia em movimento sem emoção. (JUNG, 2000, p.105)

Em síntese, não faltam maneiras de se comparar os mitemas e os elementos que se correlacionam a eles, no que diz respeito ao universo mítico de Calderón, em face do que vimos em Tirso de Molina. Tanto no que se refere às semelhanças quanto ao se fazer um panorama das diferenças em ambas as obras dramáticas, como podemos observar em alguns traços distintivos:

> *Calderón distorsiona al personaje para corregirlo, en «un intento de empequeñecer las proporciones desmesuradas del personaje de Don Juan, enfatizando lo negativo —por ejemplo, su gran falta de prudencia* […] *El personaje desciende, por tanto, hasta el nivel de «un simple hombre casado, un Don Juan domesticado», «un hombre cualquiera que sucumbe a la justicia femenina»* […] *No hay cosa como callar «no es un simple reflejo de El burlador» y considera que ambas figuras carecen de nobleza moral, no aceptan las responsabilidades del código del honor, se mueven por el afán de juego y fama, y actúan fuera de las leyes de la sociedad* […] (SÁEZ, 2013, p. 164)

Outras diferenças evidentes, ou seja, mitemas vistos em *El burlador de Sevilla* que não estão presentes nesta peça teatral de Calderón são os seguintes: a) há ausência do convite macabro e do castigo sobrenatural, que vemos na obra de Tirso de Molina, uma vez que *Don Juan* se salva da punição social, ao se casar com Leonor e reparar sua honra ferida; b) os duelos entre o protagonista e outros personagens não levam a nenhuma morte, conforme ocorre no mito literário original. Contudo, tanto Tirso quanto Calderón exploraram o mito de *Don Juan* com claras intenções doutrinárias ou moralistas, pois este era o contexto sócio-político que os envolvia ideologicamente: "[…] *el mito* […] *servía de pretexto para crear una iconosfera específica que casaba elementos fantásticos con un mensaje de índole política y moral*" (BACZYŃSKA, 2016, p. 246).

4.3.4-Conclusões acerca da natureza arquetípica nos mitemas

O mito é arquetípico em ambas as peças teatrais mencionadas porque engloba as duas caras de uma moeda: a lei e a transgressão. Enquanto a lei é representada por todos os personagens que são típicos na sociedade espanhola do século XVII, como arquétipos ou imagens primordiais do "bom proceder" -leiam-se as figuras do Comendador em Tirso e os criados Catalinón e Barzoque (respectivamente de Tirso e

Calderón), os quais compartilham a visão de respeitar as leis morais e sociais-; *Don Juan*, ao contrário, encarna o arquétipo ou modelo (oriundo do inconsciente coletivo) da infração ou contravenção dos valores acordados socialmente e mantidos pela ideologia da monarquia e da igreja. Logo, a história de *Don Juan* só existe e faz sentido na medida em que sintetiza a efetivação do castigo, devido a quem infringe as normas sociais: "[...] o que dá significado ao mito é precisamente o efeito de choque resultante da quebra de tabus morais. Neste sentido, a normalidade é sempre contextual" (ANIELA, 2017, p.176-177).

Em função disso, a ideia que defendemos do mito donjuanesco, caracterizado dentro da perspectiva junguiana de um arquétipo, denota-se em dita mensagem de um exemplo a seguir ou descartar do inconsciente coletivo, seja em seus aspectos positivos ou negativos, pois se traduz na metáfora da "sombra" inconsciente que emerge no mito. Basta ver que as obras dramáticas barrocas de Tirso e Calderón evidenciam tal jogo espiritual maniqueísta entre o Bem e o Mal, convidando a alma do homem a escolher o caminho, mediante seu livre-arbítrio:

> A alma é cheia de ciladas e armadilhas para que o homem tombe, caia por terra, nela se emaranhe e fique preso, para que a vida seja vivida. Assim como Eva, no paraíso, não sossegou até convencer Adão da excelência da maçã proibida. Se não fosse a mobilidade e iridescência da alma, o homem estagnaria em sua maior paixão, a inércia. Um certo tipo de razoabilidade é seu advogado, e um certo tipo de moralidade acrescenta sua bênção. Porém, ter alma é a ousadia da vida, pois a alma é um *daimon* doador de vida, que conduz seu jogo élfico sobre e sob a existência humana, motivo pelo qual no interior do dogma ele é ameaçado e propiciado com castigos e bênçãos unilaterais que de longe ultrapassam os merecimentos humanamente possíveis. Céu e inferno são destinos da alma e não do cidadão, que em sua nudez e estupidez não saberia o que fazer consigo numa Jerusalém celeste. (JUNG, 2000, p.36-37)

A noção de "alma", aludida por Jung, designa o conceito de *anima*, a que todo homem está sujeito, em seu psiquismo inconsciente. E daí provém a ideia de pecado e punição, já que *Don Juan* deixa insurgir seu lado *anima*, instinto pleno e simbolizado por uma "chama sem regras" (metáfora do fogo como instinto passional, que vimos na peça de Calderón), sem o devido cuidado de controlar-se psiquicamente, o que desencadeia um apropriado "freio social", oriundo do dogma religioso. Consequentemente, ele é punido de forma exemplar:

> "*Anima*" significa alma e designa algo de extremamente maravilhoso e notável. Mas nem sempre foi assim. Não podemos esquecer que este tipo de arma é uma representação dogmática, cujo objetivo é exorcizar e capturar algo de inquietantemente autônomo e vivo [...] Entre os primitivos ela é um sopro mágico de vida (daí o termo "*anima*") ou chama [...] A *anima* não é alma no sentido dogmático, nem uma *anima rationalis*, que é um conceito filosófico, mas um arquétipo natural que soma satisfatoriamente todas as afirmações do inconsciente, da mente primitiva, da história da linguagem e da religião. Ela é um "fator" no sentido próprio da palavra. Não podemos fazê-la, mas ela é sempre o *a priori* de humores, reações, impulsos e de todas as espontaneidades psíquicas. Ela é algo que vive por si mesma e que nos faz viver; é uma vida por detrás da consciência, que nela não pode ser completamente integrada, mas da qual pelo contrário esta última emerge. (JUNG, 2000, p.36-37)

Conforme Jung explicita, o arquétipo considerado positivo (em detrimento do seu oposto maléfico donjuanesco) é o expresso pelos dogmas da Igreja Católica e acaba sendo o escolhido para controlar a *anima* do homem, atuando como pano de fundo das peças de Tirso e Calderón, desde o período medieval (do qual faz parte o mito primitivo de *Don Juan*): "Para o homem da Antiguidade a *anima* aparece sob a forma de deusa ou bruxa; por outro lado, o homem medieval substituiu a deusa pela Rainha do Céu e pela Mãe Igreja" (JUNG, 2000, p.39). Por conseguinte, os mitemas configurados em imagens arquetípicas se relacionam diretamente com os significados dos valores socialmente aceitos ou não; e é nesse jogo de consentimento ou reprovação que se instaura a lógica do mito donjuanesco, exemplificada em *El burlador de Sevilla*..., de Tirso, cujos preceitos também se aplicam ao drama de Calderón:

> A significação do mito advém, pois, de se colocar em relação um mitema, isto é, o significado de cada elemento do mito, com o que é considerado aceitável e inaceitável em determinada sociedade [...] É por via da relação do mitema com uma sociedade específica que se pode compreender a lógica das transformações míticas, por exemplo, como desaparece em algumas obras posteriores a Tirso a sequência original da sedução, assassínio e castigo e a relação intrínseca dos seus elementos [...] na obra de Tirso a sociedade corrupta não tem força moral para castigar *Don Juan* e essa tarefa é cumprida por um agente divino que lhe recusa a confissão [...] (ANIELA, 2017, p.177)

A estudiosa Marcela Aniela tem razão quando reflete acerca do mito como um relato que esconde não só uma "moral da história", mas uma atitude de cunho organizacional sobre determinada sociedade, delineando seu modelo ou arquétipo a ser seguido, em se tratando dos valores que a definem: "[...] o mito [...] é uma narrativa

incorporada na ética e na organização social [...] no Século de Ouro espanhol [...] possibilitou a mitificação, transformando *Don Juan* num herói do desejo" (ANIELA, 2017, p.181). Portanto, o teatro áureo, nos moldes da estética barroca, projeta no comportamento inconsciente do espectador, a estratégia utilizada de propaganda que envolve emocional e psicologicamente ao grupo de indivíduos, os quais são "alvos ideológicos", ao perceberem a *Don Juan* como um arquétipo negativo. Jung comenta sobre o papel do teatro em seu viés histórico e doutrinário, quanto à recepção das massas:

> Na massa predomina *participation mystique*, que nada mais é do que uma identidade inconsciente. Por exemplo, quando se vai ao teatro, os olhares encontram imediatamente os olhares que se ligam uns aos outros; cada um olha como o outro olha e todos ficam presos à rede invisível da relação recíproca inconsciente. Se esta condição se intensifica, cada um sente-se arrastado pela onda coletiva de identificação com os outros. Pode até mesmo ser uma sensação agradável - uma ovelha entre dez mil ovelhas. E se percebemos que essa multidão é uma grande e maravilhosa unidade tornamo-nos heróis exaltados pelo grupo [...] No entanto, se faltar a relação com um centro que expresse o inconsciente através de seu simbolismo, a alma da massa torna-se inevitavelmente o ponto focal de fascínio, atraindo cada um com seu feitiço. Por isso as multidões humanas são sempre incubadoras de epidemias psíquicas, sendo os acontecimentos na Alemanha nazista o evento clássico desse fenômeno. (JUNG, 2000, p. 131)

O espetáculo teatral favorece ao poder dominante, fascina e subjuga. Porém, como o mito arquetípico é trabalhado dentro do gênero dramático, em Calderón de la Barca, enquanto representante do *Siglo de Oro* espanhol? Na busca de respostas é que a seguir relacionaremos esses aspectos, em consonância com o estudo dos mecanismos do teatro do século XVII.

4.4-As especificidades e mecanismos teatrais em *No hay cosa como callar*

O teatro de Calderón de la Barca, em comparação ao de Tirso, obteve muito mais divulgação. A profundidade das reflexões filosóficas, no universo de suas obras dramáticas, engloba uma estética multifacetada, pois não foram poucas as correntes de pensamento que influenciaram a sua formação como dramaturgo, conforme Arellano exemplifica através dos autos sacramentais de Calderón:

> […] *algunos elementos que componen este mundo del auto sacramental de Calderón, poniendo de relieve su complejidad, y menciona "la inspiración bíblica, la patrística, la escolástica, el neoplatonismo, el alegorismo estoico, la teología mística, el hermetismo, la mitología clásica, la historia (sagrada y profana), la alegoría literaria medieval, la retórica eclesiástica, la ascética de la Contrarreforma, la literatura emblemática renacentista y barroca, la iconología, la música, el teatro alegórico del siglo XVI* […] (ARELLANO, 2018, p.13)

Em relação à peça *No hay cosa como callar*, vários desses elementos estão presentes e, no âmbito do subgênero que a caracteriza, é uma comédia de capa e espada, com traços que a misturam à tragédia. Portanto, sua gênese transitaria pela tragicomédia:

> *No hay cosa como callar es una comedia que ha provocado notables discrepancias entre los estudiosos, la mayoría de las cuales se relaciona con problemas taxonómicos, a su vez conectados con la interpretación de algunos elementos fundamentales de la obra. La cuestión principal es si se trata de una comedia de capa y espada, es decir, de índole más bien lúdico-cómica, o de una pieza seria, drama o tragedia* […] *Rodríguez Cuadros habla igualmente de "la extraña comedia No hay cosa como callar* […] *cuyo mapa estético de vocación trágica sólo se resuelve a última hora del lado restaurador y tópico de la comedia de capa y espada". Déodat- Kassedjian* […] *escribe que No hay cosa es una obra "totalmente atípica y difícil por lo tanto de clasificar", y por tanto "enlace entre el mundo de la tragedia y el mundo de la comedia.* (ARELLANO, 2013, p.618)

Denota-se a complexidade de classificação como uma problemática que gira em torno de dita face, cuja expressão dramática ora enfatiza aspectos cômicos, ora os trágicos. Segundo Bruce W. Wardropper, as variáveis são uma síntese entre a comédia de capa e espada e os dramas de honra calderonianos, nos seguintes termos:

> […] *resulta* […] *interpretar las comedias de capa y espada de Calderón en comparación con sus dramas de honor, como la doble cara de una misma moneda, cuya solución de continuidad depende de a) si el matrimonio está instaurado en la trama, lo que daría como resultado preocupaciones de honor y celos de casados, o b) si el matrimonio no lo está, dando lugar a las comedias de capa y espada tematizando los destinos de los solteros con sus problemas y celos de amor* […] (WARDROPPER, 2018, p.697).

Sob tal viés, *No hay cosa como callar* é uma comédia de capa e espada porque predominam os conflitos dramáticos entre potenciais noivos, até serem resolvidos por

meio de uma união marital. O casamento entre *Don Juan* e Leonor só ocorre no desfecho da peça, trazendo a resolução das tensões dramáticas, ocasionadas pelo estupro que ele cometeu e o consequente apaziguamento dos ânimos, no que tange ao contexto da exigida honra barroca. De fato, é estranho pensar em uma comédia com esse traço tão grave quanto é o tema da violência sexual, sendo justamente o fator que sempre trouxe a dúvida entre os estudiosos desta peça de Calderón. Arellano nos esclarece um pouco mais sobre as especificidades da obra:

> *En No hay cosa como callar, que a menudo se aduce como prueba de la seriedad de la comedia de capa y espada, la perspectiva global (no cómica), el nivel de implicaciones, la ausencia de risa y de personajes cómicos generalizados, el manejo del tiempo, la técnica de la premonición (característica de la tragedia calderoniana), la ausencia de enredo y los efectos que produce en el auditorio la frustración definitiva de la vida de Leonor, violada y casada contra su voluntad con el cínico Don Juan… llevan a una conclusión que me parece razonable: No hay cosa como callar no demuestra la tragicidad del género de capa y espada; simplemente no pertenece a él. Es un drama serio* […] *A mi juicio habría que tener en cuenta, antes de nada, que la discriminación entre tragedia y comedia es radical, y que ciertos elementos y peripecias adquieren su valor y función en relación con el marco genérico global* […] (ARELLANO, 2018, p. 620)

Discussões de gênero à parte, a obra *No hay cosa como callar* é uma miscelânea de elementos cômicos e de tensão trágica. Predomina um estranhamento por ser um drama atípico, dentro dos moldes de classificação da crítica literária habitual. Por isso é importante avaliar cada componente estrutural dramático, com o intuito de não se prender às convenções pré-estabelecidas. Outra característica calderoniana é a de problematizar o conflito alegórico entre a razão e a emoção (ou instinto passional). *Don Juan* é uma alegoria ou representação desta ideia do homem puramente emocional, dominado por seus instintos. Já os valores coletivos doutrinários, simbolizados na honra, como instituição social e religiosa da Espanha do século XVII, seriam ditados pela razão, enquanto força essencial e lei sagrada que deve ser respeitada. Castillo evidencia tal conceito alegórico nos personagens de Calderón:

> *Con Calderón la naturaleza del hombre obra convenientemente cuando está guiada por la Razón; pero cuando es la Pasión la que ocupa el raciocinio humano, todo conduce inexorablemente al caos; solamente cuando es eliminado el elemento discorde vuelve a restablecerse el orden* […] *Calderón, aunque siguió la tesis cristiana, incluyó el recurso dramático del hado según Platón. Con ello captaba la atención del público, vivamente atraído por estos temas en la*

> *época. El hado es fuente de elementos escénicos, añade dramatismo y tensión al desarrollo del argumento y a la psicología de los protagonistas. La grandeza de los personajes calderonianos se mide en su lucha interna con sus pasiones. Cuando éstas dominan a la inteligencia, el héroe es conducido a la fatalidad; él mismo es causante de una serie de acontecimientos que lo dirigen a la destrucción* […] (CASTILLO, 2015, p.176-177)

Perante o conceito de fado ou destino trágico do personagem inconsequente, Calderón de la Barca se alia a Tirso de Molina na finalidade propagandista, de cunho barroco: "*El drama de Calderón es un ejemplo de cómo la propaganda cristiana sustituye al afán de vida del Renacimiento la apatheia y el espiritualismo ascético cristiano-neoestóico del Barroco*" (BRAGA, 2010, p.8). E, em suma, o livre-arbítrio de *Don Juan* o permitiu tomar a decisão correta para reconfigurar a ordem das coisas, no desfecho da peça teatral de Calderón.

4.4.1-O viés cômico em *No hay cosa como callar*

A melhor forma de difundir uma visão teológica, com aspectos doutrinários, se constituía mediante peças teatrais que, mais especificamente, deleitassem ao público, papel efetuado pela comédia barroca. Calderón de la Barca buscou trabalhar com requintes cômicos, a despeito de a maioria dos teóricos de *No hay cosa como callar* o acharem um drama pouco humorístico. A primeira evidência, acerca dos traços mais irônicos e até cômicos da peça, se verifica em uma leve intertextualidade com a figura do *pícaro*. Este termo refere-se ao gênero picaresco, o qual foi um estilo de obras literárias muito popular na Espanha do século XVII, tendo seu máximo expoente em *El Lazarrillo de Tormes* (1554), por exemplo. As principais características desse tipo de texto giram em torno de um aspecto realista e cômico, representado geralmente por um personagem chamado de "*pícaro*", quem gostava de ludibriar para obter vantagens. Assim, *Don Juan* possui um caráter duvidoso, do burlador inspirado em tal figura cômica, com raízes traiçoeiras. Em uma dada cena, Marcela percebe que ele mentia e o chama de "pícaro": "*MARCELA ¿Hay tal desvergüenza? / Pues tú, pícaro, ¿también / te burlas de mí? / DON JUAN No seas / terrible, que por tu vida...*" (DE LA BARCA, 2017, p. 9).

Outro elemento cômico interessante diz respeito a uma figura lendária da época medieval, citada por Calderón. Trata-se de um súcubo[30], demônio feminino que ganha ares cômicos na peça, quando o criado Barzoque chama *Don Juan* por essa designação, causando graça na comparação deste com uma entidade feminina e diabólica: "*DON LUIS ¿Por qué?/ BARZOQUE Porque, sin dudarlo, / un diablo súcubo fue. / DON JUAN Calla, necio"* (DE LA BARCA, 2017, p. 41).

O humor negro, com um toque sarcástico, também se evidencia, uma vez que a comicidade estaria na comparação machista (diga-se de passagem) entre o leito de *Don Juan* e uma mulher. Isto é, a cama não pede para comprar roupas ("*pollera*", que é uma saia feminina, em espanhol) nem carruagens ("*coche*") e não reclama de ter relações sexuais todas as noites, conforme o trecho ironiza:

> *DON JUAN Ni yo*
> *la hora de verme en mi cama,*
> *que es la más hermosa dama*
> *y más cómoda, pues no*
> *pide pollera ni coche,*
> *y en un rincón encerrada*
> *todo el día está, y no enfada*
> *con gozarla cada noche.*
> *[Vanse.]* (DE LA BARCA, 2017, p. 45)

A comicidade negativa prossegue em uma cena que alude à imagem do assassinato de uma autoridade eclesiástica, contada por Barzoque e, na mesma hora, *D. Juan* critica o humor "*impertinente*" ou inconveniente de seu criado:

> *DON JUAN ¿Has visto, Barzoque, igual*
> *rigor en tu vida?*
> *BARZOQUE Sí.*
> *En Diocleciano leí*
> *otro, que debió ser tal*
> *como éste, cuando mató*
> *a un presbítero inocente...*
> *DON JUAN ¡Qué humor tan impertinente*
> *cuando estoy muriendo yo!* (DE LA BARCA, 2017, p.71)

[30] Súcubo, vem do verbo latim *succubare*, significando "deitar por cima". Uma outra vertente diz que a palavra Súcubo, teria derivado do antigo latim *succuba* que significa "prostituta". A aparência do súcubo é de extrema beleza. Teria um corpo sensual e seios enormes. Uma mulher quase perfeita, tirando as características demoníacas de sua aparência, como chifres, cascos no lugar dos pés e até mesmo asas de morcego, as quais tenta esconder durante a copulação. Nos sonhos ela apareceria como uma mulher tão linda que o homem seria incapaz de recusá-la. Informações extraídas do site http://esquadraodomedoo.blogspot.com.uy/2015/09/sucubo-e-incubo-os-demonios-sexuais.html. Acesso em 20 Mai. 2018.

Em outro momento de intertextualidade, com tons de ironia, Calderón menciona as varias versões do mito oral e literário, visto que *Don Juan* responde à pergunta de Marcela, de forma sarcástica, quando ela havia perguntado qual dos *Don Juanes* teria batido na porta dela: "*MARCELA ¿Qué Don Juan? / (Salen DON JUAN y BARZOQUE.) / DON JUAN Yo soy, / que sabré mejor decirlo. / Pues ¿somos tantos Don Juanes, / que dudas cuál haya sido?"* (DE LA BARCA, 2017, p.52).

Assim, não faltam subsídios que justifiquem *No hay cosa como callar* com os elementos próprios de uma comédia. Embora se misture com aspectos trágicos e até violentos, como é a ação capital da peça: o estupro de *Don Juan* a Leonor. Por essa miscelânea de traços que transitam entre o cômico e o trágico, a categoria de tragicomédia é uma das maneiras de se ver a gênese da obra, tão controversa no que tange a uma classificação. Calderón divulga o modelo de teatro barroco, combinando a intenção didático-moralizante no chamado "deleitar aproveitando", já trabalhado por seu companheiro de causa, Tirso de Molina:

> […] *siempre tiene presente la función didáctica del teatro, con lo que se hace eco asimismo del concepto barroco del famoso Deleitar aprovechando de Tirso, lema fundamental de los dramaturgos de la España del siglo XVII.* (CASTILLO, 2015, p. 147)

4.4.2-O enredo da peça

No encadeamento das ações da trama em si, de fato são poucas situações de intriga. Há sim eventos fortuitos que não chegam a aumentar o foco de tensão ou clímax das cenas. No início da peça, por exemplo, *Don Juan* encontra uma mulher misteriosa na rua (que depois ele vai reencontrar e é Leonor) e se apaixona pela sua beleza, mas antes de saber quem era a perde de vista, tão logo resolve ajudar a um homem que brigava contra outros três, mesmo não conhecendo nenhum deles:

> *DON JUAN Yendo tras ella,*
> *con deseo de saber*
> *su casa, al tomar la vuelta*
> *que hace la calle del Prado,*
> *vi trabada una pendencia.*
> *Eran tres hombres a uno,*
> *que con brío y con destreza*
> *de los tres se defendía,*
> *Si para tres hay defensa.*

> […]
> *de suerte que, por dar vida*
> *a otro, quedé yo sin ella,*
> *pues no seguí a la mujer.* (DE LA BARCA, 2017, p. 4)

Haja vista a configuração de tais acasos, eles são caracterizados pela proximidade maior com a tragédia do que com a comédia de capa e espada, uma vez que nesta a intriga impera entre as diversas ações, com uma dinamicidade peculiar, pouco vista na peça de Calderón:

> *La ignorancia de las identidades entre los galanes, su amistad o la densidad de relaciones mutuas (don Luis es amante de Leonor, amigo de don Diego –hermano de su dama–, y amigo del violador de su dama; don Diego ha socorrido a Don Juan en una riña; Don Juan y don Luis se hacen amigos en Fuenterrabía, etc.) no sirven para establecer ninguna intriga. Los azares (incendio de la casa de Leonor, vuelco del coche de Marcela, encuentro final de Don Juan y Leonor…) no se mezclan con la actuación de los personajes: más bien responden al esquema de "casos de fortuna", característico de la tragedia* […] (ARELLANO, 2018, p.623)

Entretanto, há um objeto que cumpre uma função interessante na trama, sendo um elo para a descoberta da principal ação da peça: o estupro de Leonor. Esta personagem subtraiu um medalhão pertencente a *Don Juan*, quando ele cometia o ato, e tal item foi importante para que ela descobrisse, posteriormente, a real identidade do seu algoz. O próprio *Don Juan* conta para o amigo a atitude lamentável que tivera e se dá conta da ausência do medalhão ("*venera*"), o qual possui um retrato seu, sendo um item característico das vestes de ordens militares, como a que ele pertence:

> *DON JUAN ¿Para cuándo es el negar,*
> *sino para ahora? Si bien*
> *hay un testigo con quien*
> *el delito comprobar*
> *pueden.*
> *DON LUIS ¿Cuál?*
> *DON JUAN Una venera,*
> *que del cuello me arrancó,*
> *con un retrato. Mas no*
> *importa, pues cuando quiera,*
> *en tales señas fundada,*
> *convencerme, yo diré*
> *que es mentira, porque fue*
> *dejármela allí olvidada.* (DE LA BARCA, 2017, p.44)

Por consequência, a *venera* em posse de Leonor desencadeia a descoberta de que *Don Juan* é seu dono. Ela vai primeiro a casa de Marcela (ao reconhecê-la no mesmo retrato do medalhão) para saber se esta conhece o homem da foto. Marcela desvenda a traição de seu esposo, embora não conte a verdade para Leonor. De qualquer forma, a construção do principal conflito, que é a violência sexual, deixa esse rastro (do crime imperfeito), auxiliando, de modo secundário, na resolução do enredo:

> *Es muy significativo el papel de la venera con el retrato de Marcela. Típico objeto que responde a las tramas con anagnórisis, parece desempeñar una tarea habitual en el esquema de intriga (permitir reconocer al causante de una determinada acción), subrayada por su movilidad en un incesante cambio de manos que sugiere un intenso dinamismo* […] *Pero cuando Leonor acude a casa de Marcela, se ve obligada a entregar la joya a su dueña primitiva sin conseguir averiguar la identidad de su violador: la iniciativa de Leonor no consigue ningún resultado.* (ARELLANO, 2018, p. 623)

Contudo, de modo geral, a atuação da maioria dos personagens não implica em grandes reviravoltas, só o ato violento do estupro é que ocasiona algum conflito da parte do protagonista: "*La cualidad solo aparente del enredo, donde la actuación de los personajes no tiene mayor influencia (entiéndase: influencia en cuanto a su capacidad de reacción ingeniosa frente a lo imprevisto* […]" (ARELLANO, 2018, p. 624); porquanto é o crime de *Don Juan* o único ato a influenciar tudo o que ocorre de mais relevante, na trama dramática. A inércia ou apatia dos personagens tem uma explicação, como marca registrada da retórica de Calderón: é a poética do silêncio, causada pelo furor da desonra que envergonharia aos envolvidos. A julgar por uma pergunta essencial acerca do enredo: quem melhor para denunciar do que a própria vítima o ato brutal que sofrera? No entanto, Leonor põe em prática o silêncio, conforme se corrobora neste diálogo com o burlador, no qual ela propõe que se calem e a honra seja preservada:

> *LEONOR Pues, señor Don Juan, que os deis*
> *por entendido agradezco,*
> *ahorrándome la vergüenza*
> *para haceros un acuerdo.*
> *La vida vuestra y mi honor*
> *en dos balanzas a un tiempo*
> *puestas están. Pues yo miro*
> *por vuestra vida en tal riesgo,*
> *mirad por el honor mío*
> *vos igualmente; advirtiendo*
> *que soy mujer que pudiera*
> *vengarme, y que no me vengo*

porque a escándalo no pase
lo que hasta aquí fue silencio.
[…]
siendo mi honor mi silencio. (DE LA BARCA, 2017, p.79-80)

A passividade dela diante de um fato tão grave demonstra, ideologicamente, o papel secundário das mulheres em relação aos seus próprios destinos e aos atos que as mesmas sofrem. Elas sucumbem à rigidez das leis sociais e religiosas do século XVII. Em *El burlador de Sevilla*..., de Tirso de Molina, também havíamos visto tal função de vítimas e quem defende suas honras são sempre homens relacionados a elas, mediante duelos por dita honra (sejam os noivos ou pais das vítimas). Portanto, elas se limitam a esperar que o lado masculino resolva suas contendas. Afinal, tanto Tirso quanto Calderón, em *No hay cosa como callar*, são partícipes diretos da ótica social do seu tempo. Logo, Leonor se sujeita escandalosamente a se casar com o algoz, no final da peça, algo chocante em qualquer momento histórico que se preze:

> *El único recurso que Leonor puede poner en práctica es el silencio, protección de su vida y de su honor, mientras espera –angustiada y sin saber cómo encarar el problema– que alguna casualidad le revele la identidad de su agresor* […] *A partir de ahí nada de lo que hace (solo guardar silencio) conduce a su reparación* […] *En toda esta escena final Leonor es espectadora pasiva, que mantiene su secreto –que ya no lo es para nadie– y que recibe la mano de Don Juan* […] *Así pues, el matrimonio no es una victoria. En realidad* [...] *es* […] *Un cúmulo de circunstancias, ciertamente, no los planes de la dama. Queda todavía por examinar si este desenlace, sea resultado de unas u otras circunstancias, puede calificarse de final feliz*. (ARELLANO, 2018, p.625-626)

Certamente o casamento entre ela e *Don Juan* pode ter sido uma resolução do enredo, de cunho barroco, de valores da honra contrarreformista, mas longe está de ser um final tranquilo ou feliz. A controvérsia, inerente ao próprio silêncio desta retórica calderoniana, sutiliza uma crítica intrínseca e ambígua em tal desfecho tão problemático. Em conclusão, é um desenlace trágico, predominando a tragédia sobre a comédia, posto que o silêncio nos últimos atos da peça chega a ser até constrangedor:

> […] *la trama no evidencia la actividad triunfante de Leonor, ni su fuerza, ni su responsabilidad en el supuesto éxito final. No logra casarse por su capacidad estratégica, sino por circunstancias del azar y por la presión sobre Don Juan de otros personajes* […] *El deseo matrimonial de Leonor obedece a la necesidad de reparación, no es libre, sino forzado por la previa violencia que se le ha hecho* […] *La frustración general es el resultado, y el silencio persiste más allá de*

> *este momento en todos los personajes; el silencio y el aislamiento los contamina; las últimas palabras son en apartes, a pesar de que todos son conscientes de la situación. El silencio ni siquiera ha servido para ocultar de verdad el suceso nuclear que ha envenado las vidas de todos ellos.* (ARELLANO, 2017, p. 630)

4.4.3-Aspectos temporais na obra

Em relação aos caracteres temporais e sua repercussão dramática na representação do mito de *Don Juan*, temos um deslocamento do tempo cronológico bem sucinto. Ele ocorre na transição entre os dois primeiros atos, quando a criada de Leonor, Juana, especifica um marco temporal: "*JUANA Mi pecho sólo sabe* / *que la ocasión, señor, penosa y grave* / *de su melancolia,* / *dos meses ha que dura, pues el día* / *nació que a verte fue a tu retraimiento"* (DE LA BARCA, 2017, p.30). Essa lacuna temporal não assinala apenas o contexto de organização cronológica da cena como também estabelece a agonia psicológica, experimentada pela personagem Leonor logo após sofrer a violência sexual, conforme sua criada informa. Além disso, envolve questões da verossimilhança, jogando com a coerência interna das cenas:

> *No hay cosa como callar introduce un lapso de dos meses entre el primer acto y el segundo, ya que "en esta obra sí es importante la gradación sicológica de la protagonista, que debe comunicar al espectador la melancolía y la angustia de su situación* […] *y necesita un tiempo más amplio"*[…] *el tratamiento del tiempo en No hay cosa como callar obedece a una exigencia de verosimilitud, y propone una aproximación distinta a este problema, pensando que Calderón juega con la verosimilitud y la inverosimilitud, –concentrando los enredos y el tiempo en cada acto, pero alargando por razones de verosimilitud el lapso entre los actos* […] (ARELLANO, 2017, p.621)

Por tal razão, é uma marcação temporal e um divisor de águas no que tange aos acontecimentos vindouros, justamente porque entre o final do primeiro ato e o início do segundo ocorre o estupro e daí desencadeia-se uma espécie de tempo psicológico, no qual o espectador se identificaria com o momento delicado de Leonor, em um processo catártico e emotivo, envolvendo-o na trama:

> […] *interesaría ver la función concreta del tiempo en No hay cosa como callar, que no tiene que ver, me parece, con una verosimilitud relacionada con la organización estructural de la trama, sino con la incitación sicológica y emotiva que facilite la empatía del espectador, al imaginar este los dos meses de sufrimiento de la protagonista: se*

> *trataría de compartir con Leonor la primera etapa (insuficiente) de la "elaboración del duelo"* […] *Los dos meses no atañen tanto a la protagonista (que no tiene evolución sicológica propiamente dicha que le permita actuar, porque realmente no actúa) como a provocar el sentimiento de compasión en el espectador* […] (ARELLANO, 2017, p.621-622)

Com isso, o tempo psicológico ocorre em momentos nos quais há prolepses (antecipações de cenas futuras), através de premonições dos personagens. Exemplo é a seguinte cena em que Leonor parece prever sua "*desdicha*", ou seja, antevê a violência sexual que sofreria: "*DON LUIS ¿Qué?*/ *LEONOR* […] *será por mi desdicha, / pero por mi culpa no.* / […] *cabal el poder, y temo / lo que puedo padecer* / *aún más de lo que padezco"* (DE LA BARCA, 2017, p. 623-624).

Em síntese, o tempo cronológico é pouco dinâmico porque as ações são igualmente escassas, em detrimento dos muitos diálogos filosóficos, assim como abundam cenas com monólogos variados, com uma eloquência rebuscada e típica da expressão barroca: "*Yo pensé que no queria / a Marcela, cuando vía / en ella tantas finezas; / y hoy que su retiro veo, / la quiero; y basta querella, / sin que ande a caza por ella / de razones mi deseo"* (DE LA BARCA, 2017, p.68).

4.4.4-A poética barroca em *No hay cosa como callar*

Indubitavelmente, os procedimentos barrocos predominam no estilo da peça. Um emaranhado de figuras de linguagem (metáforas, antíteses, hipérboles, entre outras) se configura na poética barroca de Calderón, com o intuito de intensificar contrastes e rebuscamentos na expressão, a qual é constituída por versos poéticos. Por rebuscamento entendem-se as expressões que visam destacar certos aspectos, em contraposição a outros. E o exagero é um dos modos de se conseguir essa intensidade expressiva na forma. Em teoria da poesia, a hipérbole é a figura de linguagem com a função de contrastar imagens poéticas, mediante o exagero empregado nas metáforas. Uma observação do personagem Barzoque menciona o estilo: "[...] *Bastante hipérbole ha sido;/ pero aunque más la encarezcas,/ hasta ahora no me has dado/ ninguna gana de verla*". (DE LA BARCA, 2017, p.3). Em outra cena, há uma sequência de hipérboles, como na repetição da palavra "*tan*" ("tão", em português): "*DON JUAN Podrá ser; pero yo dudo / que haya cosa que divierta / afecto tan poderoso, / tan rigurosa*

violencia,/ como ahora siento en el alma" (DE LA BARCA, 2017, p.5). Tal como neste diálogo em que Barzoque indaga a *Don Juan* e este responde de uma maneira muito poética e eloquente, enumerando diversas metáforas que sintetizam a paixão, no sentido de arrebatamento exagerado, por meio de anáforas (repetições de palavras):

> *BARZOQUE ¿Sólo una vez que se deja*
> *ver una hermosura, puede*
> *enamorar con tal fuerza?*
> *DON JUAN La muerte da un basilisco*
> *de sola una vez que vea;*
> *la víbora da la muerte*
> *de una sola vez que muerda;*
> *la espada quita la vida*
> *de sola una vez que hiera,*
> *y de una vez sola el rayo*
> *mata aun antes que se sienta.*(DEL BARCA, 2017, p. 5)

Assim, as metáforas da paixão são hipérboles, com imagens poéticas fortes: a morte comparada a uma serpente que, quando ataca ("*víbora de la muerte*"), representa a paixão; a espada que fere e mata ("*la espada quita la vida/ de sola una vez que hiera*") e finalmente, o raio que arrebata e atinge subitamente alguém ("*y de una vez sola el rayo/ mata aun antes que se sienta*"). Esta lógica, cujo teor envolve a temática do amor em estreita relação com a morte, é um motivo recorrente nos autores barrocos. E como Calderón é o principal dramaturgo do Século de Ouro a levantar debates filosóficos do seu tempo, não podia faltar, em *No hay cosa como callar*, dita relação do mito donjuanesco com esse paradigma amor/ morte. No seguinte excerto, Leonor se considera "morta" (outro traço de exagero metafórico- hipérbole) pelo sentimento de ausência do seu noivo, Don Luis, e de seu irmão, Don Diego, pois estavam na batalha histórica de Fuenterrabía:

> *LEONOR [Para sí.] Amor y honor ¿qué queréis?*
> *Dejadme, que ya estoy muerta,*
> *pues de mi amante y mi hermano*
> *lloro a un tiempo dos ausencias.* (DE LA BARCA, 2017, p.8)

No que diz respeito a uma análise dos versos e rimas, as quintilhas (com predomínio de octossílabos) são frequentes, conforme percebe-se neste exemplo, em um diálogo com rimas assonantes:

> *ENRIQUE Si desa manera **das***
> *lugar a tu pensa**miento**,*

*aunque quieras no podr**ás***
*pararle; que el senti**miento***
*discurriendo crece m**ás**.*
*DON DIEGO El más recibido err**or***
*que hay en el mundo, en rig**or**,*
*ser ese consuelo s**uele**,*
*que es decir a quien le d**uele***
*que no piense en su dol**or**.* (DE LA BARCA, 2017, p. 12)

Em relação aos monólogos, abundantes em Calderón, há um que chama a atenção pelo fato de ser uma clara intertextualidade com outra peça teatral sua muito famosa: "*La vida es sueño*" (1635). O que caracteriza o intertexto é o estilo de monólogo com tons filosóficos e a eloquência gira em torno da temática da vida como metáfora de um sonho, de cunho metafísico. Em virtude disso, o personagem não sabe se está em um sonho, cuja realidade só seria uma ilusão dos sentidos e a morte revelaria essa possibilidade de estarmos dormindo:

Sueño debe de haber sido
cuanto estoy viendo y tocando;
aunque tampoco, mirando
que fuera impropiedad, siendo
tú la que aquí estás durmiendo,
ser yo el que aquí está soñando.
Aunque bien puede ser, sí;
que si de ser inmortal
el alma, es clara señal
el sueño, y yo te la di.
cierto es que aunque anime en mí,
en ti vive; y así, cuando
duermes tú, estoy delirando
yo: con que ser puede (¡ay Dios!)
con un alma estar los dos,
tú durmiendo y yo soñando.
Y puesto que sueños son
las dichas y los contentos,
soñémoslos de una vez
hermosa deidad... (DE LA BARCA, 2017, p. 28)

A intertextualidade de usar o sonho como desdobramento da realidade se alia a uma simbologia peculiar de Calderón, dentro do seu estilo poético. Exemplo é o cavalo, cuja imagem aparece simbolizando as paixões instintivas do homem, segundo explica Castillo:

El caballo desbocado aporta siempre anuncio de caída, desgracia o fracaso. El caballo representa los instintos pasionales, esencialmente el orgullo y el apetito carnal. El jinete es la razón que puede dirigir y

> *frenar esas tendencias, la caída del caballo simboliza la pérdida del control de las pasiones sensuales y violentas.* (CASTILLO, 2015, p.369)

Tal simbolismo, que evoca a paixão sensual e violenta de "cair do cavalo", ocorre em uma cena do acidente de Marcela (esposa de *Don Juan*), quem caiu de uma carruagem e estava sem a condução dos cavalos. Em um claro emblema do inconsequente ato passional donjuanesco, além desse fato fortuito possibilitar que Leonor reconheça, posteriormente, Marcela no retrato do medalhão:

> *LEONOR ¿Qué es eso, Juana?*
> *JUANA Es un coche,*
> *que sin cochero y con gente,*
> *más que de paso ha venido*
> *la calle abajo, y en ese*
> *hoyo que a la puerta está*
> *abierto para una fuente,*
> *se volcó, y no dudo que*
> *cuantos van dentro se hiciesen*
> *mucho daño. Mi señor,*
> *que a la puesta estaba, al verle,*
> *acudió a favorecer...*
> *Mas no hay para qué lo cuente,*
> *pues con una dama en brazos,*
> *él y Enrique hasta aquí vienen* […] (DE LA BARCA, 2017, p.34)

É uma tirada sutil e engenhosa de Calderón, bem como demonstra a capacidade de articulação das cenas em relação aos símbolos utilizados, com artifícios tão ricos que o tornam o principal dramaturgo, celebrado no século áureo espanhol:

> *El uso de los símbolos en Calderón constituye todo un universo estructurado de asociaciones míticas e iconográficas que tienen significaciones a diversos niveles y de los que se desprende siempre alguna enseñanza de valor ético, religioso o moral. La fuerza expresiva que con estos artificios logra el dramaturgo es extraordinaria, estableciendo con sus obras todo un código de la emblemática que tuvo asombrosa resonancia en su época, entre su público y sus seguidores.* (CASTILLO, 2015, p.371)

Outro aspecto da retórica calderoniana relevante diz respeito às metáforas que tematizam o silêncio e o ato de calar-se. As principais alusões são "*soy la primer criada/ pitagórica, enseñada,/ sólo a callar*"[31], "*que nada en callarlo todo/ hago,*

[31] A principal referência desta retórica do silêncio é relacionada ao filósofo Pitágoras, quem, como conta a história, pronunciou a seguinte frase que leva um homem a ser sábio: "Escuta e serás sábio. O começo da

porque no sé nada"; "*cuanto secreto hay en mí/ dame qué callar*", vistos neste trecho da obra:

> *JUANA En cuanto a callar,*
> *ya sabes tú que es en vano*
> *prevenirme, pues es llano*
> *que soy la primer criada*
> *pitagórica, enseñada,*
> *sólo a callar; mas de modo,*
> *que nada en callarlo todo*
> *hago, porque no sé nada.* (DE LA BARCA, 2017, p.56)

Finalmente, uma figura de linguagem importante é o paradoxo. Este é um conhecido recurso retórico barroco de contrapor ideias, usando termos com significados completamente opostos e conjugados em versos poéticos paralelos ("*si <u>mal</u> allí le han tratado; /que ninguno es <u>bien</u> llegado*"):

> *DON LUIS Si el mayor gusto es llegar*
> *uno donde quiere bien,*
> *el mayor pesar también,*
> *aunque el llegar haya sido*
> *donde bien haya querido,*
> *si mal allí le han tratado;*
> *que ninguno es bien llegado*
> *donde no es bien recibido*. (DE LA BARCA, 2017, p.57)

Portanto, *No hay cosa como callar* representa o mito de *Don Juan* mediante um complexo simbólico dos valores barrocos, próprios da ideologia contrarreformista, cuja face maior debate os problemas morais do século XVII, como o binômio livre-arbítrio/predestinação, a intensa batalha simbólica entre o Bem e o Mal (que reside em cada homem) e as alegorias da razão e da paixão:

> *El teatro barroco está lleno de estos símbolos de complejo significado, pero en ningún autor aparece en tan elevada concentración y manejados con tanta pluralidad de técnicas* […] *estructura estos símbolos en tres grupos iniciales, en relación con los conceptos que rigen los conflictos en toda la obra calderoniana: el bien y el mal, en eterno enfrentamiento, y entre esos dos extremos el hombre, espacio en el que libran desigual batalla la Razón y las*

sabedoria é o silêncio" e "Fique em silêncio ou diga algo melhor que o silêncio [...] Um conhecimento científico do mundo divino faz com que o homem use poucas palavras". Outros aspectos de sua sabedoria que podemos aplicar à visão de Calderón: "Quem é escravo das suas paixões não pode atingir a liberdade", frase em que o filósofo questiona as ideias superficiais sobre liberdade. Para ele, obedecer aos desejos animais não é liberdade. A verdadeira liberdade surge do ato de compreender os desejos exagerados como parte do ciclo da ignorância e da dor. Livre deles, o amigo da verdade vive moderadamente. Este equilíbrio interior traz felicidade. (Disponível em: http://www.filosofiaesoterica.com/a-sabedoria-de-pitagoras/. Acesso em 29 Jan. 2018).

> *pasiones humanas, en que se enfrentan virtudes y vicios, siempre enmarcado en el concepto del libre albedrío.* (ARELLANO, 2018, p.368)

4.5-Conclusões do mito de *Don Juan* como arquétipo do âmbito psicológico e social no teatro áureo espanhol em Tirso de Molina e Calderón de la Barca

Tanto Tirso de Molina quanto Calderón de la Barca foram dramaturgos que codificaram literariamente o mito de *Don Juan* à luz do teatro barroco e com extrema maestria, no intuito doutrinário de utilizar o exemplo negativo donjuanesco, com uma "moral da história" encomendada e preparada pelas propagandas artísticas da Igreja Católica. Em Tirso, *Don Juan* se nega a reconhecer o poder divino e por isso é castigado por uma entidade representante da justiça eclesiástica; em Calderón, pelo contrário, o burlador se submete aos rígidos códigos de honra da contrarreforma e, assim, escapa do nefasto desfecho do seu antecessor. Nesse caso, em ambas as peças teatrais a ideologia barroca conservadora vence e estabelece sua mão de ferro, quando se pensa no inconsciente coletivo dos espectadores do século XVII espanhol.

No que tange aos aspectos míticos que concernem a este caráter coletivo, projetado simbolicamente no burlador, tais traços suscitam uma conclusão deste capítulo e da tese defendida, considerando ao mito como um desdobramento psicológico e social do momento histórico e estético, em cujo panorama as obras dramáticas estudadas estão imersas. O conceito de arquétipo configura a visão mítica, pautada por uma gama de interesses ideológicos que são cristalizados no âmago do inconsciente coletivo espanhol. Dentro de tal contexto, *Don Juan* é um personagem arquetípico, um anti-herói encarnando os valores humanos deturpados, que precisam ser resgatados e punidos pelas instituições de poder do século XVII:

> As primeiras representações de *Don Juan* pintavam-lhe como anti-herói. Uma observação detalhada do contexto de seu aparecimento revelou que o mito surgiu como um dispositivo da Contra-Reforma para combater o individualismo e a crise de valores que se irrompeu com a falência dos ideais Renascentistas. Assim, verificamos que a discussão inicial em torno do mito, fundado nas burlas de *Don Juan*, gira em torno da crise entre indivíduo e sociedade, entre os valores morais da sociedade e a conduta dos seus sujeitos. As subsequentes atualizações do mito deslocam esse conflito do terreno da religião para as instituições sociais emergentes. (BEZERRA, 2011, p.5)

O burlador simboliza a um homem que desestabiliza o *status quo* vigente, ao não respeitar a sagrada instituição católica do casamento, bem como aos códigos cavalheirescos da honra e do bom senso, pelo fato de conquistar mulheres comprometidas e desrespeitá-las plenamente, violando aos conceitos mais enraizados da sociedade espanhola desse período áureo-secular. A face arquetípica do mito é uma sombra negativa do homem, no bojo de seu instinto projetado nas enganações de *Don Juan*, sendo este um arquétipo, na medida em que simboliza os desejos, as "pulsões inconscientes" mais recônditas e proibidas do homem barroco. Bezerra comenta esse teor em *El burlador de Sevilla...*, de Tirso, que podemos aplicar também à obra de Calderón, em termos ideológicos:

> [...] a peça começa com um desequilíbrio, um desarranjo na ordem das coisas, provocado pela burla de *Don Juan*, e no fim tudo se ajeita com sua morte e o desaparecimento da fonte de ameaça e desestabilização. O que é desarranjado são os casamentos combinados entre nobres e esse desarranjo é proporcionado por *Don Juan*, que, como vimos, nada mais faz do que dar vazão ao desejo de suas vítimas. Desejo inconsciente que atenta contra a ordem estabelecida. O personagem se infiltra como as pulsões inconscientes, e desorganiza tudo, sendo, depois, severamente recriminado e repudiado. Os casamentos finais dos personagens que pertencem à nobreza revelam os desejos que, antes das burlas de *Don Juan*, não poderiam ser vividos [...] *Don Juan* é o intruso (des) conhecido que ameaça toda a frágil estabilidade vigente. A figura da mulher como depositária da honra do homem, o que poderia ser exacerbado ao entendimento da mulher como a depositária da honra de uma sociedade falocêntrica, é descanonizada por *Don Juan*, na medida em que este lhe dá vazão aos desejos, denunciando sua impureza e sua força destrutiva. Esses tabus, bem como o destino daqueles que o burlaram, representam, ainda, a submissão do homem perante aquele Deus cultivado durante toda a Idade Média, e que a Contra-Reforma luta por sustentar. (BEZERRA, 20111, p.37-40)

Mesmo o caráter didático-moralizante, instituído pelos personagens alegóricos que circundam ao protagonista, são maneiras de frearem ao arquétipo dominante, alegórico e destruidor da figura do burlador: "[...] o próprio *Don Juan* Tenório não era senão mais uma alegoria a serviço da intenção didático-moralizante do autor, Molina" (BEZERRA, 2011, p.88). Em outras palavras, a versão de Tirso, sendo a fundadora do mito literário, constrói o personagem principal inserido na ideologia do livre-arbítrio irresponsável, que acaba arcando com as consequências. É uma maneira de reforçar a soberania da Igreja Católica (com a punição divina e sobrenatural da estátua, no desenlace) e da Monarquia absolutista (que reestabelece a honra das mulheres feridas

também no final, com a celebração dos casamentos promovidos pela figura do rei). Estabelece, assim, importantes barreiras aos desajustes do inconsciente coletivo que desejassem subverter aos valores conservadores, cujo teor auxilia no papel de propaganda da manutenção do poder e controle social sobre as massas de espectadores, que prestigiam os teatros do século XVII.

Por conseguinte, as instituições vigentes não permitem a um indivíduo, quem representa a rebeldia do sistema social e político, que possa questionar ou individualizar seus desatinos, uma vez que a própria estrutura de poder se encarrega de eliminar os "desajustes" do burlador, mediante o castigo exemplar instaurado e coloca o cerne no controle dos desejos do homem. O mito de *Don Juan*, desde sua origem na tradição oral medieval e passando por sua consolidação no mito literário barroco, traz à tona esse arquétipo repleto de anseios reprimidos do coletivo, conscientizando o que lhe é proibido e vetado:

> No mundo da individualização, a mitologia, ainda que deixando de ser uma tradição oral para se incorporar às tecnologias de comunicação e de produção simbólica, pode representar um reduto da irmanação, de referenciações comuns, cimentadores, não de formas fixas de representação, mas de aproximação e produção de laços entre os homens. *Don Juan* pode ter se aposentado como garanhão conquistador, tal como foi popularizado, mas as mitificações da sexualidade, do amor, das paixões, da burla, do desejo, do castigo e de outros componentes do donjuanismo continuam necessárias como fonte de inspiração e de produções simbólicas coletivas. (BEZERRA, 2011, p.104)

O arquétipo é inconsciente porque é a síntese de um padrão de comportamento coletivo, de um desejo escondido e, ao mesmo tempo, vem à tona quando acionado pelo instinto do homem. O mito de *Don Juan* é o arquétipo do homem que gostaria de ter um harém de mulheres, porém as regras sociais só permitem a uma companhia feminina, legitimada pela instituição eclesiástica do matrimônio. Em razão disso, os desejos são reprimidos e configurados no inconsciente de todos aqueles que gostariam de ir além. Quando o fazem, conscientizam a pulsão instintiva e a satisfazem recorrendo, por exemplo, às amantes, em traições fora do casamento ou ainda, projetam fantasias em uma figura masculina que sacie dito desejo instintivo. São representações simbólicas que unem aos anseios desenfreados através da figura de *Don Juan*:

> […] *se trata de encontrar "el sentido" del mito no como representante de comportamientos reales, sino de representaciones simbólicas: de*

> *deseos (de "otros"), de miedos (hacia "otros"), de valores colectivos (frente a "otros"). Porque en el mito siempre hay un "otro", aunque sólo sea porque siempre implica un nosotros, estando reservado para "ego" la memoria o la fantasía, según el grado de contacto con la realidad que los recuerdos tengan* […] *Porque son patrones culturales los que estamos buscando, relacionados directa o indirectamente con estereotipos y ambos procesos determinan en gran parte los comportamientos sociales (y la creación de los elementos culturales lo son) de cada miembro de un grupo social cualquiera. De este modo, los personajes de la imaginación popular (los mitos y las leyendas entre ellos) se pueden interpretar como plasmaciones "artísticas", según el concepto moderno, de esos patrones y de esos estereotipos* (GIRALDO, 2017, p.3-4).

O psicanalista Carl Gustav Jung fundamentou a teoria do arquétipo em relação aos mitos da tradição oral, identificando-lhes repetidos padrões culturais de comportamento, os quais se plasmam em desejos inconscientes que são representados nos personagens míticos, ao longo da história literária. No contexto barroco da honra, *Don Juan* é um arquétipo muito bem elaborado e personifica o anseio inconsciente que se conscientiza e surge com uma força bastante instintiva, a ponto de ser comparado com a figura diabólica:

> *En el lenguaje psicoanalítico moderno, diríamos que el "infernal abismo" donde están encerrados los "lascivos espíritus" es un símbolo del inconsciente, donde la censura teológico-moral ha relegado los impulsos libidinosos, tratándolos de pecados. El demonio es la personificación de lo que C. G. Jung denomina la sombra, el complejo inconsciente que contiene las represiones provocadas por la persona social del individuo* […] *El que pacta con el demonio se entrega a sus pasiones reprimidas, destapa en sí mismo la puerta del inconsciente "infernal"* […] *Las figuras del caballero y de la dama son materializaciones (muy específicas para los siglos XVI-XVII) de la persona colectiva. La afectación del sentido del honor en la época barroca desvela un hondo proceso de la mentalidad colectiva: el deslizamiento del yo individual, bajo la presión del super-yo moral-cristiano, desde la posición de los instintos (la Libido), hacia la posición del "decoro" o "máscara" social (la persona, en sentido jungiano)* […] *Estas "máscaras" colectivas se distribuyen sobre la pirámide divino-humana del monarquismo cristiano de la época: Persona propia – Amante (Esposa) – Señor (Padre) – Rey – Dios. Los dos extremos de la escala social corresponden a los dos polos realzados por el Renacimiento y por la Contrarreforma, respectivamente: el yo, el antropocentrismo renacentista, en tanto que adjudicación egocéntrica de la individualidad humana; respectivamente el otro divino, el teocentrismo cristiano, en tanto que renuncia altruista al yo en favor de Dios*. (BRAGA, 2010, p.17-20)

Corin Braga resume brilhantemente o arquétipo de *Don Juan* como uma alegoria do diabo encarnado e emblema do egocentrismo, do humanismo exacerbado, típico do Renascimento, com um individualismo que anseia aproveitar a vida sem regramentos sociais; em detrimento do coletivo institucional, cujo panorama reprime, representado pela autoridade eclesiástica e conformado pelo teocentrismo barroco. Por conseguinte, é um mito evocador dos desejos sociais que não podem se individualizar porque violariam o código social vigente, mas estão latentes na experiência humana do homem barroco, o qual transita no paradoxo da vontade proibida (seu lado profano) e do sagrado (lado que o sublima diante da honra, da Igreja e da ideia de Deus).

A versão mítica de Tirso de Molina abrange essa ótica, pois o homem sucumbe ao castigo, embora seja sublimado na versão de Calderón, quando o burlador retifica seus pecados e se submete às leis sociais, no desenlace da obra. Resumem, assim, duas faces da mesma moeda, porquanto o mito dignifica a experiência humana, a qual é passível de afundar ao indivíduo ou redimi-lo, em face do seu livre-arbítrio. Haja vista tal perspectiva, o mito donjuanesco é reflexo de um arquétipo social e psicológico. Sua face social é oriunda da tradição oral, projetada em uma figura que representa aos desejos inconscientes de uma sociedade imoral e, concomitantemente, tal simbologia da libertinagem deve ser contida mediante uma alegoria individualizada, na persona ou máscara de *Don Juan*:

> *La distensión entre el ideal —normas morales dimanadas de la Iglesia— y la realidad —«desarreglos» sexuales de todo orden— se hacía cada vez más fuerte y angustiosa. El vacío moral de la sociedad del XVII hispánico no invalidaba los preceptos: éstos seguían en todo su vigor teórico* [...] *El pueblo hispano soporta una dura moral con la que está de acuerdo teóricamente, pero cuyos postulados no se hacen carne y sangre en su experiencia cotidiana. El remordimiento que tal actitud provoca crea a su vez un sordo e inconsciente deseo de rebelión, de liberación de tales trabas. El pueblo español encuentra en el teatro, delante de sí, un personaje que encarna esa liberación total del yugo del deber, sobre todo en materia sexual* […] *Se siente así plenamente identificado con el Tenorio porque responde a sus más profundos intereses y deseos, al de ruptura con lo trascendente en cuanto dictador de normas y mandamientos.* (ISASI ANGULO, 1972, p.347)

O mito do burlador, nas versões de Tirso e Calderón, materializa tais pulsões inconscientes da sociedade espanhola, uma vez que a hipocrisia era a principal característica que delineava ao comportamento dos entes sociais. *Don Juan* personifica os problemas morais a serem combatidos por meio de suas representações teatrais. E o

teor psíquico atua como elemento catártico que purifica as emoções do espectador, tão logo este se identifique e se veja refletido no espelho, contemplando seus defeitos morais, enraizados também no âmbito coletivo:

> […] *el mito ha servido, y sirve, para explicar nuestra naturaleza, al materializar nuestras pulsiones o esos elementos profundamente humanos que duermen en nuestro inconsciente, como señaló Carl Gustav Jung en varios de sus trabajos. Así, la pulsión sexual, la pulsión de muerte, pero también nuestros temores y nuestras experiencias más profundamente humanos, se han venido materializando en forma de arquetipos que nos han permitido reconocernos en esas personificaciones, para comprender mejor nuestra naturaleza* […] *Porque el mito desempeña una función social básica: cuando esta función deja de producirse, a causa de los cambios de mentalidad o por agotamiento (es decir, por la automatización del mito), éste es sustituido o desaparece*. (FALERO, 2017, p.482)

Deste modo, a definição de mito empregada e estudada nas peças teatrais de Tirso de Molina e Calderón de la Barca é arquetípica porque sintetiza um emblema dos anseios, tensões e das reprimendas sociais e psicológicas que abrangem a todas as comunidades, cuja cultura precisa ser evocada e refletida através das obras literárias:

> *Los mitos no son, por lo tanto, explicaciones teóricas relacionadas con el pensamiento filosófico o científico, sino que arrancan de la sensibilidad vital más profunda poniendo en escena el enfrentamiento entre fuerzas antagónicas primordiales de cuyo combate surgió el universo (teogonías, cosmogonías), o entre fuerzas antagónicas que subyacen en la interioridad del ser humano. Los personajes fabulosos de las historias míticas encarnan entonces esquemas y arquetipos del inconsciente colectivo de la humanidad* […] *Los mitos como relatos modélicos del imaginario colectivo asumen, por consiguiente, un simbolismo iluminador de signo antropológico, de signo religioso o de signo metafísico; y ese simbolismo ha impregnado las creencias, las leyendas y las tradiciones culturales de todos los pueblos*. (CECILIA, 2017, p.60)

Por esse motivo, o mito donjuanesco, em sua face arquetípica barroca, não só abarca aos aspectos dos desejos inconscientes do coletivo como também retrata os meandros da decadente sociedade espanhola, em suas profundas crises morais e religiosas, diante de preceitos coletivos que já não respondem mais aos recônditos anseios dos espanhóis, da época áurea.

Capítulo 5-O mito e o arquétipo de *Don Juan* em Antonio de Zamora

5.1- Contextualização histórico-literária: antecedentes e influências dramáticas de Antonio de Zamora

Há uma obra dramática pouco estudada, embora faça parte desse percurso de dramas espanhóis que tematizam o mito de *Don Juan*. A peça teatral *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra* (1713), de Antonio de Zamora[32] foi a primeira a representar o mito donjuanesco após as versões barrocas de Tirso de Molina e Calderón de la Barca, no teatro espanhol. Situando-se no século XVIII, a peça de Zamora se ambienta no período denominado de Iluminismo europeu[33], o qual repercute na Espanha mediante uma atmosfera de questionar o sistema de poder vigente com maior criticidade e aprofundar as relações filosóficas que afligiam o homem:

> […] *se dice del siglo XVIII que fue el siglo de la razón. Solo que en este siglo la razón adquiere un sentido diferente; no equivale ya al sentido común, sino a un "poder crítico". No se debía creer, sino que había que estar seguro; el espíritu crítico hizo su aparición y no tardó en triunfar. El primer deber de la razón consistía en examinar, y se reconoció que el mundo estaba lleno de errores que la tradición garantizaba como verdades. El papel de la razón pasó a ser, pues, el de combatir a la tradición existente y reemplazar el ideal del hombre honesto por un nuevo ideal humano*. (BAYER, 1980, p.159)

Por esse motivo, em termos de Europa, a filosofia começa a desvincular-se do dogmatismo religioso e se alimenta de um caráter mais empírico, no intuito de enfrentar os problemas físicos e metafísicos, com formulações embasadas em experimentos e teorias que possam ser confrontadas pela razão, em detrimento das hipóteses de cunho religioso. Surgem na Inglaterra grandes filósofos (Francis Bacon, Adam Smith), assim como na França (Voltaire, Montesquieu, Rosseau), só para citar os principais pensadores europeus. O filósofo acaba substituindo paulatinamente a autoridade

[32] Antonio de Zamora y Cuterillo (Madrid, 1 de septiembre de 1665 – Ocaña, 7 de diciembre de 1727).
[33] Conforme a maioria dos historiadores concorda, em meados do século XVIII, a Europa passou por uma importante transformação cultural, marcando a decadência do pensamento barroco. A burguesia, em oposição ao exagero cultista barroco, voltou-se para as questões mundanas e simples, relegando a religião a um segundo plano. Sua arte emergente caracterizou-se pela volta à simplicidade clássica, que neste momento se denomina neoclassicismo.

eclesiástica, destacando-se a erudição sobre os pressupostos morais e sociais que regiam suas sociedades em geral:

> *El filósofo, en el sentido que se le daba a este término en el siglo XVIII, es ante todo un erudito* […] *Gracias a las luces de la ciencia y de la razón, esclarecen los puntos penumbrosos que todavía pueden subsistir en la tierra* […] *son los problemas metafísicos* […] *"razón, tolerancia, humanidad"* […] *claramente las principales preocupaciones del filósofo del siglo XVIII* […] (BAYER, 1980, p. 159-160)

Valores latentes como a tolerância religiosa, a humanidade e a fraternidade se destacam no afã do filósofo reformular o meio social. É uma época em que as grandes revoluções sociais reverberam (1776, a independência norte-americana; 1789, a Revolução Francesa, entre outras). Basta ver a atitude moral do homem do século XVII, a qual estava mais imbricada à subserviência de uma instituição, quer seja a igreja, quer seja o rei como símbolo do poder absolutista, que começa a ser questionada pelos filósofos iluministas do século XVIII. Diante desse contexto, o chamado iluminismo espanhol foi produto de uma mudança da realeza, propiciando uma abertura maior aos ideais em voga na Europa. A dinastia francesa dos *Bourbons*, cujos membros fizeram parte da corte espanhola, constituiu-se em um motivo fundamental para a ampliação dos valores iluministas em solo espanhol:

> *En 1700 y con la instauración de la dinastía de los Borbones en España hay un punto y aparte en la historia del país* […] *España se convertía en un estado moderno e ilustrado, basado en los valores que después serán generales en todo el siglo XVIII* […] *la intensidad de ese cambio será proporcional a la urgencia de cambiar el teatro y borrar las oscuras sombras del barroco que lastran las nuevas luces del "gusto francés"* […] *Con ello se introdujo inmediatamente el gusto francés en todas las disciplinas de la cultura y el arte* […] *Y más allá de la estética, el gusto francés estaba basado en unos nuevos conceptos universales que atendían a los principios de lo que se llamará la Ilustración.* (GREGORIO, 2015, p. 322-323)

No entanto, a Espanha sempre buscou resistir um pouco às novas ideias. As transformações foram graduais e não tão imediatas, posto que havia ainda um certo conservadorismo, manifestado pela lealdade dos dramaturgos espanhóis em relação ao poder absolutista e eclesiástico da dinastia anterior. Tal atmosfera de resistência faz parte do trabalho artístico de Antonio de Zamora, quem ainda respeita e busca seguir a tradição barroca:

> […] *el ambiente en que Zamora se movía: se trataba de una época en que las innovaciones violentas introducidas por el séquito de Felipe V generaban casi siempre una reacción contraria, dictada por los intereses económicos y el nacionalismo y en la que el inevitable deseo de novedad tenía que echar las cuentas con una tradición barroca tan gloriosa, como, por aquel entonces, agobiante.* (MANCINI, 2018, p. 256)

Zamora, mesmo estando em um ambiente europeu efervescente de conceitos dos ilustrados, decide manter-se fiel aos seus mestres da dramaturgia, tais como Lope de Vega e Calderón de la Barca, tanto no que diz respeito às técnicas dramáticas quanto à contextualização moral dos preceitos eclesiásticos:

> *Zamora* […] *reconoce con mucho respeto la importancia de la enseñanza de Calderón* […] *Hay también el recuerdo del Arte nuevo de Lope, pero* […] *algunos añadidos contrastan con la teoría de Lope: así el referente a la unidad de acción* […] *También el alternarse del cómico y trágico se reduce para él a un simple "empedrar de chistes la seriedad"* […] *En Zamora la religiosidad es clara, íntima, según la orientación que se va difundiendo en las primeras décadas del XVIII* [...] (MANCINI, 2018, p. 256-257)

Dito afã de manutenção tampouco se explica apenas por sua devoção aos que o precederam no fazer artístico. O que de fato corrobora sua adesão ao movimento estético barroco é de cunho político e ideológico, porquanto Zamora foi um autor da corte real e, consequentemente, esteve muito envolvido com o poder vigente:

> *No se puede descuidar que, desde tiempos de Carlos II, Antonio de Zamora siempre estuvo en órbita cortesana y de las esferas más cercanas a, no solamente la influencia real, sino también a la de la alta nobleza por su calidad de dramaturgo oficial.* (GREGORIO, 2015, p. 311)

Assim sendo, o drama de Zamora que tematiza o mito de *Don Juan*, em *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y convidado de piedra*, objetivou ser mais um instrumento político-ideológico a serviço do *status quo* governamental e religioso, mediante a estética barroca:

> *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra es una obra del siglo XVIII. Pero no hay que olvidar que esta primera parte del siglo en España está aún marcada por la tradición barroca. Los numerosos estudios sobre el teatro español de esta época han demostrado que las obras más representadas son las de los grandes maestros del siglo XVII: Calderón, en primer lugar, y*

> *luego, Tirso, Moreto, Lope* […] *La primera mitad del siglo XVIII en España es postbarroca. Con esa perspectiva hay que enjuiciar la obra* […] (GARROSA, 2018, p. 45)

Dentre os dramaturgos barrocos, Antonio de Zamora se inspira na figura de Calderón de la Barca. Haja vista que, após sua morte, as peças teatrais careceram de novas referências no que tange aos procedimentos e técnicas dramáticas. E a comédia foi o estandarte dramático de Zamora, conforme se percebe em algumas de suas escolhas:

> […] *será importante y fundamental para los rasgos anteriores la mezcla de lo trágico y lo cómico, mejor dicho, y así ocurre en las piezas de Zamora, en los asuntos serios intercalar lo cómico para conseguir ese contraste tan característico y fecundo hacia el público del corral de comedias («empedrar de chistes la seriedad»)*. (GREGORIO, 2015, p. 304-305)

Em suma, ele é um dramaturgo situado no século XVIII, com as ideias iluministas pululando em toda Europa, conquanto seu labor artístico se configure conservador, com traços da estética barroca espanhola. Diante de tal assertiva é que vamos analisar a obra *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y convidado de piedra*, publicada no início do século XVIII (mais precisamente em 1713), tomando em conta essa perspectiva da influência dos valores barrocos, apesar de não se ignorar, quando houver, os traços neoclassicistas ou iluministas. Portanto, é um período de transição e de mudanças no momento histórico da sociedade em que o dramaturgo Zamora estava inserido. O seu *Don Juan* é uma amálgama de tais estilos, cujo panorama parte inclusive da obra fundadora de Tirso de Molina, reformulando-a em uma nova ótica:

> *No cabe duda, por ejemplo, de que Zamora vio claro que el tema del don Juan de Tirso era susceptible de un desarrollo más teatral y lo estilizó». Por lo tanto, ese plagio tan denostado por los clasicistas en la obra de Zamora* […] *se convertía en un recurso al bloqueo innovador que tanto subrayó la crítica tradicional, además de una actualización de la obra –del mito de don Juan, en este caso− en el tiempo socio-histórico del autor* […] (GREGORIO, 2015, p. 12-13)

5.2-A obra *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra*

As motivações de Zamora, ao criar a sua versão do mito de *Don Juan*, se justificam no afã de adaptar o símbolo do libertino à moral e aos preceitos religiosos e políticos circundantes. *No hay plazo que no se cumpla...* possui a influência das peças barrocas que representam o mito (leiam-se Tirso de Molina e Calderón de la Barca), apesar de que veremos, na análise da obra, inovações importantes no que diz respeito à reatualização mítica:

> […] *la intención de Zamora al hacer una versión del mito es la de adaptar a su tiempo lo moral del héroe dramático creado por Tirso de Molina, continuando la trascendencia religiosa, moral y filosófica del mercedario* […] *La idea que recorre toda la literatura decimonónica española –fundamentalmente la de la primera mitad del siglo– es que esta ha de servir para "corregir los vicios de la sociedad", como tanto gustaba repetir a los costumbristas* […] *Y así es como afrontan los hombres de letras decimonónicos la recuperación del teatro del siglo de oro, amén de la necesidad, a partir de las ideas románticas, de la construcción de una literatura nacional propia*. (GREGORIO, 2015, p. 257)

Conforme Gregorio explicou, Zamora trabalha na mesma peça, aspectos do Século de Ouro (Barroco), além de acrescentar um nascente espírito nacionalista, de acordo com os anseios iluministas que irão desembocar nas ideias do Romantismo europeu, a partir do século XIX. Sob tal viés, é uma peça teatral que representa uma espécie de elo de transição do século áureo espanhol, com uma retomada neoclássica e também evidencia os gérmens estéticos e ideológicos românticos. A propósito, antes de adentrarmos no estudo da obra literária propriamente dita, convém resumir os argumentos dramáticos, no intuito de ser um ponto de partida analítico e nos familiarizar com a história do mito donjuanesco.

5.3-Resumo dos argumentos da peça

Logo nas cenas inicias, *Don Juan* aparece dialogando com o seu criado Camacho e este lhe lembra de algumas conquistas ou "burlas", aludindo à fama precedente de "burlador". O espectador também fica sabendo que *Don Juan* irá se casar com uma nobre, de família influente, chamada Doña Ana. Ele demonstra-se indiferente

a esse casamento arranjado entre as famílias, deixando claro que não deseja "ficar preso" a uma só mulher. Em um dado momento, ele se envolve em uma briga com estudantes na rua e com um dos principais antagonistas, Don Luis de Fresneda.

Em uma nova cena, surge o rei, quem recebe a carta de um nobre, Filiberto, na qual explica que foi ultrajado por *D. Juan* quando este enganou sua noiva, Beatriz, se passando por ele. Assim, há o pedido de concessão ao rei para que Filiberto possa duelar pela honra ferida de sua noiva. O monarca era a máxima autoridade de justiça da época e sua decisão resolveria esse caso de honra. Don Gonzalo, pai de Doña Ana, ao saber do que ocorrera com *Don Juan*, resolve desfazer o casamento entre sua filha e o burlador. Don Diego, pai deste, também fica sabendo da desonra do filho e acaba discutindo com ele. O rei concede o desafio para restaurar-se a honra, com um duelo que ocorrerá entre *D. Juan* e Filiberto. Estes acabam se encontrando antes da peleja marcada e quase antecipam o embate. D. Gonzalo interfere e é ferido por *D. Juan*, vindo a falecer por uma lesão fatal. A confusão aumenta com a morte de D. Gonzalo, pois Fabio, criado do finado, quer se vingar e luta com *D. Juan*. Na cena seguinte, chegam guardas do rei e o burlador foge, terminando o *Ato I*.

O *Ato II* inicia com o luto da filha, Doña Ana, pedindo justiça ao rei, pela morte do seu pai, Don Gonzalo. Filiberto é outro que aparece na cena, querendo pedir justiça real, em relação a *Don Juan*. O monarca julga procedentes os pedidos de ambos e, consequentemente, manda prender o burlador, com a pena máxima a ser aplicada: sua morte. O pai dele, Don Diego, fica sabendo da sentença real e tenta intervir a favor de seu filho, sem sucesso. Na cena seguinte, *D. Juan* (quem ficara preso três meses) surge escoltado pelos guardas, sob a vigilância de Filiberto. No entanto, este nobre servidor real se depara com D. Diego e entrega a custódia de *D. Juan* a ele. Este se descuida e o burlador aproveita para escapar. Nesse ínterim, o protagonista confronta a dois inimigos, Fabio e Don Luis de Fresneda. Os confrontos vão ficando mais intensos e surge na cena D. Diego, quem exige que *D. Juan* obedeça à lei real e se entregue, ao que ele se nega. Em dado momento, o burlador encontra a estátua de Don Gonzalo, ironiza-a e a convida para cear. O ente sobrenatural aceita o convite. Em seguida, mostram-se cenas da preparação macabra do jantar. *Don Juan* faz de tudo para agradar a estátua com segundas intenções: a de não ser castigado. D. Gonzalo aconselha ao burlador a mudar seu comportamento, porquanto ainda haveria tempo para isso e há a consecução do duplo convite: ele também convida *D. Juan* para um novo jantar. Don Gonzalo vai embora e Don Luis Fresneda surge para vingar a honra da sua irmã Beatriz. Ele está

com uma arma para matar *D. Juan* e a dispara. O burlador fica ferido e seu algoz foge sem que se pudesse ver quem o alvejou. Ferido, ele pensa que foi Beatriz e vai ao se encontro. Ao conversar com ela, esta pede que se arrependa dos seus atos. O burlador começa a refletir sobre suas atitudes e acaba o segundo ato.

No início do *Ato III*, *D. Juan* dialoga com seu pai e este lhe lembra que em breve terá o desafio com Filiberto, ou seja, o duelo por sua honra. D. Diego aconselha seu filho a se redimir dos seus erros. *D. Juan*, por primeira vez na história mítica, manifesta amor por alguma das mulheres que ele seduz ou pretendia seduzir: Doña Ana. Em seguida, Don Luis Fresneda confessa a Doña Ana que tentou matar ao burlador. Em nova cena, se descrevem os preparativos e protocolos do anunciado duelo. Tão logo o embate iria começar, o rei surpreendentemente decide prender *D. Juan*. Diante da postura real, o burlador decide fugir novamente para não ser aprisionado. Nesse meio tempo, ele se lembra e decide ir no jantar com a estátua de Don Gonzalo. Ao chegar no local acordado, a estátua castiga *D. Juan* com a morte, porém, antes de morrer, ele se arrepende dos seus atos. Na última cena, o monarca deixa claro, como porta-voz da justiça coletiva, que os delitos graves de *D. Juan* não poderiam ser perdoados. Filiberto aproveita para pedir ao rei a mão de D. Ana em casamento. Todos ficam sabendo por Camacho da morte de *D. Juan*. O pai dele se consola em saber que se arrependeu de seus atos e roga a Beatriz que se sinta restaurada em sua honra. Ela concede. A peça termina com a moral da história de que a vingança divina se concretizou, pelas mãos do "*convidado de piedra*".

5.4-Análise dos mitemas e seu teor arquetípico de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*

Após vislumbrarem-se os principais argumentos que compõem a peça, a seguir vamos examinar os mitemas e suas relações arquetípicas, presentes nesta obra dramática de Zamora. A metodologia será a mesma aplicada no capítulo anterior, ao estruturar-se um estudo comparativo dos principais temas míticos ou mitemas de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra* em relação à obra fundadora do mito literário de *Don Juan*, ou seja, *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina. Logicamente, uma análise comparativa pressuporá tanto

o que tange ao universo das similaridades quanto das diferenças entre ambas as peças teatrais, bem como os traços pertinentes sobre a versão do mito de Calderón de la Barca.

5.4.1-O mitema do "burlador" de mulheres

O primeiro mitema a se observar é o principal que caracteriza o mito de *Don Juan*: o arquétipo do conquistador ou enganador de mulheres. Dessa forma, o inconsciente coletivo que precede a versão de Tirso de Molina é reativado nesta versão de Zamora. O espectador espera ver no protagonista do mito sua marca registrada de enganar as mulheres e dar margem ao ímpeto instintivo da coletividade, nos palcos de teatro do século XVIII. Jung nos lembra que a natureza intrínseca do arquétipo é social e pode ressurgir a qualquer momento, citando a palavra "compulsão", a qual resume o comportamento atípico de *Don Juan*, inserido no horizonte de expectativas do público, já conhecedor do mito das versões anteriores:

> [...] devemos admitir geralmente a presença de arquétipos: o tipo de arquétipo que corresponde à situação é reativado, e disso resultam as referidas forças motrizes ocultas nos arquétipos [...] Há tantos arquétipos quantas situações típicas na vida. Intermináveis repetições imprimiram essas experiências na constituição psíquica [...] Quando algo ocorre na vida que corresponde a um arquétipo, este é ativado e surge uma compulsão que se impõe a modo de uma reação instintiva contra toda a razão e vontade, ou produz um conflito de dimensões eventualmente patológicas [...] (JUNG, 2000, p.58)

Imediatamente nas primeiras cenas da peça de Zamora, o espectador terá essa reminiscência ou reação inconsciente de reconhecer a fama arquetípica de "burlador" que o antecede. As alusões ao *El burlador de Sevilla*.., de Tirso de Molina, são explícitas, como por exemplo, em uma cena em que o criado Camacho faz a primeira referência ao arquétipo do conquistador de mulheres e, além disso, são citados Nápoles e Sevilla, locais onde seu amo enganou as vítimas femininas, na versão de Tirso:

> *Camacho. Como*
> *hay tantos días que faltas*
> *de Sevilla, te olvidaste*
> […]
> *Camacho. Es así, pues solo piensas*
> *en engañar a las damas.*
> *D. Juan. Si lo dices, porque habiendo*
> *pasado a servir a Italia, -*
> *burlé en Nápoles a una* (ZAMORA, 2018, p.1)

Em outro trecho, Camacho especifica uma das "burlas" de seu amo e *Don Juan*, ironicamente, se exime da culpa, colocando-a na criada que o acobertou no momento oportuno. É curioso notar a ironia sutil, cujo traço cômico é característico no "burlador" de Zamora:

> *Camacho. La primera fue,*
> *ser la Dama, Julia Octava,*
> *de esclarecido linaje*
> *en Nápoles.*
> […]
> *D. Juan. Así es verdad, y por señas,*
> *que Filiberto Gonzaga*
> *era el dueño del cortijo;*
> *mas en fe de unas medallas*
> *de oro, todo ese secreto*
> *me reveló una criada:*
> *quéjese a ella, pues fue ella.*
> *quien me guardó las espaldas*. (ZAMORA, 2018, p.2)

Na sequência, há um momento ufanista, de cunho patriótico e que se relaciona com a valorização da honra (comum nos dramas barrocos, como se viu nas obras de Tirso e Calderón). Desta vez o arquétipo ressignificado é o da honra. Novamente evidencia traços das enganações e travessuras de *Don Juan* (o burlador assassinou algumas pessoas), quem demonstra o orgulho e a altivez de ser filho de um importante servidor nobre do rei:

> *Camacho. Cuando*
> *desamparaste la Patria*
> *en fe de unas travesuras,*
> *mucha, pero muy honradas,*
> *pues fueron dos o tres muertes,*
> *sin motivo , y otras tantas*
> *D. Juan.*
> […]
> *pues hoy mi padre en Sevilla*
> *sirviendo el puesto se halla*
> *de Camarero mayor*
> *del Rey, y en cuanto a que salga*
> *el hermano, a la defensa,*
> *de su honor* (ZAMORA, 2018, p.2)

Note-se a relevância do personagem Camacho na peça, quem é confidente de seu amo e possui a função de um narrador, no sentido de rememorar atos negativos de *Don Juan*, assim como julga e reprova as más ações do burlador. Camacho representaria a

razão coletiva e a honra, cujos valores morais denotam a condenação ao espírito enganador de *Don Juan*. Tal insensatez de conquistador inconsequente é exaltada pelo criado, devido a sua falta de remorso, agindo impulsivamente e em consonância com o instinto animal do homem, quem não controla seus impulsos mais recônditos. A figura mitológica e arquetípica, chamada de "*trickster*", evidencia ditos traços:

> Sob outros aspectos ele é mais estúpido que os animais, caindo de um ridículo desajeitamento a outro. Embora não seja propriamente mau, comete, devido à sua inconsciência e falta de relacionamento, as maiores atrocidades. Seu cativeiro na inconsciência animal é sugerido [...] O "*trickster*" é um ser originário "cósmico", de natureza divino-animal, por um lado, superior ao homem, graças à sua qualidade sobre-humana e, por outro, inferior a ele, devido à sua insensatez inconsciente. Nem está à altura do animal devido à sua notável falta de instinto e desajeitamento. Estes defeitos caracterizam sua natureza humana, a qual se adapta às condições do ambiente mais dificilmente do que um animal. Em compensação porém se candidata a um desenvolvimento da consciência muito superior, isto é, possui um desejo considerável de aprender, o qual também é devidamente ressaltado pelo mito. A repetição múltipla do mito significa a anamnese terapêutica de conteúdos, os quais, por razões de início inevidentes, não podem ser esquecidos por muito tempo. (JUNG, 2000, p.259)

Jung comenta o aspecto mítico que se repete e só o aprendizado (ou um castigo) reconduziria o comportamento instintivo e desviado do *trickster*. Exemplo deste caráter instintivo em *D. Juan* ocorre quando ele enfatiza uma vida errante, com conquistas descompromissadas e pelo fato de não querer se casar com D. Ana, como estava previsto:

> *D. Juan. Esa es otra, pues creíste,*
> *(aunque el Cielo se juntara*
> *con la tierra) que me entregue*
> *yo a una prisión voluntaria*
> *No, Camacho, que mi genio*
> *no es para andar de reata*
> *con mujer a todas horas.*
> […]
> *D. Juan. Pues di,*
> *¿qué pierdo yo en galantearla?*
> *Si es boba, y me favorece;*
> *en lista de despreciadas,*
> *pondré una Doña Ana más,*
> *y si acaso se me escapa,*
> *conociéndome , me quedo*
> *tan libre como me estaba.* (ZAMORA, 2018, p.3)

O burlador, com certo desdém, a vê como mais uma da lista de desprezadas, delineando sua face de conquistador, quem não se prende a ninguém. Em seguida, o próprio *D. Juan* alude ao mito literário original de Tirso, mediante sua fama pregressa de "burlador de Sevilla": "*D. Juan. Por ella/ la Andalucía me llama/ el burlador de Sevilla"*. (ZAMORA, 2018, p. 3). Lembrando que desde a versão de Tirso de Molina, o arquétipo possui contornos do *trickster*, aludidos por Jung. Exteriormente *Don Juan* parece um cavalheiro distinto e nobre de estirpe, mas internamente alimenta o homem primitivo que só quer saciar seu instinto ao bel-prazer, enumerando fêmeas (para usar um termo mais instintivo sobre a mulher) no seu orgulho incorrigível:

> O assim chamado homem culto esqueceu-se do "*trickster*". Lembra-se dele apenas de modo figurado e metafórico, quando, irritado pelos próprios desacertos [...] Ele nem suspeita que em sua própria sombra, escondida e aparentemente inofensiva, há propriedades cujo perigo nem de longe imagina. Quando as pessoas se reúnem em massa na qual o indivíduo submerge, essa sombra é mobilizada e - como demonstra a história – pode ser personificada ou encarnada [...] A partir disso, seria compreensível a razão pela qual o mito do "trickster" se manteve e desenvolveu: a exemplo de tantos mitos possuiria talvez um efeito psicoterapêutico [...] O mito, graças à sua numinosidade, tem um efeito direto sobre o inconsciente, quer a consciência o compreenda ou não. O fato de sua contínua repetição não tê-lo tornado obsoleto, há muito tempo, pode ser explicado, acredito, pelo fato de suprir uma necessidade. [...] Do ponto de vista psicológico poderíamos afirmar que a história da cultura humana representa em larga medida as tentativas do homem de esquecer a sua transformação animal em humana. (JUNG, 2000, p.262-263)

As peripécias e enganações de *Don Juan* acabam gerando consequências que envolvem até mesmo a corte real. O rei recebe uma carta de um nobre (Filiberto), quem explica que foi ultrajado pelo burlador. Assim, há o pedido de concessão ao monarca, para que possam duelar pela honra ferida. Os detalhes são descritos na epístola, explicando a maneira de conquistar que se assemelha ao burlador de Tirso, posto que ele engana a mulher, se passando pelo noivo Filiberto, em um lugar escuro e disfarçado, obtendo o que quer:

> *En este espacio, un indigno*
> *Andaluz, (porque no acierto*
> *A decir, según sus obras,*
> *un Andaluz Caballero)*
> *competidor de mi dicha,*
> *solicitando en secreto,*
> *sin mi noticia, su logro,*
> *apeló a tan viles medios,*

como son, noche, disfraz,
engaño, y violencia: ha cielos! (ZAMORA, 2018, p.7-8)

Outra semelhança deste mitema de Zamora com seu correlato em Tirso se dá quando o monarca fica sabendo, em diálogo com Filiberto, que o autor da infâmia é *Don Juan* e, ainda, houve um acobertamento por parte do tio do burlador em Nápoles (mesmo local da primeira burla do mito, na peça de Tirso, e também o fato de o tio ajudá-lo a escapar):

Filiberto.
Y así señor, me mantengo
en que fue Don Juan Tenorio,
un arrogante mancebo,
que al abrigo de su tío -
Don Pedro, que hoy sirve el puesto.
de vuestro Embajador, quiso
¡ni desgracia, que encubierto,
pasase a Nápoles, hasta (ZAMORA, 2018, p.8-9)

Fora a artimanha de se passar por outra pessoa para enganar sua vítima, é quase inexistente, como havia no mitema de Tirso, momentos de uma sedução mais direta, com alguma mulher que o interessara. Ditas astúcias são características também do arquétipo junguiano do "*trickster*", quem se disfarça de homem culto e nobre para obter alguma vantagem: "[...] exteriormente um homem é culto e, internamente, um primitivo. Algo dele não pensa em abrir mão dos primórdios e outra parte acredita que há muito tempo superou tudo isso" (JUNG, 2000, p.264). Portanto, ao compara-se o mitema do conquistador de mulheres de Zamora, com o fundador do mito literário, de Tirso de Molina, podemos perceber que o de Zamora não possui o mesmo ímpeto desenfreado de seduções, como se viu na versão de *El burlador de Sevilla*:

Este don Juan […] *no se propone -durante su existencia dramática- seducir a ninguna dama: a doña Beatriz ya la había conseguido antes, y doña Ana le había sido ofrecida como esposa por el acuerdo de los padres respectivos, pero su rechazo del matrimonio es total* […] *Sus palabras, por tanto, no parecen tener otra meta que suscitar la risa del público. Y si su lenguaje es propio de un guapo pendenciero, pocas posibilidades tiene de utilizar las palabras como instrumento o arma de seducción.* (MAGALLÓN, 1999, p.101-102)

A intenção de Zamora é clara: diminuir a capacidade de "burlador" de sua versão de *Don Juan*, no intuito de causar uma comicidade maior no espectador e potencializando a dimensão cômica e irônica, nas falas do protagonista. Apesar de

manter um lado do personagem nobre, da casta social privilegiada, que não teme ser punido por suas burlas. Em outras palavras, *Don Juan* é o arquétipo sutil do nobre impune pelas autoridades vigentes da época, atuando como uma propaganda de *status quo*; catártico para um espectador que sentirá uma espécie de desânimo até o final da peça:

> *La lectura conservadora del mito y de un elemento como el de la impunidad de don Juan por el autor dieciochesco parece indicar un paralelo proceso de manipulación en el que los fracasados intentos humanos de castigar al burlador y frenar su carrera de desórdenes se convierte en un mensaje de pesimismo, abono de la pasividad de un pueblo que permanecerá, así, al margen de los mecanismos del poder, víctima y soporte de los mismos y confiado exclusivamente en una intervención del orden celestial, que parece confirmar con su silencio la justicia del sistema estatuido y de su funcionamiento.* (PÉREZ, 2018, p.63)

Assim, o que o torna um enganador é justamente o fator social, pelo qual *Don Juan* absorve ou burla ao sistema, através de sua nobreza legitimada em uma classe social que não costumava ser atingida por eventuais punições da justiça. Sua face de sedutor das mulheres fica em segundo plano, em *No hay plazo que no se cumpla...*:

> *La faceta amorosa del don Juan de Zamora presenta mucho menos interés que en Tirso* […] *Nuestro don Juan conquista* […] *menos por el placer del amor en si* […] *que por la conciencia de infringir las normas y la moral social.* (GARROSA, 2018, p.60)

Além disso, ele é um personagem-esboço, predominantemente caricatural porque desmitifica a versão de Tirso, na medida em que se apresenta de uma forma menos alegórica, já que não é um exímio sedutor. Não obstante, ignora veementemente os valores nobres e honrosos e tampouco respeita a autoridade do rei, quando este tenta prendê-lo. Antonio de Zamora desarticula o tradicional mitema de enganador perspicaz de mulheres, enriquecendo as características psicológicas do burlador, uma vez que suas atitudes oscilam mais, se comparado com o da versão precedente:

> *Así, teniendo como referente el subtexto El burlador de Tirso, Zamora se propone mostrar, con una óptica crítica y desheroizadora y mediante la exageración de sus rasgos, la conducta de un noble descontrolado y ocioso, engreído de su posición social así como de algunos valores propios de esa aristocracia (valor y coraje sobre todo), con una propensión enfermiza a la irritación y la violencia (que le convierte en pendenciero y reñidor habitual)* […] *lo que se*

> *representa en No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague es, precisamente, el esfuerzo por arrancarle a don Juan toda posible máscara mitificadora*. (MAGALLÓN, 1999, p.102-103)

5.4.2-Mitema das mulheres conquistadas e a dicotomia honra /desonra

O segundo aspecto mais recorrente no mito de *Don Juan* são as personagens femininas, as vítimas, enganadas de distintas formas. A rigor elas suscitam sentimentos de vingança, diante da desonra, até se reestabelecer na trama o código social. Considerando-se que Zamora buscou conservar a ideologia barroca mediante o controle social da honra, há no contexto da peça teatral tais normas, instituídas pela igreja e reguladas pelo poder real. Logo no início da comédia tem-se um exemplo:

> *D. Gonzalo. Cuanto en ella me previno,*
> *hiciera sin ella yo,*
> *por deuda de Caballero;*
> *pues es glorioso interés,*
> *amparar a quien lo es:*
> […]
> *no he de arriesgar su belleza*
> *con hombre , a quien la nobleza*
> *desaira el mal natural*.(ZAMORA, 2018, p. 6)

O personagem Don Gonzalo, de linhagem cavalheiresca, informa a todos o fato de *D. Juan* ser o noivo de sua filha, embora se preocupe no papel de pai zeloso, de que seu caráter seja ilibado em termos de honra e nobreza. Assim, mal a peça se inicia e já temos o enaltecimento das normas coletivas, em face do controle que elas proporcionam: o matrimônio é arranjado pelo pai da noiva, conforme a vigência cultural da época. Doña Ana, a noiva, nem sequer tem voz ou é considerada sua vontade, diante do caráter machista existente em tal contexto histórico. Na sequência, há outra referência à honra quando *D. Juan* pensa em matar seu desafiante, pois o duelo entre os personagens fora marcado, segundo os hábitos antigos:

> *D. Juan. Echar por enmedio,*
> *y matar al Italiano.*
> *Ven conmigo.*
> *Camacho. ¿Dónde?*
> *D. Juan. Necio,*
> *en casa del Comendador,*
> *purgue yo no entiendo de esto*
> *de plazos, ni desafíos*

> *a lo antiguo; y en efecto,*
> *no le encontrare, al paso*
> *diré unos cuantos requiebros*
> *a la novia.* (ZAMORA, 2018, p.10)

No entanto, todo esse ambiente de desonra só se estabelece porque *Don Juan* havia enganado sua primeira vítima, Beatriz, quem foi burlada ainda no começo da trama da peça. A outra personagem que se sentiu traída, pelas atitudes desonrosas, é Doña Ana. Ela descobre que seu noivo, *D. Juan*, se relacionou com outra pessoa e acaba ignorando-o. Seu pai, Don Gonzalo, tenta "recobrar sua honra" e duela com *D. Juan*, mas este termina assassinando-o. Tal fato aumenta o descontentamento de Doña Ana, chegando a pedir vingança ao rei sobre a morte do seu pai: "*D. Ana. Una mujer desdichada*/ *a pedir viene justicia"* (ZAMORA, 2018, p.14-15). Em virtude disso, Doña Ana é a personagem feminina que mais se sentiu prejudicada por *Don Juan*, posto que ele se envolveu com outra mulher antes de consumar seu casamento com ela e matou seu pai quando este lutava pela desonra, sofrida por sua estimada filha. Logicamente, o matrimônio foi desfeito e o sentimento de vingança e de ódio dela prepondera até o final da comédia:

> *Doña Ana es aquí un personaje de una sola cara, que se puede definir por este rasgo: encarna el deseo de venganza. Efectivamente, Doña Ana no disimula su cólera desde el momento en que se entera de que el que ha de ser su esposo engañó, bajo palabra de matrimonio, a Doña Beatriz* […] *El orgullo y la dureza de esta doña Ana se convertirán en un insaciable deseo de venganza tras la muerte de su padre, al final de Jornada I. Como corresponde a la más pura tradición del teatro español, doña Ana acude a pedir justicia al rey* […] *Pero como éste no le satisface, no duda en recurrir a otros medios, y contrata los servicios de don Luis de Fresneda para que mate a don Juan. Odia a don Juan con toda su alma* (GARROSA, 2018, p.55)

Portanto, Beatriz e Doña Ana são as duas principais personagens enganadas por *Don Juan*. Apesar de que uma terceira mulher, Julia Octavia, também é citada no início da comédia, fazendo parte dos engodos de *Don Juan*. E em comparação com *El burlador de Sevilla*..., de Tirso, o universo feminino de Zamora possui uma estratégia dramática distinta, segundo Garrosa comenta:

> *Zamora rompe completamente el esquema trazado por Tirso en la presentación del grupo femenino. El plan, perfectamente organizado, de las dos mujeres nobles y las dos villanas, se simplifica en Zamora,*

> *que sólo conserva dos mujeres, cuyo retrato no se corresponde exactamente con ninguna de las presentadas por Tirso. La comedia comienza, sin embargo, haciendo referencia a una tercera mujer, Julia Octava, napolitana y de esclarecido linaje, a la que don Juan ha burlado empleando el método de la suplantación y el disfraz* […] *Esta Julia Octava no es otra que la Isabela de Tirso* […] *La diferencia con Tirso es que el don Juan de Zamora burla a la dama napolitana con el único propósito de provocar un escándalo y lograr de esta manera que don Pedro Tenorio, su tío, le envíe de vuelta a España. Las dos mujeres de No hay plazo que no se cumpla, son Doña Ana de Ulloa y Doña Beatriz de Fresneda.* (GARROSA, 2018, p.54)

Enquanto Doña Ana não perdoa a conduta de *Don Juan*, Beatriz é a típica vítima submissa que mantém alguma esperança em ter uma relação com o burlador, de forma até um pouco ingênua, o que a insere no histórico de personagens femininas do teatro espanhol: "*Beatriz no tiene otra personalidad que la que le prestan los trazos tradicionales de toda mujer abandonada del teatro español"* (GARROSA, 2018, p.56). Em decorrência disso, Zamora imprime sua marca particular no mitema das mulheres conquistadas, embora mantenha os aspectos concernentes às tensões dramáticas suscitadas pelas ações de *Don Juan*, cujas consequências morais desenvolvem duelos, por causa das frequentes desonras (como *leitmotiv* barroco), conforme igualmente vemos na peça *El burlador de Sevilla...*, de Tirso de Molina, sobre a manutenção da ordem social, mediante o contexto cavalheiresco da honra.

5.4.3-Mitema da alusão diabólica

Mais um regulador social e arquetípico que, ideologicamente, aparece nessa peça teatral é ditado pela visão maniqueísta da Igreja Católica, pautada na dicotomia bem/mal. Ou seja, um braço do poder é o absolutismo, com a justiça pregada pelo rei (para julgar questões de honra) e o outro é a instituição eclesiástica, ainda muito influente nas artes dramáticas do século XVIII, na Espanha. Porquanto a figura diabólica novamente é explorada como temática de cunho barroco (ou seja, a moral a serviço de propósitos ideológicos, de teor religioso), em um mitema que alude a *Don Juan* como encarnação do diabo.

A primeira menção é feita por Camacho que, ao comentar as burlas do seu amo, ironiza as atitudes dele, afirmando que nem o diabo conseguiria parar as enganações do burlador: "*Camacho. Si el diablo*, *hiciera, que se parara/ en aquesta"* (ZAMORA,

2018, p.2). *Don Juan* se configura como o arquétipo do mal e sua *anima* (personalidade) sintetiza traços inconscientemente diabólicos: "Voltada para fora, a *anima* é volúvel, desmedida, caprichosa, descontrolada, emocional, às vezes demoniacamente intuitiva, indelicada, perversa, mentirosa [...]" (JUNG, 2000, p. 129). Em outra cena, dá-se um episódio tenso, no qual o nosso protagonista se desentende com alguns estudantes e acabam entrando em luta corporal. Um deles refere-se à ferocidade do burlador, comparando-a ao demônio: "*Cada uno, camaradas, / por donde pudiere, escape, / pues el que a su lado se halla / es el demonio"* (ZAMORA, 2018, p.5).

Na mesma sequência da disputa, o personagem Don Luis de Fresneda também fica perplexo com a resistência e agressividade de *Don Juan*, perguntando-lhe sua identidade, ao que este responde que é o próprio diabo. Camacho comicamente comenta que nem este tem dúvida disso: *Fresneda. Quien eres, que te resistes tanto?*/ *D. Juan. El diablo. / Camacho. Y no le engaña*" (ZAMORA, 2018, p.6). Outra referência, que denota um caráter sobrenatural e diabólico ocorre quando Fresneda confessa a Doña Ana sua tentativa de matar *D. Juan*. No entanto, alguma "força demoníaca" o impediu de assassiná-lo, em um indício de que *Don Juan* poderia ser protegido ou ter feito um pacto diabólico para ter escapado da morte: "*Fresneda. Entré a matarle en su cuarto, / más debe (según le he visto / invisible) de traer / algún demonio consigo, / pues a quema ropa casi/ le erré: mal haya el impío"* (ZAMORA, 2018, p. 31). Portanto, as características deste *Don Juan* de Zamora revivem, de certa forma, o aspecto diabólico e irascível estudado no mitema de *El burlador de Sevilla*..., de Tirso de Molina. Instaura-se igualmente o inconsciente coletivo do mito original, com seu arquétipo do mal, cujo caráter se assemelha ao do *trickster* mitológico, investigado por Jung:

> Uma vez que ele mesmo se descreve às vezes como uma alma que se encontra no inferno, o motivo do tormento subjetivo, ao que parece, nunca falta. Sua universalidade coincide, por assim dizer [...] No caráter [...] há algo de "trickster", pois eles também pregam peças maldosas aos que a eles recorrem, para depois sucumbirem à vingança dos prejudicados [...] Esses traços mitológicos atingem até as mais elevadas esferas do desenvolvimento espiritual e religioso [...] (JUNG, 2000, p.252)

Todavia, comparando-se aos protagonistas arquetípicos de Tirso e Zamora, o deste último eleva o caráter malvado porque esboça traços mais violentos em relação ao seu antecessor barroco. Não há dúvida de que a impulsividade do burlador de Zamora o

torna uma figura mais detestável, dentro da trama e entre os personagens. Por essa razão, intencionalmente potencializa o lado diabólico:

> *Nuestro don Juan es un matón de comedia de capa y espada, al que Zamora hace revivir las aventuras del personaje de Tirso. Es un espadachín metido a burlador, un aventurero* […] *Es violento, cínico e irrespetuoso. Colérico y pendenciero, ama la pelea y mata sin motivo. Es un caballero, pero se enfrenta al rey* […] *Es demoníaco* […] *Si tuviéramos que definir con un solo adjetivo a este personaje, no dudaríamos en elegir éste: violento. El don Juan de Zamora es un hombre de un carácter irritable y colérico; la más mínima oposición le pone fuera de sí, y su mano está pronta a servirse de su espada. De ahí la abundancia de peleas en la obra. Cualquier disculpa es buena para batirse y hasta para matar* […] *No respeta ni al rey, ni a su padre, ni a las mujeres, y no acepta otra ley que su propio capricho* (GARROSA, 2018, p. 58-59)

5.4.4-Mitema do duplo convite e o *convidado de piedra*

Dando sequência à análise dos principais mitemas arquetípicos, o personagem Don Gonzalo, antagonista que se transforma em estátua na peça de Tirso de Molina, aparece outra vez. Ele também é comendador (detentor de um cargo de alta estirpe, dentre as autoridades do rei) e se torna o principal desafeto a enfrentar *Don Juan*. Não obstante, nesta peça de Zamora, o duelo entre eles não ocorre somente pelo motivo habitual de recobrar a honra da filha enganada, pois Don Gonzalo quis ajudar o personagem Filiberto, interpondo-se em sua luta com o burlador, sendo ferido e inevitavelmente morrendo, conforme na cena descrita:

> *D. Gonzalo. Vuestra porfía*
> *ya con más causa me empeña.*
> *y pues ya saqué la espada*
> *para defender la puerta,*
> *ved como ha de ser.*
> *D. Juan. Matando*
> *yo, a quien el paso me niega.*
> […]
> *D. Gonzalo. Muerto soy.*
> *Cae.* (ZAMORA, 2018, p.13-14)

Após a morte de Don Gonzalo, a primeira referência que temos de sua reaparição, já como estátua sobrenatural sedenta de vingança, acontece de uma forma sutil e até inusitada, em uma cena de disputa entre *D. Juan* e os personagens Fabio e

Don Luis de Fresneda. É descrita ao espectador uma aparição de Don Gonzalo, "fingindo-se de estátua" dentro da igreja, o que torna a cena um tanto cômica, por causa do teor de fingimento:

> *Fabio. Antes que sea*
> *la Iglesia su amparo,*
> *matémosle.*
> *Fresneda. Aun dentro de ella*
> *se le he de hacer dos mil pedazos.*
> […]
> *Sin dejar de sonar dentro ruido de espadas se descubre una Capilla y dentro de ella un Sepulcro magnífico de jaspes; y bronces, y sobre él Don Gonzalo, fingiendo ser estatua con manto capitular, espada y sombrero y salen Camacho y Beatriz.* (ZAMORA, 2018, p. 21)

Na página seguinte, os personagens avistam novamente a estátua do comendador. *D. Juan*, com seu caráter sarcástico, ironiza a sua presença, convidando-a para jantar e recebendo resposta assertiva da mesma (aqui há a coincidência em relação às circunstâncias do convite, do mitema de *El burlador de Sevilla...*, de Tirso de Molina):

> *D. Diego. Teme, que*
> *Dios te castigue algún día.*
> *D. Juan. Cuando aquella piedra fía*
> *me lo diga, lo creeré.*
> *D. Diego. Pues no a mentir enseñado,*
> *su dueño está, que en rigor,*
> *copia es del Comendador.*
> […]
> *D. Juan. Pues te he convidado yo,*
> *irás, Don Gonzalo?*
> *D. Gonzalo. Sí.*
> *Camacho. Ay, que habló!* (ZAMORA, 2018, p.22-23)

Deste modo, tem-se aqui uma clara alusão ao mitema de Tirso, cujos traços similares também prosseguirão nas cenas posteriores, como por exemplo, quando há a descrição do preparo do jantar. No cardápio há estranhas e macabras referências ao que será servido e com tons cômicos, na forma em que dialogam os criados responsáveis pela elaboração da ceia:

> *Camacho. Digo, y el vino*
> *es de órganos, o de nieve!*
> *Criado 2. De nieve y Lucena.*
> *Camacho. Lindo!*
> *y qué ensaladilla ?*

Criado 2. Verde.
Camacho. No entrará ella en mi barriga,
y después de lo caliente,
pregunto,
hay algo fiambre?
Criado 1. Sus chistes.
Camacho. Dios le consuele,
y en suma, que postres hay?
Los 2 Criados. El demonio que le lleve. (ZAMORA, 2018, p.24)

Não tarda muito e aparece a estátua de Don Gonzalo ao estranho jantar, oferecido por *Don Juan*. A julgar pela atitude do anfitrião de querer agradar ao convidado sobrenatural, percebem-se segundas intenções, já que assim ele poderia escapar de um eventual castigo do "além". Chama a atenção o medo que os personagens denotam, exceto o burlador:

Criado 1. Qué asombro!
Camacho. Dios me remedie.
D. Juan. De qué es el pavor, cobardes?
de que Don Gonzalo entre
en mi casa, en fe de que
yo le rogue, que viniese
a cenar conmigo? pues
sino es más que esto, y se debe
aplaudir el que ella gane
el honor de tanto huésped,
vamos cenando, y llegadle
esos platos.
[…]
Criado 1. Temblando llego.
D. Juan. No tiembles,
que el Comendador es ya
mi amigo. Como no bebes?
Cam. Le habrá mandado el Doctor? ,
que se arregle. (ZAMORA, 2018, p.25-26)

Em dado momento, Don Gonzalo começa a aconselhar o anfitrião no sentido de mudar seu comportamento, ressaltando que ainda haveria tempo de se arrepender de seus atos nefastos e há a consecução do duplo convite, pois ele também convida *D. Juan* para um posterior jantar (corrobora-se mais uma vez a influência do mitema de Tirso em Zamora):

D. Gonzalo.
[…]
Dios licencia me concede
de venir a visitarte,

solo a fin de que aconseje
a tu ceguedad, que tantos
pasados yerros enmiende.
Breve es la vida, del hombre,
cierto su fin, y evidente
el juicio divino[34]*; pues*
[…]
D. Gonzalo. Que para pagarme en breve
La visita, has de ir, Don Juan,
La noche, que tú quisieres,
a cenar también conmigo.
D. Juan. Sí haré; y de ir muy presto a
verte, palabra doy. (ZAMORA, 2018, p.26)

Portanto, à luz da teoria de Jung, historicamente o elemento sobrenatural costuma agir como um arquétipo que aconselha. Por primeira vez essa característica é empregada nesta versão de Zamora, na qual a estátua fantasmagórica ainda avisa a *Don Juan* da possibilidade de se safar. Jung chama de "arquétipo do espírito":

> O arquétipo do espírito sob a forma de pessoa humana, gnomo ou animal manifesta-se sempre em situações nas quais seriam necessárias intuição, compreensão, bom conselho, tomada de decisão, plano, etc, que no entanto não podem ser produzidos pela própria pessoa. O arquétipo compensa este estado espiritual de carência através de conteúdos que preenchem a falta. (JUNG, 2000, p. 213)

Nesse caso, é como se a estátua atuasse como um ente dotado de sabedoria que aconselha *D. Juan* a meditar sobre seus atos, no intuito de voltar atrás e se arrepender. Metaforicamente é um modo do consciente coletivo, instituído de regras morais, avisar ao inconsciente desenfreado do burlador de que é um caminho errôneo. Ainda, evoca outro tradicional modelo do inconsciente coletivo, no qual Jung fundamenta sua psicanálise dos sonhos, que é o arquétipo do "velho sábio":

> [...] é necessária [...] a intervenção objetiva do arquétipo que neutraliza a reação puramente emocional através de uma cadeia de confrontações e conscientizações internas [...] A tendência do Velho de provocar a reflexão também é expressa no modo de convidar as pessoas [...] O Velho sabe que caminhos conduzem à meta, e os mostra ao herói. Avisa acerca dos futuros perigos e dá os meios de enfrentá-los eficazmente [...] O Velho representa, por um lado, o

[34] *"Breve es la vida, del hombre,/ cierto su fin, y evidente/ el juicio divino"*. Este trecho é muito representativo das duas ideologias pelas quais Antonio de Zamora transita. Por um lado, temos o ideal neoclássico, de se aproveitar a vida porque ela é breve e finita (o famoso *carpe diem*); por outro, temos a ideia do juízo final, oriunda do temor ao castigo divino, cujos valores vimos constantemente nas obras dramáticas barrocas de Tirso e Calderón. Portanto, são versos paradoxais que se complementam, à luz dessa época de transição estética em que se encontra Zamora.

> saber, o conhecimento, a reflexão, a sabedoria, a inteligência e a intuição e, por outro, também qualidades morais como benevolência e solicitude, as quais tornam explícito seu caráter "espiritual". Uma vez que o arquétipo é um conteúdo autônomo do inconsciente [...] (JUNG, 2000, p.217-218)

É a tentativa de salvar ao *trickster* de seu destino nefasto, ao que *Don Juan* chega a arrepender-se, embora não se faça suficiente para se livrar das consequências previstas pelo mito, como Jung atesta:

> Quando o salvador se anuncia no final do mito do "trickster", este pressentimento ou esperança consoladora significa que uma calamidade ocorreu, ou seja, foi reconhecida conscientemente. Somente no estado de total desamparo e desespero surgirá a nostalgia do "salvador", isto é, o conhecimento e a integração inevitável da sombra criam um estado tal de angústia que, de certa forma, somente um salvador sobrenatural poderá desemaranhar o novelo do destino. (JUNG, 2000, p.266)

5.4.5-Mitema do castigo

Para concluir a interpretação do mito literário e arquetípico de *Don Juan* nesta obra de Zamora, temos o mitema do castigo, próprio do desfecho da peça e, por essa razão, desencadeador dos elementos que fazem o espectador refletir esteticamente e moralmente, com o objetivo de produzir-se o efeito catártico[35], tão relevante aos propósitos do dramaturgo. De fato, a temática do castigo permeia a psique arquetípica da sociedade espanhola do século XVIII, dotado de um caráter bastante controlador, em face dos seus evidentes reflexos absolutistas e religiosos. Uma vez que o castigo é a resposta a um comportamento reprovado pelo meio social ou coletivo e, ainda, pautado pelos valores morais (circunscritos aos códigos da honra vigentes e à lealdade visceral dos súditos, em relação ao seu rei) que regulam a todos na convivência social em comum.

Por conseguinte, não faltam elementos ideológicos ungidos nessa atmosfera do castigo, seja mediante os personagens que buscam sua vingança por algum mal que sofreram, seja pela regulação exercida com a justiça dos homens, na figura do rei como

[35] O efeito catártico é aquele no qual o espectador, diante de uma certa cena, se purifica emocionalmente. Em outros termos, a catarse é a liberação de uma forte emoção. Por exemplo, após uma cena violenta ou trágica, a trama de uma tragédia costuma aliviar acena seguinte, colocando uma pausa significativa, uma música ou uma cena cômica para contrapor a forte emoção, através desse momento seguinte de alívio imediato para o espectador, o qual tem a possibilidade de se liberar de tal sentimento reprimido ou chocante.

autoridade suprema. A honra ferida desencadeia muitos duelos contra *Don Juan* e pedidos de vingança, com intermediação do monarca. Por exemplo, na seguinte cena, há uma deliberação real para emitir voz de prisão a *Don Juan*, conforme os desígnios do julgamento penal que lhe competem: "*Rey.* […] *poned a Don Juan Tenorio / preso en su casa, en la fija*" (ZAMORA, 2018, p.16). Porém, diante do castigo iminente, um dos vícios da sociedade espanhola desigual vem à tona, pois a impunidade era comum àqueles que fazem parte da classe social privilegiada dos nobres. O pai de *Don Juan*, Don Diego Tenorio, sendo uma das autoridades da justiça real, pede intervenção favorável ao caso do filho. Mas o rei é impassível e ordena que se faça cumprir o mandado de prisão:

> *D. Diego. Filiberto me ha contado.*
> *Rey. Que a pasar a Don Juan iba*
> *a su casa, es verdad; pero*
> *si es, eso lo que os obliga*
> *a darme gracias, sabed,*
> *que lo que hoy, para rendirlas,*
> *parece piedad, dilata*
> *su pena, más no la evita;*
> *porque aunque hay favor que templa,*
> *hay parte que fiscaliza.* (ZAMORA, 2018, p.17)

Considerando-se que o monarca fica tentado a ceder ao apelo, ele acaba cumprindo a sua função social de justiça coletiva, o que evidencia uma das importantes contribuições e inovações de Zamora ao mitema do castigo. Isso porque *Don Juan* chega a ser preso durante três meses:

> *D. Juan. Si, pues fuiste*
> *quien mis iras sosegando,*
> *diste lugar, a que como*
> *reo publico*
> *hombre bajo,*
> *en una cárcel me metan;*
> *y pues dentro de ella he estado*
> *tres meses, agradecerme*
> *puedes, que un día de tantos,*
> *no la haya pegado fuego.* (ZAMORA, 2018, p.19)

Contudo, em uma cena posterior ele acaba fugindo com a ajuda do seu pai e mais uma vez o castigo dos homens falha. Até tentam recapturá-lo quando o burlador comparece ao duelo marcado com Filiberto, no entanto, dá-se uma nova escapada: "*D. Juan. De ver cuán presto se muda/ el amor del Rey, el pecho / en nuevas iras fluctúa./*

Vanse los dos" (ZAMORA, 2018, p.35). E se a punição dos homens não se realiza, a divina se confirmou, como vimos no mitema de Tirso. Quem efetiva a condenação é a estátua sobrenatural de Don Gonzalo mais uma vez. Todavia, Zamora inova no sentido de que *Don Juan* chega a se arrepender de suas atitudes negativas, antes de morrer pelas mãos fantasmagóricas:

> *D. Gonzalo. Dichoso tú si aprovechas*
> *la Eternidad de un instante.*
> *D. Juan. Piedad, Señor, y si hasta ahora*
> *huyendo de tus piedades,*
> *mi malicia me ha perdido,*
> *tu clemencia me restaure.*
> *Cae.*
> *Camacho. Hay que le ha muerto, Dios mío!*
> *Gonzalo. Pues se cumplió el inefable*
> *Juicio de Dios, de mi nicho*
> *ocupe el tallado jaspe;*
> *y el error humano advierta,*
> *que por más que se dilaten,*
> *no hay plazo, que no se llegue,*
> *ni deuda que no se pague.* (ZAMORA, 2018, p.39)

Na última cena da peça teatral, todos ficam sabendo por Camacho da morte de *D. Juan*. O rei deixa claro, como porta-voz da justiça coletiva, que os delitos graves do burlador não poderiam ser perdoados, caso estivesse vivo. O pai dele se consola em saber do arrependimento do filho e roga a Beatriz que se sinta restaurada em sua honra. Ela concede, corroborando o *status quo* do arquétipo da honra, dentro da esfera da classe social dominante. A "moral da história" se concretiza, pois o castigo divino se materializou por meio do "*convidado de piedra*":

> *Rey. Nadie me hable,*
> *en que a Tenorio perdone.*
> […]
> *D. Diego. El consuelo que me queda*
> *es saber, que en igual trance.*
> *se arrepintió de sus culpas.*
> […]
> *D. Diego. Aunque tu honor no restaures*
> *Beatriz, por mi cuenta corres.*
> *Beatriz. Así tendré que estimarle*
> *algo al hado.*
> […]
> *Todos. El Convidado de Piedra,*
> *vuelta escribir, de quien hace*
> *del deseo de servirte,*
> *razones para agradarte.* (ZAMORA, 2018, p.40)

Portanto, em contraste à impunidade da justiça pautada pelos homens e ao destemido caráter de *Don Juan*, por ser da classe social privilegiada, a ideologia barroca se expressa novamente porque o castigo vem de um contexto sobrenatural. Além disso, é uma peça teatral composta de elementos de transição, típicos da Ilustração espanhola:

> *Entre la lectura teológica barroca del castigo en Tirso de Molina* […] *Zamora mantiene así el tema central* […] *es decir, la falibilidad de la justicia humana, haciendo de donjuán el sujeto privilegiado que se encuentra lejos del alcance de esta justicia. Pero el desenlace final traslada el enfoque desde esta falibilidad a las consecuencias sobrenaturales de la misma: el castigo que se anuncia en el título de la pieza* […] *La intervención ultramundana no sólo proporciona la conformidad del espectador ante la restauración del orden social alterado, sino que ratifica también su pasividad* […] *ofreciendo una lectura del mito del burlador acorde con la ideología de la época ilustrada.* (PÉREZ, 2018, p.62)

A ideologia da época ilustrada, aludida por Pérez, se refere ao período pós-barroco, o qual ainda influencia a temática religiosa (o mitema do castigo sobrenatural) e absolutista (a presença do rei, tentando punir ao protagonista burlador), trabalhadas no mito de *Don Juan* por Zamora. Porém, há um detalhe interessante: o arrependimento do burlador possibilita que o homem exerça seu livre-arbítrio e reflita filosoficamente acerca de seus atos, modificando-os à luz do pensamento, da razão (leia-se o ideal iluminista). O castigo se efetua com a morte de *Don Juan*, mas um pouco antes ele se arrependera, abrindo essa perspectiva da mudança de atitude ou pensamento. Por isso é que Zamora transita entre a ideologia barroca e a ilustrada, sutilmente deixando em aberto, para o espectador, a reflexão e a possível redenção pela racionalidade, diante do mesmo arquétipo donjuanesco, já explorado por Tirso:

> *Esta salvación es el inicio de una nueva etapa del mito* […] *en este aspecto Zamora sigue siendo plenamente barroco, y en que no hace más que desarrollar la posibilidad de la clemencia divina que el planteamiento teológico de Tirso le dejaba abierta* […] *Zamora tenía que mantenerse dentro del esquema ideológico de su época, en el cual la caridad se está transformando en filantropía y en la que se quiera a toda costa salvar a la humanidad dentro de la razón. Efectivamente, se advierte a lo largo de toda la obra un profundo deseo de salvar al héroe, cueste lo que cueste, de perdonarle humana y espiritualmente.* […] *Y el Comendador, cuando don Juan piensa que ya todo está perdido, insiste y logra convencerle de que aún no es demasiado tarde* […] *es la insistencia de don Gonzalo la que salva a don Juan. Es ese sentimiento de filantropía dieciochesca* […] *que se empeña en la redención del héroe.* (GARROSA, 2018, p.53-54)

É um convite pleno ao espectador para reordenar os paradigmas sociais e ideológicos, vigentes ainda do século XVII espanhol e em plena efervescência, frente aos novos desafios trazidos racionalmente pelos pensadores europeus da Ilustração em curso. Dessa forma, pensar a questão do perdão e da salvação, a partir do poder das decisões do próprio homem e não de uma predestinação, cujo pecado já traz automaticamente o castigo eclesiástico da igreja contrarreformista, é exaltar os valores do Iluminismo, por meio da tolerância e do humanismo.

Em conclusão, o *Don Juan* de Zamora é produto da razão e da sensatez, tipicamente iluminista, haja vista o contexto social, político e ideológico que vinha sofrendo transformações relevantes na vida do homem espanhol, do século XVIII, conforme Mancini explicita: "*Ese Don Juan borbónico* […] *razonable* […] *representa la regla más segura a la que un español puede atenerse. Muchas referencias y alusiones a ese ideal se entrecruzan en la obra"* (MANCINI, 2018, p. 265). Antonio de Zamora, na condição de dramaturgo oficial do reino espanhol, tem em seu labor o ponto de interseção entre sua predileção pela estética barroca e sua obrigação profissional de trazer as novas ideias, legitimando propagandas do novo reino dos *Bourbons* e seus ideais:

> […] *todo su teatro al servicio de la causa lícita* […] *Esto hará que se convierta en un miembro destacado en la campaña nacional por la nueva dinastía que todo su teatro tuvo durante la Guerra de Sucesión* […] *La evolución de la dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora, por lo tanto, encarna la renovación y el progreso junto con la concepción cosmológica y artística de la tradición barroca, aquella modernidad de cuyo tiempo fue hijo.* (GREGORIO, 2015, p. 1034-1035)

A representação do mito de *Don Juan* de Zamora sintetiza plenamente a metamorfose da Espanha "*dieciochesca*", porquanto possui esse traço indiscutível da mistura de vertentes e valores ideo-estéticos, como assevera Garrosa: "*El don Juan de Zamora* […] *no ha encontrado los cauces de una época y una estética bien definidas* […] *Este don Juan es sólo un puente entre dos épocas*". (GARROSA, 2018, p.58).

5.5-Aspectos do gênero dramático em Zamora

No século XVIII havia o domínio político e ideológico francês sobre o reino espanhol e, paulatinamente, tal sistema de ideias estrangeiras foi predominando no meio artístico e cultural daqueles dramaturgos ainda adeptos da estética barroca (como ocorreu com Zamora), os quais ainda resistiam um pouco a incorporar os novos valores iluministas. Por essa razão, iniciou-se uma censura gradual às peças que insistiam em aludir aos temas áureos tradicionais e o representavam nos teatros espanhóis:

> *El honor, la restitución del honor por encima de todas las cosas, la pasión amorosa de los amantes que desafía y vence al autoritarismo del padre, el donjuanismo y la picaresca de los graciosos, entre otros muchos valores del teatro áureo, no gustaban precisamente al modo de pensar francés. Estos valores, muchos de ellos salidos del pueblo y tejidos dramáticamente por los autores, estaban considerados atrasados y no pertenecían al nuevo modelo de sociedad ilustrada, idealista y casi utópica. Por eso era necesario eliminarlos de la calle empezando por el teatro. Muy especialmente* […] *los malentendidos donjuanismo y honor (no podían entenderse* […] *por el prisma de razón ilustrada) fueron muy inicialmente censurados por las autoridades*. (GREGORIO, 2015, p. 327-328)

É o contexto da peça *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra*, de 1713, em que Zamora tematiza *Don Juan* como um emblema do teatro glorioso do Século de Ouro, o que seria uma afronta à realeza de origem francesa dos *Bourbons*. Não obstante, o autor teve certo respaldo do povo espanhol e de parte da corte que ainda gostava dos temas tradicionais do teatro áureo, vinculados ao estilo dramático de Calderón, e resistia a tais metamorfoses culturais, um tanto que forçadas pelo estrangeirismo francês:

> […] *el teatro de Antonio de Zamora pertenecía a aquel tipo de espectáculo que había que ir modificando hacia el nuevo gusto francés. Pero esto costará extremadamente. El público de los corrales del Príncipe y el de la Cruz seguía gustando de las comedias áureas. Y Zamora, como se ha visto, es un buen ejemplo del éxito del teatro barroco en las tres primeras décadas del siglo XVIII. El pueblo se divierte, se identifica* […] *La cultura y el gusto dejó de ser barroca para paulatinamente dejar paso a la cultura ilustrada. En esta evolución el absolutismo de la nueva forma de gobierno tuvo mucho que ver* […] *la exaltación de un yo libre de toda limitación que significaba la cosmología barroca se veía acosada hasta la destrucción por el correcto bien común para la colectividad guiada por la actitud paternalista de los gobernantes ilustrados* […] *el teatro de Zamora era ya víctima de los primeros coletazos de la importante reforma ilustrada que pretendía reformular la cultura y el arte como*

> *espejo de la sociedad ideal ilustrada.* (GREGORIO, 2015, p. 328-329)

Assim, o gosto popular e a resistência de dramaturgos como Zamora, para ir adotando as formulações neoclássicas, também se justificam pela pouca qualidade que se via nos autores que imitavam, por exemplo, as tragédias clássicas, na Espanha do século XVIII: "*La poca calidad de las obras y de los dramaturgos españoles de tragedias al estilo neoclásico hace que en España no se siga la tónica común del teatro neoclásico durante la primera mitad del siglo XVIII*" (GREGORIO, 2015, p. 330). Em síntese, Zamora conviveu com uma efervescência cultural, no que tange ao momento de transição pelo qual a Espanha passava, tanto nas questões políticas e ideológicas quanto nas manifestações culturais e mais especificamente literárias. Uma miscelânea de valores estéticos que transitam entre o barroco e o neoclássico se plasma em sua obra *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra*. Ele é um autor que possui um lado conservador, porém pautado por uma gradual abertura ao contexto ilustrado europeu:

> […] *no se puede englobar herméticamente a Antonio de Zamora dentro de la etiqueta de conservador o tradicionalista del setecientos. Pero, ni mucho menos, nombrarlo como novator* […] *Por lo tanto, es una época de transición y convivencia relativa de varias corrientes y visiones artísticas: la asentada y desarrollada práctica barroca frente la teoría del nuevo gusto francesa que poco a poco va cuestionando y rebelándose ante la hegemonía de la primera.* (GREGORIO, 2015, p. 332-333)

Quanto ao estilo teatral, Zamora era adepto do chamado gênero poético-musical ou festas reais, cujo panorama começou a ganhar muita importância no século XVIII espanhol. Alia a temática mitológica, como a de *Don Juan*, ao tradicional caráter poético do drama áureo, somando-se a tons mais musicais, oriundos do neoclassicismo:

> *En el género de teatro poético-musical o fiesta real se encuentran la fiesta cantada –también mal o imprecisamente denominada a veces "comedia mitológica" o "drama mitológico"–, la zarzuela y la ópera hispana. La razón de esta división se encuentra en que, a grandes rasgos –desde el punto de vista literario y escenográfico son muy parecidos, que no iguales–, es la extensión de la fiesta en sí y del contenido musical de estas piezas lo que marca las diferencias. En cuanto a extensión, la fiesta cantada tenía una estructura fija de tres jornadas, la zarzuela oscilaba entre una y dos, y la ópera hispana podía ir desde una a tres*. (GREGORIO, 2015, p. 365)

O que Gregorio denomina de teatro poético-musical (ou festas reais) compreendia uma série de elementos, tais como o drama mitológico (teatro com temáticas do mito), a "*zarzuela*"- cujos traços musicados e cantados se destacavam-, o mesmo ocorrendo com a chamada "ópera hispana", na qual os personagens mais cantavam do que atuavam em cena. Zamora buscou moldar o aspecto musical ao gosto teatral espanhol, uma vez que havia certa rejeição dos dramaturgos e espectadores espanhóis à ópera, tipicamente italiana do neoclassicismo. Um exemplo disso é o personagem "*gracioso*", herança das óperas italianas adaptadas ao estilo espanhol mediante a *nueva comedia* barroca, que historicamente mescla o riso com uma eventual seriedade temática:

> *En las fiestas reales barrocas españolas el gracioso tenía exactamente la misma importancia y función que en el resto de comedias. En realidad, en el género poético-musical tiene algunas más* […] *El gracioso de la comedia es el mediador entre la escena y el público, entre la ficción dramática y la realidad del teatro* […] *está encargado, como es normal, de divertir al público. Pero, al mismo tiempo, nos hace conscientes del carácter ficticio de la acción dramática por sus comentarios, que son, respecto al texto del drama, metatextos. Las palabras del gracioso, bañadas todas ellas con ironía, sátira y parodia, son analogías simbólicas –e incluso directas– que remiten a lo que la voz oculta del artista quiere hacer llegar* […] *Y esas alusiones las decía el gracioso, que, por su naturaleza burlesca, podía perdonársele –y así se hacía– algunas referencias e indirectas que en boca de otro personaje más serio serían imperdonables.* (GREGORIO, 2015, p.524)

Em *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague...*, o "*gracioso*", encarna no personagem Camacho, criado de *Don Juan,* fazendo diversas referências cômicas, misturadas com críticas ao comportamento do seu amo. É uma maneira sutil de expor as intenções ideológicas, já que o teatro servia de propaganda eficaz, congregando a diversão e distração ao efeito pedagógico e doutrinador. Também com o intuito de manutenção do *status quo*: "[…] *ha sido arma y* [...] *herramienta* [...] *del reino –artística, diplomática e ideológicamente la más potente– debe contribuir a su grandeza, mantenimiento y expansión* […]" (GREGORIO, 2015, p.532). Vejamos, a seguir, como os elementos dramáticos foram trabalhados em sua obra representativa do mito arquetípico de *Don Juan*.

5.5.1-Os personagens e sua face alegórica

Ao se observar os principais personagens de *No hay plazo que no se cumpla...*, percebe-se que os caracteres configurados são próprios de uma tipificação ou alegorização. Em outras palavras, eles encarnam conceitos abstratos ou tipos sociais bem delimitados. Para se citar alguns exemplos emblemáticos, Camacho é o típico personagem bufão ou engraçado e tem uma função social específica, a de ser criado de *Don Juan*; Fabio também é criado de Don Gonzalo de Ulloa; o próprio Don Gonzalo é a representação social da autoridade real, quem executa as leis do monarca e, após sua morte, se converte na estátua vingadora, em uma espécie de justiceiro sobrenatural (alegoria da justiça divina); Filiberto Gonzaga é um nobre e uma autoridade, a serviço do rei. Este se destaca na peça sendo "*El Rey D. Alfonso el XI*" e simbolizando a justiça maior dos homens, conforme vemos no trecho a seguir: "*Rey. Bien, está, y pues yo me templo, / mientras, viéndola de espacio, /vuestra acusación resuelvo* […]*"* (ZAMORA, 2018, p. 9).

Portanto, a alegoria é uma marca do teatro barroco, cujos traços novamente se imprimem nesta comédia de Zamora: "*Una alegorización trata, precisamente, de eso: personificar literalmente conceptos abstractos* […] *Los personajes alegóricos* […] *son la personificación y representación física de ideas y conceptos* […]" (GREGORIO, 2015, p. 579-580). Tendo em conta ideias abstratas, Antonio de Zamora configura a *Don Juan* como personificação do mau exemplo a se seguir: engana as mulheres e consequentemente duela com seus desafetos pela honra delas; burla o sistema, ao fugir diversas vezes, quando o rei lhe dera voz de prisão; até seu pai ele desrespeitou, não escutando seus conselhos de antemão. Sintetiza-o como o arquétipo do mal, dos desvios comportamentais, em um protagonista que desafia a coletividade. Além disso, há a personagem *La Pizpireta* que inova e se destaca na peça de Zamora porque encarna uma cantora. Ela aparece em diversas cenas, comentando o comportamento dos personagens e cantando em alguns momentos. Neste exemplo, ela julga *Don Juan*, a ponto de chamá-lo de diabo: "*Pizpireta. Como Don Juan suele/ gustar de oír cuatro tonos / mientras cena, porque quiere / el diablo que entre otras gracias, /cante yo bonitamente"* (ZAMORA, 2018, p. 23). Em contrapartida, os personagens inovadores de Zamora não mexem na teia de relações ideológicas, alegóricas e intencionalmente construídas como molas propulsoras, segundo a ocasião doutrinadora:

> […] *en estas leyendas el ideal de buen caballero, justo, fiel con el monarca, poderoso, pundonoroso y de cristianísimas creencias, valores y actitudes caracteriza a los protagonistas, cumpliendo gran parte de los atributos y del parecer ideológico que debían de tener los personajes principales –reflejo de la monarquía y la alta nobleza– y que tan efectivo sería para la utilidad pragmática de la fiesta*. (GREGORIO, 2015, p.576)

Já no que diz respeito aos aspectos exagerados, tidos como negativos, os mesmos ampliam o contexto de espetáculo mais dinâmico do século XVIII, desencadeando os conflitos entre *Don Juan* e variados personagens, o que move muitas das ações secundárias também. Por isso *Don Juan* possui traços temperamentais bastante acentuados, se comparados com o de Tirso:

> […] *había transcurrido casi un siglo desde la creación del personaje y había que adaptarlo a la época, compensar la evolución de la mentalidad del siglo de Tirso a los gustos del público de esta primera mitad del siglo XVIII. De ahí la necesidad de exagerar, de acentuar las manifestaciones más vistosas del carácter de don Juan. De ahí también esta intriga, demasiado complicada, estos personajes completamente inútiles y esos acontecimientos secundarios que distraen nuestra atención de la historia central. La acción principal es interrumpida varias veces, las escenas de lucha se multiplican sin mesura, los personajes escondidos superponen sus monólogos al diálogo central.* (GARROSA, 2018, p. 64)

A lógica das ações, pautadas pelo caráter de *Don Juan* e, consequentemente pelos personagens mais atuantes, são estruturadas mediante o enredo dramático. Em outras palavras, é a trama ou conjunto de conflitos que dirigem a peça teatral em si. Assim, em decorrência do relevante de se analisar a estrutura da comédia de Zamora, vamos a seguir delinear tais aspectos e seus elementos intrínsecos.

5.5.2-Considerações acerca do enredo de *No hay plazo que se cumpla*

O enredo desta obra dramática se configura, ao comparar-se com a de Tirso, de forma semelhante, haja vista a divisão igualmente composta por três atos ou jornadas. E a julgar pelas características iniciais e comparativas, se destaca uma evidente economia dramática, por parte de Zamora:

> *Respecto a la composición general de la comedia* […] *Zamora* […] *vuelve a ignorar la estricta organización de El burlador* […] *es muestra de una coherente economía dramática que deja ya*

> *establecido el carácter del protagonista y el esquema de la acción, a mi juicio tiene poco que ver con Don Juan mismo* […] (ARELLANO, 2018, p. 38-39)

A narração e os diálogos que lembram certos fatos do passado são algumas das maneiras de demonstrar dita contenção dramática, cujos caracteres suprimem a ação direta e representada, sendo então um fator preponderante na peça. Com isso, os personagens rememoram ocorrências, conforme visto neste diálogo entre Camacho e *Don Juan*, onde o criado lembra várias ações negativas de seu amo, em sua fama pregressa de burlador:

> *Camacho. Cuando*
> *desamparaste la Patria*
> *en fe de unas travesuras,*
> *mucha, pero muy honradas,*
> *pues fueron dos o tres muertes,*
> *sin motivo, y otras tantas*
> *clausuras rotas: por solo*
> *un quitame allá esas pajas;*
> *no quedó de ti ofendida,*
> *y no con pequeña causa* (ZAMORA, 2018, p.2)

A tensão dramática, pautada por muitos conflitos, caracteriza o primeiro ato. Como neste clímax, que chega ao ápice de uma luta corporal, na qual o criado Fabio quer matar *D. Juan* para vingar a morte do seu amo (Don Gonzalo). Don Diego acaba defendendo o filho e a confusão se instaura:

> *Sale Fabio en cuerpo con espada, y daga*
> *desnudas.*
> […]
> *Fabio. Ya que le he encontrado,*
> *matarle, pues lo aconsejan*
> *mis lealtades.*
> *Filiberto. Quien te obliga;*
> *a que a tanta acción te atrevas?*
> *Fabio. Ver, que ha dado muerte a mi amo.*
> […]
> *Filiberto. Ahora*
> *(sin que a otro motivo atienda)*
> *sabré darle muerte yo.*
> […]
> *D. Diego. Siendo dos los que te embisten,*
> *ya hijo, estoy en tu defensa, .*
> *Riñendo dos a dos, salen algunos Ministros*
> *que los dividen*. (ZAMORA, 2018, p.14)

No segundo ato, as ações do enredo se concentram nas fugas e enganações de *Don Juan*, bem como nas perseguições, tentativas de vinganças e mais duelos entre o burlador e seus desafetos. Para citar-se uma passagem representativa, *Don Juan* foge quando Don Diego possuía sua custódia, querendo voltar a seu caminho de angariar novas vítimas:

> *Juan. Pues yá que estoy libre, vamos*
> *haciendo cuatro visitas*
> *a las comadres del barrio.*
> *Camacho. Pues, y la palabra que*
> *dio de guardarte?*
> *D. Juan. Borracho,*
> *solo ahora falta, que tú*
> *des tu voto, como sabio;*
> *en las materias del duelo.* (ZAMORA, 2018, p.19-20)

Em suma, o que marca esta segunda jornada é o aumento de conflitos na tentativa frustrada de haver punição ao burlador, com brigas, fugas e perseguições:

> *Si en la primera jornada el protagonismo absoluto correspondía a un don Juan que llenaba con sus desafueros los límites de la acción, mientras el resto de los personajes se mostraban impotentes para refrenarlo* […] *un don Juan que abandona el impulso mostrado en la primera jornada para dejarse guiar únicamente por la inercia de su deseo de doña Ana y de huir de la venganza de sus víctimas. El desarrollo del conflicto, ya plenamente dramático, queda encomendado a esta segunda jornada* […] (PÉREZ, 2018, p.60)

No terceiro e último ato, o que se destaca é o encontro de *Don Juan* com a estátua de Don Gonzalo, por meio das cenas de jantar e a efetivação do castigo, como cerne da trama. Assim sendo, resolve os principais conflitos e desavenças, inclusive com o arrependimento de *Don Juan*, antes de morrer pelas mãos da estátua sobrenatural. E no desfecho, há um pedido de casamento que parece ser sacramentado pelo rei entre Filiberto e Doña Ana, como cartada derradeira de reestabelecimento do *status quo* de honra e moral, típicos das obras dramáticas da época:

> […] *la tercera jornada* […] *don Juan huye para asistir a la invitación de la estatua del que antes, en medio de la recurrencia de los principales motivos de la obra, don Juan acabe pidiendo piedad a los cielos, que Antonio de Zamora no niega explícitamente. Tras la muerte de donjuán sólo resta al desenlace la aprobación del Rey a lo sucedido, distribuyendo las típicas parejas matrimoniales que conforman el clásico y confirmador «happy end», restablecedor del orden alterado por la acción dramática, en este caso la actuación*

> *desmesurada del protagonista, y sancionador de su solución.* (PÉREZ, 2018, p.61-62)

Para concluir, o caráter doutrinador se consolida como núcleo dramático fundamental, na medida em que as burlas de *Don Juan* resultam nos avisos de personagens, de que nenhuma atitude contra as normas morais fica impune perante a justiça divina e esta acaba prevalecendo, conforme fora na peça antecessora de Tirso, sobre o desenlace do mito:

> […] *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y Convidado de Piedra. La elección de este título, extraído de unos versos de la escena de la muerte de don Juan en la obra de Tirso, así como el desplazamiento como protagonista del burlador en favor del vengador don Gonzalo, han de resultar, pues, pertinentes como clave de una lectura de la obra a la luz de la dialéctica dramática de unas secuencias de la acción marcadas por la impunidad de don Juan y su castigo final, que se presenta como el núcleo significativo de la obra.* (PÉREZ, 2018, p.57-58)

5.5.3-A linguagem cômica na obra

A linguagem usada na peça visa a proporcionar diversão e provocar o riso no espectador. Portanto, há uma preponderância das ações típicas da comédia, mesmo que o desfecho seja trágico. De modo que sintetizam a *nueva comedia* barroca, na qual há aspectos cômicos, concatenados pela seriedade trágica (a questão do castigo e a morte do protagonista, no final da obra). Diante de tal aspecto, a caracterização dos diálogos entre os personagens contêm falas engraçadas e interações atrapalhadas. Tanto *Don Juan* quanto as figuras de Camacho, Pizpireta e Don Luis de Fresneda englobam essa face humorística:

> […] *el don Juan de Zamora se presenta desde el comienzo como un guapo* […] *Su lenguaje no le caracteriza como un aristócrata, aunque sea un aristócrata corrompido y caprichoso que abusa de la posición de poder que ocupa su padre* […] *Así ocurre en su relación con Camacho, con la Pizpireta, con don Luis de Fresneda, personajes que podríamos considerar "no serios".* (MAGALLÓN, 1999, p.101)

Com relação a *Don Juan,* deformar seu caráter de vilão da coletividade, exagerando de forma caricatural sua personalidade, é peculiar de Zamora, o que o torna símbolo de uma aristocracia ou nobreza em plena decadência:

> *Es, además, lógico que en toda la obra se dé una llamativa contradicción entre la grandeza de su posición social y el tono inadecuado de su lenguaje que refleja perfectamente el de una conducta que no es ni heroica ni mítica. Y no porque ésta sea "peor" o "mejor" que la del don Juan tirsiano, sino porque las formas que adopta son vulgares y chulescas o altivas e insensatas. De ese modo, mediante la exageración y la vulgarización, el héroe y su entorno se convierten en motivo de risa, haciendo así que pierda su presunta integridad y se deshaga, como posible ejemplar de conducta aristocrática* […] *Don Juan, en manos de Zamora, no quiere ni pretende ser un mito, sino el representante de una aristocracia decadente y sin lugar social* […] (MAGALLÓN, 1999, p.105)

Em suma, no que se refere à mistura dos elementos cômicos com os trágicos, caraterísticos da *nueva comedia*, Magallón comenta, em comparação ao desfecho da obra *El burlador de Sevilla*..., de Tirso de Molina, as ocorrências tragicômicas empregadas por Zamora, capitaneadas pelo criado Camacho:

> […] *Pero ¿cómo se organiza la risa en este tramo final? Las intervenciones del criado tienen carácter costumbrista* […] *o aluden al miedo del criado ante los relámpagos y trueno que enmarcan la escena y ante la eventualidad de cenar con don Gonzalo* […] *Si en Tirso todos los comentarios sobre la comida recaían en Catalinón, aquí Don Juan dialoga con Camacho, con comentarios jocosos por ambos lados* […] *Pero, sobre todo, es que tras la muerte de su señor, el criado no deja de hacer comentarios cómicos que se prolongan hasta el final, explicando que su amo "fue esta noche a visitarle, / y para postre de cena, / hallándome yo delante, / le hizo sacar un platillo / de alcaparrones mortales"* […] (MAGALLÓN, 1999, p.117-118)

5.5.4-Aspectos formais da linguagem: a musicalidade e a metrificação do teatro espanhol do *Siglo de Oro* em Zamora

Além dessa prevalência da comicidade, o subgênero poético-musical está implícito na peça. Como é oriunda do início do século, evidentemente se alia ao teatro barroco, com preceitos dramáticos do contexto áureo espanhol. Neste, a preocupação com os aspectos formais da linguagem teatral é tão importante para Zamora que, logo no início, há uma alusão ao contexto meta-teatral:

> *D. Juan. Deja ya*
> *locuras, y pues a pausas*
> *caminando, y discurriendo*
> *acabamos la jornada,*

haz la seña , y entraremos. (ZAMORA, 2018, p.3)

Estas referências são chamadas de paratextos e auxiliam inclusive a quem resolvesse dirigir a representação do espetáculo, atuando como marcações teatrais que indicam descrições e transições entre cenas, de saídas e entradas de personagens, por exemplo. Técnica que também ocorre em uma cena com *Don Juan* e Camacho. Eles estão no pano ("*al paño*") ou cortina lateral, ouvindo Don Diego se lamentar:

> *Don Diego. Si el hombre que tiene un hijo,*
> *tiene (según, el proverbio)*
> *mil pesares , que tendrá*
> *quien tiene un hijo perverso,*
> *tanto, que pasa lo indigno*
> *el error de lo travieso?*
> *¿Qué haré, dudas?*
>
> *Al paño Don Juan y Camacho* (ZAMORA, 2018, p.9)

No que tange à linguagem do teatro áureo, a estética barroca se expressa em uma típica antítese (ideias contrárias ou metáforas que evocam imagens poéticas opostas) nos seguintes versos, os quais comparam o cabelo grisalho da velhice (ou seja, com "*canas*") à metáfora da neve, contrapondo-se em seguida ao fogo ("*fuego*"), cuja metáfora se relaciona à vitalidade desse personagem (Don Diego), mesmo estando com idade avançada:

> *D. Diego. Las canas en mí*
> *parecen nieve, y son fuego.*
> *Filiberto. Para mí lo mismo vienen*
> *ser helando que ardiendo.* (ZAMORA, 2018, p.9)

A musicalidade, permeada por uma linguagem versificada e poética, compõe outro traço próprio da herança dramática áurea e do subgênero poético-musical a que nos referimos. Em uma clara marcação teatral, o seguinte paratexto descreve música ao fundo, especificando detalhadamente o que deve constar no cenário (aspecto que demonstra a preocupação maior com o cenário e a produção do espetáculo, que começa a ser mais comum no teatro espanhol, a partir do neoclassicismo do século XVIII). Bem como dita um ritmo e sonoridade que, inclusive, interrompe a ação e a fala dos personagens:

La Música a lo lejos.
[…]
Entrase cerrando la puerta, y salen por el patio, los más que puedan vestidos de estudiantes, capas de color, espadas y broqueles; dos con harpa, y guitarra, y junto a ellos la Pizpireta con mantellina blanca, y montera, detrás uno con el Victor, que será una tabla labrada, y pintada de verde, en que estará escrito con letras de oro.

Estudiantes. Buen provecho, y mientras canta,
todo el mundo diga: Victor
el señor Rector Don Arias.
Entran con la música y voces
Palenque y tomando el tablado arriman e Victor a la pared,
y canta la Pizpireta.
Canta Pizpireta, Reinando en Andalucía
Barcón el de Salamanca,
sólo el gran poder de Tillostres
feneció el buen Marco Ocaña;
más hombres asió, que el vino,
mas corrió, que las matracas
mas robó, que la hermosura,
mas pidió que las demandas. (ZAMORA, 2018, p. 3-4)

Na cena seguinte, a música é interrompida com a saída desta personagem, Pizpireta, quem desempenhará um papel em toda peça semelhante ao do coro da tradicional tragédia (cuja função é comentar, julgar e narrar certas ações teatrais) e o paratexto descreve a *Don Juan* se desentendendo e brigando com os estudantes que cantavam:

Vase la Pizpireta. sale Camacho, y Don Juan, pega con los Estudiantes , que al principio disparan algunos tiros, tropieza Don Juan en la escalera , y cae ; sale Fresneda , y sacando la espada, y broquel, da lugar a que se levante y los entra retirando. (ZAMORA, 2018, p.5)

Neste excerto, Pizpireta surge para desempenhar a função de coro, cantando em meio ao jantar que ocorrerá (sendo a voz do coletivo social que exige punição às burlas do protagonista), inclusive há refrão ("*mas que te lleve*"), bem como imprimindo um ritmo marcante:

D. Juan. Pues canta.
[…]
D. Juan. Ay Doña Ana, que no puedo;
ni olvidarte, ni quererte!
Canta Pizpireta. Más que te lleve, Gileta,
Cupido,
que es diablo que sabe juzgar los desdenes:

Más que te lleve,
y en su infierno apacible padezcas
el mal de celosa, el tormento de ausente.
Mas que te lleve Gileta, Cupido,
mas que te lleve.
[…]
Canta Pizp. Mas que te lleve, a pesar de
tus vueltas,
que es caso terrible el matar por quererte:
Mas que te lleve,
y en pago del juego, con que a todos
burlas,
su fuego te abrase, su incendio te queme.
Mas que te lleve. (ZAMORA, 2018, p. 24-25)

Nesse sentido, a personagem Pizpireta transmite sonoridade e ritmo e também contribui para a transição das cenas dramáticas, ao antecipar o castigo sofrido por *Don Juan*, uma vez que sanciona: "*Mas que te lleve,/ y en pago del juego, con que a todos/ burlas,/ su fuego te abrase, su incendio te queme*.". Sobre o papel de coro que ela desempenha, observa Gregorio o seguinte, com respeito às peças poético-musicais:

> […] *la importancia de los coros va más allá de la música y del canto, convirtiéndose en marcadores y reguladores de la evolución dramática y escenográfica –propios elementos escénicos en una vertiente–, es decir, forman parte también de la teatralidad del espectáculo. Y, por efecto de lo dicho, de qué manera los coros son fundamentalmente un rasgo definitorio y característico del género poético-musical. La ausencia de los coros y de su función separaría las tres artes en estos momentos de máxima tensión ambiental, lírica y de catarsis dramática. Los coros son, por lo tanto, elementos unificadores y cohesionadores de las tres artes en la supradimensión artística.* (GREGORIO, 2015, p.437)

Ainda, a linguagem musical se evidencia com clareza no seguinte monólogo, cuja sonoridade e esquema rítmico são peculiares. Nele, Beatriz conta que foi enganada por *D. Juan*:

Beatriz. Si esa dicha a lograr llego
en vano mi bien arguye.
que la suerte me limita,
pues cuanto avara me quita,
piadosa me restituye:
mas; como faltar piedad,
para quien la va buscando
pudo en casa; que apostando,
timbres a la antigüedad,
es el centro del honor?
D. Ana. Pesar, en mal tan impio

acuérdate; que eres malo:
no asomando, mi dolor
a labio, acción o semblante,
haga mi agravio notorio.
Con que en fin, D. Juan Tenorio,
de vuestra belleza amante,
palabra de esposo os dio? (ZAMORA, 2018, p. 10)

Podemos perceber um esquema de rimas mais acentuado a partir do segundo verso, em que temos a disposição ABBACDDC, configurada em versos denominados de redondilhas de arte menor (esquema abba, cddc), típica de uma variedade de rima chamada de "*abrazada*" (abraçada, em português, porque a segunda e a terceira coincidem e a primeira e a quarta as "abraçam", de forma figurada). É uma composição de estrofes de quatro versos, intercalados com rimas assonantes ou consoantes, em um total de oito versos, ou dois pares de versos de arte menor (versos de até oito sílabas), conforme observamos no trecho destacado:

*en vano mi bien arg**uye**.* A
*que la suerte me lim**ita**,* B
*pues cuanto avara me qu**ita**,* B
*piadosa me restit**uye**:* A
*mas; como faltar pi**edad**,* C
*para quien la va busc**ando*** D
*pudo en casa; que apost**ando**,* D
*timbres a la antigü**edad**,* C

Quanto à versificação, a escansão dos dois primeiros versos: *en/ va/no/ mi/ bien/ ar/gu/ye*; *que/ la/ suer/te/ me/ li/mi/ta*, denota as oito sílabas poéticas e, portanto, se inserem neste tipo de versos de arte menor (com até oito sílabas). Todavia, dentro do mesmo trecho analisado, a segunda parte dele já apresenta uma irregularidade no ABCADBBDB, em que as rimas não possuem um esquema tradicionalmente empregado:

*es el centro del hon**or**?* A
*D. Ana. Pesar, en mal tan imp**io*** B
acuérdate; que eres malo: C
*no asomando, mi dol**or*** A
*a labio, acción o sembl**ante**,* D
*haga mi agravio notor**io**.* B
*Con que en fin, D. Juan Thenor**io**,* B
*de vuestra belleza am**ante**,* D
*palabra de esposo os d**io**?* B

Além disso, outro aspecto a ser salientado é o fato das oito sílabas predominarem na peça. Tradicionalmente, a poesia espanhola, desde a lírica medieval (e que no *Siglo de Oro* se consolida), utiliza-se dos versos octossílabos e o conjunto dos mesmos, em rimas pares, é chamado de *romances*. Portanto, é inegável a influência desta métrica dos romances, como parte do gênero poético-musical em *No hay plazo que no se cumpla...*:

> *La musicalidad es un elemento indisoluble del teatro del Siglo de Oro, «época en la que todas las piezas estaban escritas en verso y se basaban en la polimetría». Pero, como es lógico, el desarrollo de un espectáculo donde la música es parte definitoria, este tema adquiere altos vuelos* […] *la estructura de la versificación general de las piezas del género poético-musical es un texto que se caracteriza por la preponderancia del romance (más de la mitad de los versos), y por el elevado número de versos atípicos: cuartetas en variados esquemas rítmicos, y muchas de ellas semilibres, riqueza métrica y estrófica que facilita la tarea del compositor. Por un lado, el dominio del romance se debe a su flexibilidad y sonoridad –ya tradicionales en la poesía española– para las partes descriptivas del desarrollo de las acciones y el poder que tiene para los aspectos narrativos e incluso épicos de las mismas –partes mayormente declamadas–.*(GREGORIO, 2015, p.430)

Em síntese, no desfecho da peça, na qual *D. Juan* pede música no jantar, surgem personagens chamados "Cantores" e curiosamente o que eles cantam lembra o ditado que da o título à obra de Zamora:

> *Truenos y Música.*
>
> *Cantores. Mortal, advierte que aunque*
> *de Dios el castigo tarde,*
> *no hay plazo que no se llegue,*
> *ni deuda, que no se pague.*
> *D. Juan. Qué escucho, cielos la letra,*
> *que habla conmigo es constante* (ZAMORA, 2018, p.39)

Neste trecho, apesar de haver algumas rimas e uma marcante sonoridade, há o predomínio de versos livres ou soltos, os quais não configuram nenhum esquema ou metrificação tradicional. Acerca de tal aspecto, Gregorio destaca o caráter inovador de Zamora:

> *Efectivamente, el verso suelto* […] *irrumpe en el teatro musical como muestra de esa entrada literal de la música en el texto facilitada por él mismo. La música incide directamente en la forma de la palabra, llegando a la máxima unión de poesía y música posible* […] *Por lo*

> *tanto, es enteramente lógico y necesario que las partes cantadas difieran en estas características morfológicas de las solo declamadas, convirtiendo el género poético-musical un campo de experimentación de fórmulas no solamente musicales para el teatro, sino para toda la creación poético-musical en el más amplio sentido y traspasando géneros. La irregularidad métrica de las fiestas reales es una marca de vanguardia de la palabra y de la música en el siglo XVIII que denota la innegable unión entre música y poesía.* (GREGORIO, 2015, p.431)

Em conclusão, o mito de *Don Juan* serve ao propósito poético e musical, instituído pelas festas reais, mediante as comédias com um contexto político e ideológico, como *No hay plazo que no se cumpla*..., de Antonio de Zamora:

> […] *el argumento originario y las acciones del propio mito se mantendrán intactos o sufrirán posibles modificaciones hechas por las necesarias licencias del autor, motivadas todas ellas por la "ocasionalidad" avanzada, pero la interpretación del mito en las fiestas reales le sumará algo que nunca tuvo la mitología clásica, y es clave en el género palaciego: la significación político-histórica. Esto es lo genuino de este género* […] *Las fiestas reales hacen de las narraciones y episodios mitológicos, que en el origen no tienen ninguna connotación política e ideológica, piezas con una fuerte carga ideológica y reflejo del panorama político del momento* […] (GREGORIO, 2015, p.602)

5.6-Conclusões sobre o mito donjuanesco de Zamora em seu contexto arquetípico

Apesar dos elementos estéticos barrocos, proeminentes nesta versão do mito de Antonio de Zamora, há de se destacar a influência neoclassicista no que tange a uma espécie de fusão entre o "donjuanismo", tradicionalmente representado no teatro barroco, e um burlador com traços próprios dos libertinos[36]. Isso porque, por um lado, se percebe uma tendência aos ideais ilustrados dos franceses (leiam-se a versão mítica

[36] Segundo explica Trousson, a libertinagem significa uma atenuação das amarras morais com a religião e o afrouxamento dos costumes a partir do final do século XVII, estendendo-se ao XVIII na Europa, aliada ao contexto do Iluminismo e das revoluções libertárias crescentes no período:

> No final do século XVII, a palavra libertinagem se livrou do peso religioso e contestador para conotar, principalmente, uma depravação moral, uma busca do prazer [...] A literatura libertina é transgressora na medida em que é um empreendimento de libertação, a reabilitação do prazer contra as proibições. Libertinos e libertários se encontram, assim, unidos. Retrato de uma aristocracia desocupada [...] se situa na maioria das vezes nos domínios da libertinagem mundana de uma sociedade fechada e regida por valores imperativos. (TROUSSON, 2018, s/n)

de Moliére[37] na questão libertina, por exemplo, e a influência do reinado espanhol dos Bourbons, família real francesa que simpatizava com as novas ideias ilustradas), por outro, soma-se a uma comicidade italiana, quando pensamos no século XVIII:

> […] *el tratamiento del tema donjuanesco* […] *funde el donjuanismo y el libertinismo* […] *desde la creación de Molière* […] *todas la obras donjuanescas son manifestación evidente de la fusión que a finales del XVII se produjo entre donjuanismo y libertinismo, sistema filosófico que tiene su origen en la Italia renacentista y* […] *el factor que condicionó «el desposeímiento de sentido religioso del Burlador por los cómicos italianos*». (MANKOWSKA, 2017, p.350)

O *Don Juan* de Zamora ganha um ar de comicidade e astúcia maior, que seus antecessores barrocos, porque sua face libertina é mais irônica e desrespeitosa com seus adversários, conforme vimos no mitema do burlador. O ambiente histórico parece enaltecer traços bastante agudos em sua personalidade, na medida em que a sociedade espanhola do século XVIII era menos repressiva, do ponto de vista político e social, do que a observada no século anterior:

> *En el siglo XVIII, el interés por el mito de Don Juan parece decaer. Becerra ve este decrecimiento del interés por el Burlador sevillano como efecto de los cambios sociales que desembocan en una relajación general de las costumbres, la que permite a su vez gozar de la transgresión sin tener que acudir para ello a un transgresor imaginado* […] *La sociedad se ha vuelto* [...] *más permisiva y ha llegado a suprimir casi todos los obstáculos para las relaciones ilícitas* [...] *En esta sociedad más libre, la imagen de don Juan como transgresor de las normas sociales y del orden moral no tiene mucho sentido. En su lugar aparece el galán de salón cuyo interés radica en sus ingeniosas tácticas para la seducción y la conquista amorosa* (MANKOWSKA, 2017, p.353)

O que Mankowska comenta nos remete a algo fundamental para entender a mentalidade do século XVIII europeia e, concomitantemente, acerca do mito de *Don Juan*, desde seus primórdios na Idade Média e reinterpretado, do ponto de vista arquetípico, nesse período da peça de Zamora:

> Mas ao final da Idade Média [...] longa série de "loucuras" que, estigmatizando como no passado vícios e defeitos, aproximam-nos todos não mais do orgulho, não mais da falta de caridade, não mais do esquecimento das virtudes cristãs, mas de uma espécie de grande desatino pelo qual, ao certo, ninguém é exatamente culpável mas que

[37] A peça teatral *Dom Juan, ou le Festin de Pierre* (1665), de Moliére foi bastante famosa na Europa, ao retratar um *Don Juan* completamente libertino e fanfarrão. Ampliando o lado satírico e cômico do mito.

> arrasta a todos numa complacência secreta [...] Ele não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade [...] Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano. (FOUCAULT, 2014, p.18-19)

Diante disso, na ótica de cunho psicológico, o mito do burlador foi um arquétipo do mal e do escárnio desde o medievo, porquanto sintetizava o inconsciente coletivo pautado de vícios e defeitos que afrontavam as ideias cristãs, as quais depois se cristalizaram nas peças teatrais barrocas, dando-lhe a corrigenda moral necessária. E o que Foucault denomina "arrasta a todos numa complacência secreta" corrobora, em outros termos, o significado do arquétipo junguiano pelo fato do mito ser produto do instinto, cujos desígnios não controlados desenrolam-se em desatinos da consciência, levando à loucura. Este nome, dado aos distúrbios psicológicos, só foi cunhado exatamente nesse período do século XVIII. Portanto, a comédia de Zamora simboliza um *Don Juan* ridicularizado aos moldes de um louco, um libertino que desafia a todos, mais por insanidade instintiva do que por maldade, uma vez que a razão dos ilustrados (sendo a loucura seu contraponto) se consolida nos ditames da cultura espanhola, tanto quanto a tradicional religiosidade.

Assim, *Don Juan* é um arquétipo do caráter libertino que a França neoclássica ajudou a espalhar na Europa. As táticas de sedução, os estratagemas de conquista e a imperícia e empáfia de sair brigando com quem aparecesse para desafiá-lo, sobressaem no jogo dramático, bem como exaltam a comicidade do burlador, tornando-o uma caricatura burlesca, causadora de riso no espectador. Tudo isso aliado ao estilo italiano, já disseminado pelas óperas, as quais exploravam a musicalidade e um ambiente festivo, servindo de pano de fundo importante na consecução dessa versão mítica de Zamora:

> *En esta época, aparte de las obras de ópera —que representan lo más valioso en cuanto a la reinterpretación del tema donjuanesco y son especialmente numerosas en la segunda mitad de siglo—, merecen cierta atención Don Giovanni Tenorio ossia il Dissoluto, de Carlo Goldoni, de 1736, y No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y Convidado de piedra, de Antonio de Zamora, obra representada en 1713* […] (MANKOWSKA, 2017, p.354)

Do mesmo modo, o contexto histórico iluminista contribuiu para o arquétipo ser suavizado e "ilustrado", em sua face mais racional, forjando um *burlador* a princípio

mais instintivo que vai se transformando em um sujeito reflexivo, uma vez que no mito original de Tirso em nenhum momento ele se arrepende de seus atos, o que ocorre nesta peça teatral de Zamora. Basta ver como uma consequência da gradual perda da influência da igreja e o crescente prestígio da razão como arquétipo que a substitui, mediante a preponderância do Iluminismo. Jung comentou sobre as particularidades de dita época, iniciada ainda no período do Protestantismo e que se consolida com o ideal iluminista do século XVIII:

> A iconoclastia da Reforma abriu literalmente uma fenda na muralha protetora das imagens sagradas e desde então elas vêm desmoronando umas após as outras. Tornaram-se precárias por colidirem com a razão desperta. [...] O fato é que as imagens arquetípicas têm um sentido *a priori* tão profundo que nunca questionamos seu sentido real [...] Na verdade o homem apenas descobriu que até então jamais havia pensado acerca de suas imagens. E quando começa a pensar sobre elas, recorre ao que se chama "'razão"; no fundo, porém, esta razão nada mais é do que seus preconceitos e miopias. A história da evolução do protestantismo é uma iconoclastia crônica. Um muro após o outro desabava. E nem foi tão difícil esta destruição, uma vez que a autoridade da Igreja já estava abalada. [...] Com isso, a Igreja também perdeu sua força [...] Buscam-se imagens efetivas, formas de pensamento que tranqüilizem inquietações do coração e da mente [...] Mas o cristianismo permaneceu, porque corresponde ao modelo arquetípico vigente. No entanto, com o correr dos séculos, ele transformou-se em algo que teria causado espanto ao seu fundador, caso ainda estivesse vivo [...] (JUNG, 2000, p.24-25).

Por causa disso, o arquétipo do mito de *Don Juan*, que amedrontava com a ideia religiosa do castigo divino, se atenua pela face caricatural com que Zamora o apresenta. O predomínio da comédia espelha, no gênero dramático, essa aura que se adapta aos novos tempos, do ponto de vista arquetípico. Posto que o inconsciente coletivo retrata um homem espanhol paulatinamente menos enraizado ao contexto religioso e conservador do século XVII. E, mesmo com a intenção igualmente didático-moralizante que circunda a peça de Zamora, as ideias religiosas se atualizam e estão sempre no seio da sociedade porque dela emana a própria essência da mitologia e do arquétipo, cujas representações coletivas inconscientes e dominantes são inerentes a todos os homens:

> Ideias religiosas são, como prova a história, de uma força sugestiva e emocional extremas. Incluo nessa categoria obviamente todas as *représentations collectives*: aquilo que ensina a história das religiões, bem como tudo o que rima com "ismo" [...] Alguém pode, de boa-fé, convencer-se de que não tem ideias religiosas. Mas ninguém pode colocar-se à margem da humanidade, de forma a não ter nenhuma *représentation collective* dominante. O seu material ismo, ateísmo,

> comunismo, socialismo, liberalismo, intelectualismo, existencialismo, etc. testemunham contra sua inocência. De alguma forma, em alguma parte, aberta ou dissimuladamente, ele é possuído por uma ideia supra-ordenada [...] Na medida em que temos algum conhecimento acerca do homem, sabemos que ele sempre está sob a influência de ideias dominantes [...] Um ser humano sem uma *representation collective* dominante seria um fenômeno totalmente anormal [...] O arquétipo das ideias religiosas possui, como todo instinto, a sua energia específica, que ele não perde ainda que sua consciência o ignore [...] As *representations collectives* têm uma força dominante e portanto não é de surpreender que sejam reprimidas por uma intensa resistência. (JUNG, 2000, p.74-75)

Portanto, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra* (1713), de Antonio de Zamora é uma peça teatral que sintetiza ao mito donjuanesco no que tange ao seu caráter representativo de um arquétipo insurgente da razão, em detrimento da emoção instintiva do burlador barroco de Tirso. Sua representação coletiva acena para novas forças dominantes, quais sejam as ideias ilustradas do século XVIII, em face da perda de prestígio que vinha ocorrendo nas obras dramáticas, com temáticas religiosas mais conservadoras.

Capítulo 6- *Don Juan* e o Romantismo espanhol em José Zorrilla

6.1-Uma introdução ao contexto histórico-literário do Romantismo em face do mito de *Don Juan* em José Zorrilla

A obra dramática *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla, se situa esteticamente no momento histórico-literário do Romantismo. Em tal caso, delimitar os procedimentos ideológicos e estéticos românticos auxilia na interpretação da obra teatral, em conconância com o palco de acontecimentos da Espanha do século XIX. Assim, em um primeiro momento, a ilustração europeia do século XVIII foi o combustível inicial, mediante as ideias libertinas pelas quais o mito de *Don Juan* transitou nas peças teatrais:

> Os libertinos iluministas (livres pensadores) que lideraram boa parte da filosofia do século 17 na Espanha e na Europa se incumbiram de desmoralizar a fé no homem, afirmando a autonomia da razão libertária, espezinhando o sentimento, as superstições e as crenças ortodoxas, levantinos e conspiradores contra Deus, o homem livre e o governo, tal como fariam os sadistas de fins do século 18. *Don Juan*, modelo desse espírito, erige a moral do prazer absoluto em lugar do dever, dos sentidos sobre a razão, do individual sobre o coletivo, etc. (ARAUJO, 2005, p.118-119)

Em decorrência disso, pensar no Romantismo como estética é também confrontar seus fundamentos em face dos antecedentes clássicos, ou melhor, neoclássicos, conforme vislumbrado no capítulo anterior, com a obra de Antonio de Zamora. Rosenfeld resume tal contexto europeu e espanhol, no que tange aos movimentos ideológicos e estéticos entre os séculos XVIII e XIX:

> O Romantismo é, antes de tudo, um movimento de oposição violenta ao Classicismo e à época da Ilustração, ou seja, àquele período do século XVIII que é tido, em geral, como o da preponderância de um forte racionalismo [...] constituindo-se num dos principais fermentos, no plano ideológico, para a eclosão da Revolução Francesa. (ROSENFELD, 2018, p.1)

Isto é, a despeito do homem estritamente racionalista do neoclassicismo, o artista romântico tem um gênio revolucionário, preza e deve realizar-se na criatividade e na sensibilidade. As emoções instintivas e intuitivas são seu guia definitivo e o inspiram a

criar, potencializando mais os movimentos internos e pungentes que pulsam no mundo subjetivo e ignorando, em alguma medida, os regulamentos preconcebidos dos artistas clássicos:

> A inspiração instantânea, a centelha intuitiva é o verdadeiro guia de seu aprendizado ou, para dizê-lo com as palavras de Rousseau: "O capricho do momento é que me ensina o que eu devo fazer", e não a razão. [...] A nostalgia do primitivo e do elementar, que é um dos traços fundamentais da *romantik*, liga-se ainda a uma outra característica que ela traz consigo: o culto do gênio original [...] Na verdade, o emocionalismo pré-romântico traz em seu bojo um novo modo de entender o poder de criação artística e o seu criador [...] Em seu âmbito fica compreendida particularmente a revolta radical contra as regras tradicionais, canonizadas, do Classicismo, contra as "autoridades" clássicas, contra os padrões consagrados, porque o gênio, evidentemente, não se deixa guiar por modelo nenhum; ele cria livre e espontaneamente; ele não se atém a norma nenhuma, porque nem sequer conhece as normas. O gênio cria a obra com base numa explosão, num surto irracional de sua emocionalidade profunda. (ROSENFELD, 2018, p.3)

Porquanto se exalta, no cerne do Romantismo europeu, uma "face rebelde" frente à tradição dos pensadores iluministas, pelo viés do gênio criador e original, o qual se desvincula do caráter imitativo, cultuado até então como modelo de perfeição estética e artística, em se tratando da estética neoclássica do século XVIII. A julgar pelo fato de que o autor começa a ganhar mais foco do que a obra em si, deslocando o fator "modelo a ser seguido e copiado", pelo culto intuitivo da criação inovadora:

> Transladando-se o acento da obra para o autor, salta para o primeiro plano, naturalmente, tudo quanto se relaciona com o sujeito criador e sua vida [...] A história pessoal, as paixões e traços de personalidade do artista passam a responder pela natureza e caráter da criação de arte. A obra tende a ser confundida com o autor, num movimento inverso ao do Classicismo, que procura obliterar o autor por trás da obra [...] O ímpeto irracional, o gênio original e a exaltação dionisíaca sobrepõem-se à contenção, à disciplina apolínea da época anterior. Prepondera o elemento noturno, algo de selvagem e também de patológico, uma inclinação profunda para o mórbido [...] o idealismo romântico [...] começa a valorizar o indivíduo naquilo que o distingue de outro [...] Assim, na medida em que é salientado o papel dos matizes particulares, o valor passa a recair no peculiar, naquilo que diferencia uma pessoa de outra, uma nação de outra, ou seja, na individualidade. (ROSENFELD, 2018, p.4-5)

A subjetividade é o desdobramento natural da individualidade que configura e conforma, no Romantismo, a um reflexo do ambiente social conturbado pelas

revoluções ideológicas, o que denota um desajuste ou inadequação do artista romântico, diante desse contexto social, a partir do século XIX europeu:

> [...] os românticos veem [...] o homem como um ser cindido, fragmentado, dissociado. Em função disso, sentem-se criaturas infelizes e desajustadas, que não conseguem enquadrar-se no contexto social e que tampouco querem fazê-lo porque a sociedade só iria cindi-las ainda mais [...] Daí o sentimento de inadequação social; daí a aflição e a dor que recebem o nome geral de "*mal du siècle*"; daí a busca de evasão da realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, que tanto marcam a "alma romântica". (ROSENFELD, 2018, p.6)

O "mal do século" se instalara no palco das lutas de classes e suas consequências nefastas, em um mal-estar e um pessimismo, logo após a Revolução Francesa (bandeira que prometera, com o fim dos reinados absolutistas europeus, a tão sonhada "liberdade, igualdade e fraternidade"), a qual fracassou e nunca passou de um lema utópico. No entanto, o que se viu foi o deslocamento do poder de uma oligarquia autoritária para estados democráticos ainda viciados em sua sede de poder e de controle social. Basta observar que o artista romântico adere, basicamente, a dois valores muito presentes no período: o predomínio da vontade individual e a impossibilidade de se ajustar ao meio social. Ambas pretendem romper a ordem vigente, porém é também uma utopia, só palpável no âmbito da teoria:

> Portanto, a noção de incompatibilidade, de pluralidade de ideais, cada qual com sua própria validade, torna-se parte do grande aríete que o Romantismo arremessa contra a noção de ordem, contra a noção de perfeição, os ideais clássicos, a estrutura das coisas. (BERLIN, 2005, p. 205)

Ao se ponderar sobre as principais características românticas, por um lado, há as ideias liberais, como reflexos do contexto político e social dos países europeus, os quais vão se democratizando mediante as repúblicas e, gradualmente, livrando-se das monarquias absolutistas ao longo do século XIX; por outro, se verifica uma tolerância maior no que diz respeito aos valores morais, suavizados pelo controle exagerado que a Igreja exercia até então sobre a vida das pessoas. Esse é o espírito temático e estético que veremos na obra *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. O burlador desta peça teatral é um anti-herói que serve de perfeito modelo ao ideal romântico, principalmente pela sua natureza rebelde. Tal arquétipo foi uma fonte essencial no trabalho artístico e literário dos autores românticos:

> [...] compreende-se que a simbologia romântica esteja povoada de figuras desse esfacelamento e fragmentação: sósias, duplos, homens-espelhos, homens-máscaras, personagens duplicadas em contrafações e alienadas em sua humanidade. Todos eles são outras tantas concreções que realçam o caráter contraditório e cindido do espírito artístico que as gerou. Na verdade, o romântico, enquanto batia o espaço e o tempo [...] era perseguido por sua própria sombra desdobrada, pela consciência de ser um homem dividido, estranhado, social e culturalmente. Reencontrar a inteireza é a meta da dialética de sua fuga. Neste sentido, é muito típico o ensaio de Kleist sobre as marionetes, onde se diz que o homem, quando se mirou pela primeira vez no espelho, reconhecendo a si mesmo, perdeu a inocência. Agora, ele quer descobrir o caminho de volta. O grande sonho dos românticos é a inocência, a segunda inocência que englobe ao mesmo tempo todo o caminho percorrido através da cultura, isto é, uma inocência que não seria mais primitiva, a do jardim do Éden, mas uma inocência sábia. É a famosa criança irônica de Novalis, um dos grandes símbolos do movimento romântico. (ROSENFELD, 2018, p.7)

O *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, é uma "criança irônica", já que age como um garoto travesso, enumerando mulheres conquistadas, no feitio malicioso de quem não leva muito a sério a própria vida e a de seu semelhante. Porém, a ironia maior acontece no momento em que há nele uma mudança de comportamento gradual, a partir de um novo paradigma: o amor. Assim, *Don Juan* vê neste sentimento a inocência e a pureza que o faz refletir e reorganizar sua forma de encarar a vida. O anti-herói, o burlador desvairado alcança um novo patamar existencial, dentro das representações míticas, na versão de Zorrilla, devido a que se transfigura em um herói romântico por excelência. Ou seja, a metamorfose se expressa em uma rebeldia que o leva à ternura, cativando ao espectador teatral do século XIX:

> O herói romântico surge como um ser misterioso, rebelde, sedutor, um amante perseguido pelo destino. As paixões, que no período neoclássico eram comprimidas no interior da alma, agora transbordam e afloram na superfície do personagem romântico e empreendem sua vida. A mulher idealizada simboliza o sentimento amoroso mais puro, quase sagrado e, por isso, inalcançável. Em sua trajetória vital, o homem romântico frequentemente se vê ameaçado pela morte, que conforma o ideário de um destino trágico e determinado. É nesse contexto que estreia, na noite de 28 de março de 1844, em Madrid, a peça *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (ARRUDA, 2011, p. 2)

Contudo, antes de estudarmos a peça teatral de Zorrilla convém fazer-se uma breve análise sobre as peculiaridades do Romantismo no palco dos acontecimentos

específicos da Espanha do século XIX, para assim completar o panorama peculiar da cultura espanhola e seus desdobramentos estéticos no trabalho artístico de Zorrilla.

6.2-O contexto ideológico subjacente no Romantismo espanhol e nas obras literárias de Zorrilla

Tendo em conta o panorama inicial que vimos sobre os caracteres românticos no contexto europeu, na perspectiva histórico-literária da Espanha do século XIX, segundo Tobar, ocorrem dois movimentos de cunho romântico que são simultâneos e imbricados com a política. Um mais liberal e outro arraigado ainda na tradição:

> *La crítica del romanticismo español ha llegado a convertir en lugar común la interpretación de este fenómeno a partir de la oposición irreconciliable de dos romanticismos —un romanticismo conservador y un romanticismo liberal—, definidos cada uno por sus connotaciones políticas e ideológicas. Aunque entre los protagonistas de los acontecimientos no se formulara expresamente una partición nacional en dos grupos literariamente irreconciliables, sí es frecuente leer alusiones a las diversas actitudes culturales de los absolutistas y liberales o los moderados y los progresistas, hablando en términos políticos válidos para el primer tercio del XIX; como es sabido, ya Heine en 1830, había formulado las posiciones de los romanticismos contrarrevolucionario y postrevolucionario*. (TOBAR, 1994, p.84-85)

Por conseguinte, o conturbado momento histórico, social e político espanhol, no primeiro terço do século XIX, influenciou sobremaneira a atividade literária, na medida em que a literatura desempenhou uma função social mesclada a um ativismo político. O que significa que os fenômenos sociais e culturais, em sua dimensão política, se traduzem nas disputas ideológicas entre liberais e monarquistas, os quais pleiteavam o poder, em face da efervescência nacionalista que abrangia a cultura espanhola:

> *Los acontecimientos bélicos y políticos del primer tercio del XIX trajeron cambios estructurales a la sociedad española, que inició entonces su despegue de las estructuras del Antiguo Régimen para ir penetrando paulatinamente en la modernidad. El radio de alcance de estas transformaciones alcanzó con efectos inmediatos a la vida cultural de una colectividad en la que el horizonte de expectativas estaba construido sobre una mentalidad mágica y supersticiosa* […] (TOBAR, 1994, p.87)

Foi a partir de 1834 que tais contendas se acirraram com a morte do rei absolutista, Fernando VII, e o retorno de vários artistas exilados, justamente pelas diferenças ideológicas que o afastavam do seu próprio país:

> Na Espanha, o movimento romântico chega com certo atraso em relação aos demais países europeus. Seu surgimento foi condicionado pela situação política marcada pelo governo absolutista de Fernando VII. Com a morte do monarca, em 1834, e a volta de pensadores e literatos exilados, o movimento romântico pôde triunfar em terras espanholas. (ARRUDA, 2011, p.1-2)

Portanto, os escritores espanhóis não estariam alheios aos problemas sociais e políticos vigentes, estreitando a relação entre literatura e sociedade, bem como o explícito intuito de informar e posicionar-se ideologicamente (algo que era sorrateiro e implícito até o fim do século XVIII, por motivos de censura monarquista):

> […] *debe advertirse que, una vez asentadas las bases del moderno Estado liberal, es decir, a partir de 1844, los artistas de la "generación romántica" se fueron integrando en el tejido del poder al tiempo que producían un llamativo proceso de desactivación de sus inquietudes juveniles, tal como denunciarían, desde el ángulo estricto de la creación literaria, Mesonero Romanos, José Zorrilla o Martínez Villergas* […] *la mixta situación del cambio social vivida por el país explicaría las abundantes vías de ruptura y novedad que comporta el romanticismo hispano y, simultáneamente, el denso apresto de mentalidad tradicional que subyace en muchas de sus manifestaciones.* (TOBAR, 1994, p.114-116)

Dentre as "novidades" temáticas, a retomada de traços barrocos foi a maneira de interromper o ímpeto racionalista dos neoclássicos. E a face mais emblemática diz respeito ao gosto pelo misticismo dos espanhóis, desde a Idade Média até o Barroco, agora reconfigurado na estética romântica com aspectos sobrenaturais:

> *La actitud intelectual de los ilustrados dieciochescos estableció una abrupta ruptura con la mentalidad imperante en la inmediata cultura barroca y, como consecuencia de ello, con la más fluida comunicación que interrelacionaba manifestaciones de la cultura popular con las actividades artísticas de los grupos dominantes [...] De todas formas, la enérgica reacción romántica en defensa de lo supranatural modificó sustancialmente la solución de continuidad que la cultura del XVIII había establecido entre el universo de la cultura popular y los programas de trabajo de los artistas* […] (TOBAR, 1994, p.138-139)

Exemplo disso é o teatro, no qual Calderón de la Barca ainda era muito cultuado por seu lado místico e sobrenatural, popular ao gosto do público e dos dramaturgos do século XIX: "[…] *hasta 1830* [...] *el teatro del Siglo de Oro vive o sobrevive* [...] *de adaptación de los textos teatrales barrocos* […] *Calderón de la Barca fue autor frecuentado* […] *por los refundidores de la época romántica*." (TOBAR, 1994, p. 283). Considerando-se também o tradicional dualismo, feito de contrastes das temáticas barrocas, que são exploradas pelos dramaturgos românticos, tal como no mito de *Don Juan*: "O dualismo que o gerou — vida/morte, luz/sombra etc. — representa suporte fundamental do Barroco e, dessa forma, *Don Juan* é verdadeiramente um mito barroco." (ARAUJO, 2005, p.126).

Consequentemente, na reconfiguração da tradição, o folclore medieval, sintetizado por lendas e mitos, ocupou o conteúdo programático de diversos autores do romantismo espanhol. José Zorrilla é um dos principais a restabelecer ditos elementos: "*Otro caso ejemplar* [...] *es el de José Zorrilla* […] *Sus romances y leyendas juveniles* […] *al estilo del Romancero nuevo del siglo XVI, explican cómo pudo verse envuelto en un proyecto de literatura popular fabricado en los despachos oficiales*" (TOBAR, 1994, p.145-146).

Dessa forma, o estilo compositivo de Zorrilla fora muito popular, agradando ao gosto tradicional da época (apesar dele ser parte das classes dominantes que controlavam o governo) e retomando alguns aspectos míticos, bem como lendas e folclores tradicionais: "*El empleo hecho por Zorrilla de motivos tradicionales recogidos en textos del Siglo de Oro que reelaboran material tradicional* […] *su folclorismo en una imprecisa aceptación ideológica de la cultura patrimonial* […]*"* (TOBAR, 1994, p.146-147). Portanto, José Zorrilla faz parte dos autores românticos que se municiou dessa via mais tradicional e muito ligada ao século áureo espanhol, no intuito de preservar uma ideologia de cunho nacionalista e absolutista. Nesse sentido, vamos observar a seguir ditas influências, no que tange à elaboração teatral de José Zorrilla e acerca dos principais aspectos que circundam *Don Juan Tenorio* (1844).

6.3-O teatro romântico do século XIX e o percurso dramático de José Zorrilla até *Don Juan Tenorio*

Conforme visto no capítulo anterior, o neoclassicismo predominava até fins do século XVIII, mediante tragédias e comédias que imitavam as principais obras dramáticas francesas e italianas. A partir disso, no primeiro terço do século XIX, os dramaturgos espanhóis começaram a evitar a raiz neoclássica, com José Zorrilla elencado entre os mais importantes representantes da corrente nacionalista e conservadora, reconfigurando os valores culturais da tradição espanhola:

> *El rearme nacionalista que trajo consigo el historicismo romántico explica las reacciones morales y literarias contra el teatro francés contemporáneo* […] *de las que son emblemas el poeta Zorrilla y otros muchos que, a su zaga, proclamaban* […] *su credo inequívocamente nacional: "soy romántico, pero romántico español y tradicionalista. Amante de la libertad —la libertad, digo, no la licencia"* […] *las tendencias xenófobas que vivió la sociedad española de la década moderada y que encontró un amplificador sustantivo en la actividad literaria —teatro histórico nacional y novelas de costumbres españolas— y en la industria editorial de la época* […] (TOBAR, 1994, p.110-111)

Zorrilla, no seu aprendizado com os mestres do teatro áureo, exercitou seus talentos através dos moldes barrocos, principalmente no que tange ao aspecto histórico e tradicional e os temas que abrangem o âmbito moral, em uma espécie de "refundição" desses valores no teatro romântico: "*Perduran, durante el reinado de Fernando VII, las refundiciones del teatro del Siglo de Oro y las piezas del teatro-espectáculo que tan amplia acogida habían tenido durante la anterior centuria* […]" (TOBAR, 1994, p.287). Portanto, o autor de *Don Juan Tenorio* sentia um incômodo com a influência do teatro neoclássico francês e, ao mesmo tempo, era conveniente para seus propósitos artísticos conservadores recorrer ao passado glorioso, em uma afirmação artística de intenções ideológicas bem delimitadas:

> *Zorrilla, «indignado al ver nuestra escena nacional invadida por los monstruosos abortos de la elegante corte de Francia», toma partido del lado de la reacción nacionalista y presenta como alternativa la vuelta a Calderón, Lope de Vega y Tirso de Molina. Lloréns ha calificado de «oportunista» la actitud de Zorrilla, que, en su opinión, trató de sacar provecho de la situación, escribiendo el tipo de teatro que reclamaba la burguesía española cada vez más moderada*. (JIMÉNEZ, 2018, p.7)

Além disso, uma das estratégias nacionalistas utilizadas por Zorrilla e seus asseclas, para reconfigurar o teatro espanhol, foi o emprego da linguagem tipicamente popular, a qual sintetizava o afã de inovar, frente aos diálogos formais e engessados do neoclassicismo: "[...] *son* […] *los textos teatrales los que mayores posibilidades ofrecen para la captación de las situaciones de comunicación lingüística coloquial* […]" (TOBAR, 1994, p.166-167). A saída dos autores românticos foi buscar, no tradicional folclore, uma linguagem coloquial elaborada com expressões arcaicas do passado, como forma de homenagear o século áureo hispânico: "*Un significativo procedimiento lingüístico que se extendió en la literatura española del romanticismo fue el de la reconstrucción artificiosa de una lengua medieval"* (TOBAR, 1994, p.169). Outro fator importante diz respeito às efetivas mudanças políticas e sociais, no primeiro terço do século XIX, as quais possibilitaram o afrouxamento dos dispositivos de censura, comuns na época monarquista, frente aos novos preceitos legais e democráticos, do nascente estado liberal:

> *Los cambios en la vida teatral española sólo cobraron consistencia con las disposiciones legales que, desde 1834 y, por supuesto, más allá de la reforma ilustrada, propugnaron el establecimiento de la libre empresa y la multiplicación de otros coliseos, más concordes con la nueva organización de la sociedad de clases y con las exigencias profesionales de los artistas*. (TOBAR, 1994, p.243)

Estavam criadas as condições de livre exercício artístico e na profissionalização da arte dramática, fora dos mecanismos regulatórios tanto da Igreja Católica quanto do poder real (ou seja, os dois poderes ou instituições que censuravam com afinco ao teatro espanhol até fins do século XVIII). Proliferaram-se as empresas privadas de representação teatral, as quais encomendavam peças aos dramaturgos como Zorrilla e a censura era menor, apesar de que essa indústria do teatro ceifava os interesses dos dramaturgos, quando assim fosse necessário. De qualquer forma, não se comparava à censura da monarquia, o que propiciou um florescimento artístico que inclusive definiu novos ideais dos dramaturgos românticos, a partir do ano de 1834, e serviu de marco para o surgimento de uma vanguarda estética que questionaria aos procedimentos artísticos neoclássicos:

> *Cuando Zorrilla comenzó a estrenar sus dramas, la vanguardia teatral española la formaban los escritores románticos* […] *La mayor tolerancia de la censura a partir de la muerte de Fernando VII (1833), la llegada de escritores liberales exiliados, la mejor difusión*

> *de las novedades teatrales europeas, especialmente las francesas, y la renovación de los teatros y de las formas de representar al liberalizarse el sistema de producción teatral, favorecieron el renacimiento escénico.* (JIMÉNEZ, 2018, p.5-6)

Como consequência, os subgêneros dramáticos estiveram com delimitações pouco precisas, dadas as experimentações estéticas dos autores românticos, em uma clara influência de célebres dramaturgos estrangeiros, os quais auxiliariam na renovação dos artistas espanhóis e de um hibridismo genérico:

> *Fueron años en que tendencias y géneros se confundían y no se distinguía entre drama y melodrama, entre comedia y drama histórico con precisión. Recuperada la propia tradición del Siglo de Oro y conocida la dramaturgia de Shakespeare, en buena parte a través de la lectura romántica de su teatro realizada en Francia, vivos aún elementos neoclásicos sobre todo en la comedia, se estrenó mucho teatro cuya línea dominante fue el hibridismo genérico vivido y asumido con escasa conciencia crítica. Zorrilla no tuvo más conciencia crítica de la situación que otros dramaturgos de su época por lo que falta en él una articulación coherente y amplia de su concepción del teatro.* (JIMÉNEZ, 2018, p.6)

Logo, o drama romântico, de cunho histórico, com raízes nas lendas e mitos medievais, como a própria obra *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, é um desdobramento de tais formulações dramáticas. Um exemplo, dentro do drama histórico, é o conceito de honra, o qual deixa de ser um balizador social e coletivo (típico do teatro barroco), como estabelecido no *Siglo de Oro*, para tornar-se uma atitude individual, baseada no livre-arbítrio que permite o sujeito refletir sobre seus atos e transformá-los sem punições externas, relacionadas às instituições sociais que o regulam.

Inserido na poética do drama histórico, o primeiro aspecto que devemos ter em conta é a mistura dos gêneros poético e dramático. Em outras palavras, a versificação do drama se alia aos elementos prosaicos, instituídos pela ação dos personagens e os diálogos entre eles: "*La mezcla de prosa y verso en un mismo texto teatral* […] *como otro rasgo característico de los dramas históricos* […] *del modelo del teatro versificado que había propuesto Zorrilla* […]" (TOBAR, 1994, p.315). É verdade que tal mistura já havia desde o teatro barroco, através da *nueva comedia*, no entanto, Zorrilla não imita os mesmos moldes de versificação, nem mesmo a estruturação clássica, que é reconfigurada em "*jornadas*", em vez de "*actos*", além do número de atos oscilarem em relação aos três tradicionalmente usados:

> […] *se descompone el viejo esquema tripartito de la exposición, nudo y desenlace. La agrupación de diversos cuadros en un acto o jornada, con la correspondiente modificación de los decorados, cumple su función estructurante y su papel de guion abierto para el escenógrafo. La fluidez en la sucesión de las diversas escenas rompe la conformación del espacio escénico del teatro neoclásico y traslada a los ojos y los oídos del espectador una materialización sensible de las proyecciones que acaecen en los procesos imaginativos*. (TOBAR, 1994, p.316)

Em razão disso, com mais atos ou jornadas, a estruturação cênica se amplia, com maior flexibilidade em termos de cenário e imaginação criativa, ao que o dramaturgo ganha liberdade artística, se comparado à tradição das obras dramáticas do século áureo. Amplia também a importância dos protagonistas da trama, como forma de prender o público e representar um "rebelde" da sociedade, caracterizado pela insígnia de "herói", na visão estética romântica:

> *Estos héroes de incierto perfil se revelarán o se reconocerán a sí mismos en situaciones de acreditada tradición literaria* […] *Y junto a estos héroes oscuros* […] *están los personajes que proceden de las capas marginales de la sociedad —corsarios en Simón Bocanegra, bandidos en Los Amantes de Teruel* […] *Y, en último término, los personajes que deliberadamente se colocan al margen de la sociedad, como Don Juan Tenorio. Todos son personajes que significan una radical oposición a la moral establecida y que por su marginalidad o por su condición subalterna* […] *traen a la escena un ímpetu de cambio en los valores sociales que no puede pasar desapercibido* […] *La reacción tenía que producirse y los críticos coinciden en atribuírsela al teatro de Zorrilla.* (TOBAR, 1994, p.321-322)

José Zorrilla, com *Don Juan*, inova ao ressaltar as perspectivas de um herói que confronta a sociedade e a critica sutilmente, por meio dos seus anseios morais e políticos. Assim, os principais personagens românticos são modelos ou *personas,* chamados pelos espanhóis de "*bandoleros*", ou seja, homens rebeldes ao meio social que roubam ou enganam a quem passar por seus caminhos. Segundo Ruiz, são as peças *El capitán Montoya* e *Margarita la Tornera* as que amadureceram o embrião do famigerado conquistador de mulheres no viés romântico:

> *Pero son dos leyendas más tardías las que el propio autor y todos los críticos han señalado como el embrión de Don Juan Tenorio: "El capitán Montoya", publicada en el tomo VIII de las Poesías (I840), y "Margarita la tornera", incluida en "Cantos del trovador" (1840-I841). La primera, magistralmente estructurada y desarrollada, logra fijar un retrato del burlador con pinceladas cortas, nerviosas* […]

> *dentro de los rasgos clásicos de pendenciero y mujeriego, Montoya ofrece condiciones positivas: hidalgo de condición, valiente, cumplidor, admirado* […] *Margarita la tornera representa un paso adelante* […] *don Juan, estudiante, rico, galán, pendenciero, seductor. Su aventura principal* […] *es la seducción de la inocente Margarita, otra monja contra su voluntad* […] (RUIZ, 2018, p.17-18)

O teatro romântico de Zorrilla era, então, produto de um intenso diálogo com as produções literárias de seus contemporâneos. E, mais precisamente, a partir de 1834 surgem várias obras com temáticas similares a do burlador, denotando uma gama de fortes emoções, de um pessimismo exacerbado, e impregnado de personagens que lutam ou disputam algo em relação ao sistema social vigente, ansiando liberdade ou exaltando a rebeldia dos românticos: "*Desde 1834 habían aparecido en la literatura española una serie de obras, algunas con Don Juan al fondo* […] *los personajes son víctimas cuyo fin es una muerte desgraciada, violenta, horrible* […]" (RUIZ, 2018, p. 22-23).

Em conclusão, não se pode deixar de mencionar outro fator histórico positivo e imprescindível na conjetura da elaboração de *Don Juan Tenorio*. Estreou no teatro em uma época festiva, ou seja, em meio a celebrações da paixão de Cristo. O fato de Zorrilla haver inaugurado nesse momento justifica o teor da ambientação da peça, com um pano de fundo carnavalesco e, ao mesmo tempo, tematizando traços da quaresma cristã:

> *Unos días antes del estreno de Don Juan Tenorio algunos periódicos anunciaron ya el drama* […] *y el estreno se verificó el 28 de marzo de 1844. Al ser la Semana de Pasión, no hubo representación el Viernes de Dolores 29, sí el 30 y luego hubo de interrumpirse durante toda la Semana Santa, reanudándose las representaciones el Domingo de Resurrección*. (JIMÉNEZ, 2018, p.10)

6.4-Introdução sobre *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla

A temática de *Don Juan Tenorio* sintetiza o lado do Romantismo espanhol mais conservador, com um conteúdo tradicional, uma vez que retoma uma época pautada pelos valores cristãos da Igreja Católica e do cavalheirismo da honra medieval, conforme influência do teatro barroco (ou seja, do *Siglo de Oro*). Embora a obra tenha sido composta em meados do século XIX (a peça teatral estreou no ano de 1844), a característica ou estratégia dos autores românticos de revalorizar o passado se aplica neste caso. Assim, Zorrilla data a trama dramática na época medieval, segundo ele cita

na introdução da peça: "*La acción en Sevilla por los años 1545, últimos del Emperador Carlos V. Los cuatro primeros actos pasan en una sola noche. Los tres restantes, cinco años después, y en otra noche*." (ZORRILLA, 2018, p.8).

Com isso, de antemão o leitor/espectador conhece o lugar em que ocorreram as cenas, *Sevilla*, o período político (do imperador Carlos V[38]) e também já especifica o tempo do enredo, com total precisão: os quatro atos iniciais transcorrem em uma única noite, denotando uma grande condensação das cenas, em um curto período de tempo; mas há a quebra da tradição clássica, no que diz respeito à unidade de tempo aristotélica; uma vez que os três atos seguintes acontecem após cinco anos, em relação aos atos iniciais. Só para evidenciar-se um exemplo do contexto histórico e político explícito, há uma referência a fatos históricos, da época do reinado do imperador Carlos V, citado pelo personagem Centellas, quem é um soldado e estava servindo à campanha imperial espanhola na Tunísia, conforme o seguinte excerto: "CENTELLAS: *Las guerras/ del emperador, a Túnez/ me llevaron; mas mi hacienda/ me vuelve a traer a Sevilla"* (ZORRILLA, 2018, p.23).

Além do mais, o fato de o cenário principal ser *Sevilla* rememora o mesmo espaço da peça barroca de Tirso de Molina (o "*burlador de Sevilla*"), o que denota a clara intenção de dialogar com essa versão original do mito literário fundador, bem como em relação à versão dramática de Zamora:

> […] *lo que Zorrilla debe fundamentalmente a Tirso de Molina y a Zamora, aparte de los nombres de casi todos los personajes, son los componentes esenciales del mito. Se ha señalado que, desde un punto de vista estructural, son necesarios tres elementos para la existencia de un Don Juan: un personaje licencioso, mujeriego, burlador, impío; un muerto importante con invitación mutua de asesino y asesinado a cenar; un grupo de mujeres, dentro del cual es esencial la hija del muerto. Zorrilla, como tantos otros, aprendió en los dos dramaturgos españoles el esquema básico sin el cual su Don Juan Tenorio no sería tal.* (RUIZ, 2018, p.12)

[38] Segundo o site http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/monarquia/carlos1.shtml (Acesso em 10 Jul. 2018), Carlos I da Espanha e V da Alemanha (1500-) foi rei da de Espanha de 1516 a 1556 e imperador da Alemanha de 1519 a 1556. Com Carlos, a Espanha conheceu uma etapa de grande prosperidade econômica, porquanto era a época da colonização e conquista da América, acarretando abertura de muitos mercados e a chegada de metais preciosos. Com esse volume de riquezas, a Espanha impulsionou todas as atividades econômicas, facilitando também as campanhas bélicas do imperador. No entanto, sua política imperialista, antieconômica ocasionou uma ruina financeira que levou a uma decadência do seu reino, em fins do século XVI. Nesse processo de crise, Carlos V abdicou do trono em 1555, deixando o império alemão a cargo do seu irmão Fernando. No ano seguinte cederia a seu filho Felipe II, o reinado da Espanha e suas colônias, bem como os reinos da Itália e dos Países Baixos. Posteriormente, se enclausurou em um monastério em Extremadura, onde morreu em 1558.

Sobretudo, aparecem os principais mitemas que conformam a saga original, vista em Tirso, e foram enumerados por Ruiz: o mitema do burlador, o do duplo convite de jantar e a estátua sobrenatural (chamada de "*convidado de piedra*", no mito literário de Tirso de Molina) e o do grupo de mulheres seduzidas pelo burlador, encerrando a espinha dorsal que configura o cerne do mito de *Don Juan*. Contudo, antes de aprofundarmos na interpretação dos mitemas de *Don Juan Tenorio*, importa resumir os argumentos desta peça teatral, a título de situar o leitor nas bases temáticas que compõe o quadro estrutural dos aspectos míticos delineados.

6.5-Resumo dos argumentos da peça

Don Juan Tenorio é uma obra dramática bastante extensa e para melhor explanar sua composição, vamos resumi-la a partir dos atos que integram as duas partes da peça. Chama a atenção que Zorrilla fez questão de nomear cada ato, com um subtítulo que auxilia o leitor/espectador na introdução do tema. A primeira parte é constituída de quatro atos e a segunda possui três.

Primera parte

1º Ato: "*Libertinaje y escándalo"*

A ação inicia-se na cidade de Sevilha, em uma noite de carnaval, em 1545, na qual *Don Juan*, caracterizado com uma máscara, está em uma taverna (tradução do espanhol para a palavra "*hostería*") de um personagem italiano chamado Buttarelli. Este conversa com outro personagem, Ciutti, quem é criado de *D. Juan*, e descrevia a fama pregressa do seu amo, como nobre de uma família espanhola tradicional. *D. Juan* estava na taverna e escrevia uma carta. Em seguida ele pede a Ciutti que a entregue a Doña Inés, dentro de um determinado horário, aos cuidados de uma dama que sabia de suas intenções. Logo, *D. Juan* pergunta a Buttarelli se viu Don Luis Mejía. Ao que o dono da pousada relembra que o burlador e Don Luis haviam feito uma aposta há exatamente um ano e esse era o motivo dele estar ali aguardando o seu amigo, para se encontrarem naquele dia e em um horário predeterminado. *D. Juan* resolve ir embora para posteriormente retornar na hora determinada do encontro. Em nova cena, surge Don

Gonzalo de Ulloa, Comendador de Calatrava, perguntando por *D. Juan.* Don Gonzalo não quer ser visto e se disfarça com uma máscara, enquanto espera o encontro entre *D. Juan* e Don Luis. Nesse meio tempo surge outro personagem, Don Diego Tenorio, pai do burlador, que também se senta em uma mesa, a espera do derradeiro encontro da aposta. Chegam na taverna o capitão Centellas, Avellaneda e dois cavalheiros para presenciarem a aposta. Na hora marcada, *D. Juan* e Don Luis aparecem com máscaras e acabam se reconhecendo. Os amigos que os esperavam se cumprimentam e a aposta começa a ser contabilizada sobre as conquistas amorosas e duelos de espadas de cada um. *D. Juan* acaba vencendo a disputa. Então Don Luis reconhece sua derrota, mas faz um novo desafio ao burlador: conquistar uma noviça que está prestes a se tornar freira. D*on Juan*, ávido por novos desafios, aceita e salienta, com enorme audácia, que vai acrescentar uma maior dificuldade: conquistar a noiva de um amigo, especificando ser Doña Ana, com quem D. Luis está prestes a casar. Este aceita a aposta.

Surge Don Gonzalo, quem ouvira a conversa na mesa ao lado e interpela a *Don Juan*, advertindo-lhe que ele e seu pai haviam apalavrado um casamento entre o burlador e sua filha, Doña Inés. O acordo é desfeito quando D. Gonzalo fica sabendo do caráter duvidoso do seu futuro genro. Don Diego, quem também estava disfarçado, aparece, repreende o filho e com muita vergonha adverte a *D. Juan* que o castigo divino o espera, por suas atitudes escandalosas e libertinas. Don Diego e Don Gonzalo saem da pousada para anular os preparativos do casamento, arranjado por eles. *D. Juan* ignora os apelos e também duvida do suposto castigo dos céus. Ao saírem da pousada, o burlador e Don Luis (ambos haviam pedido aos seus criados que denunciassem um ao outro) são presos por guardas, após serem denunciados pelos seus crimes.

2º Ato: "*Destreza"*

Don Luis Mejía está na casa de sua noiva, Doña Ana. Ele conta a Pascual (criado de D. Ana) que pagou a fiança e ficou livre novamente. Seu receio é que *D. Juan* apareça para conquistar a sua noiva, conforme efetuara na aposta. Por tal razão, resolve passar a noite na casa dela, por não confiar nas mulheres. Enquanto isso, em uma rua próxima, *Don Juan* e Ciutti resolvem fazer uma emboscada a Don Luis. Doña Ana e Don Luis se despedem, combinando de se encontrar às dez horas da noite. Os criados de *D. Juan* interceptam e levam a Don Luis para longe da casa. *D. Juan* permanece ali e logo fica sabendo que a carta enviada a D. Inés já está nas mãos dela. Ciutti surge

afirmando que D. Luis não o incomodará mais e o plano seria perfeito: às nove ele conquista Doña Ana de Pantoja, noiva do seu rival, e às dez ele vai ao encontro de D. Inés, no convento.

3º Ato: "*Profanación"*

A cena inicia-se no convento, Brígida pede que D. Inés leia a carta enviada por *D. Juan*, ao que ela faz a leitura e começa a estremecer de paixão por ele. A noviça confessa que não para de pensar nele. Em um dado momento se ouvem passos e *D. Juan* aparece. Inés, ao vê-lo, fica tão emocionada e surpresa que acaba desmaiando. O burlador aproveita a oportunidade e a rapta do convento. A abadessa, responsável do convento, entra e procura por D. Inés. Em seguida surge uma freira e lhe diz que um cavalheiro quer falar com ela: é D. Gonzalo, em busca de sua filha. O pai, ao saber do rapto, encontra a carta nos aposentos de D. Inés e se dá conta que foi *D. Juan* quem a sequestrou. D. Gonzalo sai para tentar encontrá-lo e defender a honra da filha.

4º Ato: "*El diablo a las puertas del cielo"*

O cenário inicial deste ato é uma fazenda de *Don Juan Tenorio*, perto de Sevilha. Na sacada da casa conversam Ciutti e Brígida. Ambos aguardam o retorno de *D. Juan*, quem fora à cidade resolver alguns assuntos. Doña Inés estava adormecida e, confusa ao despertar, não se lembra de nada. Brígida inventa que ambas foram salvas por *D. Juan* de um incêndio e agora estavam na fazenda dele. Inés quer ir embora e, mesmo tendo sentimentos por ele, pressente que deve regressar ao convento. Logo chega o burlador e começa a seduzir D. Inés, ao que ela se encanta por seu charme. Nesse momento, surge D. Luis querendo enfrentá-lo, por causa da aposta em que ao perder, deve pagar com a morte em um duelo. No entanto, aparece D. Gonzalo de Ulloa enfurecido, querendo resgatar a honra de sua filha sequestrada. *D. Juan* surpreende a todos, por estar arrependido, e se ajoelha aos pés dele pedindo perdão, dizendo-se realmente apaixonado por ela. Porém, D. Gonzalo se nega a aceitar que eles se casem e duvida das intenções de *D. Juan*, chamando-o de covarde. Os ânimos ficam exaltados e D. Luis, que se escondera, sai também para enfrentar a *D. Juan*, ao que este mata a ambos com tiros de sua pistola. Ciutti aparece e sugere ao burlador que fuja pela sacada, já que soldados estão vindo para capturá-lo. *D. Juan* pula e foge de barco, indo embora

para a Itália. Na cena seguinte entram os soldados, seguidos de Doña Inés e Brígida. Encontram aos dois cadáveres: D. Luis e D. Gonzalo. Doña Inés reconhece o corpo do seu pai. Os soldados clamam por justiça mas D. Inés perdoa a *D. Juan*, por estar tão apaixonada. Acaba a primeira parte da peça teatral.

Segunda parte

1ºAto: "*La sombra de doña Inés*"

A cena ocorre cinco anos depois da primeira parte. Há um escultor no jardim de um cemitério, quem admira seu trabalho nos túmulos, com as estátuas de Don Gonzalo de Ulloa, de Doña Inés, Don Diego Tenorio e de Don Luis Mejía. Ele já ia embora quando aparece um cavalheiro e inicia um diálogo: é *Don Juan*. Este pede ao escultor que explique o que aconteceu, já que estava ausente da Espanha, refugiado na Itália. O escultor narra que Don Diego Tenorio teve o pior de seus filhos, *D. Juan*, e o deserdou doando sua fortuna para realizar esse panteão ou templo, dedicado aos mortos que ali estavam, os quais morreram por causa das maldades de seu filho. O burlador escuta atento e reconhece todas as estátuas. De repente, percebe uma com a feição de Doña Inés e, para sua surpresa, descobre que ela morreu de tristeza pelo sentimento que nutria pelo burlador, abandonada no convento. *D. Juan* fica só no cemitério, refletindo sobre o passado e, arrependido, se dirige à estátua de D. Inés com profundo pesar, declarando seu amor por ela. Ao que, de forma sobrenatural, se alastra um vapor fantasmagórico que faz desaparecer a estátua dela. No lugar aparece uma "sombra" de D. Inés e fala com ele. *D. Juan* pensa ser uma alucinação e que estaria louco. D. Inés lhe explica que ofereceu sua alma a Deus, como preço da alma impura de seu amado *D. Juan*. Ela ainda roga que ele se arrependa de seus atos para ser salvo e logo desaparece. *D. Juan* fica atônito, sem saber o que pensar diante de algo tão extraordinário. Em nova cena, aparecem os personagens Centellas e Avellaneda, *D. Juan* lhes conta o que aconteceu e eles riem duvidando. Ao que o burlador convida para jantar aos amigos e também a estátua de D. Gonzalo, afirmando não ter medo dos fantasmas.

2º Ato: "***La estatua de don Gonzalo"***

D. Juan e seus amigos Centellas e Avellaneda estão na mesa de sua casa jantando. Os amigos percebem que há nela um lugar vazio, com os talheres e o prato, e o indagam. O anfitrião relata que espera o seu convidado do além, sendo motivo de risada. De repente, alguém bate na porta e *D. Juan* manda Ciutti atender, ao que ele vai e volta dizendo não haver ninguém. Voltam a ouvirem-se ruídos na porta e em outras partes da casa, de forma bem estranha. Em um dado momento, surge a estátua de Don Gonzalo, quem passa pela porta sem precisar abri-la. O burlador o reconhece e eles começam a dialogar. A estátua o avisa que Deus lhe concedeu a chance de se arrepender e o convida para se encontrarem na noite seguinte. *Don Juan* aceita o convite e logo a estátua desaparece. Todos ficam confusos com o que viram e o burlador recebe ainda a visita da sombra de D. Inés, quem reforça que ele vá ao convite macabro e desaparece de imediato. *D. Juan* acha que é brincadeira de mau gosto de seus amigos Avellaneda e Centellas e eles acabam discutindo e duelando.

3º Ato: "*Misericordia de Dios y apoteosis del amor*"

O ato final inicia-se no cemitério, em que *D. Juan* surge, lamentando a morte dos dois amigos com quem duelara recentemente. Ele percebe que entre as estátuas não está a de Don Gonzalo e o chama. De súbito, o cenário se transforma surgindo uma mesa com cobras, fogo e cinzas. Aparece a estátua do Comendador, dizendo-lhe que seu tempo acabara e que *D. Juan*, para a surpresa geral, havia morrido quando duelou com seus amigos. A estátua instiga que lhe dê a mão para juntos irem ao inferno, ao que o burlador se sente arrependido de tudo que fez e pede o perdão divino. Nesse momento, aparece Doña Inés, pegando em sua mão e, ao entregar sua alma a Deus, salvou a de seu amado, por seu arrependimento final. Ela manda os mortos regressarem aos seus túmulos e exclama que o amor salvou a *Don Juan*. Os dois amantes vão embora como almas brilhantes, com música e anjos ao redor.

6.6-Os mitemas em *Don Juan Tenorio*

6.6.1-O contexto mítico da honra

Como o tempo da história da peça gira em torno de 1500, auge da cultura medieval cavalheiresca, por meio de seus rígidos códigos de honra e nobreza, estes fazem parte do culto à tradição folclórica, retomada por Zorrilla. Por exemplo, no segundo ato da primeira parte, denominada "*Destreza*", tem-se na altivez das falas dos personagens a característica da linhagem nobre, em um demarcador social indelével da honra cavalheiresca, tão cara aos seus predecessores Tirso e Zamora:

> *DON LUIS:*
> […]
> *Pero ahora, señor don Juan,*
> *cada cual con su fortuna.*
> *Si honor y vida se juega,*
> *mi destreza y mi valor,*
> *por mi vida y por mi honor,*
> *jugarán...; mas alguien llega*. (ZORRILLA, 2018, p.48)

Don Luis demonstra o receio de ser desonrado pela burla de *D. Juan* e zela por sua amada, D. Ana. Diante da casa dela, aguarda para evitar que seja manchada a sua reputação, frente ao rival de apostas. E em seguida, em um diálogo com Pascual (criado de sua noiva), o assunto segue em relação à estirpe social de *Don Juan* (e de sua costumeira má fama de desonrar as damas) e sobre a linhagem de sua família, os "*Tenorios*", trazendo à tona a noção de "valor" e de honra, esta definida em castas predeterminadas da sociedade:

> *PASCUAL: Más que un buen aragonés.*
> *no ha de valer un Tenorio.*
> *Todos esos lenguaraces,*
> *espadachines de oficio,*
> *no son más que frontispicio*
> *y de poca alma capaces.*
> *Para infamar a mujeres*
> *tienen lengua, y tienen manos*
> *para osar a los ancianos*
> *o apalear a mercaderes.*
> *Mas cuando una buena espada,*
> *por un buen brazo esgrimida,*
> *con la muerte les convida,*
> *todo su valor es nada.*
> *Y sus empresas y bullas*

se reducen todas ellas,
a hablar mal de las doncellas
y a huir ante las patrullas. (ZORRILLA, 2018, p.52)

Portanto, os personagens já conhecem a perspicácia do protagonista burlador, tanto em relação ao seu passado de enganos e seduções às mulheres quanto ao que diz respeito às características de bravura e luta, como bom espadachim e também de suas eventuais fugas da justiça. Don Luis concorda com Pascual, chamando de "raça dos Tenorios", o que poderia ser interpretado como uma intertextualidade com as versões do burlador de Tirso, Calderón e Zamora, enquanto precursores míticos de sua cultura de burlar as regras sociais da honra e dos bons costumes cavalheirescos, da Espanha medieval:

D. LUIS: Pues si es en mí tan notorio
el valor, mira Pascual,
que el valor es proverbial
en la raza de Tenorio.
Y porque conozco bien
de su valor el extremo,
de sus ardides me temo
que en tierra con mi honra den. (ZORRILLA, 2018, p.52-53)

Além disso, outro caráter inerente à honra é a permuta de favores entre os nobres, das classes mais favorecidas, em um reflexo das influências sociais bem definidas e permeadas por camaradagens (o toma-lá-da-cá), tão comuns em uma sociedade viciada em exercer autoridade e se livrar de punições eventuais, diante de uma justiça parcial e imperfeita. No mesmo diálogo entre Don Luis e o lacaio Pascual, o nobre cavalheiro conta como saiu da prisão, mesmo tendo acusações sérias de morte e desonras, se beneficiando de favores prestados por um fidalgo de sua confiança, o que corrobora a impunidade entre seus pares:

PASCUAL. ¿No está preso?
D. LUIS. Sí que está;
mas también lo estaba yo,
y un hidalgo me fió.
PASCUAL. Mas ¿quién a él le fiará?
D. LUIS. En fin, sólo un medio encuentro
de satisfacerme. (ZORRILLA, 2018, p.53)

Este aspecto da contravenção das leis, estimuladas por favores e impunidades, é uma das temáticas caras ao Romantismo espanhol, apesar de que tais transgressões já

são observadas nas obras barrocas de Tirso e Calderón, bem como em Zamora, com tons neoclássicos. Entretanto, é uma característica estética romântica ressignificar os aspectos do capricho e das vontades individuais, a serviço das paixões e vícios do ser humano, acrescentando-se a isso o orgulho romântico de ser rebelde, sem causa estipulada: "Enquanto o protagonista de Tirso beneficiava-se ostensivamente das suas relações de parentesco [...] o burlador de Zorrilla não se curva nem diante do pai nem diante do rei" (TEIXEIRA, 2008, p.45).

De qualquer forma, a questão da honra, enquanto norma social que regula e pune aos seus violadores, perde gradualmente sua relevância em Zorrilla, na medida em que as cenas e atos seguintes cada vez menos vão se referindo a esse contexto de ativação das regras cavalheirescas, tão ligadas ao poder da Igreja Católica e também ao rei, como já observamos nas versões do mito antecessoras. Sobretudo, é a consolidação do gênio romântico em face de um reflexo ideológico, constituído pela cultura espanhola do século XIX:

> *Nótese también que ha desaparecido todo elemento de crítica social, y la figura del rey no desempeña ahora papel alguno: el drama de Zorrilla se mantiene en un plano de relaciones individuales, sin una conexión tan estrecha con el ámbito de la corrupción social y política como el que se establecía en el Burlador, circunstancia que facilita a su vez el desenlace edulcorado de Don Juan Tenorio.* (ARELLANO, 2017, p.133)

Assim, a crítica social antes esmagadora e cruel em punir, se reorganiza e já admite um maior exercício individual do livre-arbítrio, tal qual a razão iluminista contribuiu, para que o homem espanhol do século XIX seja menos temente aos pecados e punições da Igreja e da justiça dos homens, cujo paradigma se regulava por uma autoridade monárquica, que agora se esvai com o advento da república nos seus primeiros passos.

6.6.2-O mitema do burlador

O cerne do mito de *Don Juan* é sua característica de burlar, enganar, ou desafiar as regras sociais vigorantes. José Zorrilla explora fartamente tais aspectos do seu protagonista, acrescendo-lhe novas formas de expressão, no tocante ao teor mais individualizado dos personagens românticos. Por exemplo, o burlador zorrillesco é

complexo e sofre transformações psicológicas nunca antes vistas na configuração desse mitema, dentro do teatro espanhol. Porém, a fama pregressa aparece logo ao início da peça, por meio de personagens que já o conhecem de outros tempos, como é o caso de Centellas:

> *CENTELLAS. Pues todo en contra se arriesga;*
> *porque no hay como Tenorio*
> *otro hombre sobre la tierra,*
> *y es proverbia su fortuna*
> *y extremadas sus empresas.* (ZORRILLA, 2018, p.25)

Em outro trecho, o próprio *Don Juan* admite ter um passado "manchado", marcado por escândalos e enganações. Seu orgulho ainda sintetiza o fato dele não ser hipócrita, criticando indiretamente aos seus contemporâneos que cultivam os mesmos vícios e paixões: "*D. JUAN. Ni a mí, que el orbe es testigo*/ *de que hipócrita no soy,*/ *pues por doquiera que voy*/ *va el escándalo conmigo."* (ZORRILLA, 2018, p.30). Não obstante, seu caráter burlador só aparece com força quando há o encontro entre ele e seu rival de apostas, Don Luis de Mejía, após um ano no qual foram contabilizadas todas as peripécias que ambos cometeram, no seu afã de conquistas amorosas, bem como colecionando desafetos em duelos que porventura ocorreram. Uma semelhança com o mitema do burlador de Tirso é a alusão às suas conquistas na Itália (Roma no início e depois ele vai a Nápoles, igual ao burlador do drama barroco), mesmo que ele não especifique as donzelas enganadas:

> *D. JUAN.*
> […]
> *En Roma, a mi apuesta fiel,*
> *fijé, entre hostil y amatorio,*
> *en mi puerta este cartel:*
> *«Aquí está don Juan Tenorio*
> *para quien quiera algo de él.»*
> […]
> *Las romanas, caprichosas,*
> *las costumbres, licenciosas,*
> […]
> *Nápoles, rico vergel*
> *de amor, de placer emporio,*
> *vio en mi segundo cartel:*
> *«Aquí está don Juan Tenorio*,
> *y no hay hombre para él .*
> *Desde la princesa altiva*
> *a la que pesca en ruin barca,*
> *no hay hembra a quien no suscriba;*
> *y a cualquier empresa abarca,*

si en oro o valor estriba.
Búsquenle los reñidores;
cérquenle los jugadores;
quien se precie que le ataje,
a ver si hay quien le aventaje
en juego, en lid o en amores.» (ZORRILLA, 2018, p.31-32)

A partir de suas memórias, acerca de Nápoles, há intertextualidade com o mitema do burlador de Tirso, pois ele narra ter conquistado "*Desde la princesa altiva/ a la que pesca en ruin barca*", se referindo às mulheres nobres, como Doña Isabela (que foi sua conquista em um palácio, em Nápoles, quando menciona "*sobre Italia, porque allí/ tiene el placer un palacio*") e também à pescadora Tisbea ("*a la que pesca en ruin barca*"). Além disso, a versão de Zorrilla preza pelo exagero romântico, pois são muitas aventuras relatadas. *Don Juan*, orgulhoso e altivo, sintetiza seu perspicaz *modus operandi* de seduções, enumerando as diversas façanhas, tal qual ele fosse um herói em uma saga bem aventurada, de alguma poesia épica grega. Na sequência da mesma cena, *Don Juan* e Don Luis contabilizam a famosa aposta de um ano atrás. A disputa pressupõe os seguintes termos: números de conquistas ou burlas amorosas e mortes de cavalheiros desafiados em duelos, por motivos de desonra ou outros de caráter semelhante. *Don Juan* acaba vencendo em ambos os aspectos e um novo desafio é proposto, o de seduzir a uma noviça, segundo o trecho a seguir:

D. LUIS. Contad.
D. JUAN. Veinte y tres.
D. LUIS. Son los muertos. A ver vos.
¡Por la cruz de San Andrés!
Aquí sumo treinta y dos.
D. JUAN. Son los muertos.
[…]
Pasemos a las conquistas.
D. JUAN. Sumo aquí cincuenta y seis.
D. LUIS. Y yo sumo en vuestras listas
setenta y dos.
D. JUAN. Pues perdéis.
D. LUIS. ¡Es increíble, don Juan!
[…]
D. LUIS. Sólo una os falta en justicia.
D. JUAN. ¿Me la podéis señalar?
D. LUIS. Sí, por cierto: una novicia
que esté para profesar. (ZORRILLA, 2018, p.37-38)

Conforme percebemos, os números obtidos em um ano de aposta são bastante exagerados. Porquanto o *Don Juan* de Zorrilla é notavelmente audaz em seu apetite por

burlas, se comparado com seus predecessores. A tais hipérboles, são acrescentados novos desafios na aposta. O burlador resolve colocar outra contenda ainda maior: seduzir a noiva de um amigo. Don Luis aceita o desafio de justamente sua noiva, Doña Ana de Pantoja, ser o alvo do rival de conquistas:

> *D. JUAN. ¡Bah! Pues yo os complaceré*
> *doblemente, porque os digo*
> *que a la novicia uniré*
> *la dama de algún amigo*
> *que para casarse esté.*
> *D. LUIS. ¡Pardiez, que sois atrevido!*
> *D. JUAN. Yo os lo apuesto si queréis.*
> *D. LUIS. Digo que acepto el partido.* (ZORRILLA, 2018, p.38-39)

Logo, em se tratando de uma característica do modo de seduzir, o *Don Juan* de Zorrilla remete à tradição literária espanhola. Existe uma nítida intertextualidade com a tragicomédia *Celestina* (1499), de Fernando Rojas. Isso porque a personagem Celestina age como uma espécie de "cupido", usando de artifícios que auxiliam Calixto no objetivo de seduzir Melibea. Quem faz as honras em *Don Juan Tenorio* é Brígida. Ela ajuda *Don Juan* na conquista de Doña Inés, o que estabelece um aspecto inovador no mitema do burlador: "*BRÍGIDA.* […] *La hablé del amor, del mundo, / de la corte y los placeres,/ de cuánto con las mujeres / erais pródigo y galán.*" (ZORRILLA, 2018, p.68-69). Assim, *Don Juan* subornava Brígida e a criada fazia propaganda dele para sua ama, preparando o derradeiro encontro de ambos. A esse respeito, Álvaro Custodio comenta acerca das similaridades entre ambas as obras dramáticas espanholas:

> *Lo que relaciona al Don Juan Tenorio de Zorrilla con la Celestina es la notabilísima descripción de sus tres principales caracteres: Don Juan (Calixto), Doña Inés (Melibea) y Brígida (Celestina) y su desarrollo escénico* […] *Calixto no pretende, no lo manifiesta un solo momento, casarse con Melibea sino poseerla del modo más rápido, si fuera posible como Don Juan* […] (CUSTODIO, 2018, p.7-8)

Don Juan ganha uma aliada inclusive na hora da leitura da carta, enviada por ele, no que seus palpites e comentários elogiosos a incentivam a correspondê-lo (e ela comenta para si mesma: "*Ya tragó todo el anzuelo*", dando a entender que D. Inés "fisgou a isca" pretendida por *D. Juan*) e percebem-se também os sentimentos acentuados, próprios do estilo retórico do Romantismo:

D.ª INÉS. (Lee.)
«Luz de donde el sol la toma,
hermosísima paloma
privada de libertad,
si os dignáis por estas letras
pasar vuestros lindos ojos,
no los tornéis con enojos
sin concluir, acabad.»
BRÍGIDA. ¡Qué humildad! ¡Y que finura!
[…]
BRÍGIDA. (Ya tragó todo el anzuelo.) (ZORRILLA, 2018, p. 84-86)

A exaltação das emoções, por meio de poemas ou cartas, remete-nos ao contexto dos poetas trovadores, tão caros aos dramaturgos e poetas espanhóis do Romantismo, sendo um traço folclórico e medieval que Zorrilla retoma, dentro da perspectiva do arquétipo de um conquistador. Os trovadores expressavam amores impossíveis ou inacessíveis, por algum motivo maior (assim como ocorre entre *D. Juan* e D. Inés, já que ela está encerrada em um convento, inatingível aos homens):

> A concepção amorosa romântica radica no amor cortês trovadoresco do século XVII, ainda que não corresponda às circunstâncias da corte medieval. Na concepção romântica, o amor é um sentimento não correspondido, irrealizável, por vezes concebido como um serviço de vassalagem de um homem apaixonado por dama inalcançável, inclusive divinizada. Outras vezes a realização do amor é impedida por acontecimentos do destino, que se impõem em meio aos amantes. Em sua quase totalidade, trata-se de um amor espiritual que deve esquecer todo o desejo de posse. Dessa forma, o ser apaixonado sente desejos e paixões carnais, mas, como deve renunciar a eles, o sentimento amoroso vem acompanhado de dor, de sofrimento e de padecimento. Na estética romântica, o amor é simbolizado pelas oposições paixão e dor, vida e morte, glória e inferno. O ser apaixonado é cativado pelo destino para amar e sofrer e se conforma, pois o sofrimento amoroso enobrece a alma. (ARRUDA, 2011, p. 2)

Nesse meio tempo, *D. Juan* prossegue com seu ímpeto de conquistar e engata outra burla: a aposta de tentar seduzir a noiva de seu rival, Doña Ana, usando o mesmo esquema de conquista, pelo qual ele suborna a criada do seu "alvo", chamada Lucía, conforme vemos em um diálogo rápido e dinâmico entre eles: "*LUCÍA. ¿Qué haré si os he de servir?/ D. JUAN. Abrir./ LUCÍA. ¡Bah! ¿Y quién abre este castillo?/ D. JUAN. Ese bolsillo./LUCÍA. ¿Oro?/D. JUAN. Pronto te dio el brillo."* (ZORRILLA, 2018, p.72-73).

Deste modo, o planejamento das burlas de *Don Juan* estava maquiavelicamente arquitetado, com os horários estabelecidos para as duas seduções. Às nove horas da noite ele iria ao convento encontrar a Doña Inés e às dez voltaria para acessar a casa de Doña Ana. E em ambos locais ele contaria com a ajuda das criadas subornadas. Em síntese, os métodos de sedução de *Don Juan* primam mais pela audácia e perspicácia do que pela burla (ou enganação): "O sedutor de Zorrilla subverte o código, exercitando a burla pela corrupção, em ouro, às alcoviteiras Brígida (para seqüestrar Inês) e Luzia (para gozar D. Ana de Pantoja)" (ARAUJO, 2005, p.135). Ainda, José Zorrilla enriquece os caracteres psicológicos de seu *Don Juan*, quem deixa de ser um personagem tipo (ou plano, o qual não modifica suas características durante todo o enredo dramático), para se tornar um personagem redondo ou mais complexo, cujo teor vai sofrendo modificações psicológicas, ao longo da trama:

> *D. JUAN. Tan incentiva pintura*
> *los sentidos me enajena,*
> *y el alma ardiente me llena*
> *de su insensata pasión.*
> *Empezó por una apuesta,*
> *siguió por un devaneo,*
> *engendró luego un deseo,*
> *y hoy me quema el corazón.* (ZORRILLA, 2018, p.69-70)

Paulatinamente, *Don Juan* parece refletir sobre seus atos, através do crescente sentimento que lhe surge em relação à Doña Inés. O que se corrobora com a cena seguinte, na qual a metamorfose do burlador de mulheres se amplifica no momento em que ele surpreende a todos e se mostra humilde diante de Don Gonzalo, por causa desse arrebatamento que começa a sentir pela filha do Comendador. Ele declara o amor por D. Inés e evidencia que a candidez dela o fez se arrepender:

> *D. JUAN. Comendador,*
> *yo idolatro a doña Inés,*
> *persuadido de que el cielo*
> *nos la quiso conceder*
> *para enderezar mis pasos*
> *por el sendero del bien.*
> *No amé la hermosura en ella,*
> *ni sus gracias adoré;*
> *lo que adoro es la virtud,*
> *don Gonzalo, en doña Inés.* (ZORRILLA, 2018, p.118-120)

Sua transformação interior se enaltece e configura no conceito romântico da mulher-anjo, encarnada em Doña Inés, como símbolo de candura e pureza, capaz de modificar a um homem como ele. Em face disso, se desarticula completamente o tradicional mitema do burlador, havendo a quebra do paradigma original, que vimos em Tirso de Molina. Portanto, José Zorrilla inova ao ponto de *Don Juan* se arrepender e se apaixonar. Um emblema da completa mudança de comportamento (em que deixa de ser um burlador e se autoanalisa e autocritica) ocorre logo no início da segunda parte do drama, após cinco anos de sua ausência da Espanha. Neste excerto, há um exemplo de uma descrição psicológica de si mesmo que sintetiza um novo homem:

> *ESCULTOR. ¿Pero no tiene conciencia*
> *ni alma ese hombre?*
> *D. JUAN. Tal vez no,*
> *que al cielo una vez llamó*
> *con voces de penitencia,*
> *y el cielo, en trance tan fuerte,*
> *allí mismo le metió,*
> *que a dos inocentes dio,*
> *para salvarse, la muerte.*
> *ESCULTOR. ¡Qué monstruo, supremo Dios!*
> *D. JUAN. Podéis estar convencido*
> *de que Dios no le ha querido.* (ZORRILLA, 2018, p.134-135)

Em conclusão, o mitema do burlador, dentro da proposta romântica de José Zorrilla, reconstrói a um *Don Juan* que era incialmente mais impulsivo, instintivo e ávido por enganar, aflorando psicologicamente um homem mais sentimental e reflexivo sobre suas atitudes, com matizes filosóficos que tomam conta do protagonista, na medida em que a trama dramática vai avançando. A partir do drama romântico, *Don Juan Tenorio*, o mito literário do burlador ganha em profundidade intelectual e psicológica:

> *Con la llegada del Romanticismo, la meditación se apodera de nuestro héroe, y estamos ahora frente al pensamiento; pierde dinamismo pero gana en filosófico, siempre en busca de lo irreal y lejano. Los donjuanes posteriores se caracterizan por su fuerte intelectualismo.* (RAMOS, 2018, p.366)

6.6.3-Mitema da sedução das mulheres: Doña Inés, a "salvadora de uma alma libertina"

O segundo aspecto essencial do mito literário donjuanesco, a partir de sua primeira versão em Tirso de Molina, são as conquistas amorosas. As mulheres que são vítimas do encantamento do burlador também serão revestidas de novos caracteres, lembrando que nas versões de Tirso, Calderón e Zamora, predominam personagens femininas quase coadjuvantes, frente à passividade de suas atitudes, em relação aos personagens masculinos e seus comportamentos patriarcais. Naturalmente enraizados pela época histórica medieval, do cavalheiro que honra e protege a mulher, dominando todas as ações dramáticas da trama. Pois bem, no início da peça dramática, o contexto tradicional da função da mulher, como a dama inocente e desonrada, serve de ponto de partida para a configuração pretendida por Zorrilla. Observamos no mitema anterior que o papel delas se resumia a serem meros números nas apostas de *Don Juan* com Don Luis, não importando o nome e nem a razão da conquista. Afinal, são "objetos" ou "troféus", oriundos dos desafios propostos pelos orgulhosos e sarcásticos cavalheiros:

> Simbólico de um cristianismo agônico e barroquista, Don Juan pune as mulheres, em razão da leviandade destas em suas entregas corporais, totalmente absorvido pela vertigem numérica, a aritmética ou geometria cumulativa de corpos por seduzir e abandonar. (ARAUJO, 2005, p.94)

Doña Ana é a primeira personagem "alvo" do burlador. Ela é noiva de D. Luis e eles combinaram de se encontrar às dez da noite. No entanto, *D. Juan* aparece nesse momento, ao que os criados dele capturam Don Luis e o levam dali, deixando o caminho livre para o burlador tentar seduzir a Doña Ana. Há uma elipse intencional de Zorrilla, em que não ficamos sabendo se *Don Juan* realmente conseguiu seduzir a Doña Ana ou não. É um mistério que permanece sem resolução até o fim da obra dramática. Seu papel é secundário e somente se traduz em um grande desafio na aposta acordada.

Contudo, a personagem feminina que se destaca neste mitema é D. Inés. Ela tem sua inocência exaltada, pois nunca havia saído do convento, não conhecendo a maldade humana, e inacessível ao mundo e aos pretendentes que quisessem se casar com ela. O ápice é a metáfora da mulher angelical que se consagra na imagem poética da pomba ("*paloma*", em espanhol), simbolizando a pureza de espírito dessa cândida mulher, com ares de santidade ou angelitude. É a típica mulher idealizada do Romantismo:

> *La mujer que don Juan busca y necesita, no es otra que la figura representante por antonomasia del ideal romántico, aquella que no puede tener, el ideal inalcanzable, la mujer que se le niega, aquella que se le resiste; bien por ella misma, o bien por factores ajenos a los dos: el medio, el destino o los personajes que viven en torno a ellos*. (RAMOS, 2018, p. 371)

Doña Inés se apaixona por *Don Juan* em uma expressão do amor mais puro, o qual também o modifica profundamente. Os sentimentos dela começam com uma intensa paixão, comparada ao fogo: "*D.ª INÉS. ¡Ay! Se me abrasa la mano/ con que el papel he cogido*." (ZORRILLA, 2018, p.82). A simbologia da paixão, associada ao fogo, é característica do teor romântico de Zorrilla:

> O fogo é outro elemento bastante importante na obra de José de Zorrilla e recebe múltiplas conotações, muitas vezes associadas à destruição e à punição e em outras surge como alegoria ao fogo do amor que se instala no peito de Doña Inés. De acordo com o Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 442), "A significação sexual do fogo está ligada, universalmente, à primeira das técnicas usadas para a obtenção do fogo: por meio da fricção, num movimento de vaivém, imagem do ato sexual. (ARRUDA, 2011, p. 6)

Os sentimentos arrebatadores de D. Inés vão crescendo de forma bastante exagerada, típico das emoções intensas da estética romântica, até chegar ao âmbito de conceituar como amor:

> *BRÍGIDA. ¿Tiene alguna, por ventura,*
> *el semblante de don Juan?*
> *D.ª INÉS. No sé: desde que le vi,*
> *Brígida mía, y su nombre*
> *me dijiste, tengo a ese hombre*
> *siempre delante de mí.*
> […]
> *BRÍGIDA. ¡Válgame Dios! Doña Inés,*
> *según lo vais explicando,*
> *tentaciones me van dando*
> *de creer que eso amor es.*
> *D.ª INÉS. ¡Amor has dicho!*
> *BRÍGIDA. Sí, amor.* (ZORRILLA, 2018, p.83-84)

Em suma, D. Inés foi uma singular personagem criada por Zorrilla para quebrar o paradigma das mulheres seduzidas, das versões anteriores, no sentido de que se declara devotadamente amando ao burlador e este corresponde, mediante um intenso

sentimentalismo romântico, como outrora não se via, comparando-se ao mesmo mitema em Tirso de Molina:

> A impregnação romântica dita o rumo das ações e das falas. O Don Juan de Zorrilla escreve carta apaixonada a Inês, que termina por conquistá-lo definitivamente, e para além da morte. O vocabulário da paixão se mantém num nível de pitoresca sentimentalidade triunfante. À exceção de Tisbea, no Don Juan de Tirso nenhuma mulher se declara devota de amor a Don Juan. No drama de Zorrilla, a donzela D. Inês, filha do Comendador Don Gonzalo de Ulloa (o futuro Convidado de Pedra) ama o seu raptor. O diálogo amoroso entre eles, no quarto ato, é surpreendente de beleza e comunhão de felicidade, pleno de encanto sentimental, em torneio a la Romeu e Julieta. (ARAUJO, 2005, p.135-136)

Além disso, ela foi a única mulher que efetivamente fora conquistada por *Don Juan* e que aparece em cena (as outras foram conquistas enumeradas e citadas na aposta com D. Luis, mas nenhuma é nomeada ou surge em cena). Não só possui o status de seduzida como também seduziu ao burlador, modificando o mitema tradicional das mulheres que são enganadas por ele. Zorrilla reestabelece, assim, o grande foco que fazia de *Don Juan* um sujeito imbatível, pois ele caiu na sua própria armadilha, ao se apaixonar por D. Inés. O ponto alto e definitivo, o qual concretiza o amor entre eles e derruba o burlador insensato, rendido em sentimentos, ocorre quando ela acorda do seu desmaio e o encontra na fazenda em que a havia levado. *D. Juan* se declara para ela e a seduz de forma sincera, em um lirismo apaixonado que evoca as metáforas do "anjo" ("*ángel de amor*") e "pomba" ("*paloma mía*"), sintetizando sua candura que o curou de um passado de infâmias:

> *D. JUAN.*
> […]
> *¿no es cierto, paloma mía,*
> *que están respirando amor?*
> […]
> *¡Oh! Sí. bellísima Inés,*
> *espejo y luz de mis ojos;*
> *escucharme sin enojos,*
> *como lo haces, amor es:*
> *mira aquí a tus plantas, pues,*
> *todo el altivo rigor*
> *de este corazón traidor*
> *que rendirse no creía,*
> *adorando vida mía,*
> *la esclavitud de tu amor*. (ZORRILLA, 2018, p.106-108)

D. Inés vira uma segunda protagonista da trama nas mãos hábeis de Zorrilla, porquanto, em dado momento, sua face de mulher angelical atua. Pelo amor verdadeiro que sente, ela perdoa *D. Juan*, mesmo sabendo da responsabilidade dele na morte do seu pai, Don Gonzalo de Ulloa, no trecho da peça em que todos clamavam por justiça contra o burlador, menos ela:

> *(Abren el cuarto en que están DOÑA INÉS y BRÍGIDA, y las sacan a la escena; DOÑA INÉS reconoce el cadáver de su padre.)*
>
> *D.ª INÉS. ¡Ay! ¿Dó estás, don Juan, que aquí*
> *me olvidas en tal dolor?*
> *ALGUACIL 1.º Él le asesinó.*
> *D.ª INÉS. ¡Dios mío!*
> *¿Me guardabas esto más?*
> *ALGUACIL 2.º Por aquí ese Satanás*
> *se arrojó, sin duda, al río.*
> *ALGUACIL 1.º Miradlos..., a bordo están*
> *del bergantín calabrés.*
> *TODOS. ¡Justicia por doña Inés!*
> *D.ª INÉS. Pero no contra don Juan.*
> *(Cayendo de rodillas.)* (ZORRILLA, 2018, p.125-126)

Dessa forma, as personagens femininas são representadas com força, na figura de Doña Inés. Esta deixa de ser mera figurante e vítima desonrada para participar ativamente na trama de Zorrilla, a ponto de modificar o comportamento do famigerado burlador, ao se comparar com o mitema de Tirso de Molina:

> O Don Juan de Tirso não reconhece alteridade na mulher, discriminando-a como à própria ordem social que a inscreve como criatura. O Don Juan de Zorrilla, no entanto, confere-lhe essa alteridade, na medida em que se reconhece amoroso na direção de uma delas, justamente D. Inês, filha do Comendador Ulloa. O Don Juan de Tirso tem amorfia (ou hipertrofia) do sentimento amoroso, o que o obriga à servidão dos sentidos. O de Zorrilla, romantizado, cede à lógica final do amor terno e, em consequência, se salva. (ARAUJO, 2005, p.169)

Para concluir este mitema, José Zorrilla descaracterizou o cerne do mito literário original, no momento em que o protagonista se rende ao amor transformador, que o salva e redime, na figura sublime de D. Inés:

> *Don Juan sabe consciente o inconscientemente que esa mujer es la única que puede salvarle. Es aquella que va a redimirle, pero no sólo de sus pecados, es la tabla de salvación a la que don Juan puede agarrarse para dejar el desorden y el caos, al canalla y al tunante, al*

> *necio y al soberbio y deleitarse tranquilamente y por fin en la paz de amar y ser amado* […] *La única remisión que puede encontrar don Juan y el único paliativo a su sufrimiento está en el aprendizaje. En el momento en el que don Juan aprenda a amar se salvará. El mito necesita esa liberación amorosa mesiánica, que sólo puede encontrar a través de sus víctimas, a través de esa mujer que sea capaz de sorprenderle, de enamorarle, de decirle una frase novedosa* […] *Lo más importante de esta reflexión es dejar patente el cambio que se ha producido en el mito, cuando el amado pasa a ser amante. Esto es, precisamente lo que le ocurre a don Juan; pierde su papel de conquistador y pasa a ser conquistado. El héroe se convierte en un antihéroe* […] *Cuando don Juan encuentra a la mujer de la que se enamora; cuando don Juan finalmente aprende a amar, da un giro radical y muta el determinismo del mito.* (RAMOS, 2018, p.373)

O sucesso desta versão do mito de Zorrilla, encenada até nos dias atuais, na data de finados espanhola, se baseia no panorama apontado por Ramos, pelo qual *D. Juan* se modifica por meio do aprendizado. O caráter historicamente didático do mito o dignifica a sofrer uma espécie de catarse, necessária para redimir-se do seu passado nefasto. D. Inés é o meio para ele "purificar-se" dos seus desatinos. O espectador espanhol do século XIX se identifica e celebra o amor como mola propulsora do indivíduo rebelde, oriundo da estética romântica, em que Zorrilla reinventa em seu conservadorismo cristão. Teixeira acrescenta: "[...] convergem dois caminhos opostos: um de aproximação da fonte original, com a reintrodução da dimensão religiosa, e outro de afastamento, pela entronização da heroína romântica" (TEIXEIRA, 2008, p.44).

6.6.4-O mitema do símbolo demoníaco à luz do olhar romântico

O mitema que trabalha o símbolo do diabo se destaca para se compreender a obra *Don Juan Tenorio*, tanto no que tange ao percurso mítico, a partir de Tirso, quanto ao seu significado mediante a estética romântica. Ele é um desdobramento natural da perspicácia do burlador, que sente prazer em enganar as mulheres:

> Exigindo inteligência masculina na aventura da conquista, as mulheres não se deixam enganar e nem se mantêm no logro diante de dotes reles de conquistadores sem substância donjuanesca. Enganá-las significa, na verdade, enganar também à sociedade, à família, ao marido, ao mundo constituído que, *malgré lui*, raramente deixa de aplaudir o donjuanismo. Mais para o negativo que para o positivo, mais para o destruidor que para o que constrói, Don Juan tem, no entanto, ratificadas pelas mulheres suas qualidades de conquista e posse, na medida em que aciona superiormente sobre elas a

> inteligência como elemento persuasivo eminentemente diabólico [...] A inteligência de Don Juan é brilhante, justamente por seu dom inato de agradar, reconhecível em situações que se operam até no relacionamento com outros homens. (ARAUJO, 2005, p.120)

A persuasão e a vontade de enganar é historicamente o elemento que o salienta como ente diabólico. Basta ver a primeira referência que o associa a uma personificação do mal na peça, quando percebemos uma simbologia diabólica clássica com o número 6[39], em que *Don Juan* cita seis dias (referência bíblica ao tempo em que Deus criou o mundo, bem como o homem foi criado no sexto dia), como suficientes para ele cumprir a aposta de seduzir a uma noviça, no caso D. Inés, e a noiva de um amigo, Doña Ana:

> *D. JUAN. Yo os lo apuesto si queréis.*
> *D. LUIS. Digo que acepto el partido.*
> *Para darlo por perdido,*
> *¿queréis veinte días?*
> *D. JUAN. Seis.*
> *D. LUIS. ¡Por Dios, que sois hombre extraño!*
> *¿cuántos días empleáis*
> *en cada mujer que amáis?*
> *D. JUAN.*
> […]
> *Uno para enamorarlas,*
> *otro para conseguirlas,*
> *otro para abandonarlas,*
> *dos para sustituirlas*
> *y una hora para olvidarlas.* (ZORRILLA, 2018, p.38-39)

A segunda menção ao tema diabólico vem logo na sequência. Don Gonzalo ouvia a aposta e interveio na conversa, ao que *Don Juan*, surpreso, em vez de usar a tradicional interjeição, "Por Deus!", utiliza a expressão "¡Por Satanás!": "*D. JUAN. ¡Por Satanás, viejo insano, / que no sé cómo he tenido / calma para haberte oído / sin asentarte la mano!"* (ZORRILLA, 2018, p.41). O pai de *Don Juan*, Don Diego Tenorio, também ouvia a conversa e desaprovando as atitudes dele, se sente tão envergonhado que o chama de "filho de Satanás", ao retrucar a indolência do burlador, quem falara em

[39]Segundo um site cristão, dedicado ao estudo da Bíblia (Disponível em: https://admensageirosdecristo.webnode.com.br/news/o-significado-dos-numeros-da-biblia/ . Acesso em 16 Jul. 2018), o número 6 possui uma ampla interpretação relacionada ao mal e ao diabólico: É o número do diabo (Dn 3.1, Ap 13.18). É também o número do homem caído em rebelião contra Deus e unido com o diabo. O número do anticristo é 666. Três vezes seis. Lembra-se que o três significa completude, portanto 666 simboliza o homem em teimosia, tentando ser Deus.

Belzebu (ambas simbologias diabólicas que aparecem no Evangelho cristão[40]): "*D. JUAN. ¡Reportaos, con Belcebú! / D. DIEGO. No, los hijos como tú / son hijos de Satanás."* (ZORRILLA, 2018, p.43). Assim, vários personagens de Zorrilla vão reforçando essa imagem diabólica do protagonista. Don Luis exalta o fato de sua aposta com *D. Juan* ser uma afronta digna do diabo, pois quanto mais engenhoso a enganar ou ludibriar, mais bem sucedido será quem ganhe. Na visão dele, *Don Juan* é a personificação de Satanás, evidenciando-o em dois diálogos:

> *D. LUIS. En una insigne locura*
> *dimos tiempo ha: en apostar*
> *cuál de ambos sabría obrar*
> *peor, con mejor ventura.*
> *Ambos nos hemos portado*
> *bizarramente a cual más;*
> *pero él es un Satanás*,
> […]
> *D. LUIS. No, ¡Dios testigo!*
> *Mas lleva ese hombre consigo*
> *algún diablo familiar.*
> *PASCUAL. Dadlo por asegurado*. (ZORRILLA, 2018, p.50-51)

Don Luis percebe que a aposta foi longe demais no momento em que colocou em disputa a conquista de Doña Ana, a qual seria sua futura esposa em breve. Portanto, a noção de certo limite na maldade da aposta chega tardiamente, ao que ele reafirma, em um monólogo bastante reflexivo, que *Don Juan* por não deter-se em nenhum senso de responsabilidade ou limite pode ser a encarnação do mal sobre a Terra: "*D. LUIS. ¡Por Dios que nunca pensé* […] / *Parece que le asegura* / *Satanás en cuanto intenta. / No, no; es un hombre infernal* […]*"* (ZORRILLA, 2018, p.56-57). Outro momento evidente ocorre em um diálogo entre nosso protagonista e Brígida. *D. Juan*, ao ser indagado se estava sozinho, responde estar na companhia do diabo: "*BRÍGIDA. ¿Estáis solo?/ D. JUAN. Con el diablo. / BRÍGIDA. ¡Jesucristo!* [...]*"* (ZORRILLA, 2018, p.66).

A perspicácia diabólica também preocupou ao personagem Don Gonzalo, em cena na qual ele conversa com a abadessa. Ele chama *D. Juan* de filho de Satanás, tamanha a sua maldade e arrogância ao raptá-la, já que o pai não aprovava o seu

[40] Conforme o Evangelho Mc 3, 22-30, as figuras diabólicas de Satanás e Belzebu são mencionadas: "Ele está possuído por Belzebul: é pelo príncipe dos demônios que ele expele os demônios". 23 Mas, convocando-os, dizia-lhes em parábolas: "Como pode Satanás expulsar a Satanás? 24 Pois, se um reino estiver dividido contra si mesmo, não pode durar. 25 E se uma casa está dividida contra si mesma, tal casa não pode permanecer. 26 E se Satanás se levanta contra si mesmo, está dividido e não poderá continuar, mas desaparecerá".

casamento com D. Inés: "*D. GONZALO.* […] *que un don Juan, de tal renombre, / que no hay en la tierra otro hombre / tan audaz y tan malvado* […] *para que mi honor manchara / a ese hijo de Satanás."* (ZORRILLA, 2018, p.92).

Ou seja, a impressão que o espectador de Zorrilla tem é de que praticamente todos os personagens corroboram a mensagem de estarem lidando com a encarnação do mal, na figura de *Don Juan*. Seu próprio criado, Ciutti, reforça a crença: "*CIUTTI. Yo creo que sea él mismo / un diablo en carne mortal / porque a lo que él, solamente / se arrojara Satanás*." (ZORRILLA, 2018, p.97). Nem mesmo Doña Inés, com toda a sua pureza e inocência de mulher idealizada no Bem, e quem acaba se apaixonando pelo burlador, escapa de vê-lo dessa forma negativa. No monólogo em que ela lhe admite seus sentimentos, também o relaciona com um caráter diabólico, por ser duvidoso e perspicaz na forma de seduzir:

> *D.ª INÉS.*
> *¡Ah! Me habéis dado a beber*
> *un filtro infernal sin duda,*
> *que a rendiros os ayuda*
> *la virtud de la mujer.*
> *Tal vez poseéis, don Juan,*
> *un misterioso amuleto,*
> *que a vos me atrae en secreto*
> *como irresistible imán.*
> *Tal vez Satán puso en vos*
> *su vista fascinadora,*
> *su palabra seductora,*
> *y el amor que negó a Dios.* (ZORRILLA, 2018, p.108-109)

Ao que *Don Juan* lhe responde, em um momento em que alimenta o amor verdadeiro e divino que o toma de assalto, visualizando nela sua redenção definitiva: "*D. JUAN.* [...] *No es, doña Inés, Satanás* / *quien pone este amor en mí: / es Dios, que quiere por ti / ganarme para él quizás"* (ZORRILLA, 2018, p.109-110). Em outras palavras, a figura de Satanás ou Satã, em sua origem, remete àquele que engana aos homens. *D. Juan* reafirma, no sentimento de amor sincero, não mais pertencer a essa estirpe da maldade. Porquanto ele se sente capaz de abdicar do seu passado de transgressor, por causa da "mulher-anjo", D. Inés:

> *Recordemos, además, el carácter proteico de Satán, quien se disfraza constantemente para acercarse a los humanos, engañarlos, seducirlos y arrastrarlos a los fuegos del infierno. De la misma manera, Don Juan se "disfraza" para seducir y para acercar a las damas a su fuego de amor. El demonio enlaza con el mundo del carnaval, no sólo por el*

> *empleo del disfraz, sino y sobre todo, por su carácter de transgresor: en la mitología cristiana, Satán es aquel cuya soberbia le quiere acercar a Dios, le quiere convertir en Dios. Su peligroso acercamiento a la divinidad le lleva al castigo* […] *Satán lo es en La Biblia, y el transgresor donjuanesco lo es en casi todos los textos de la tradición. La excepción, como hemos visto, es que exista mediación de un ser divino o semidivino. Aquí, ese ser que salva a Satán-Don Juan es la angelical, casi divina, Inés* […] (ALCOELA, 2018, p.108)

D. Inés é, então, o contraponto necessário para a metamorfose do Mal, o qual se transfigura em direção ao Bem divino. Sua missão é digna de uma santa: uma noviça, pronta para dedicar sua vida a Deus, enclausurada desde sempre no convento, era virgem e não conhecia as maldades do mundo. Por esse motivo, Arruda a compara com a personificação da misericórdia divina, em prol dos pecadores:

> Don Juan, apaixonado, afasta-se da imagem satânica [...] Dessa maneira, depois de declarar seu amor a Doña Inés e esclarecer que seus sentimentos não são obra do diabo, produz-se a conversão do protagonista. Don Juan Tenorio reconhece que o amor que se apodera dele não é um amor terreno, pois não se trata de uma faísca fugaz, mas de um incêndio posto por Deus em seu coração para transformá-lo em um homem melhor por meio de Doña Inés, a emissária divina, o anjo do amor [...] percebemos uma forte comparação entre Doña Inés e a figura da Virgem Maria, uma vez que a mãe de Jesus é considerada a Rainha de Misericórdia, pronta somente à piedade e ao perdão dos pecadores. (ARRUDA, 2011, p. 7)

Em suma, como vimos no mito literário de Tirso de Molina, o burlador personifica o Mal para se contrapor aos valores didático-moralizantes da contrarreforma católica, pois urgia naquele momento educar as massas para seguir o sistema a contento, tendo na comédia barroca o estandarte da propaganda ideológica sutil, com um *Don Juan* que é o adversário eficaz do *status quo*. Já em relação ao mitema de Zorrilla, o caráter diabólico é presente na trama até o momento em que *Don Juan* se reorganiza internamente. Por meio do amor ele abandona seu estigma negativo e celebra uma nova perspectiva moral e psicológica, quebrando o paradigma tradicional do burlador diabólico:

> Por essas atitudes, Don Juan torna-se conhecido como "homem infernal" ou "filho de Satanás". Segundo o Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 805), Satanás designa, por antonomásia, o adversário. A sua existência é um desvio da luz primordial [...] envolta na obscuridade e refletida na desordem da consciência humana, tende constantemente a aparecer [...] Em Zorrilla, o satanismo de Don Juan vincula-se à infinita misericórdia de

> Deus e ao poder de transformação inspirado pelo amor de Doña Inés. [...] Dentro das características românticas, o protagonista da obra de Zorrilla rende-se à ternura, à inocência e à pureza de Doña Inés, que derrubam seu caráter satânico e destrutivo. (ARRUDA, 2011, p. 4-5)

Don Juan começa como adversário da sociedade, enganando e burlando ao seu redor, até conhecer a personificação do Bem, na personalidade de Doña Inés, quem é a mulher-anjo romântica, o ensina a amar e a redimir-se dos seus pecados. O Bem vence ao Mal, não como forma de punição e castigo, conforme a versão de Tirso, e sim mediante o amor individual de uma mulher, sendo o cerne da sua redenção moral. A transformação é feita por meio do paradigma do herói romântico, por sua vontade individual, sem ser forçada pelo meio social, como outrora estabeleciam os moldes do teatro barroco, com a coercitiva social das instituições da igreja e da autoridade real.

6.6.5-O mitema da profanação com o duplo convite e as estátuas

Don Juan representa o transgressor não só no sentido de enganar mulheres como também em sua ânsia de desafiar a morte, profanando e desrespeitando a memória aos mortos, sendo outro traço primordial do mito. Em *Don Juan Tenorio*, Don Gonzalo de Ulloa segue sendo o personagem-chave dentro deste mitema, conforme vimos em *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*. Ele é morto por *D. Juan* e encarna a estátua vingadora que retorna do mundo dos mortos para efetuar o castigo divino contra o burlador. Nesse ínterim, dois convites macabros para jantar são realizados: um de *D. Juan* para a estátua e outro desta para o conquistador de Sevilha. No entanto, Zorrilla reserva uma surpresa ao espectador, não há apenas uma estátua no enredo dramático mas duas: a tradicional de Don Gonzalo e a de D. Inés que vira uma "sombra fantasmagórica". Assim, desde o início da peça, Zorrilla proporciona indícios que preveem o derradeiro destino de Don Gonzalo de Ulloa, como o famoso "*convidado de piedra*". Um exemplo está na cena em que Buttarelli observa a Don Gonzalo e a Don Diego Tenorio, sentados em mesas próximas uma da outra, aguardando a chegada de *D. Juan* na pousada do italiano: "*BUTTARELLI. ¡Vaya un par de hombres de piedra! / Para éstos sobra mi abasto: / mas, ¡pardiez!, pagan el gasto / que no hacen, y así se medra."* (ZORRILLA, 2018, p.23)

A rivalidade entre *D. Juan* e Don Gonzalo, seu mais ferrenho antagonista, começa de imediato após este se inteirar das apostas de *D. Juan*, confrontando-o dentro da taverna. Há uma sutil referência a Don Gonzalo como estátua, na descrição da cena quando se refere a ele como alguém "imóvel": "[...] (*DON GONZALO, levantándose de la mesa en que ha permanecido inmóvil durante la escena anterior, se afronta con DON JUAN y DON LUIS.*)" (ZORRILLA, 2018, p.40-41). Por consequência, ele desfaz o casamento programado entre *D. Juan* com sua filha D. Inés, o que será o grande embate entre ambos, em face do interesse do burlador em conquistá-la, custe o que custar, mesmo que para isso tenha que enfrentar o futuro sogro. Don Gonzalo é impassível e jura até matar a própria filha caso não se faça a sua vontade. O que nos remete a algumas diferenças, atreladas a um lado transgressor desta versão do Comendador de Zorrilla, em relação ao anterior de Tirso:

> *No es Don Juan el único personaje transgresor durante la primera parte de la obra: el "paterfamilias", el Comendador, es en otras versiones el prototipo de la dignidad familiar, el representante del orden y del respeto, y la voz de justicia que viene del más allá. Pues bien, en el Tenorio, Don Gonzalo de Ulloa, Comendador de Calatrava, también rompe con, al menos, tres normas básicas esperadas de su muy noble condición: l. En el primer acto, está dispuesto a romper el compromiso entre Doña Inés, su hija, y Don Juan, al precio que sea, aun a costa de la vida de su hija* […] *2.* […] *Movido por la ira de padre burlado, insulta a la madre abadesa* [...] *3. El acto IV* […] *presenta también a un Don Gonzalo transgresor de la caridad cristiana que un comendador debería profesar. Cuando Don Juan le ruega que acepte su matrimonio con Inés, porque ello contribuirá a la salvación del pecador arrepentido, Don Gonzalo, en vez de mostrar una actitud de tolerancia y perdón, se muestra impasible y fiero: ·¿Y qué tengo yo, Don Juan,/ con tu salvación que ver?"* (vv. 2.554-2555) (ALCOLEA, 2018, p. 107)

A soberba de Don Gonzalo quando *D. Juan* suplicou a mão de sua filha em casamento, já arrependido, será o último ato de desavença e com consequências letais. A cena crucial e de muita ação, em que fatalmente levou ao enfrentamento entre ambos ocorre, uma vez que ele leva um tiro do burlador e morre:

> *D. JUAN. Y venza el infierno, pues.*
> *Ulloa, pues mi alma así*
> *vuelves a hundir en el vicio,*
> *cuando Dios me llame a juicio,*
> *tú responderás por mí.*
> *(Le da un pistoletazo.)*
> *D. GONZALO. ¡Asesino! (Cae.)* (ZORRILLA, 2018, p. 122-124)

Após essa dramática cena e com a fuga de *D. Juan*, termina a primeira parte da peça e logo se reinicia, transcorridos cinco anos. O burlador reaparece ao cemitério onde contempla a estátua de Don Gonzalo. Em um dado momento, *Don Juan* se refere com desdém aos mortos, havendo a profanação (conforme oriunda do mito original):

> *D. JUAN. Trae don Juan muy buena espada,*
> *y no sé quién se lo impida.*
> *ESCULTOR. ¡Jesús! ¡Tal profanación!*
> *D. JUAN. Hombre es don Juan que, a querer,*
> *volverá el palacio a hacer*
> *encima del panteón.*
> *ESCULTOR. ¿Tan audaz ese hombre es*
> *que aun a los muertos se atreve?*
> *D. JUAN. ¿Qué respetos gastar debe*
> *con los que tendió a sus pies?* (ZORRILLA, 2018, p.134)

Na sequência desta cena, dialogando com o escultor do cemitério, *D. Juan* parece "personificar" as estátuas, dirigindo-se a elas, em uma interação com os mortos. Ele percebe que sua amada D. Inés também está morta. "Morreu de amor" (exagero romântico), ao que o burlador lamenta vê-la como mais uma das estátuas do panteão: "*D. JUAN. (Dirigiéndose a las estatuas.) / Ya estoy aquí, amigos míos.* […] */ D. JUAN. Mas, ¡cielos, qué es lo que veo! / O es ilusión de mi vista, / o a doña Inés el artista / aquí representa, creo. / ESCULTOR. Sin duda*" (ZORRILLA, 2018, p.136-137). Em seguida, ocorre um momento sobrenatural no qual a estátua de D. Inés desaparece e vira um "vapor fantasmal", deixando *Don Juan* perplexo:

> *(Se apoya en el sepulcro, ocultando el rostro; y mientras se conserva en esta postura, un vapor que se levanta del sepulcro oculta la estatua de DOÑA INÉS. Cuando el vapor se desvanece la estatua ha desaparecido. DON JUAN sale, de su enajenamiento.)* (ZORRILLA, 2018, p.140-141)

O que desencadeia uma cena em que a sombra ou fantasma de D. Inés aparece e eles dialogam. Ela o aconselha a mudar de comportamento, para salvar sua alma por meio do amor e logo desaparece:

> *SOMBRA. Yo soy doña Inés, don Juan,*
> *que te oyó en su sepultura.*
> *D. JUAN. ¿Conque vives?*
> *SOMBRA. Para ti;*
> *Mas tengo mi purgatorio*
> *en ese mármol mortuorio*

que labraron para mí.
Yo a Dios mi alma ofrecí
en precio de tu alma impura,
y Dios, al ver la ternura
con que te amaba mi afán,
me dijo «Espera a don Juan
en tu misma sepultura.
Y pues quieres ser tan fiel
a un amor de Satanás,
con don Juan te salvarás,
o te perderás con él. (ZORRILLA, 2018, p.141-143)

Diante dos fatos sobrenaturais, *Don Juan* sempre se mostrou impassível desde a versão de Tirso de Molina, porquanto Zorrilla desmitifica a imagem do burlador destemido quando há esta cena na qual Centellas se depara com ele, em estado evidente de medo, frente aos fantasmas que viu: "*CENTELLAS. Mas ¿qué tenéis? ¡Por mi vida / que os tiembla el brazo, y está / vuestra faz descolorida! / D. JUAN. (Recobrando su aplomo.) /La luna tal vez lo hará"* (ZORRILLA, 2018, p. 147). Portanto, Zorrilla humaniza o burlador e o demonstra vulnerável frente ao sobrenatural, ao invés do que vimos nas versões anteriores do mito: "*No es el Don Juan de Zorrilla un sacrílego, un blasfemo, sino un ser humano* […] *Don Juan se aleja del mito para convertirse en hombre"* (ALCOLEA, 2018, p. 111). Consequentemente, *D. Juan* convida aos seus amigos, Centellas e Avellaneda, para irem a sua casa jantar e acaba convidando a estátua de D. Gonzalo, desafiando-o a comparecer:

D. JUAN. ¿Duda en mi valor ponerme,
cuando hombre soy para hacerme
platos de sus calaveras?
Yo, a nada tengo pavor.
(Dirigiéndose a la estatua de DON GONZALO, que es la que tiene más cerca.)
Tú eres el más ofendido;
mas si quieres, te convido
a cenar comendador. (ZORRILLA, 2018, p.149-150)

Assim, no *Ato II*, da segunda parte da peça, o subtítulo "*La estatua de Don Gonzalo*" já orienta o espectador de que o convite e o jantar com o "*convidado de piedra*" serão o núcleo das cenas. Na cena I, há a descrição detalhada do preparo do jantar e do cenário, inclusive com um teor meta-teatral. *Don Juan* organiza um lugar para a estátua, confiante de que comparecerá:

En frente del espectador, DON JUAN, y a su izquierda AVELLANEDA; en el lado izquierdo de la mesa, CENTELLAS, y en el de enfrente de éste, una silla y un cubierto desocupados.
[…]
D. JUAN. Y a mí vos. ¡Ciutti!
CIUTTI. ¿Señor?
D. JUAN. Pon vino al Comendador.
(Señalando el vaso del puesto vacío.)
AVELLANEDA. Don Juan, ¿aún en eso piensa
vuestra locura?
D. JUAN. ¡Sí, a fe!
Que si él no puede venir,
de mí no podréis decir
que en ausencia no le honré.
[…]
(Mientras beben se oye lejos un aldabonazo, que se supone dado en la puerta de la calle.) (ZORRILLA, 2018, p.153-155)

Todos sentem, ao final dessa cena, ruídos na porta que indicariam a presença de alguém. Após alguns barulhos misteriosos, eis que a estátua de Don Gonzalo surge no recinto, para a perplexidade de todos, havendo a dúvida de ser real ou ilusória:

ESTATUA. ¿Aún lo dudas?
D. JUAN. No lo sé.
ESTATUA. Pon, si quieres, hombre impío,
tu mano en el mármol frío
de mi estatua.
D. JUAN. ¿Para qué?
Me basta oírlo de ti:
cenemos, pues; mas te advierto...
ESTATUA. ¿Qué?
D. JUAN. Que si no eres el muerto,
no vas a salir de aquí. (ZORRILLA, 2018, p.160-161)

Don Juan e a estátua do Comendador dialogam e em seguida o duplo convite se concretiza. Desta vez a estátua é que o convida para jantar e ainda reflete sobre os atos do burlador. Este aceita o convite, ao que logo desaparece o ente sobrenatural:

ESTATUA.
[…]
¿Irás, don Juan?
D. JUAN. Iré, sí;
mas me quiero convencer
de lo vago de tu ser
antes que salgas de aquí.
(Coge una pistola.)
ESTATUA. Tu necio orgullo delira,
don Juan los hierros más gruesos
y los muros más espesos

> *se abren a mi paso mira.*
> *(Desaparece LA ESTATUA sumiéndose por la pared*.) (ZORRILLA, 2018, p.161-162)

O mitema das estátuas se completa na cena seguinte, na qual *D. Juan* hesita no que viu e logo a sombra de D. Inés aparece para aconselhá-lo a ir no jantar da estátua de Don Gonzalo. Assim, Zorrilla reconfigura o mitema do duplo convite, acrescentando a figura sobrenatural de D. Inés e esta, como fantasma (primeiro fora uma estátua e depois uma sombra), incentiva a *Don Juan* e reforça a importância do segundo convite:

> *SOMBRA. Aquí estoy.*
> *D. JUAN. Cielos!*
> *SOMBRA. Medita*
> *lo que al buen comendador*
> *has oído, y ten valor*
> *para acudir a su cita.*
> *Un punto se necesita*
> *para morir con ventura;*
> *elígele con cordura,*
> *porque mañana, don Juan,*
> *nuestros cuerpos dormirán*
> *en la misma sepultura.*
> *(Desaparece LA SOMBRA*.) (ZORRILLA, 2018, p.163-164)

Portanto, a sombra de D. Inés amplia o contexto sobrenatural e a tensão dramática, no intuito tipicamente romântico de exaltar as emoções e a perplexidade do público. Outro fator que se destaca, deste mitema do duplo convite, é o caráter mais pacífico da estátua de Don Gonzalo, quem convida *D. Juan* à meditação de seus atos, em vez das habituais ameaças, vistas nas principais versões anteriores do mito:

> E com dignidade de mistério, herdado do Barroco pelo Romantismo. A diferença é que a Estátua agora vem com espírito de paz, justiça e misericórdia divinas, em nome do Deus cristão, apesar do sacrilégio das ações do Burlador [...] O Don Juan vacila, sua alma é golpeada pelo pavor, afastado, na última hora antes da morte em pecado, do desregramento erótico, sofregamente buscando a Deus, no qual agora acredita [...] E quem o estimula é a Estátua, o Fantasma de Pedra, que se redime de sua injustiça em não acreditar na primeira demonstração do afeto de Don Juan por D. Inês. (ARAUJO, 2005, p.137)

6.6.6-O mitema do castigo: "o amor romântico cobre a mortalha de pecados"

Finalmente, a consecução do destino final de *Don Juan*, através do tradicional castigo, ganha novos matizes, conformados na visão estética romântica. Todavia, é indubitável a influência e o diálogo que a peça barroca de Tirso de Molina estabeleceu com a de José Zorrilla, no que tange ao desenlace. Por exemplo, os avisos e conselhos que diversos personagens direcionam ao burlador, ao longo da trama de *Don Juan Tenorio*, é uma releitura da perspectiva dramática barroca. Ainda na parte inicial, em cena na qual Don Diego de Tenorio escutava toda a conversa de *Don Juan* sobre as apostas (disfarçado em mesa contígua a de seu filho), há uma clara referência a um possível castigo divino: "*D. DIEGO. No puedo más escucharte,*/ *vil don Juan, porque recelo / que hay algún rayo en el cielo / preparado a aniquilarte*[41]*"* (ZORRILLA, 2018, p.42).

Na sequência dessa cena, Don Diego se despede, lembrando ao filho que não se esqueça que há um Deus primordialmente justo e que ninguém escapa do seu julgamento, configurando-se em outra forma de aviso do porvir: "[...] *D. DIEGO. Adiós, pues: mas no te olvides/ de que hay un Dios justiciero*" (ZORRILLA, 2018, p.43). Contudo, ele finaliza sua fala com um tom mais afetuoso, antecipando o perdão aos erros de *D. Juan*, em uma primeira referência romântica de Zorrilla ao perdão divino: "*D. DIEGO. Sí, vamos de aquí / donde tal monstruo no vea. / Don Juan, en brazos del vicio / desolado te abandono: / me matas..., mas te perdono / de Dios en el santo juicio*" (ZORRILLA, 2018, p.44). A resposta de *D. Juan* para o seu pai institui-se em uma explícita relação com o mitema do castigo de Tirso de Molina, pois o *Don Juan* barroco sempre retrucava com desdém, usando a expressão "*tan largo me lo fiáis*", no sentido de que estaria longe a possibilidade do juízo final aos seus pecados e, por isso, não se preocupava. O protagonista de Zorrilla responde de maneira semelhante, haja vista também as nuances da linguagem empregada: "*D. JUAN. Largo el plazo me ponéis"* (ZORRILLA, 2018, p.44).

À revelia de alguns avisos, a tensão dramática vai gradualmente aumentando até o momento em que as consequências batem na porta da consciência de *D. Juan*. A primeira ação dramática, criada por Zorrilla, deflagradora do destino do seu burlador,

[41] Vale destacar que é similar à punição do desenlace da versão do mito de *Don Juan* de Moliére, a obra *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665), na qual D. Juan é castigado por um raio celestial.

ocorre na cena do jantar entre ele e seus convidados. Na medida em que a aparição da estátua de Don Gonzalo suscita dúvidas sobre a veracidade do que ocorrera, os personagens presentes (D. Juan, Centellas e Avellaneda) começam a discutir, gera-se um conflito e eles resolvem duelar. Esta cena dramática é essencial porque antecipa um fato inusitado do desenlace, no qual há um vácuo, um clímax que eleva o suspense ao espectador, já que não sabemos o que realmente ocorre na briga entre eles, na transição das cenas. Só no final da peça a estátua de D. Gonzalo explica a *D. Juan* que ele morreu nessa briga com o capitão Avellaneda. Esta técnica dramática inovadora de Zorrilla modifica o mitema do castigo, uma vez que quem matava *D. Juan* era a estátua, no drama de Tirso: "*CENTELLAS. Veamos. (Ponen mano a las espadas.) / D. JUAN. Poned a tasa / vuestra furia, y vamos fuera, /no piense después cualquiera / que os asesiné en mi casa. / AVELLANEDA. Decís bien..., mas somos dos* […]*"* (ZORRILLA, 2018, p.167-168).

Dessa forma, começa a efetivação do mitema do castigo, em que a estátua de D. Gonzalo o ameaça, em um primeiro momento, embora logo depois abra a possibilidade dele se salvar. O burlador se dá conta que já está morto, em duelo com o capitão Avellaneda (o elemento de surpresa ao espectador que modificou o mitema do castigo). No final da cena, *D. Juan* resolve se arrepender dos seus atos nefastos quando estava a um passo do inferno, induzido pela estátua de D. Gonzalo:

> *D. JUAN. ¿Y aquel entierro que pasa?*
> *ESTATUA. Es el tuyo.*
> *D. JUAN. ¡Muerto yo!*
> *ESTATUA. El capitán te mató*
> *a la puerta de tu casa.*
> […]
> *(A la estatua de DON GONZALO.)*
> *D. JUAN. ¡Aparta, piedra fingida!*
> *Suelta, suéltame esa mano,*
> *que aún queda el último grano*
> *en el reloj de mi vida.*
> *Suéltala, que si es verdad*
> *que un punto de contrición*
> *da a un alma la salvación*
> *de toda una eternidad,*
> *yo, Santo Dios, creo en Ti:*
> *si es mi maldad inaudita,*
> *tu piedad es infinita...*
> *¡Señor, ten piedad de mí!*
> *ESTATUA. Ya es tarde.* (ZORRILLA, 2018, p.174-176)

Na consecução do desenlace, D. Inés salva *D. Juan* com seu amor, transformando em definitivo o final habitual do mitema do castigo. D. Inés ordena e as estátuas vingadoras vão embora:

> *D. JUAN. ¡Dios clemente! ¡Doña Inés!*
> *D.ª INÉS. Fantasmas, desvaneceos:*
> *su fe nos salva..., volveos*
> *a vuestros sepulcros, pues.*
> *La voluntad de Dios es*
> *de mi alma con la amargura*
> *purifiqué su alma impura,*
> *y Dios concedió a mi afán*
> *la salvación de don Juan*
> *al pie de la sepultura.*
> […]
> *(Las flores se abren y dan paso a varios angelitos que rodean a DOÑA INÉS y a DON JUAN, derramando sobre ellos flores y perfumes, y al son de una música dulce y lejana, se ilumina el teatro con luz de aurora. DOÑA INÉS cae sobre un lecho de flores, que quedará a la vista en lugar de su tumba, que desaparece.)* (ZORRILLA, 2018, p.177-178)

Portanto, *D. Juan* tem sua redenção já que a apoteose do amor o dignifica a novo patamar de autoanálise e a uma consequente salvação. O velhaco, o burlador e cínico arquétipo da enganação, paulatinamente, reflete ao longo da peça, tornando-se um homem consciente dos seus atos negativos, o que ele sintetiza na última cena, mediante um curto monólogo que exalta a clemência divina, conforme este pequeno trecho salienta: "*D. JUAN. ¡Clemente Dios, gloria a Ti! / […] que, pues me abre el purgatorio / un punto de penitencia, / es el Dios de la clemencia / el Dios de Don Juan Tenorio"* (ZORRILLA, 2018, p.178-179).

Em suma, Zorrilla inverte a lógica do castigo eterno, em relação ao mitema original de Tirso de Molina. A redenção, dentro da estética romântica, suscita a um cristianismo menos punitivo e mais tolerante frente aos erros de índole moral. É uma adequação que alia o temor a Deus (dos autores literários barrocos) com a razão neoclássica, a qual permite uma maior liberdade de utilização do livre-arbítrio, bem como da possibilidade do perdão divino e cristão, caso o indivíduo resolva retificar seus atos, por meio do uso da reflexão interior:

> *No hay que olvidar, además, que* […] *"cada donjuán es hijo de su tiempo", y éste de Zorrilla lo es del Romanticismo* […] *el donjuán del Romanticismo, el que osa rebelarse en pos del amor será premiado: el fuego del infierno se sustituye por el fuego del amor, fuego*

> *purificador que llevará a la perfección y a la eternidad a Don Juan. Zorrilla se inserta dentro del ala conservadora y cristiana del Romanticismo* […] *Por tanto, la apoteosis final de la obra, en la que se funden el amor purificador y la salvación cristiana, se enmarca dentro de los ideales cristiano-románticos del autor*. (ALCOLEA, 2018, p.111-112)

Zorrilla não deixa de ser católico e respeitar a igreja só porque atualiza a ideologia do mito de *Don Juan* e a amplia no âmbito psicológico e filosófico. Simplesmente individualiza a possibilidade de salvação, por meio da ênfase ao gênio romântico, não delegando mais esse papel unicamente às instituições de cunho social, reguladoras da honra e da moral, como outrora desempenhavam a igreja e seus asseclas, bem como a autoridade do rei e seu senso de justiça (ideologia pregada pelas versões de Tirso, Calderón e Zamora):

> Ao final da obra de Zorrilla, assistimos a um Don Juan vencido, apaixonado, humilhado, disposto a submeter-se às leis sociais e aos castigos divinos [...] O tema da salvação é muito típico do movimento romântico espanhol. Nesse período, o idealismo ou a noção da busca pelo ideal era prevalente. Não há nada mais ideal do que a visão cristã do céu, pode-se dizer que o firmamento constitui o verdadeiro caminho da salvação (ARRUDA, 2011, p. 10-13).

Além disso, se na versão mítica de *El burlador de Sevilla*..., de Tirso de Molina, o papel de emissário divino cabia à estátua do Comendador, nesta de Zorrilla é sua filha quem purifica a alma de *Don Juan*, não pelo fogo do inferno e sim pelo arder da paixão que transmuta e evoca ao amor divino, na sua face mais pura e misericordiosa:

> Quando a estátua, como a de Molina, pronuncia "Já é tarde" surge Dona Inês, que diz: "Deus te outorga por mim/tua duvidosa salvação" [...] Seja ou não ortodoxo o argumento teológico, Zorrilla resgata a dimensão religiosa para conceder ao amor um poder transcendente, bem ao gosto da época [...] Pela própria salvação e por ela ter sido proporcionada pela filha do Morto – que, além de substituir todo o Grupo feminino, usurpa a função do pai – a estrutura tradicional do tema [...] (TEIXEIRA, 2008, p. 47-49)

6.6.7-Uma conclusão acerca dos mitemas em *Don Juan Tenorio*

Após a análise dos mitemas que configuram a obra *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, uma conclusão categórica diz respeito ao conceito da transgressão como cerne deste mito literário. Em outras palavras, as características de *Don Juan* (mitema do burlador) de enganador das mulheres e homens (no paradigma do código de honra sendo violado); sua ânsia inicial por possuir mais de uma mulher (mitema das conquistas amorosas), mediante as apostas com Don Luis, desafia o limite social do tradicional casamento monogâmico; a face demoníaca (mitema do diabo) também é uma afronta aos limites do bem, estabelecidos pela justiça divina; seu desrespeito com os mortos (mitema da profanação que engloba as estátuas e o duplo convite para jantar) e, finalmente, o desenlace no qual algum lição precisa ser apresentada para *Don Juan* (o mitema do castigo), haja vista seus atos transgressores durante toda a saga, mesmo que ele tenha sido salvo. Em decorrência disso, os principais traços imbricados nos mitemas desembocam em uma configuração do transgredir, evidenciando sua relação com um paradigma bastante comum nos mitos de todas as culturas, os quais foram bem trabalhados por Zorrilla, na peça:

> […] *el donjuanismo* […] *responde, en última instancia, al tema mítico de la transgresión, que existe en todas las culturas, y que aparece en textos sagrados de muy diverso origen* […] *En todos ellos, se repite el mismo esquema* […] *La única posibilidad de salvación viene si el pecador, el transgresor, se arrepiente y se purifica en un acto de contrición* […] *o que, en algunos casos, otro ser semidivino interceda para que se produzca la salvación (María en La Biblia, Inés, como veremos, en el Tenorio). Estos dos momentos, el de transgresión y el de arrepentimiento y salvación del pecador, son los que generan las dos partes en que Zorrilla divide su obra dramática Don Juan Tenorio.* (ALCOLEA, 2018, p.104)

Zorrilla capta com maestria as necessidades de autorreflexão do homem do seu tempo e assim subverte o mito, visto na versão barroca de Tirso de Molina, e o metamorfoseia. *Don Juan* não quer se limitar pelo determinismo social, de que sempre seria um transgressor. Sua força psicológica individual o motiva a se transformar, no momento em que o sublime amor o convida à plena mudança de caráter, encarnada por Doña Inés, aos moldes românticos:

> O Don Juan de Tirso cumpre os esquemas antinômicos do Barroco (sensualismo/religiosidade; corpo/ matéria; alma/espírito; ânsia de gozo/temor do castigo; prazeres da vida terrena/certezas do horror da

> morte). Zorrilla compreende esses caracteres dicotômicos, mas sublima o final arrependimento de Don Juan [...] se o Don Juan de Tirso carrega traços afirmativos da renascença antropocêntrica conjugados dramaticamente ao terror místico da visão do Inferno, o Don Juan romântico limita seu dualismo às tintas fortes da melancolia. O enamoramento de Don Juan por D. Inês compulsa sua metamorfose [...] (ARAUJO, 2005, p. 138-139).

E, do ponto de vista estético, Araujo sintetiza os argumentos essenciais, ao analisar os preceitos ideológicos que funcionam como pano de fundo, para ambas obras dramáticas, inseridas em um debate dual: "[...] A força dramática do mito de Don Juan vem dos embates Renascimento X Barroco, antropocentrismo X teocentrismo, gozo da vida X temor da morte [...] das transgressões ao interdito religioso" (ARAUJO, 2005, p.166-168). Zorrilla simplesmente atenua essa contenda, no sentido de efetivar a possibilidade de autorreflexão dos seus atos e o arrependimento (visão racional do Renascimento), além de que o castigo divino foi efetuado, com a morte do burlador (visão barroca e contrarreformista).

6.7-O gênero dramático na configuração do mito donjuanesco

6.7.1-Os matizes da linguagem poética: a retórica dramática e romântica na obra

A linguagem que caracteriza a *Don Juan Tenorio* merece um subcapítulo detalhado, em prol da riqueza estética e poética desta peça teatral. E, em comparação com seus antecessores, na representação do mito literário de *Don Juan*, Magallón é preciso, ao exaltar a diferença que eleva Zorrilla de patamar, em termos estilísticos:

> *Pero si el don Juan de Zamora muestra un control muy limitado del lenguaje, todo lo contrario sucede con el de Zorrilla. Pruebas inmejorables, la carta que le envía a doña Inés y el diálogo con ésta en la escena del sofá. Las palabras salen de la pluma y la boca de don Juan con una fluidez y una propiedad ajustadas a la situación* […] *Ese control del lenguaje le aleja del personaje de Zamora y le pone en la línea de El burlador, aunque sin la necesidad de utilizar explícitamente su poder económico o social para reforzar la conquista.* (MAGALLÓN, 2018, p.111-112)

Por exemplo, há uma evidente herança estilística do neoclassicismo espanhol, inspirada em Zamora, mas principalmente nas óperas italianas (as quais estavam em

grande vigência até meados do século XIX, em terras hispânicas), através dos personagens cômicos Buttarelli e Ciutti. Assim, são usadas expressões italianas e até diálogos inteiros, como na cena II, em que *Don Juan* conversa com Buttarelli, querendo saber se Don Luis já se encontrava na taverna do italiano:

> *D. JUAN. Cristófano, vieni quá*
> *BUTTARELLI. Eccellenza!*
> *D. JUAN. Senti.*
> *BUTTARELLI. Sento.*
> *Ma ho imparato il castigliano,*
> *se è più facile al signor*
> *la sua lingua...*
> *D. JUAN. Sí, es mejor;*
> *lascia dunque il tuo toscano,*
> *y dime: ¿don Luis Mejía*
> *ha venido hoy*? (ZORRILLA, 2018, p.12)

José Zorrilla transcendeu as influências do *Siglo de Oro* e imprimiu sua própria retórica, baseada primordialmente na estética romântica, em combinação com estilos do Neoclassicismo e do Barroco. O dramaturgo buscou certa liberdade artística no seu estilo, em tentativas de inovação estética, com relação a toda uma tradição poética e dramática já consolidada, no âmbito literário espanhol:

> […] *poetas y escritores románticos abundaron en declaraciones programáticas y en observaciones sugerentes sobre la naturaleza y función de la lírica que ellos mismos estaban elaborando* […] *libertad frente a las reglas aunque se trate de una libertad controlada, recuperación de los asuntos medievales, búsqueda de una nueva "dicción" y nuevas formas métricas* […] *La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su naturaleza no consiste sólo en unificar todos los géneros separados de la poesía y poner en contacto la poesía con la filosofía y la retórica. Pretende y debe mezclar y fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artística y poesía natural* [...] (TOBAR, 1994, p.187-188)

Assim, o conceito de poesia dos românticos é produto de uma busca estética inovadora e resulta em um elo estreito entre prosa e verso: "[…] *las relaciones entre la prosa y el verso* […] *confirman la importancia que dieron los románticos españoles a las relaciones entre el significante y el significado.* (TOBAR, 1994, p.190). Some-se tal preceito à herança estilística do teatro áureo por meio da polimetria, a qual varia os traços métricos e foi adotada novamente pelos dramaturgos românticos, incluindo Zorrilla: "[...] *la polimetría —con su haber acreditado en la versificación teatral del*

Siglo de Oro— fue rasgo característico de la métrica romântica […]" (TOBAR, 1994, p.192-193). Dentro desse contexto, o *romance*[42] foi um dos principais estilos poéticos cultuados, uma vez que restaurava o orgulho espanhol e as raízes medievais, em um panorama de exaltação do heroísmo e da nobreza cavalheiresca (como a figura de *Don Juan*, típica do imaginário coletivo espanhol):

> […] *de un lado restauró el verso tradicional, el romance, y de otro exaltó héroes y gestas del pasado español* […] *En ellos van desfilando la dignidad* […] *el sentido de honor y caballerosidad desplegado por los españoles en las guerras de Italia* […] *el patriotismo de la guerra de independencia contra los franceses. De algún modo, Don Juan es hermano de estos personajes*. (RUIZ, 2018, p. 21)

Na cena III, do primeiro ato, temos uma amostra da versatilidade do estilo poético do romance, a serviço da estética romântica, com traços da poesia épica (muita ação nos versos), quando *D. Juan* está lutando, e também com tons de poesia lírica, mediante sentimentos exaltados pelas várias interjeições:

> *BUTTARELLI. ¡Santa Madonna! De vuelta*
> *Mejía y Tenorio están*
> *sin duda... y recogerán*
> *los dos la palabra suelta.*
> *¡Oh!, sí; ese hombre tiene traza*
> *de saberlo a fondo, (Ruido dentro.) ¿Pero*
> *qué es esto? (Se asoma a la puerta.)*
> *¡Anda! ¡El forastero*
> *está riñendo en la plaza!*
> *¡Válgame Dios! ¡Qué bullicio!*
> *¡Cómo se le arremolina*
> *chusma... ¡Y cómo la acoquina*
> *él solo... ¡Puf! ¡Qué estropicio!*
> *¡Cuál corren delante de él!*
> *No hay duda, están en Castilla*
> *los dos, y anda ya Sevilla*
> *toda revuelta, ¡Miguel*! (ZORRILLA, 2018, p.15)

A escansão dos versos demonstra uma métrica caracterizada por octossílabos (versos de oito sílabas), com rimas intercaladas ABBA e consoantes (aquelas que

[42] O romance é uma estrofe tradicional na lírica medieval espanhola, com número variado de versos octossílabos. As rimas pares costumam ser assonantes e as ímpares ficam geralmente soltas. Sua característica principal é a de se adaptar a qualquer temática (temas amorosos, religiosos, satíricos, entre outros). Seus versos são versáteis porque transitam entre o estilo lírico ou narrativo, o que a tornou bastante popular e culta ao mesmo tempo. Tende a agrupar sua estrutura interna em quartetos (especialmente no *Siglo de Oro*). No Barroco alcança seu apogeu embora siga desenvolvendo sua poética ao longo do Neoclassicismo e Romantismo.

coincidem sons vocálicos e consoantes, ao mesmo tempo) do tradicional romance espanhol, o qual costuma configurar-se em quartetos com essa disposição estrófica das rimas:

*¡San-ta Ma-do-nna! De- v**ue-lta*** **A**
*Mej-í-a y- Te-no-rio es-t**án*** **B**
*Sin- du-da...- y- re-co-ge-r**án*** **B**
*Los- dos- la- pa-la-bra- s**uel-ta***. **A**

Zorrilla era um dos dramaturgos românticos mais hábeis no que diz respeito à versificação e, como destaca Jiménez, sua predileção pelo uso do octossílabo tem razões que se aplicam ao seu estilo dramático:

> *Zorrilla manejaba el verso mejor que ningún otro dramaturgo de su época. La base de su versificación es el octosílabo sobre todo en redondillas, romances y décimas que dotan a sus escenas de una peculiar fluidez y han facilitado durante generaciones la memorización de sus textos y su parodia. Son características sus largas tiradas líricas, trasunto del poeta, pero también convencionalismo de la época, ya que se escribían para facilitar el lucimiento de los primeros actores.* (JIMÉNEZ, 2018, p.8)

A própria sonoridade auxilia no dinamismo das cenas, seja mediante o ritmo salpicado pelas interjeições e pela intensidade das palavras usadas, como o exemplo acima, seja por meio da musicalidade das rimas intercaladas: "*Los recursos sonoros* […] *constituían otro elemento de apoyo en la consecución de la verosimilitud sensorial que en los dramas románticos servía para suscitar la impresión de inmediatez*" (TOBAR, 1994, p.272). Jiménez concorda e detalha alguns momentos essenciais, nas cenas da peça, em que são nítidos os recursos sonoros para aumentar a dramaticidade e os efeitos cênicos:

> *Zorrilla cuidó también de los efectos sonoros. No son arbitrarios los toques de campana de la escena segunda («tocan a muerto»), ni los rezos («Se oye a lo lejos el oficio de difuntos»). Hasta el manido tópico de la luz de los hachones («Se ve pasar por la izquierda luz de hachones») reverdece, ya que acentúa el tenebrismo de la escena que contrasta con la iluminación del teatro «con luz de aurora» al final, lo mismo que los toques de difuntos y rezos con el son de una música «dulce y lejana». Ni los mismos angelitos que revolotean en torno a los protagonistas son ajenos a estas sustituciones basadas en contrastes: vienen a ocupar el espacio dejado por sombras y espectros*. (JIMÉNEZ, 2018, p.16)

Em alguns casos, há a variação do romance aplicado por Zorrilla, no que tange aos tipos de rimas e versificação métrica, pois alguns versos ficam "soltos", ou seja, sem um par que rime com eles. Como neste diálogo entre Buttarelli e Don Gonzalo, no qual o primeiro verso (hexassílabo) e o sexto (monossílabo) não possuem rima e fogem ao esquema octossílabo do romance:

> *BUTTARELLI.*
> *¡Bah! Se les imputa*
> *cuanto malo se hace hoy d**ía**;*
> *mas la malicia lo inv**enta**,*
> *pues nadie paga su cu**enta***
> *como Tenorio y Mej**ía**.*
> *D. GONZALO. ¡Ya!*
> *BUTTARELLI. Es afán de murm**urar**,*
> *porque conmigo, señ**or**,*
> *ninguno lo hace mej**or**,*
> *y bien lo puedo j**urar**.* (ZORRILLA, 2018, p.18)

Porém, há muitas cenas curtas, com diálogos ou monólogos bem dinâmicos, cuja métrica corrobora a versificação originária do romance. Predominam octossílabos, apesar de pequenas variações em sete sílabas, e mantém o esquema rítmico e de rimas intercaladas, como neste monólogo de Don Gonzalo:

> *D. GONZALO.*
> *No cabe en mi co**razón***
> *que tal hombre pueda hab**er,***
> *y no quiero comet**er***
> *con él una sin**razón**.*
> *Yo mismo indagar pref**iero***
> *la verdad..., mas, a ser ci**erta***
> *la apuesta, primero mu**erta***
> *que esposa suya la qu**iero**.*
> *No hay en la tierra inter**és***
> *que, si la daña, me cu**adre**;*
> *primero seré buen p**adre**,*
> *buen caballero despu**és**.*
> *Enlace es de gran ven**taja**,*
> *mas no quiero que Ten**orio***
> *del velo del despos**orio***
> *la recorte una mor**taja**.* (ZORRILLA, 2018, p.19)

Já para dar um exemplo de diálogo que se configura em um ritmo alucinante, com grande variação métrica (polimetria), neste trecho seguinte há a tensão de Don Luis, em seu receio de perder Doña Ana para *Don Juan*, conforme se estabelecera em uma vil aposta da qual ele se arrependia agora:

*D. LUIS. ¿Me das, pues, tu asentim**iento**?*
*D.ª ANA. Cons**iento**.*
*D. LUIS. ¿Complácesme de ese m**odo**?*
*D.ª ANA. En t**odo**.*
*D. LUIS. Pues te velaré hasta el d**ía**.*
*D.ª ANA. Sí, Mej**ía**.*
*D. LUIS. Páguete el cielo, Ana m**ía*** (ZORRILLA, 2018, p.62-63)

Portanto, esta parte não se configura como o tradicional romance, apesar de sintetizar a magia da sonoridade dos versos, em um ritmo rápido e sem amarras métricas pré-concebidas, estabelecendo um dinâmico jogo de perguntas e respostas, bem como nas rimas que variam de assonantes (que só coincidem sons vocálicos) para consoantes (nas quais se combinam ambos sons). Acerca do ritmo rápido e sobre a variação de estrofes Ana Alcolea comenta:

> *Zorrilla emplea, además, un tipo de métrica tradicional, fácil, de ritmo rápido como el romance o la quintilla, tan teatral desde el Siglo de Oro, que armoniza con la fiesta popular de las calles. Es interesante notar cómo abunda esta suerte de poema no estrófico en toda la primera parte. Se crea así un evidente contraste con la segunda parte, en la que predominan metros más cultos, y de ritmo más sosegado y pausado, como la décima o el cuarteto.* (ALCOLEA, 2018, p.106)

Conforme explicita Alcolea, em relação à segunda parte da obra, a disposição estrófica em quartetos e rimas consoantes predomina em muitas das cenas, exemplificando-se nesta primeira cena do Ato I:

> *ESCULTOR.*
> *Pues, señor, es cosa h**echa***
> *el alma del buen don D**iego***
> *puede, a mi ver, con sos**iego***
> *reposar muy satisf**echa**.*
>
> *La obra está remat**ada***
> *con cuanta suntuosid**ad***
> *su postrera volunt**ad***
> *dejó al mundo encomend**ada**.* (ZORRILLA, 2018, p.128-129)

A título de concluir-se sobre o estilo retórico de Zorrilla, o qual é amplo e não se esgota em poucas páginas, convém explicitar ao contexto meta-teatral impresso em alguns momentos da peça: "*BUTTARELLI. Esta mesa | les preparo; si os servís / en esotra colocaros, / podréis presenciar la cena / que les daré... ¡Oh! Será escena / que*

espero que ha de admiraros" (ZORRILLA, 2018, p.17). Nesta parte há um intencional jogo de palavras (entre os vocábulos "*cena*"- jantar em espanhol- e "*escena*"- cena teatral) que se torna cômico e, ao mesmo tempo, evidencia a consciência de Buttarelli, de que está em uma cena teatral: "*podréis presenciar la cena/ que les daré... ¡Oh! Será escena/ que espero que ha de admiraros*". Outro momento digno de citação é da personagem Brígida, falando sobre o verso e a poesia: "*BRÍGIDA. Vendrá en verso, y será un ripio/ que traerá la poesía./ Vamos, seguid adelante* [...]" (ZORRILLA, 2018, p.84).

6.7.2-Um panorama sobre o tempo na obra

Dentre os elementos que configuram ainda o estilo ou composição dramática está a maneira como Zorrilla trabalha as transições temporais das cenas. Um exemplo destas já foi observado nos diálogos rápidos e dinâmicos entre os personagens. Além disso, pensando-se acerca do início da peça, há muita velocidade na cena da taverna, na contagem da aposta, onde há uma espécie de *flashback* (volta no tempo, por meio do relato) em que *D. Juan* e Don Luis narram o que haviam feito em um ano; logo há a prisão dos dois, em uma vertigem de fatos que vão levando a outros de rápida consecução, tal como as seduções, as lutas e mortes, segundo atesta Ana Alcolea, quem pontua as principais transições temporais das cenas, na primeira parte da peça teatral:

> *La velocidad o la aglomeración de las acciones que se suceden a un ritmo vertiginoso, obedecen también a un tempo vivace, que se fusiona con el reino del caos, que va generando los primeros actos de la obra. En el transcurso de pocos minutos asistimos a:*
> *-La escena de la hostería, que revive en un flash-back una sucesión de episodios pecaminosos de Don Luis y de Don Juan.*
> *-La detención de ambos caballeros* […]
> *-La seducción de Doña Ana de Pantoja.*
> *-El rapto y la seducción de Doña Inés.*
> *-La muerte de Don Luis y de Don Gonzalo a manos de Don Juan.*
> *-La huida del tenorio sevillano.* (ALCOLEA, 2018, p.107-108)

Portanto, Alcolea resume as ações da parte inicial da peça, enumerando as trajetórias que são muito dinâmicas e se consolidam na fuga de *Don Juan*, após haver matado a Don Luis e Don Gonzalo. Neste momento, a primeira parte termina e há um lapso temporal considerável, de cinco anos, até iniciar-se a segunda parte. Zorrilla inova no tocante à unidade de tempo ser bipartida, quando no teatro clássico do *Siglo de Oro* e

do Neoclassicismo era respeitada a regra aristotélica das ações transcorrerem em um curto espaço de tempo. Dessa forma, *Don Juan* regressa a Espanha após longos cinco anos e se depara com as estátuas no cemitério. Ele começa a dialogar com o escultor das mesmas, quem o atualiza sobre o ocorrido na cidade e sem saber que falava com o famoso mal feitor de *Sevilla*. O que denota outra narrativa de fatos passados, configurada como *flashback,* para situar o espectador nos fatos que não foram encenados, embora sejam importantes na retomada da trama (a morte do seu pai, Don Diego Tenorio, por exemplo):

> *ESCULTOR. Pues habitó esta ciudad*
> *y este palacio heredado,*
> *un varón muy estimado*
> *por su noble calidad.*
> *D. JUAN. Don Diego Tenorio.*
> *ESCULTOR. El mismo.*
> *Tuvo un hijo este don Diego*
> *peor mil veces que el fuego,*
> *un aborto del abismo.* (ZORRILLA, 2018, p.130-131)

Outro aspecto comum na peça são os muitos monólogos que aludem a um tempo psicológico, no qual os personagens têm falas com elementos líricos, típicos do gênero poético. O tempo cronológico é suspenso em prol dessas digressões de cunho psicológico e poético dos personagens. Conforme este exemplo de monólogo de Don Gonzalo, em que ele reflete sobre o caráter de *Don Juan* e o lirismo se manifesta plenamente: "*D. GONZALO. No cabe en mi corazón* | *que tal hombre pueda haber, / y no quiero cometer / con él una sinrazón. / Yo mismo indagar prefiero / la verdad..., mas, a ser cierta / la apuesta, primero muerta que esposa suya la quiero"* (ZORRILLA, 2018, p.19).

Diante disso, temos em *Don Juan Tenorio* a dinamicidade do tempo cronológico, imbricado entre as cenas e atos, nos quais Zorrilla aumenta ou diminui a velocidade das cenas, de acordo ao grau de tensão e conflitos entre os personagens; bem como há reflexões, mediante longos monólogos, cujos propósitos acabam trazendo pausas necessárias para a troca de posições no cenário dos atores, pensando-se na representação da peça teatral em si.

6.7.3-A importância dos cenários e sua configuração romântica na peça

A ambientação dramática e o espaço físico que a configura, por meio dos cenários, constitui-se de um amplo espectro de elementos explorados por Zorrilla. Aliás, no século XIX, com a estética romântica, os espaços são tão importantes quanto as ações do drama em si:

> […] *pueden considerarse rasgos arquetípicos del decorado de un drama romántico distinguiendo entre exteriores, marcados por las notas de oscuridad y amplitud espacial, e interiores, construidos en este caso por cuatro telones ajustados entre sí y dispuestos según la perspectiva de la escena a la italiana, y que el autor, y presumiblemente el director, llenaban de objetos que concedían el requerido "color local" a la escena. Con todo, son mínimos los escenarios siniestros y son muy abundantes los interiores domésticos y palaciegos* […] (TOBAR, 1994, p.271)

Os dramaturgos românticos, como Zorrilla, prezaram bastante por descrever o ambiente em que transitam os personagens, enquanto extensões, muitas vezes, do estado psicológico de quem se encontrava em cena. Há, então, minúcia na descrição do cenário para auxiliar no âmbito da representação cenográfica e para quem fosse montar a peça, o que se evidencia em *Don Juan Tenorio*:

> *Su preocupación por la brillantez del espectáculo fue constante y en los textos abundan las acotaciones dramáticas orientadas a sugerir a los actores su colocación en escena y a los pintores escenógrafos los efectos plásticos queridos. Sacrifica incluso la elaboración de la intriga a estos efectismos, sobre todo en los finales, que se resienten en su construcción y se resuelven en pura cohetería verbal y escenográfica. Zorrilla no olvidó nunca la fascinación que sobre el espectador ingenuo ejercían las obras de gran espectáculo y aprovechó sus posibilidades. Esta atención excesiva a los condicionantes exteriores hizo que cuando los gustos cambiaron, quedara prontamente trasnochado. Esta concepción del teatro se concretó de manera extraordinaria en Don Juan Tenorio* […] (JIMÉNEZ, 2018, p.8)

Por conseguinte, o cenário desta peça teatral funciona como um quadro, cujos elementos cênicos dialogam com os personagens, demonstrando inclusive o estado de ânimo predominante nos mesmos:

> *La base de las representaciones escenográficas era sustancial y convencionalmente pictórica y la escena se concebía como un gran cuadro del tamaño del escenario. Dentro de él se movían los*

> *personajes más o menos compenetrados con su «atmósfera» según el acierto del pintor. La escenografía prolongaba en cierto modo los sentimientos de los personajes centrales deviniendo en un signo más de su estado anímico*. (JIMÉNEZ, 2018, p.12)

Com tal panorama, há um aspecto fundamental que se sobressai em *Don Juan Tenorio* e diz respeito à ambientação que conforma um sentido de transgressão das regras, mediante o simbolismo do carnaval. Principalmente no que se refere aos atos da primeira parte da peça:

> *Los lugares en que se desarrollan los hechos* […] *son propios del carnaval: con la excepción del convento, las acciones de la primera parte tienen como escenario la taberna y la calle sevillana. Ambas son baluartes del universo del carnaval, y por ellas desfilan, cantan, bailan y transgreden normas las máscaras*. (ALCOLEA, 2018, p.106)

Assim, logo no início, o cenário é uma taverna ("*Hostería*") repleta de pessoas em festa, com máscaras carnavalescas e o próprio Ato I alude ao contexto carnavalesco em seu título: "*Acto primero- Libertinaje y escándalo*". Zorrilla descreve com detalhes o ambiente festivo desse ato: "*DON JUAN, con antifaz, sentado a una mesa escribiendo* [...] *Al levantarse el telón, se ven pasar por la puerta del fondo Máscaras, Estudiantes y Pueblo con hachones, músicas, etc."* (ZORRILLA, 2018, p.9). *Don Juan* aparece com uma máscara ("*antifaz*"), bem como há outras pessoas mascaradas no ambiente, o qual rememora as festas pagãs antigas, com o termo *carnevale* ("festa da carne", em italiano), que simboliza o desregramento dos sentidos e a libertinagem vista no título do ato. Deste modo, fundem-se o cenário com as intenções psicológicas e lascivas de personagens como o burlador:

> *La suplantación de la personalidad se liga a la propia filosofía del carnaval, ya desde sus orígenes saturnales: durante los festejos, se quebraban no sólo las normas sociales, sino también las diferencias de clase, y los demás rasgos identificatorios de la persona. Cada cual podía dejar de ser él mismo para "ser otro", y poder comportarse como ese "otro" se comportaría. Es significativo el hecho de que el único momento en que Don Juan burla a una mujer durante el tiempo escénico, lo haga bajo un disfraz prestado por la coyuntura carnavalesca, lo que no ocurre en otros donjuanes anteriores o posteriores. Es como si Zorrilla quisiera justificar la conducta de su personaje gracias a la ética y a la estética del carnaval*. (ALCOLEA, 2018, p.106)

E à medida que a cena vai transcorrendo, os personagens se disfarçam, escondendo-se nas fantasias e apetrechos carnavalescos, para se misturarem e desaparecerem no cenário, no intuito de ouvir as conversas. Don Gonzalo, por exemplo, faz questão de se disfarçar com uma máscara para esperar *Don Juan* e Don Luis:

> *D. GONZALO. Quisiera yo ocultamente*
> *verlos, y sin que la gente*
> *me reconociera.*
> *BUTTARELLI. A fe*
> *que eso es muy fácil, señor.*
> *Las fiestas de carnaval,*
> *al hombre más principal*
> *permiten, sin deshonor*
> *de su linaje, servirse*
> *de un antifaz* […]
> *D. GONZALO. Pues entonces, trae*
> *el antifaz*. (ZORRILLA, 2018, p.18)

Na cena em que *D. Juan* e Don Luis se encontram, ambos entram de máscara e se destaca a extensa descrição do cenário, expressa entre parêntese, para indicar algum detalhe que sirva na posterior montagem da cenografia:

> (*Se oyen dar las ocho; varias personas entran y se reparten en silencio por la escena; al dar la última campanada, DON JUAN, con antifaz, se llega a la mesa que ha preparado BUTTARELLI en el centro del escenario, y se dispone a ocupar una de las dos sillas que están delante de ella. Inmediatamente después de él, entra DON LUIS, también con antifaz, y se dirige a la otra. Todos los miran*). (ZORRILLA, 2018, p.27-28)

O carnaval alude a todo um ambiente de enganar, que afronta e profana o seu correlato oposto, ou seja, tudo que remeta ao sagrado. Ana Alcolea sintetiza essa ideia dicotômica: "*La entrada del así llamado "demonio", que profana el territorio sacro del convento tiene lugar también bajo el manto de la noche carnavalesca* […] *Zorrilla justifica el comportamiento indigno debido al contexto temporal*" (ALCOLEA, 2018, p.107). Assim sendo, o caráter diabólico de *Don Juan* se une ao ambiente noturno, como mais uma face da profanação carnavalesca e pagã, em uma afronta ao cristianismo retificador, representado por D. Inés, quem estava no convento.

Some-se a isso o fato de que os cenários noturnos são uma predileção dos dramaturgos românticos. No último ato da primeira parte, por exemplo, chamado "*El Diablo a las puertas del cielo*", simboliza-se o confronto do Mal com o Bem,

intensificado pelo cenário noturno: "*Acto cuarto- El Diablo a las puertas del Cielo / Escena I / BRÍGIDA. ¡Qué noche, válgame Dios!* […]" (ZORRILLA, 2018, p.96). Porquanto o caráter transgressor e diabólico de *Don Juan* é a encarnação do mal e da libertinagem do carnaval, diante de suas atitudes enganadoras. E, por ser um mestre no disfarce, para obter alguma vantagem que prejudique a alguém, o burlador é uma metáfora da máscara carnavalesca. Principalmente na primeira parte da obra dramática: "*Don Juan presenta* [...] *sus raíces transgresoras y* [...] *disfraz carnavalesco* [...] *durante toda la primera parte, su personaje está circundado por apelativos relativos a lo demoníaco"* (ALCOLEA, 2018, p.108).

Já na segunda parte da obra, predominam os cenários que aludem ao fantasmagórico. Zorrilla faz descrições detalhadas, também com indicações precisas para quem for representar a peça. Há menções às estátuas sobrenaturais no cemitério, em uma ambientação noturna e rodeada de mistério, tão cara aos autores românticos: "*La sombra de doña Inés* […] *Panteón de la familia TENORIO. El teatro representa un magnífico cementerio, hermoseado a manera de jardín"* (ZORRILLA, 2018, p.127). O cenário macabro e noturno se completa nas cenas finais, quando se descreve os pormenores que compõem a mesa do famoso jantar entre *Don Juan* e a estátua de Don Gonzalo, conforme neste trecho: "[…] *la mesa en que cenaron en el acto anterior DON JUAN, CENTELLAS y AVELLANEDA* […] *Sombras, espectros y espíritus pueblan el fondo de la escena* […]" (ZORRILLA, 2018, p.169-171). Em suma, fica claro que Zorrilla conseguiu fazer uma fusão interessante, no que diz respeito a dialogar teatralmente o exterior do cenário com o mundo interior e psicológico dos personagens. Foi um ponto alto do dramaturgo na técnica cenográfica, como mais um recurso que acrescenta na riqueza estética romântica, haja vista o espectador espanhol exigente, de meados do século XIX.

6.7.4-Técnicas dramáticas que envolvem a estrutura do enredo

No tocante às técnicas dramáticas utilizadas por Zorrilla, o enredo ou trama também se pauta por uma atitude transgressora, pensada estruturalmente na peça teatral como um todo. As duas partes que compõem o drama nos dão elementos para meditar sobre a relação entre o carnaval e a quaresma cristã. Enquanto o carnaval é um símbolo do Mal e retrata a transgressão, a quaresma representa o Bem e é o período de

ressureição pascoalina, no qual o Cristo encarna e simboliza: "[…] *durante el carnaval* [...] *las normas se pueden transgredir. Se trata de un breve periodo de excesos antes de la llegada de la cuaresma, los cuarenta días de preparación ante la Pascua* […]" (ALCOLEA, 2018, p. 105).

Dentro desse contexto, a primeira parte do drama é uma síntese do comportamento carnavalesco nas atitudes de *Don Juan*, completamente à mercê de qualquer convenção social. E para tematizar tantas maldades e desmandos, de cunho carnavalesco no enredo, Zorrilla busca, por vezes, condensar as cenas, não as representando diretamente. Por exemplo, cenas já ocorridas em um passado remoto. É o caso sobre a que retoma a aposta, usando as falas dos personagens para rememorar: "*BUTTARELLI. ¿La historia sabéis? / D. JUAN. Entera; / por eso te he preguntado / por Mejía"* (ZORRILLA, 2018, p.14). Além disso, a cena carnavalesca da própria aposta simboliza a um jogo bem arquitetado por Zorrilla, no qual a habilidade dos personagens em enganar e uns sobrepairarem-se sobre os outros atiça o teor de disputa, o que encantava ao espectador:

> […] *el teatro de Zorrilla, como el de otros románticos, da con frecuencia la impresión de ser un juego. Se trata de apasionar y aprisionar a los espectadores con el desarrollo de unas acciones donde al final habrá unos ganadores y unos perdedores. Hay en sus dramas un verdadero despliegue de categorías de juego, en general juegos donde importa más la habilidad y la inteligencia de los jugadores, para burlar a sus contrarios, que el azar. Este carácter lúdico alcanza todos los niveles de su teatro y no se detiene ante nada. Zorrilla manipula los temas históricos a su antojo, ajustándolos a la mecánica de la intriga* […] *da un giro vertiginoso a toda la tradición del tema como ocurre en Don Juan Tenorio*. (JIMÉNEZ, 2018, p.7)

No mesmo local festivo estavam os personagens Don Pedro Tenorio e Don Gonzalo, com suas máscaras, no intuito de se disfarçar e estabelecer essa ambientação de engano, tipicamente carnavalesca, o que configura uma cena dentro de outra, quando recorrem aos disfarces mútuos, em mais uma técnica sutil do enredo, segundo explicita Alcolea:

> […] *en la primera escena nos encontramos a Don Juan en una atmósfera de carnaval, y escondido detrás de una máscara. No es él el único que aparece con antifaces: a la taberna del italiano Buttarelli llegan enmascarados Don Gonzalo de Ulloa, padre de Doña Inés, y Don Diego Tenorio, padre de Don Juan. Ambos por separado, y llevados por los rumores, quieren ser testigos escondidos de los hechos que van a acontecer durante los minutos siguientes. Asistimos,*

> *por tanto, a una escena de doble engaño, de teatro dentro del teatro, tan barroca y tan carnavalesca a la vez: dos caballeros respetables ocultan su identidad tras la máscara del carnaval, para entrar en un lugar en el que en otras condiciones nunca entrarían.* (ALCOLEA, 2018, p. 105-106)

Conforme ocorriam as festividades carnavalescas, logo se inicia um ritmo de ações frenéticas e representadas no enredo dramático. *D. Juan* e Don Luis são presos e depois fogem. A partir daí, as ações dramáticas vão ficando cada vez mais rápidas e densas, como o ritmo do carnaval. Dessa forma, as cenas dinâmicas servem como metáfora das maldades impulsivas do burlador, dentro da lógica carnavalesca, a qual predomina na primeira parte da peça:

> *La teatralidad carnavalesca explica también las acciones que tienen lugar durante toda la primera parte. Los primeros actos están dominados por el paralelismo en las escenas, lo que les confiere un juego de espejos, a cuyo lado el mundo cobra la lógica transgresora, teatral y carnavalesca del mundo al revés. Nos estamos refiriendo a las escenas de la llegada de Don Gonzalo y de Don Diego a la "Hostería del Laurel", y al final del primer acto, que termina con las chuscas y amañadas detenciones de los dos burladores, Don Luis Mejía y Don Juan Tenorio.* (ALCOLEA, 2018, p. 106)

Todavia, o último ato da primeira parte, Ato IV, intitulado "*El diablo a las puertas del cielo*", demarca a transição cênica na peça, saindo do contexto carnavalesco (refletido pelas irresponsáveis atitudes de *Don Juan)* para inciar a segunda parte, em que o nosso protagonista meditou o que fez e reformulou-se internamente, após cinco anos ausente de *Sevilla*. Nesse momento, o espaço cênico transmigra a um campo, um lugar de recolhimento e reflexão, longe da cidade hostil e carnavalesca. Assim, a segunda parte conforma o período de pós-carnaval, o da quaresma cristã:

> *El propio título de este último acto de la primera parte indica que nos hallamos ante un cúmulo de escenas de transición: marcan el abandono del mundo transgresor-carnavalesco de la primera parte, y son antesala del universo de contrición-cuaresma de la segunda parte. La escena no se desarrolla en Sevilla, sino en una quinta que posee Don Juan a orillas del río Guadalquivir. El espacio ya no es la ciudad inmersa en el carnaval, sino una casa de campo. En las más famosas quintillas de la literatura española Don Juan describe a Doña Inés un locus amoenus de caracteres puramente edénicos, paradisíacos. En este nuevo Jardín del Edén, Inés es la nueva Eva, que se convierte en un instrumento de Dios para salvar al pecador.* (ALCOLEA, 2018, p. 108)

A partir da segunda parte, então, predominam as cenas dramáticas da redenção de *Don Juan*: sua quaresma interior. Lembrando que a quaresma, historicamente, é o pós-carnaval, com o intuito de "purificar" os desatinos da festa pagã. Zorrilla reproduz isso na estrutura do drama, como forma de enaltecer as duas fases do burlador. E, simbolicamente, há um período de preparação ritual na quaresma (de quarenta dias), em uma espécie de meditação para o cristão que, em *Don Juan Tenorio*, corresponde ao período de cinco anos que separa a primeira da segunda parte:

> *La cuaresma es, en el mundo cristiano, el periodo de cuarenta días que van desde el final del carnaval hasta la Semana Santa* […] *Cuarenta días permanece Jesucristo en el desierto sufriendo tentaciones satánicas a la manera de pruebas iniciáticas que debe superar* […] *La cuaresma implica, por tanto, la actitud de arrepentimiento de los pecados para limpiar el alma, para serenarla y meditar sobre la Pasión. Esas características van a dominar durante toda la segunda parte de Don Juan Tenorio* […] *Cuando comienza la segunda parte de la obra, han transcurrido cinco años desde que dejamos a Don Juan huyendo de la justicia, tras matar a Don Luis y a Don Gonzalo.* (ALCOLEA, 2018, p. 109)

A transição entre as partes da peça foi uma revolução na representação do mito, instaurada por Zorrilla. A obra teatral acaba sendo um desdobramento cênico da metamorfose de seu protagonista. E, já no desfecho, as aparições fantasmagóricas são a tônica que proporciona ao enredo uma atmosfera de tensão e conflito. Em um primeiro momento, a sombra de D. Inés surpreende ao espectador de maneira sutil; porém, logo depois aparece a estátua de Don Gonzalo. Esta gera a surpresa e, ao mesmo tempo, aumenta o clímax dramático. Por exemplo, Zorrilla potencializa o foco de tensão mediante os constantes ruídos que a estátua sobrenatural faz, ao se aproximar gradualmente, o que aumenta o suspense com a sonoplastia teatral: "*AVELLANEDA. ¿Oísteis?/* […] / *AVELLANEDA. Señor don Juan* […] *algún misterio hay aquí. / (Vuelven a llamar más cerca.) / CENTELLAS. ¡Llamaron otra vez!"* (ZORRILLA, 2018, p.156-158). No desenrolar dessa cena, Zorrilla magistralmente joga com o público, posto que no exato momento em que a estátua surge no jantar acaba a cena e todos ficam na expectativa do que vai ocorrer a seguir, ampliando o caráter de suspense com uma pausa estratégica. Em síntese, a perspicácia do enredo é mais uma ferramenta dramática bem sucedida de José Zorrilla:

> *De hecho, todo el Don Juan Tenorio de Zorrilla se organiza atendiendo a los dos mundos antagónicos del carnaval y de la*

> *cuaresma. Zorrilla* […] *Crea el donjuán romántico-cristiano, cuya plasmación literaria obedece a una estructuración simétrica: los tres primeros actos corresponden al mundo transgresor del carnaval; los tres últimos, al mundo purificador de la cuaresma. En el centro, entre uno y otro universo, el acto IV de la primera parte, que como un espejo, refleja elementos de una y de otra esfera, que se unen en el Jardín edénico de la finca de Don Juan. Allí donde Don Juan deja de ser donjuán, deja de ser un mito, para, convertido en un ser humano, acercarse a la divinidad, gracias a Inés, el ángel del amor*. (ALCOLEA, 2018, p. 112)

Considerando-se ainda que a proposta do dramaturgo, com os atos e as cenas da peça, possui uma significação profunda, pautada no diálogo entre o Bem e o Mal, como as duas forças interiores que emergem de *Don Juan*. A quaresma, lado sagrado e purificado do burlador, vence por meio do amor ao seu lado sombrio, carnavalesco e diabólico.

6.7.5-*Don Juan Tenorio* e seu hibridismo genérico

Para finalizar, *Don Juan Tenorio* é um drama fantástico-religioso, uma vez que engloba tanto a ênfase ao contexto moral-teológico, cujo teor efervescia nos debates e discussões libertárias da época, quanto alude à retomada dos elementos sobrenaturais do teatro barroco, em uma síntese do conteúdo de índole fantástica e sobrenatural que o configura:

> […] *el satanismo de Zorrilla* […] *de iconología popular católica donde el diablo aparece a la postre bajo el pie del ángel* […] *una interpretación de los contenidos morales del drama zorrillesco a partir de la mezcla de inocencia y pecado* […] *componentes que provendrían* […] *de una ética roussoniana y una moral cristiana tradicional, coincidentes ambas en la obra. Desde el punto de vista de las tradiciones legendarias enlaza la interpretación zorrillesca del Don Juan con el énfasis que su autor dio al imaginario hispano de las leyendas de tradición oral y del siglo de oro* (TOBAR, 1994, p.324-325)

Em outras palavras, Zorrilla herdou das *comedias* barrocas os aspectos sobrenaturais que tanto agradavam ao público ou espectador. Isso porque, com um ardiloso jogo de aparência, em uma alternância entre realidade e ilusão, acabava cativando e até colocava a dúvida no personagem sobre uma sombra fantasmagórica ter

sido percebida ou não. Como resultado disso, Zorrilla ampliava ao horizonte de expectativas do espectador, já acostumado com os dramas barrocos:

> *Lo fantástico propiamente se produce en obras donde hace intervenir lo sobrenatural mediante la aparición de sombras espectrales, que se suponen venidas del otro mundo realmente y mediante la presentación de escenografías espectaculares que muestran esos mundos* […] *Para hacerlas más verosímiles dota a los personajes que las contemplan de inestables facultades mentales que les hacen dudar si han sido visiones o sueños* […] *Don Juan Tenorio resulta, también en este aspecto, síntesis de la dramaturgia de Zorrilla, puesto que contiene tanto la presencia de sombras y espectros, como mutaciones escénicas extremas y don Juan que duda de si lo que le está sucediendo es una pesadilla o le ocurre realmente. Desaparecida la sombra de doña Inés, don Juan queda sumido en la duda total de si la forjó en su mente o la vio* […] *Desvaríos, sueño horrible, fatídica ilusión, mentido sueño, delirio... son los términos con que se refiere a su situación y a lo que está contemplando.* (JIMÉNEZ, 2018, p.18)

Dessa forma, a ambientação moral/cristã se alia aos elementos fantasmagóricos e fantásticos, em uma espécie de hibridismo de subgêneros, aderindo a aspectos das antigas "*comedias de magia*" barrocas, configurados sob uma nova roupagem estilística, no drama romântico de Zorrilla:

> *Caldera ha subrayado la relación del drama romántico con las comedias de magia y escribe con referencia a Don Juan Tenorio: Sobre todo, se debe mencionar la «mutación» de jardín con estatuas animadas que aparece a menudo en las obras dieciochescas y que reaparece -muy semejante hasta en las acotaciones- en el Panteón del Tenorio. Y no se puede negar que la atmósfera que envuelve las últimas escenas de la obra de Zorrilla, con su incertidumbre entre lo real y lo aparente, revela un estrecho parentesco con las antiguas comedias de magia: sólo que ahora a la magia grosera de las tramoyas se ha sustituido el hechizo más sutil de la poesía* […] *Zorrilla hizo que convergieran ambas.* (JIMÉNEZ, 2018, p.16)

Portanto, há a mistura do fantástico ou sobrenatural das comédias barrocas com a reconfiguração da moralidade cristã no drama romântico, em uma moral menos punitiva e mais redentora, mediante o arrependimento do burlador e sua redenção no amor de D. Inés. Assim, *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, desencadeou um enorme sucesso de público e recepção, tornando seu drama religioso-fantástico em uma obra das mais representadas do teatro espanhol até a contemporaneidade: "[...] *su Don Juan Tenorio, «drama religioso-fantástico»* […] *es una versión* […] *coherente y afortunada* […]" (JIMÉNEZ, 2018, p.18-19).

6.8-Conclusões sobre o mito donjuanesco na versão teatral de Zorrilla: um reflexo dos arquétipos na estética romântica do século XIX

A metáfora do carnaval é mais do que uma identidade estrutural na obra, também designa um jogo de máscaras, simbolizado pela sociedade espanhola do século XIX. Isso porque as intensas discussões dos personagens, acerca da realidade ou ilusão das aparições sobrenaturais das estátuas, são questionamentos filosóficos pautados por esse vaivém entre a verdade e a mentira, constituindo-se como um emblema das máscaras sociais, as quais cada um representa no seu meio ou grupo social, conforme a necessidade premente exige:

> *En este sentido, el comienzo y el fin de la obra se convierten en una clara metáfora. La imagen inicial del carnaval no funciona como un tiempo de desorden y caos, sino como un tiempo de mentira y verdad. Caen primero las máscaras de los jóvenes, que revelan así su identidad. Arranca después Don Juan la de los viejos, cuya cobardía les impide enfrentarse cara a cara con sus desvergonzados hijos. La autoridad yace definitivamente rota. La escena evoca artículos de Larra como "El mundo todo es máscaras" (1833) en el afán de exponer la verdad desnuda. El episodio final en que el protagonista se encara con las estatuas, símbolo del pasado y la tradición, petrificación del poder, con valentía, desafiante, sin miedo, revela que su vigencia ha terminado, que el presente no se halla dominado por el pasado, que el poder ya no asusta*. (RUIZ, 2018, p. 25)

Especificamente para o espectador romântico espanhol do século XIX, o *Don Juan* de Zorrilla sinaliza as contendas internas e ambições coletivas, exalta a crescente liberdade individual frente ao poder absolutista que o reprimia e se traduz na rebeldia romântica, bem como se relaciona à salvadora penitência cristã, cujo paradigma liberta ao indivíduo das amarras do pecado e da condenação eterna ao inferno:

> *Para los románticos Don Juan es buscador del ideal* […] *rebelde social o amante irresistible —aunque a veces, como el protagonista del poema de Byron publicado entre 1819 y 1824, más bien seducido que seductor—* […] *Dotándole de estas nuevas características y haciéndole capaz de arrepentirse, los románticos ofrecen al personaje donjuanesco la oportunidad de evitar la eternidad en el Infierno. El Romanticismo asiste a la conversión milagrosa del pecador tradicionalmente impenitente*. (MANKOWSKA, 2017, p.357)

O arquétipo tradicional do burlador que habitava o inconsciente coletivo espanhol, com a imagem do conquistador de mulheres insaciável, se metamorfoseia e se

redime dos seus pecados pelo arrependimento, provocando uma catarse coletiva irresistível, posto que até então o destino do pecador da Igreja Católica tradicional era incontestavelmente fatal. Daí a perspicácia de Zorrilla em transformar o livre-arbítrio em instrumento constante de reconfiguração dos anseios e modelos morais do homem. Por tal razão, o dramaturgo agradou ao liberalismo da estética romântica, presente no inconsciente coletivo do século XIX, e, ao mesmo tempo, à tradição e ao lado conservador do romantismo espanhol, uma vez que a ordem social se reestabelece no desfecho da obra, com a união pelo amor entre *Don Juan* e Doña Inés, à semelhança dos casamentos, vistos nas versões anteriores do mito literário de Tirso, Calderón e Zamora:

> *El desenlace de la obra de Zorrilla enseña al receptor que una unión estable y monógama, garantía del orden social que se basa en los valores católicos —y que los miembros de una comunidad están obligados a observar—, es conforme a la voluntad de Dios. Puede ser entonces un buen camino hacia la felicidad y salvación* […] *Tal vez la razón básica del éxito nacional de este Don Juan es su decidida infidelidad al sentido simbólico del tema del «seductor» en el Romanticismo europeo: en vez de representar la rebeldía del hombre frente a Dios, como desde Tirso* […] *a la hora de escribir su Don Juan Tenorio, Zorrilla sería «víctima de un doble conformismo: el de la tradición* [...] *y el del público espectador. El matrimonio que en Don Juan Tenorio se ve evocado en conexión con el respeto hacia la religión y el orden social en vigor* […] (MANKOWSKA, 2017, p.369-370)

Zorrilla capta os novos anseios coletivos do século XIX, o liberalismo e moralidade cristã redentora, consolidando tais arquétipos, como fontes ou pulsões inconscientes do coletivo, já disseminadas no âmbito social da Espanha que recém se libertara da intensa repressão da Igreja e de seus aliados absolutistas. Além do mais, *Don Juan Tenorio* faz muito sucesso nos teatros espanhóis até hoje, durante o dia de finados, justamente porque promove uma efetiva catarse, a "purificação" observada desde a clássica *Poética*, de Aristóteles, nos anseios e identidades da história literária e cultural espanhola. É um ritual catártico, pois o mito de *Don Juan* está a serviço da autoanálise individual e coletiva:

> *La historia de don Juan ha venido constituyendo en España un rito oscuramente religioso: el rito de ir a ver todos los años por noviembre, en el día de Difuntos, el Tenorio de Zorrilla* […] *Don Juan Tenorio* […] *es parte de nosotros. Escuchándole hacemos, al mismo tiempo que confesión, acatamiento. Para el varón español, la presencia anual del Tenorio es una especie de catarsis a la que nos entregamos por gusto y por necesidad, y con la que nos libramos,*

> *como en toda catarsis, de lo que en cualquiera de nosotros haya de común con el Burlador sevillano, que no suele ser cómoda carga y que nos proporciona más sinsabores y contriciones que deleites. Don Juan Tenorio es un rito lustral y curativo que solemos olvidar cuando pasa noviembre, pero que deseamos repetir en el otoño próximo*. (ACTAS…, 1993, p.9)

Essa repetição ou reprodução da peça de Zorrilla, todos os anos nos teatros espanhóis, é o que garante a catarse ou "purgação das emoções ou desejos reprimidos" do inconsciente coletivo, que já vinham enraizados em um arquétipo do pecado e da culpa desde a primeira versão do mito (do século XVII), trazida pela tradição espanhola catolicista. É uma conscientização da natureza humana instintiva, conforme Jung teoriza no seu conceito de "sombras" da personalidade, que são projetadas no burlador:

> *En el lenguaje psicoanalítico moderno, diríamos que el "infernal abismo" donde están encerrados los "lascivos espíritus" es un símbolo del inconsciente, donde la censura teológico-moral ha relegado los impulsos libidinosos, tratándolos de pecados. El demonio es la personificación de lo que C. G. Jung denomina la sombra, el complejo inconsciente que contiene las represiones provocadas por la persona social del individuo* […] *El que pacta con el demonio se entrega a sus pasiones reprimidas, destapa en sí mismo la puerta del inconsciente "infernal"* […] *El caballero y la dama de la edad barroca parecen proyectar su personalidad cuanto más lejos de su persona biológica, en su imagen social. Estas "máscaras" colectivas se distribuyen sobre la pirámide divino-humana del monarquismo cristiano de la época: Persona propia – Amante (Esposa) – Señor (Padre) – Rey – Dios.* (BRAGA, 2010, p. 17-19)

As "máscaras sociais caem" na versão de Zorrilla e a individualidade do homem romântico se sobrepõe aos alicerces institucionais da tradição religiosa e política em si. Ao que o dramaturgo satisfaz a dois aspectos que não haviam sido resolvidos nas versões anteriores do mito: a soberba satânica e a total carência de amor do burlador, insaciável em seus desejos libidinosos:

> *Don Juan siente que es Dios quien se interpone entre su deseo y él, y entonces se rebela* […] *Así surge su rebelión contra Dios mismo* […] *la limitación trágica de don Juan* […] *radica en dos atributos puramente satánicos: la soberbia y la total carencia de amor* […] *La conclusión* […] *el hombre nunca está solo, está con el diablo o está con Dios. Don Juan y su doble diabólico* […] *andan por el mundo moderno buscando al Otro, provocando a Dios, provocándolo (creándolo) en la mujer* […] *rito catártico del drama de don Juan: soberbia, soledad y desamor.* (ACTAS…, 1993, p.14-18)

Porquanto o rito mítico de passagem do pecado para a salvação se institui pela figura emblemática da mulher. Esta era símbolo da honra contrarreformista, na primeira versão do mito de Tirso de Molina e detinha papeis secundários, encarnando somente como a vítima das burlas donjuanescas. O trunfo de Zorrilla foi "libertar" a mulher desse modelo ou arquétipo da honra. Assim, a figura feminina deixa de ser símbolo da honra para se reconfigurar no amor divino que restitui a dignidade do homem, em face do amor romântico, o qual transforma o mito em si. Doña Inés ganha um protagonismo que nunca houvera nas versões míticas do burlador:

> *El mismo Zorrilla, al referirse a la recreación del mito de Don Juan que ofrece en 1844, considera como su mayor logro la figura de Doña Inés que en ella propone. En Recuerdos del tiempo viejo afirma: Mi obra tiene una excelencia que la hará durar largo tiempo sobre la escena, un genio tutelar en cuyas alas se elevará sobre los demás Tenorios: la creación de mi Doña Inés cristiana; los demás Don Juanes son obras paganas; sus mujeres son hijas de Venus y de Baco y hermanas de Príamo; mi Doña Inés es la hija de Eva antes de salir del Paraíso*. (ISASI ANGULO, 1975, p. 51)

Dessa forma, os anseios do inconsciente coletivo do século XIX espanhol se cristalizam nos personagens principais da trama de *Don Juan Tenorio*. E mais uma vez, o mito cumpre o seu papel psicológico e social de retratar os conteúdos psíquicos que transitavam em face do crescente liberalismo dos costumes, desde fins do século XVIII:

> *En el siglo XVIII, el interés por el mito de Don Juan parece decaer.* […] *este decrecimiento del interés por el Burlador sevillano como efecto de los cambios sociales que desembocan en una relajación general de las costumbres, la que permite a su vez gozar de la transgresión sin tener que acudir para ello a un transgresor imaginado* […] *por aquel entonces: La sociedad se ha vuelto* [...] *más permisiva y ha llegado a suprimir casi todos los obstáculos para las relaciones ilícitas* [...] *En esta sociedad más libre, la imagen de don Juan como transgresor de las normas sociales y del orden moral no tiene mucho sentido.* (BECERRA, 1997, P. 103-104)

Em outras palavras, o mito arquetípico de *Don Juan* cumpre sua função psicológica e reestabelece significação para o paradigma do burlador, ao salvá-lo e redimi-lo pelo amor cristão, como reflexo da mentalidade do século XIX, a qual já não se pautava mais pelo castigo e o medo, em termos de comportamentos institucionalizados:

> […] *el mito ha servido, y sirve, para explicar nuestra naturaleza, al materializar nuestras pulsiones o esos elementos profundamente humanos que duermen en nuestro inconsciente, como señaló Carl Gustav Jung en varios de sus trabajos. Así, la pulsión sexual, la pulsión de muerte, pero también nuestros temores y nuestras experiencias más profundamente humanos, se han venido materializando en forma de arquetipos que nos han permitido reconocernos en esas personificaciones, para comprender mejor nuestra naturaleza* […] *el componente psicológico, a la hora de estudiar el mito, también aúna el componente antropológico* […] *Porque el mito desempeña una función social básica: cuando esta función deja de producirse, a causa de los cambios de mentalidad o por agotamiento* (*es decir, por la automatización del mito*)*, éste es sustituido o desaparece.* (FALERO, 2017, p.482)

O arquétipo junguiano se adequa no mito mediante os padrões culturais que são reordenados diacronicamente, conforme os anseios e estereótipos sociais delineados: "[…] *se trata de encontrar "el sentido" del mito, no como representante de comportamientos reales, sino de representaciones simbólicas: de deseos (de "otros"), de miedos (hacia "otros"), de valores colectivos (frente a "otros")"* (GIRALDO, 2017, p.3-4). Portanto, o mito de *Don Juan* é arquetípico porque nunca perde sua validez, ou seja, sua "pré-forma psíquica e coletiva" (nas palavras de Jung), bem como é atemporal ao plasmar simbologias coletivas, oriundas dos desejos e comportamentos mais instintivos do homem, em qualquer época ou sociedade:

> No mundo da individualização, a mitologia, ainda que deixando de ser uma tradição oral para se incorporar às tecnologias de comunicação e de produção simbólica, pode representar um reduto da irmanação, de referenciações comuns, cimentadores, não de formas fixas de representação, mas de aproximação e produção de laços entre os homens. Don Juan pode ter se aposentado como garanhão conquistador, tal como foi popularizado, mas as mitificações da sexualidade, do amor, das paixões, da burla, do desejo, do castigo e de outros componentes do donjuanismo continuam necessárias como fonte de inspiração e de produções simbólicas coletivas. (BEZERRA, 2011, p.104)

Capítulo 7- A "Idade de Prata": a reconfiguração dramática e arquetípica de *Don Juan* em Valle-Inclán

7.1-Pressupostos histórico-literários da "Idade de Prata": a Geração de 98 espanhola e o mito de *Don Juan*

Após a visão romântica do mito de *Don Juan*, as obras dramáticas *Las galas del difunto* (1926), de Ramón del Valle-Inclán e *El hermano Juan o El mundo es teatro* (1929), de Miguel de Unamuno sintetizam, no século XX, a um contexto completamente diferente dos mitemas *donjuanescos* até então explorados. Isto é, desde finais do século XIX até inícios do XX houve inumeráveis representações teatrais do burlador pós-românticas. Assim, para representar esse período, os autores Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) e Miguel de Unamuno (1864-1936) foram escolhidos para fazer parte do *corpus* deste trabalho tanto pela riqueza estética de suas obras quanto por serem expoentes máximos de um grupo de escritores, denominados "*Generación del 98*":

> *Una de las etapas más brillantes de la literatura española es, sin duda, la que corresponde al surgimiento, consolidación y ocaso de la llamada Generación del 98. Ésta significó el inicio de una profunda renovación, que habría de verificarse en el ámbito de las letras y el pensamiento hispánicos, desde los últimos años del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX* […] *En el año de 1898 tuvo lugar la guerra entre España y los Estados Unidos, que culminó con la derrota de la nación europea y, consecuentemente, la pérdida de Cuba. Precisamente en ese mismo año, se dieron a conocer o reafirmaron su prestigio los integrantes de la generación, quienes, por otra parte, publicaron artículos, en periódicos y revistas, cuyo contenido hacía alusión al desastre ocurrido en tal fecha, misma que se convirtió en un símbolo de doble significación: la liquidación de una España imperial y el nacimiento de una España nueva, proyectada hacia el futuro. Los miembros de la Generación del 98 mantuvieron, al menos al principio, una cierta amistad, no exenta de frecuentes discusiones y altercados, dada la recia personalidad de cada uno de ellos.* (ITURBIDE, 2012, p.81-82)

A Geração de 98 reunia escritores cujas pautas ideológicas discutiam principalmente os problemas sociais e políticos da Espanha em crise, por causa do mencionado evento histórico que marcou o país, no final do século XIX: a derrota militar na Guerra hispano-americana e a consequente perda das colônias de Porto Rico, Cuba e Filipinas, em 1898. Dentre os integrantes mais significativos deste grupo

podem ser citados Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, Enrique de Mesa, Ramiro de Maeztu, Azorín, Antonio Machado, os irmãos Pío e Ricardo Baroja, Ramón María del Valle-Inclán e o filólogo Ramón Menéndez Pidal. Tais escritores e intelectuais compartilhavam muitos ideais e aspectos estéticos. Vejamos os principais:

> *En el caso de la del 98 lo indiscutible es que comparten muchas ideas en común: 1. Distinguieron la España real y la España oficial, falsa y aparente. Su preocupación por la identidad de lo español está en el origen del llamado debate sobre el "ser de España", que continuó aún en las siguientes generaciones. 2. Siendo originarios de diferentes regiones geográficas de España, sienten un gran interés y amor por Castilla; revalorizan su paisaje y sus tradiciones, su lenguaje castizo y espontáneo, sus mitos literarios y tradiciones. 3. Rompen y renuevan los moldes clásicos de los géneros literarios, creando nuevas formas en todos ellos* […] *4. Rechazan la estética del Realismo y su estilo de frase amplia, de elaboración retórica y de carácter detallista, prefiriendo un lenguaje más cercano a la lengua popular, de sintaxis más corta y formato impresionista. 5. Intentaron introducir en España las corrientes filosóficas del irracionalismo europeo, en particular de Niestzsche (Azorín, Maeztu, Baroja, Unamuno), de Schopenhauer (especialmente Baroja), de Kierkegaard (Unamuno) y de Henri Bergson (Machado). 6. Coinciden en el pesimismo, la actitud crítica y rebelde, el individualismo y egocentrismo, en esto último particularmente Unamuno y Valle Inclán. 7. Ideológicamente comparten las tesis del Regeneracionismo, que ilustran de forma artística y subjetiva.* (ITURBIDE, 2012, p.82-83)

Porquanto percebemos a vasta diversidade da produção literária, a qual transita por todos os gêneros e se consolida como um grupo sem precedentes na história literária espanhola, no que diz respeito aos propósitos com uníssonas preocupações ideológicas e estéticas, logicamente ressalvadas as naturais diferenças de personalidade e estilo de cada integrante do grupo. Eles costumavam se reunir em bares e cafés de Madri, com o objetivo de promover tertúlias literárias e discussões intelectuais que aglomeravam muitos artistas boêmios:

> *Un rasgo muy especial que distingue a los noventayochistas de otros grupos o movimientos literarios es que cultivaron prácticamente todas las modalidades o géneros de la literatura: novela, cuento, ensayo, crónica, artículo periodístico, teatro y poesía* […] *Las tertulias, realizadas en innumerables cafés madrileños, eran magníficos escenarios de la vida bohemia de aquella época*. (ITURBIDE, 2012, p.83)

A importância histórico-literária destes escritores e intelectuais foi tamanha que estudiosos, como Hernán Urrutia Cárdenas, denominam o período de *Edad de Plata*

("Idade de Prata"), em uma clara comparação ao Século de Ouro espanhol, em termos de retomada de um momento estético e artístico especialmente relevante na Espanha, como outrora se havia distinguido nos idos do século XVI e XVII, da época áurea. Alguns teóricos costumam divergir quanto às datas específicas da Idade da Prata:

> *Algunos críticos han destacado la existencia de una Edad de Plata de la literatura española. Aunque hay una mayor coincidencia en su término* (1936), *comienzo de la Guerra Civil*, *no existe consenso sobre sus inicios* […] *Otros críticos reducen esta Edad de Plata al primer tercio del siglo XX. La comienzan en 1902 y la terminan en la República* (1931-1936). (CÁRDENAS, 2018, p.581)

De qualquer forma, a Geração de 98 faz parte desse segundo momento extremamente produtivo das letras espanholas, posto que a maioria dos integrantes pendia para a esfera do literário como maneira de encarar os problemas que afligiam a nação: "*No cabe duda que* […] *tiene un protagonismo decisivo la llamada Generación del 98*, *esto es, el conjunto de escritores surgidos en relación con la crisis de finales del siglo XIX* […] *en 1898*" (CÁRDENAS, 2018, p.582). Além do mais, coube a eles o papel estético de diminuir a influência do Romantismo e do Realismo, bem como "flertavam" ideologicamente com os movimentos de vanguarda, tais como o modernismo:

> *Con la generación del 98 el realismo y el romanticismo depurado son superados o enriquecidos por la influencia del modernismo. El gran impulsor de este movimiento fue Rubén Darío. Su fama comienza con la publicación de su libro Azul* (1888) […] *En España esta tendencia influye desde el final del siglo XIX al comienzo de la década de los años 20 aunque se puede estimar que el modernismo y sus cultivadores son el antecedente para las variadas tendencias experimentales y vanguardistas de este siglo en lengua española*. (CÁRDENAS, 2018, p. 589-590)

O próprio Valle-Inclán se destacou na Espanha por empregar elementos estéticos modernistas[43], conforme vemos em declaração dele:

> *Valle-Inclán, uno de los modernistas peninsulares más destacados, define este afán renovador con estas palabras: "El modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender. No es el que rompe las viejas reglas, ni el que crea las nuevas, es el que siguiendo*

[43] A pesar de o movimento modernista ter surgido com força primeiramente na literatura hispano-americana, com o nicaraguense Rubén Darío.

> *la eterna pauta interpreta la vida por un modo suyo: es el exegeta. El modernismo sólo tiene una regla y un precepto: la emoción*![44]

Entretanto, os principais integrantes da Geração 98 tiveram seu próprio caminho estético, mesmo simpatizando com alguns preceitos das vanguardas literárias europeias[45] e do modernismo, mais especificamente. Muitos deles, ao se reunirem nas tertúlias, publicavam revistas literárias com focos idealistas sobre o futuro da Espanha em crise:

> *Aunque todos los miembros de la generación del 98 asimilaron en diverso grado las influencias modernistas y vanguardistas, estilísticamente cada uno tuvo su propia voz y personalidad* […] *se preocuparon, a raíz del desastre de 1898, de encontrar un camino de superación nacional* […] *Los hombres del 98 participaron activamente en este afán de Renacimiento de España. La revista Juventud, fundada por Azorín y Baroja, fue el órgano de difusión de sus afanes. En noviembre de 1901, publicaron un editorial sobre la regeneración nacional. Un mes más tarde su ideario lo sintetizaron en un Manifiesto firmado por José Martín Ruiz (Azorín), Pío Baroja y Ramiro de Maeztu* […] (CÁRDENAS, 2018, p.590-591)

Deste modo, nasciam textos literários engajados socialmente, já que resolveram não atuar diretamente na política, nem aliar-se a movimentos partidários, uma vez que a veia artística falou mais alto e por isso floresceram muitas obras que tematizavam o momento em diversas faces. Consequentemente, a denominação "Idade de Prata" foi produto desse fomento de ideias que buscavam retomar a Espanha gloriosa dos tempos áureos:

> *No cabe duda de que todo lo aportado por las generaciones que conforman la Edad de Plata constituye una gran riqueza estética y ética. La visión del paisaje, la sociedad, el hombre y su existencia, el paso del tiempo y el sentido de España ya no fue lo mismo después de sus magníficas obras. En lo formal, la novedad y la originalidad de sus procedimientos, pese a lo sorprendente y rupturista de su "modernismo", tuvo siempre como aspiración la nitidez y sencillez estéticas en la manifestación del sentido y de la emoción* […] *Ciertamente la llamada "Edad de Plata" de la literatura es un continuum. Su nueva visión artística e ideológica sufre una evolución*

[44]Citado por Cárdenas: GARAT, *A. C.* ***Valle-Inclán en la Argentina", en Ramón M" del Valle-Inclán. 1866- 1966. Estudios reunidos en conmemoración del centenário***. *La Plata. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*, 1967, pp. 107-110.

[45] As vanguardas europeias representam um conjunto de movimentos artísticos e culturais que ocorreram em diversos locais da Europa a partir do início do século XX. As vanguardas que se destacaram foram: Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, Futurismo, Expressionismo. Juntos, esses movimentos influenciaram a arte moderna mundial desde pintura, escultura, arquitetura, literatura, cinema, teatro e música.

> *en armonía con la sociedad española de las últimas décadas del siglo XIX y primer tercio del siglo XX*. (CÁRDENAS, 2018, p.593-594)

Basta ver que esta geração foi contemporânea aos modernistas e ambos compartilhavam a mesma atitude de protesto ou ruptura; primordialmente contra os problemas políticos da Espanha, assim como cultivando questões filosóficas (sendo basicamente o teor da visão dos escritores de 98), e na vertente modernista focavam, sobretudo, a uma rebeldia em relação aos aspectos estéticos vigentes na tradição literária, debruçando-se mais nos caracteres formais das obras. Dentro desse contexto, o mito de *Don Juan* era uma temática ideal para representar a Espanha tradicional, a qual deveria ser exaltada e homenageada e, ao mesmo tempo, seria reconfigurada por meio do estilo modernista:

> *Como es sabido, el mito de don Juan es uno de los temas favoritos de los escritores de la generación del 98* […] *Valle Inclán* […] *experimenta mucho más con la estructura teatral y crea un Don Juan esperpéntico, recurriendo a la farsa y la parodia literarias. Unamuno analiza algunas de las facetas del personaje de don Juan y hace una interpretación propia del hombre angustiado a través de una obra teatral estática*. (KARSIAN, 2014, p.1)

Portanto, o contexto cultural da Espanha fervilhava e os questionamentos se refletiam na literatura mediante técnicas literárias modernistas, com a finalidade de inverter as lógicas instituídas no cânone literário tradicional. Por exemplo, inversões de sentido promovidas pela paródia, entendida como uma releitura cômica de alguma composição literária, que geralmente ridiculariza um determinado tema; e a intertextualidade, como criação de um texto a partir de outro pré-existente. Tais características são bastante trabalhadas pelos autores como Valle-Inclán e Miguel de Unamuno. Vejamos a seguir como alguns desses aspectos são pensados e utilizados, no que refere ao *donjuanismo* no século XX.

7.2-A reatualização do mito donjuanesco no século XX

A partir do ambiente em crise da Espanha de fins do século XIX e por meio das vanguardas e do modernismo, a tônica era a de refletir sobre a própria literatura e acerca da história literária, com vistas a subverter os códigos estabelecidos ou metamorfoseá-los, em meio a um desejo de mudanças estéticas que inspirassem aos novos tempos. Assim, a paródia foi um dos principais mecanismos de debruçar-se sob os aspectos inerentes aos gêneros literários e à conformação dos mesmos, em face dos acontecimentos sociais e políticos pessimistas e que questionam:

> *De obligado cumplimiento resulta hablar de la parodia en este tiempo comprendido entre finales del XIX y principios del XX* […] *en la necesidad de considerar este género/subgénero no ya como literatura menor o "subliteratura" sino más bien literatura a partir de la propia literatura, es decir, literatura sobre la literatura, "metaliteratura".* (LÓPEZ, 2012, p.20)

Com isso, o mito de *Don Juan* cresceu e se proliferou de forma paródica no início do século XX, tendo como base o cânone das obras literárias anteriores, cujo panorama foi favorável para a recriação do paradigma mítico em muitos autores espanhóis:

> *Como prueba de la abultada producción, basten una serie de títulos enraizados con la temática donjuanesca, siendo el periodo comprendido entre 1905 y 1910 el de mayor relevancia por asistirse al lanzamiento de las parodias donjuanescas más significativas: Tenorio en berlina, "bufonada lírica en un acto y en verso" (1905) de Antonio Segura, Joaquín Roig y Salvador Escalera; Tenorio modernista, "remembrucia hipocrénica enoemática y jocunda en una película y tres lapsos, ingénita del subintelectualente" (1906) de Pablo Parellada; La xicota del Tenorio, "juguete cómico" (1907) de Ferrer Galobert; Tenorio feminista, "parodia lírica mujeriega en un acto dividido en tres cuadros, original hasta cierto punto" (1907) de Antonio Paso, Carlos Servet, Ildefonso Valdivia y Vicente Lleó; El sueño de Doña Inés, "parodia del drama Don Juan Tenorio en un acto y cinco cuadros, en verso" (1909) de Julio Mosé y Luis Criado y Mendoza; El trust de los Tenorios, "humorada cómico-lírica en un acto dividido en ocho cuadros, en prosa, original" (1910) de Carlos Arniches, Enrique García Álvarez y José Serrano* […] (LÓPEZ, 2012, p.21-22)

Sobretudo a obra dramática *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla, formou parte do modelo a ser parodiado pela imensa maioria dos autores da "Idade da Prata"

espanhola: "*La herencia paródica de extraordinaria capacidad generativa que dejó el Don Juan Tenorio de Zorrilla a varias decenas de obras derivadas es un aspecto poco estudiado* […] *de gran interés* […]" (KANG, 2016, p.15). O drama romântico de Zorrilla ainda era muito representado e cultuado na Espanha, de fins do século XIX e inícios do XX, bem como pela notável qualidade estética, tornando-a a preferida de ser recriada (em detrimento das versões míticas oriundas do *Siglo de Oro*, por exemplo): "*Don Juan es el personaje teatral por excelencia* […] *Zorrilla en su obra, eleva la teatralidad a modo de existencia* […] *será un consumado maestro* […] *en el Don Juan Tenorio"* (KANG, 2016, p.16-17).

Ainda, é importante salientar que a paródia não só subverte uma obra literária como também a homenageia, de certa forma, já que a versão de Zorrilla era cultuada nos teatros espanhóis, na época de celebração do dia de finados, tamanha sua popularidade: "[…] *el cierre de una parodia presenta siempre un recuerdo halagador para con el autor parodiado, acompañado de una petición de aplauso final. Que sea éste para Zorrilla y todos sus parodiadores* […]" (KANG, 2016, p.21). A natureza da paródia lembra a uma espécie de "palimpsesto", ou seja, possui a intertextualidade com um texto original, ressignificando-o de forma cômica ou irônica, sem deixar de reverenciar a fonte primordial em si, uma vez que o foco do riso é a de criticar o momento atual de uma dada sociedade, entre outros aspectos destacados por Kang:

> *La parodia es un palimpsesto (un texto escrito sobre otro borrado en el que se ven todavía los rasgos del viejo bajo el nuevo)* […] *Toda parodia nace inspirada en un reciente y gran éxito teatral. Ya no es reírse del modelo, sino con el modelo* […] *En la parodia hay una clara tendencia a simplificar ligeramente el argumento original, prescindiendo de la historia de algunos personajes más secundarios. Casi siempre se reducen a un único acto destinado a representarse en un máximo de una hora. La parodia empieza en el propio título, que debe transparentar ya la imitación y la degeneración, evocando de inmediato el recuerdo del modelo. El título procurará tener el mismo o muy semejante número de palabras*. (KANG, 2016, p.23-24)

Por isso é que a paródia é uma via de mão dupla: "*Tomando como referente un texto* […] *la parodia se asegura el éxito -llegar a ser parodia en el lector- y contribuye a hacer de su pre-texto, un clásico al tiempo que lo denigra con su risa"* (KANG, 2016, p.25). Em suma, diagnostica uma obra literária com recepção exitosa e parte dela, assim como da tradição que suscita, para reorientar os rumos estéticos (típicos da vanguarda de inícios do século XX) e com preceitos bem definidos:

> *En este sentido, la parodia se convierte en un índice inequívoco para precisar, de un lado, el gusto literario y los valores estéticos de una época que se orientan hacia la subversión, y, de otro, la manera en que las obras parodiadas son recibidas, interpretadas y valoradas por el público* […] *La obra original queda, en su totalidad, bastante mutilada y barajada* […] *Verenguer Carisomo apunta que para obtener una auténtica caricatura son precisos tres elementos: primero, personalidad inconfundible y acusada del modelo; segundo, desfiguración extrema que deja, con todo, intacto y cognoscible al sujeto caricaturizado; tercero, que tal condición se encuentre, en éste último, potenciada y posible* (1957, 269 y ss.) (KANG, 2016, p.25-26)

Levando em conta tais traços da paródia, comentados por Kang, estes são observados de imediato na obra de Valle-Inclán, pois há, por exemplo, a "personalidade inconfundível", que evoca um paradigma anterior e é o protagonista *Don Juan*; ainda, a face do burlador é totalmente descaracterizada dos traços habituais e são exagerados. Em *Las galas del difunto* (1926), de Valle-Inclán, isso fica bastante evidente: "[...] um Don Juan «esperpéntico», isto é, uma representação cruel, paródica e, logo, antimítica, [...] no drama em três atos *Las galas del difunto* [...]" (MENDES, 2003, p.287-288).

Em um panorama semelhante, apesar de que em vez de predominar a paródia há mais um face de intertextualidade com o mito literário de Zorrilla, a peça teatral *El hermano Juan o El mundo es teatro* (1929), de Miguel de Unamuno, também inova tanto na releitura do mito quanto nas técnicas de representação dramática do mesmo. O monólogo psicológico e a metateatralidade (esta se debruça sobre o próprio teatro como temática), por exemplo, são aspectos peculiares da peça. O subtítulo "*El mundo es teatro*" já sintetiza o gênero empregado e desde a cena I o protagonista nos lembra que sua vida é teatro: "¡*Sí, representándome! En este teatro del mundo, cada cual nace condenado a un papel, y hay que llenarlo so pena de vida*" (UNAMUNO, 1973, p.1056).

Em síntese, houve uma desmitificação de *Don Juan*, durante o século XX e veremos como se processa na Geração de 98, inserida no período da "Idade da Prata", mediante as obras dramáticas de Valle-Inclán e Miguel de Unamuno, os quais partem dos mitemas essenciais, configurados historicamente:

> *A lo largo del primer tercio del siglo XX, la figura de Don Juan, como representación máxima de la masculinidad española, quedó en entredicho al ser su estampa desacreditada por los discursos literarios, científicos y periodísticos de la época. Sin embargo, pese al proceso de desmitificación del donjuanismo, y por muy paradójico*

> *que pudiera resultar, la imagen conductual del Tenorio continuó siendo la idea reguladora que todo hombre español debía seguir, si no deseaba verse privado de su condición masculina. Ignorar este estereotipado modelo identitario suponía perder aquellos caracteres que acreditaban que « un hombre era un hombre », sumamente necesarios en una España huérfana de héroes nacionales que reanimaran ese « espíritu de conquista » maltrecho tras la crisis del 98*. (LÓPEZ, 2018, p.49)

Se o *Don Juan* literário "nasceu" na era dourada do *Siglo de Oro* espanhol, por meio da obra de Tirso de Molina, é na *Edad de la Plata*, entre fins do século XIX e inícios do XX que este mito será mais tematizado do que nunca, em face das diversas ideologias e estéticas que se misturam e refundem, com vistas a atualizar a cultura espanhola e se reinventar diante de novos artistas e perspectivas sociais e identitárias:

> *No hay que pasar por alto que este siglo XX sería, sin duda, la Edad de Plata en cuanto al donjuanismo se refiere (la dorada no puede ser arrebata al Barroco de ningún modo), sobre todo el primer tercio; de ahí en adelante, no resulta extraña su supervivencia dada la capacidad que tienen los mitos para actualizarse y los escritores para reinventarse, apareciendo toda suerte de Don Juanes dramáticos*. (LÓPEZ, 2012, p.14)

7.3-Valle-Inclán e seu livro paródico *Martes de Carnaval*

Ramón José Simón Valle y Peña é o verdadeiro nome de Don Ramón María del Valle-lnclán, sendo este um pseudônimo adotado por ele. Nascido em 1866, em Villanueva de Arosa, pequeno povoado galego, Valle-Inclán tem na Galícia a inspiração de toda uma vida literária. A paisagem e a linguagem local sempre o influenciaram artisticamente, lembrando oportunamente que um dos fortes indícios da origem do mito de *Don Juan*, dentro da tradição oral, fora registrado por Said Armesto em terras galegas. Sobretudo há uma aura mística, sobrenatural e mítica acentuada nessa região:

> *El marco geográfico de su patria natal influyó también en el hombre y el autor* […] *como un fondo ideal para el drama vital de Galicia. En este paisaje los Celtas celebraron sus ritos arbóreos, erigieron sus curiosas casas redondas, sus hórreos y sus tumbas, e implantaron de manera indeleble su aspecto físico en la población* […] *Ya tarde en el siglo XIX el espíritu de Galicia se reflejó fuertemente en las obras de Manuel Murguía, Rosalía de Castro, Eduardo Pondal, Manuel Curros Enríquez, Emilia Pardo Bazán y Ramón Menéndez Pidal. Valle-Inclán continuó la tradición establecida por estos escritores, a algunos de*

> *los cuales conoció personalmente. Su asociación con Galicia es uno de los elementos más distintivos en su vida y su obra. Además de ser Galicia el lugar de su nacimiento, es el asilo del hombre y del autor durante toda su vida. Y es en Galicia, en Santiago de Compostela, donde expira* […] *Galicia queda impresa en Valle-Inclán y por eso él es heredero del tesoro de una cultura antigua.* (LIMA, 2018, p.216)

Além do fator local, outra fonte de inspiração inequívoca para sua versão do mito donjuanesco parte de um dos seus autores favoritos, segundo esclarece Lima sobre Valle-Inclán em sua juventude na universidade: "[…] *sintió surgir en sus venas las primeras inspiraciones creadoras y las encontró afines con Zorrilla, quien le había hablado durante una visita a la universidad y a quien recordaría* […]" (LIMA, 2018, p.218). Não por mero acaso, em *Las galas del difunto* o cerne da representação do mito de *Don Juan* parte da versão de José Zorrilla, como paródia do famoso *Don Juan Tenorio* romântico, uma vez que houvera uma explosão das versões do mito a partir desta obra de 1844, no início do século XX: "[…] *Hay alusiones directas al 'Don Juan Tenorio'* […] *Valle-Inclán plantea el tema de la imposibilidad del heroísmo en la sociedad moderna a través de la degeneración del mito de don Juan*" (KARSIAN, p.2-3).

Assim, a peça *Las galas del difunto* foi inserida no livro *Martes de Carnaval* (1930), apesar de ter sido escrita um pouco antes, em 1926. De fato, são três textos dramáticos que englobam uma coletânea nesse livro, sintetizando um compêndio da estética de Valle-Inclán:

> […] *el libro titulado Martes de carnaval se dio a conocer por primera vez en 1930, entonces como volumen XVII de Opera Omnia de Valle-Inclán y con un subtítulo de carácter genérico «Esperpentos». Reunía dicho tomo tres textos dramáticos cuya ordenación no correspondía a la cronología de su anterior publicación: Las galas del difunto* (1926), *Los cuernos de don Friolera* (1921 y 1925), *La hija del capitán* (1927). (KROL, 2018, p.1627)

São três "esperpentos", como o próprio Valle-Inclán denominou sua técnica dramática que visa deformar a realidade, de uma maneira paródica, com o intuito de criticar ironicamente ao universo ditatorial pelo qual, historicamente, a Espanha passava nos primeiros anos do século XX. Inclusive o nome "*Martes de Carnaval*" alude ao militarismo ufanista que assolava as primeiras décadas:

> *Pues la acción dramática se relaciona en los tres esperpentos con el mundo militar y como resume Joaquín Casalduero «partiendo del 98, Las galas, pasamos por los años del pistolerismo de Barcelona, Martínez Anido y Dato, de 1917 a 1921, y llegamos al Directorio Militar, 13 de setiembre de 1923. Es la cronología de la más completa desmoralización* […] *Pasamos del soldado de Las galas a los oficiales de Los cuernos y vamos a parar al General. Expresión de un derrumbamiento.»* […] *Valle-Inclán había elaborado su libro movido por motivos políticos, lo cual confirmaba con las siguientes palabras: "Voy a publicar el próximo mes de marzo Martes de carnaval, que es una obra contra las dictaduras y elitarismo"* […] *En este contexto descubren los autores citados el doble sentido del título: Martes —el día en el período de carnaval y— los carnavalescos Martes, dioses de la guerra. Así, a través de este título se expresa la intención crítica del autor respecto a la historia militar de España* […] *en el contexto carnavalesco se revela el sentido de Martes de carnaval en que se ofrece una mascarada —sin máscaras, claro— grotesca, absurda, irracional; grupo de mamarrachos sin careta que despojan la vida humana de toda dignidad.* (KROL, 2018, p.1628)

Em suma, são evidentes as relações que motivavam Valle-Inclán desde a época nas tertúlias, no grupo de 98, e seu crescente interesse por denunciar a realidade opressiva, de uma república espanhola ainda presa aos ditames monárquicos, no que diz respeito aos moldes militares de governar pelo autoritarismo. O riso acaba sendo a "válvula de escape" do momento complicado e se reflete na estrutura do livro, a qual desarticula os meandros do poder hierárquico, trazidos pela metáfora carnavalesca:

> *El elemento que fundamenta la estructura del texto artístico es la visión del mundo condicionada por el mensaje. Las obras de Martes de carnaval ofrecen la visión de una sociedad que se encuentra en el caos político y vive el total rebajamiento de valores mayores. Se realizan en Martes de carnaval las reglas del «mundo al revés» que en la teoría de Mijail Bajtín se resumen en suspensión de las leyes, prohibiciones y restricciones que normalmente sirven para mantener el orden del ordinario mundo extracarnavalesco; desaparición de las jerarquías sociales y por otra parte creación de un mundo de libres relaciones: todos con todos, un mundo sin barreras de ninguna clase que permite mesaliances, excentricidad, profanación, blasfemias, desprestigio y degradación, la explosión de las subcutáneas intenciones humanas, alusiones a las fuerzas reproductoras de la tierra y del cuerpo humano, parodia, sátira, etc*. (KROL, 2018, p.1628-29)

O esperpento reflete com maestria uma visão de mundo deteriorada, em plena crise que vive a sociedade espanhola no âmbito político. A maneira artística mais adequada de retratar é mediante a paródia, cujo teor inverte a lógica habitual e a submete a uma ótica cômica dos problemas sociais. É o processo catártico do século

XX, instituído com uma acidez vigorosa por Valle-Inclán, conforme Krol detalha sobre as três obras dramáticas do livro:

> *Se ve que la esperpéntica visión del mundo que da la obra de Valle-Inclán coincide con la que crea el carnaval y la que transmite la literatura carnavalesca, revelando lo ridículo y lo absurdo, a consecuencia de una inversión del orden corriente. Esto provoca la risa que como en el tiempo de carnaval también aquí se relaciona con la muerte y la regeneración brutalmente entendidas. Reyéndonos de lo cruelmente ridículo podemos quizás salvarnos. La risa no significa sino una purificación catártica.* […] *Los protagonizan: el soldado que regresa de la guerra y la daifa del prostíbulo (Las galas), un teniente supuestamente cornudo y su mujer con el amante cojo y ridículo (Los cuernos), la hija del capitán con un golfante junto a los oficiales del ejército y otros golfos y camastrones (La hija)* […] *De acuerdo con los principios de la poética de la parodia, los tres esperpentos, que funcionan como textos paródicos, comprenden elementos de los textos parodiados, y ambos niveles: paródico y parodiado, se distinguen por una distancia crítica marcada por la ironía del autor. El texto paródico cita al original deformándolo*. (KROL, 2018, p.1629-1630)

Portanto, *Martes de Carnaval* resulta de um conjunto de obras dramáticas que não só retratam as aflições e preocupações sociais e políticas do autor como também sintetizam a técnica teatral idealizada para esse fim, uma vez que o esperpento desintegra a realidade de uma maneira irônica e até chocante para o espectador. E em *Las galas del difunto*, Valle-Inclán funda a primeira versão paródica do mito literário, entre os principais escritores da Geração de 98, com a clara preocupação de elucidar as contendas sociais da crise espanhola de 1898, aliadas à estética teatral bastante particular do esperpento:

> *En el esperpento de Las galas del difunto, la figura donjuanesca aparece totalmente degradada, desde el diminutivo de su nombre - Juanito Ventolera -, hasta su condición social de «sorche» repatriado de la guerra de Cuba, sin más fortuna que unas medallas baratas e inútiles. Degradados están también los demás personajes, así como los hechos: el desafío a la estatua del comendador se convierte en despojo de cadáveres* […] *Para unos, se trata de una parodia, con una significación exclusivamente literaria; para otros, de una desgarrada crítica histórica. En mi opinión, ambas posturas no tienen por qué excluirse. La obra valleinclaniana entraña una inmensa riqueza de significaciones que nadie ignora* […] (YÁÑEZ, 2018, p.149)

7.4-Resumo dos argumentos da obra *Las galas del difunto*

Na cena 1, "La Daifa" é uma prostituta e pede para a personagem "La Bruja", quem é uma espécie de "Celestina"(personagem da literatura espanhola que costuma entregar cartas, em função de mensageira sentimental entre duas pessoas), para que entregue uma carta ao pai dela, pedindo dinheiro. La Daifa não tinha uma boa relação com Don Sócrates Galindo (o pai que é boticário), no entanto, tendo dívidas no prostíbulo em que trabalhava, faz um pedido desesperado para poder sair dessa vida. Para piorar, ela estava grávida de Aureliano Iglesias, quem morrera na guerra. Ela fica sabendo da morte por meio de Juanito Ventolera, ex-soldado da Guerra de Cuba e que apareceu no prostíbulo para tentar levá-la para a cama, mesmo sem dinheiro. Juanito tenta negociar suas medalhas de honra com ela e critica a guerra.

A cena 2 ocorre na farmácia de Sócrates Galindo, quem recebe a carta da personagem "La Bruja", enviada por sua filha. A princípio se recusava a ler, por ser muito orgulhoso. Juanito surge e informa a Sócrates de sua obrigação, como cidadão patriótico, de alojá-lo como ex-soldado da guerra. O farmacêutico, a contragosto aceita. Logo ele resolve ler a carta e morre de um infarto, em face das fortes emoções ao saber do destino de prostituição de sua filha. A cena 3 tem um predomínio de críticas à guerra. Juanito e outros personagens jantam e em seguida ele cogita roubar o terno do farmacêutico defunto. Na cena 4, ocorre a profanação do túmulo de Don Sócrates e Juanito rouba seu terno de gala. A cena 5 se baseia na demonstração de críticas ao militarismo e à igreja, por cobrar da viúva do farmacêutico tantas coisas acerca da cerimônia de enterro.

Na cena 6, Juanito surge com a roupa do defunto e está em uma taverna e depois resolve retornar, embriagado, à casa de Sócrates, ao que a viúva, "La Boticaria", o impede de entrar e se hospedar lá novamente, ultrajada por vê-lo com as vestes do marido falecido. A audácia de Juanito é tanta que, além de se atrever a profanar a sepultura do falecido para roubar seus pertences, ainda pede à viúva que lhe dê o resto do vestuário do falecido. Ela o expulsa, dando-lhe dinheiro para ficar em outro lugar.

Na última cena, a sétima, Juanito surge no prostíbulo para gastar o dinheiro que a viúva lhe dera e reencontra "La Daifa". Após dialogarem e negociarem, Juanito foi pegar o dinheiro no bolso e se depara com a carta que ficara no terno do defunto. Ele começa a ler e La Daifa reconhece ser a mesma que escrevera ao pai. Ela fica sabendo

por Juanito que Don Sócrates falecera de desgosto. A peça termina com a leitura da carta na íntegra, na qual o leitor/espectador descobre os detalhes da vida de Ernestina (La Daifa) e o motivo de pedir dinheiro ao seu pai, frente ao endividamento que tinha e da crise econômica que assola o lugar, em uma clara crítica ao momento conturbado da crise de 98.

7.5-Os mitemas em *Las galas del difunto*

Após elucidarem-se os principais argumentos da peça teatral em si, cabe iniciarmos a análise dos mitemas, no modo bem particular de Valle-Inclán trabalhar com o mito de *Don Juan*, haja vista os traços paródicos que deformaram bastante a essência mítica, em relação ao modelo literário de Tirso de Molina e, principalmente, ao basear-se na obra de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* (1844): "[...] *el hipotexto principal es el Tenorio de Zorrilla y no el clásico modelo barroco* [...] *Las referencias son lo bastante llamativas para no dejar dudas."* (YÁÑEZ, 2018, p.149-150).

Aliás, considerando que a peça de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630) imortalizou o epíteto "*Don Juan*", o nome do protagonista, "Juanito Ventolera", já denota uma sátira à tradicional designação, porquanto perde o "Don" e ganha o diminutivo "Juanito". O intuito é relativizar o papel pregresso do mito e retratar a situação social degradante da Espanha, desde finais do século XIX com a crise de 98:

> A degradação parodística do arquétipo mítico é confirmada pela deformação do nome próprio, diminuído, e do apelido, a conotar uma natureza pretensiosa e inconstante. Em vez do aristocrata heróico, Juanito é um famélico, doente e desonrado soldado repatriado de Cuba (a simbolizar o desastre ultramarino de Espanha), facto que situa a acção desta farsa esperpêntica em 1898. A alcunha «sorche» identifica-o como um soldado bisonho, mas é também uma alusão pejorativa ao fundo histórico presente no drama. A despromoção social deste Don Juan aponta também para uma radical desvalorização do mito. (MENDES, 2003, p.290-291)

Assim, produto do ambiente histórico, o *Don Juan* de Valle-Inclán é um ex-soldado que retorna de uma guerra nefasta. Por isso o dramaturgo o utiliza no sentido de ser um arquétipo formidável, em face da problemática do homem espanhol que vive a

transição do século XIX ao XX. Em suma, dentre os mitemas tradicionais, o do burlador é o primeiro a se destacar e merece um exame detalhado.

7.5.1-Mitema do burlador: a "burla" deformada e o anti-herói que critica a guerra de 98

A primeira menção ao protagonista já delineia uma modificação importante no mitema. Ele é descrito como "*un sorche repatriado, al que dicen Juanito Ventolera*" (VALLE-INCLÁN, 1989, p. 84). O termo "*sorche*" é uma denominação que se refere a soldado, com um tom humorístico pela sonoridade que deturpa ao termo originário do inglês. E com a palavra "repatriado" se completa o sentido de que ele provinha de uma guerra, perdida pela Espanha contra os Estados Unidos em 1898, ocorrida para se ter o controle da até então colônia espanhola de Cuba. Logo, Juanito Ventolera está passando em frente a um prostíbulo e uma mulher o chama, para tentar convencê-lo a adentrar o recinto:

> *La Daifa.—¡Chis!... ¡Chis!...*
> *Juanito Ventolera.—¿Es para mí ese reclamo, paloma*[46]*?*
> *La Daifa.—¿No te gusto?*
> […]
> *La Daifa.—¿En qué Regimiento estaba usted?*
> *Juanito Ventolera.—Segunda Compañía de Lucena.*
> *La Daifa.—¡Segunda de Lucena! ¿Y usted, por un casual, habrá conocido a un punto*[47] *practicante que llamaban Aureliano Iglesias?*
> *Juanito Ventolera.—Buen punto estaba ése.*
> *La Daifa.—¿Le ha conocido usted, por un acaso? ¿No es una trola*[48]*? ¿Le ha conocido?*
> *Juanito Ventolera.—Bastante. Simpatizamos.*
> *La Daifa.—Era mi novio. Estábamos para casar.*
> *Juanito Ventolera.—Pues aquí tiene usted su consuelo*. (VALLE-INCLÁN, 1989, p.85)

Nesta citação, La Daifa é uma prostituta que tenta seduzir a *Don Juan*, ao que este acaba gostando da ideia e age como "burlador" no final do trecho, quando ela pergunta por seu noivo, Aureliano Iglesias, e Juanito diz que vai "consolá-la", por saber

[46] *Paloma*: é uma gíria que significa "prostituta". Assim como evoca a uma metáfora intertextual de *Don Juan Tenorio*, de forma paródica ao se referir à personagem Doña Inés, invertendo de um sentido romântico de nomear a uma bela dama como uma pomba (*paloma*, em espanhol), para um sentido deteriorado da gíria.
[47] *Punto*: gíria que alude a "indivíduo"; que costuma ter sentido pejorativo de "pícaro" (pessoa esperta).
[48] *Trola*: gíria usada para designar a palavra "mentira".

que ele morrera na guerra. Portanto, é a primeira evidência acerca do mitema tradicional, no qual há a sedução de uma dama, com o agravante de ser comprometida. Porém, o contexto é completamente parodiado, uma vez que há a intertextualidade com a peça de Zorrilla, ao chamá-la de "*paloma*", e se deformam as circunstâncias: La Daifa é que dá a iniciativa, por causa de sua profissão de prostituta.

Na sequência dessa cena, ele encarna a um crítico contumaz da guerra hispano-americana de 1898. Como ex-soldado, demonstra não haver "honra", nem valentia em uma batalha ineficaz e com argumentos insustentáveis, baseados na manutenção de uma colônia espanhola, como era Cuba. O que denota, metaforicamente, à paródia sobre o conquistador de mulheres que se inverte mais uma vez, na medida em que evidencia a um protagonista que critica a "conquista" de terras (em vez de mulheres):

> *Juanito Ventolera.—Allí solamente se busca el gasto de municiones. Es una cochina vergüenza aquella guerra. El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes.*
> *LA Daifa.—Todos volvéis con la misma polca, pero ello es que os llevan y os traen como a borregos. Y si fueseis solos a pasar las penalidades, os estaría muy bien puesto. Pero las consecuencias alcanzan a los más inocentes, y un hijo que hoy estaría criándose a mi lado, lo tengo en la Maternidad. Esta vida en que me ves, se la debo a esa maldita guerra que no sabéis acabar.*
> *Juanito Ventolera.—Porque no se quiere. La guerra es un negocio de los galones. El soldado sólo sabe morir.*
> *La Daifa.—¡Como el mío! ¿Oye, tú, le envolverían en la bandera?*
> *Juanito Ventolera.—No era para tanto. ¡La bandera! Pues no dice nada la gachí. La bandera es la oreja. ¡Esos honores se quedan para los jefes!* (VALLE-INCLÁN, 1989, p.86)

O excerto acima também relata sobre a morte do personagem Aureliano Iglesias, simbolizando a todos os soldados que deixaram filhos órfãos na nefasta guerra de fins do século, conforme La Daifa se refere ao filho dele: "[...] *un hijo que hoy estaría criándose a mi lado, lo tengo en la Maternidad*" (VALLE-INCLÁN, 1989, p.86). O tom é tão feroz contra as autoridades militares que Juanito chega a insuflar rebeldia, insubordinação e a violência exagerada (disparar a arma) contra os seus superiores hierárquicos: "*El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes*". O soldado é "animalizado", dentro da estética do esperpento, a qual deforma e metaforiza o homem, comparando-o a um animal, violento como seu instinto: "[...] *pero ello es que os llevan y os traen como a borregos*[49]". Em outra sequência do

[49] Nome que designa a cria da ovelha.

diálogo entre eles, há um momento cômico de sedução desfigurada, recheada de gírias, pois a personagem La Daifa tenta convencer ele a ir para cama com ela, ao que lhe falta dinheiro e segue uma crítica sobre a guerra:

> *Juanito Ventolera.—Siento no agradarte, paloma. Lo siento de veras.*
> *La Daifa.—¿Quién te ha dicho que no me agradas? Tanto que me agradas, y si quieres convidar, puedes hacerlo.*
> *Juanito Ventolera.—Estoy sin plata.*
> *La Daifa.—Algo tendrás.*
> *Juanito Ventolera.—El corazón para quererte, niña.*
> *La Daifa.—¿Ni siquiera tienes un duro romanonista[50]?*
> *Juanito Ventolera.—Ni eso.*
> *La Daifa.—¿Ni una beata[51] para convidar?*
> *Juanito Ventolera.—Pelado al cero[52], niña.*
> *La Daifa.—¡Más que pelado! ¡Calvorota!*
> *Juanito Ventolera.—Es el premio que hallamos al final de la campaña. ¡Y aún nos piden ser héroes!* (VALLE-INCLÁN, 1989, p.88)

Porquanto o tom crítico também denuncia o tratamento aos ex-soldados que retornam da batalha, os quais são esquecidos e ficam na penúria total, sem apoio para recomeçarem suas vidas. O heroísmo de uma guerra acaba sendo ironicamente mais uma fantasia, com claras alusões de engajamento social e político, em face dos desmandos do governo militarista da época. Ao ponto de que os símbolos do heroísmo são também deformados pelo dramaturgo, ou seja, as honras militares representadas por medalhas ao mérito de servir à pátria:

> *La Daifa.—¡Camelista! ¡Si al menos tuvieses para pagar la cama!*
> *Juanito Ventolera.—Nada tengo.*
> *La Daifa.—Pues la cama es una beata. Dirás que no la tienes, con las cruces que llevas en el pecho. ¡Alguna será pensionada!*
> *Juanito Ventolera.—Te hago donación de todo el tinglado.*
> *La Daifa.—Gracias.*
> *Juanito Ventolera.—Son las que me cuelgan.*
> *La Madre.—Ernestina, basta de pelma[53].*
> *La Daifa.—Es un amigo de mi Aureliano.*
> *Juanito Ventolera.—¿Hacemos changa[54], negra?*
> *La Daifa.—¿Y si te tomase la palabra?*
> *Juanito Ventolera.—Por tomada. Me das la dormida y te cuelgas este calvario[55].*

[50] *Duro romanonista*: estudiosos da obra supõe aludir ao famoso nome de "Romanones" (Alvaro de Figueroa y Torres, 1863-1950), quem fora um destacado político da época. O sentido da palavra seria "*duro madrileño*", ou seja, com o significado figurado de algo "autêntico".
[51] *Beata:* gíria que significa a moeda espanhola "*peseta*".
[52] *Pelado al cero*: gíria que figuradamente denota "estar sem dinheiro".
[53] *Pelma*: gíria espanhola para "conversação desnecessária que se prolonga".
[54] *Changa*: é um termo galego que significa "trato feito".

> *La Daifa.—¡Pss!... No me convence.*
> *Juanito Ventolera.—Te adornas la espetera.*
> *La Daifa.—¡Guasista!*
> *Juanito Ventolera.—Salte un paso que te lo cuelgo*. (VALLE-INCLÁN, 1989, p.89)

Assim, o valor dado aos méritos é satirizado por Juanito Ventolera pelo fato de negociar suas medalhas para poder seduzir La Daifa. Esta não aceita, ignorando tais símbolos de honra. Juanito inverte o sentido dos emblemas, passando de honrosos para um "calvário", como metáfora que se relaciona com os sofrimentos cristãos na cruz e, inclusive, os compara a simples "*adornos*", objetos de decoração sem valor. Dá-se uma constante gradação negativa aos objetos que representam as glórias militares, as quais seriam meras ilusões criadas pelas autoridades. É um *Don Juan* que perdeu seu tino de sedutor, desolado e inserido em um momento histórico bárbaro. Em outras palavras, o orgulhoso senso da conquista de mulheres, típico do mito donjuanesco, é substituído pelo orgulho sem sentido das conquistas militares, amplamente criticado na peça: "*La Daifa.—* [...] *¿Qué medalla es ésta? / Juanito Ventolera.—Sufrimientos por la Patria.* […] */ La Daifa.—¡Has sido un héroe!/ Juanito Ventolera.—¡Un cabrón!"* (VALLE-INCLÁN, 1989, p.90).

Após o suposto diálogo de sedução entre Juanito Ventolera e a prostituta La Daifa, por primeira vez, acerca do mitema do burlador, temos uma descrição física do protagonista: "*El soldado* […] *Alto, flaco, macilento, los ojos de fiebre, la manta terciada*[56]*, el gorro en la oreja, la trasquila en la sien. El tinglado de cruces y medallas daba sus brillos buhoneros*" (VALLE-INCLÁN, 1989, p.90). Juanito é descrito, então, como um sujeito alto e magro, pálido e com olhos febris; vestindo uma espécie de bata (manta), com um chapéu sem abas, tipo um gorro, e cabelo curto ("*la trasquila en la sien*"). Em síntese, uma descrição longe de caracterizar a um galã, sendo uma paródia do burlador, como um soldado desolado pela guerra.

Ainda, há uma nova intertextualidade com a peça *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, quando menciona uma aposta entre os personagens, só que em vez de ser para conquistar mulheres, o intuito é testar a coragem de Juanito Ventolera, quem teria que aparecer vestido com o terno do defunto que ele roubara no cemitério, na casa da viúva do farmacêutico, Don Sócrates Galindo:

---

[55] *Calvario*: se refere à colina, sendo o local no qual Jesus foi crucificado e, neste caso, alude ao peito cheio de cruzes, como costumavam ser o formato das medalhas de honras militares.
[56] *Terciada*: gíria para "atravessada", algo que cruza diagonalmente sobre o corpo.

> *El Bizco Maluenda.—¡Gachó! ¡Te hago la apuesta aun cuando me toque ser paduano*[57]*! Vamos a ver hasta dónde llega tu rejo*[58]
> *Juanito Ventolera.—La visita a la viuda no pasa de ser un cumplimiento.*
> *El Bizco Maluenda.—¿Qué plazo le pones?*
> *Juanito Ventolera.—Esta noche, después de la cena. ¿Tú no apuestas nada, paisano Maside? ¿Temes perder?*
> *Pedro Maside.—Tengo conciencia, y no quiero animarte por el camino que llevas.* (VALLE-INCLÁN, 1989, p. 103-104)

Ao que Juanito chega a ser audaz e alude ao violador de regras, conforme vemos no mitema original de Tirso de Molina, quem não teme nenhum castigo frente a seus desatinos: "*Juanito Ventolera.—¡Hay que ser soberbio y dar la cara contra el mundo entero!* […] *Juanito Ventolera.—Yo respondo de todas mis acciones, y* […] *ninguno me iguala. El hombre que no se pone fuera de la ley, es un cabra."* (VALLE-INCLÁN, 1989, p. 104). Dessa forma, são parodiadas as principais contendas do mitema de *Don Juan* como burlador, principalmente no que tange a essa acepção do termo "burlar", como transgressor de regras mais do que enganador de mulheres. E se destaca sua aproximação de homenagear a peça teatral de Zorrilla com alguns dos elementos, segundo compara Mendes:

> Parodiadas são igualmente as isotopias da aposta e do crime (que na representação de Zorrilla constituem os principais estímulos para o impulso de conquista erótica do protagonista): no primeiro caso, o que está em causa não é a sedução de uma mulher motivada pelo desafio de um adversário, mas a visita de Ventolera à viúva do farmacêutico, a quem envia mensagens amorosas que dissimulam o propósito de obtenção de dinheiro que possa comprar os favores da filha; no segundo caso, enquanto no drama de Zorrilla, *Don Juan* mata o pai de Inés cuja honra fora ofendida pela sedução de uma jovem a quem a clausura havia sido imposta, no esperpento, Ventolera é um assassino simbólico, uma vez que receber correspondência entregue por um soldado constitui um ato intolerável para Galindo que «*cayó fulminado*», «*se dobla en dos y exhala su último suspiro*». A observação mostra que o ato de Ventolera é um crime moral, sem qualquer cariz militar. Finalmente, o motivo da conversão de *Don Juan* tal como Zorrilla o interpretou é subvertido (e reduzido ao fracasso) no texto de Valle-Inclán: Juanito tenta regenerar uma jovem prostituta deserdada pelo pai, mas o seu intuito salvífico é gorado. (MENDES, 2003, p.289-290)

[57] *Paduano*: provável adoção do termo galego *paduano*, para designar um sujeito "tonto", "abobado" e se acresce semanticamente com o vocábulo *pagano*, "o que paga".
[58] *Rejo*: gíria para "resistência".

Além do mais, um trecho final evidencia a questão da paródia com Zorrilla, quando Juanito vai ao prostíbulo e trata com uma "Madre", como a dona do bordel, em uma clara referência à abadessa da versão mítica romântica (que era a responsável pelo convento em que Doña Inés se encontrava), deformando um cargo eclesiástico da Igreja Católica, ao equipará-lo com uma cafetina, nos moldes satíricos: "*Juanito Ventolera.*— […] *¡Madre Celeste*[59]*, a cerrar las puertas! ¡Esta noche reina aquí Juanillo Ventolera!*" (VALLE-INCLÁN, 1989, p.116).

Portanto, a paródia se consolida na medida em que o herói romântico de Zorrilla é desmitificado e deformado. *Don Juan Tenorio* se metamorfoseia em Juanito Ventolera, um homem comum, com menos virtudes e mais defeitos, típicos dos personagens anti-heróis da literatura universal:

> O anti-heroísmo de Ventolera traduz, mais do que a erosão da aura mítica de *Don Juan*, a intenção de desmitificação de uma sociedade historicamente identificada, na qual o único heroísmo possível é o grotesco. Neste sentido, tanto a desmitificação do referente literário, *Don Juan Tenorio*, quanto, mais genericamente, a visão esperpêntica do donjuanismo realizada por Valle-Inclán em *Las galas del difunto* são enlaçadas com uma crítica a uma realidade histórica e a uma sociedade que cria seres como Juanito Ventolera, imitação truncada, grotesca e risivelmente deformada da figura mítica de *Don Juan*. (MENDES, 2003, p.291-293)

7.5.2-Mitema das mulheres que "conquistam" no século XX

O papel das mulheres em *Las galas del difunto* é bastante peculiar. São poucas as personagens femininas que interagem nesta curta peça teatral de Valle-Inclán. Entretanto, a metamorfose histórica e social, por meio dos paradigmas mais libertários do século XX, se reflete na obra dramática e na visão sobre a mulher:

> *Las actuaciones de género atribuidas a Don Juan por la literatura española elaborada con anterioridad al siglo XX, se reafirmaban en un modelo identitario de masculinidad que no sufría alteración alguna* […] *las mujeres fueron resignificando su identidad y subjetividad como seres humanos de pleno derecho. Los cambios cualitativos que generó el feminismo, la participación activa de las mujeres en el ámbito de lo público* […] *fueron uno de los factores determinantes para que la estampa ideológica del Tenorio sufriera eminentes cambios sobre su esencia identitaria. Los paladines del patriarcado, entre los que figuraban muchas mujeres, todas ellas*

[59] *Madre Celeste*: referência paródica a *Don Juan Tenorio*, com a madre superiora, ou abadessa.

> *fieles a la tradición consuetudinaria, eran conscientes de tal realidad. Sabían, éstas, que la estampa del clásico donjuán, bajo ninguna forma podía sostenerse en el contexto histórico-cultural definido por la modernidad* […] (LÓPEZ, 2018, p. 50).

E considerando-se o percurso das personagens que eram conquistadas por *Don Juan*, nas versões anteriores (no papel de meras coadjuvantes, bem como submissas frentes aos valores patriarcais vigentes até fins do século XIX), em *Las galas del difunto* ocorre o inverso: elas seduzem, conquistam valores sociais e independência em relação ao homem, como outrora não se vira na representação dramática do mito donjuanesco. Foi a partir do Romantismo que as mulheres começam a reverter o processo e também "conquistam", como vimos com Doña Inês em *Don Juan Tenorio*. Não obstante, essa intertextualidade é o ponto de partida de Valle-Inclán para satirizar e deformar também a função social que se espera da figura feminina, quem é desvirtuada e degradada, a ponto de a principal personagem, La Daifa, ser uma prostituta. Ela possui uma personalidade forte e odeia o seu pai porque ele a expulsou de casa, quando soube que estava grávida. O exagero das emoções negativas dela é evidente:

> *La Bruja.—¡Sí que lo es! ¡El padre acaudalado y la hija arrastrada!*
> *La Daifa.—¡Y tener que desearle la muerte para mejorar de conducta!*
> […]
> *La Daifa.—¡Renegado pensamiento! ¡Dejémosle vivir, que al fin es mi padre!*
> *La Bruja.—Para ti ha sido un verdugo.*
> *La Daifa.—¡Se le puso una venda de sangre considerando la deshonra de sus canas!* (VALLE-INCLÁN, 1989, p.84)

A relação pai e filha é tão conturbada que ela deseja a morte dele, tamanho é o ressentimento. Sob tal aspecto, vale lembrar que quem sempre desempenhava o papel de ser uma decepção para o pai era *Don Juan*. Em todas as versões anteriores aparece a figura paterna desiludida com as atitudes do burlador. Desta vez, é Ernestina (nome verdadeiro de La Daifa) quem decepciona a uma figura paterna. Novamente a paródia atua e subverte o gênero da relação entre pais e filhos (ou seja, do filho para a filha), em mais uma intertextualidade invertida de Valle-Inclán.

Outra figura feminina de destaque é a personagem "La Bruja". Ela desempenha a função de uma espécie de "celestina[60]", auxiliando na entrega de cartas. Também a chamam de "trotaconventos", em referência a essa função de mensageira no âmbito eclesiástico, conforme aparece o termo neste excerto: "*La trotaconventos entra a dejar la carta sobre el mostrador, y escapa arrebujándose"*(VALLE-INCLÁN, 1989, p. 92). Este episódio da carta é fundamental porque quando o pai resolve lê-la sofre um ataque fulminante do coração. La Daifa só fica sabendo disso no desenlace da peça, quando Juanito descobre a mesma carta no terno que havia furtado do defunto e a lê na frente dela: "[...] *Juanito Ventolera.—¿Tú la escribiste? / La Daifa.—Yo misma. / Juanito Ventolera.—¡Miau! ¡Vas a darte por hija del difunto! La Daifa.—¡Difunto mi padre! /Juanito Ventolera.—¡Qué enredo macanudo[61]!"*(VALLE-INCLÁN, 1989, p.118-119).

Na sequência da cena, La Daifa relata sobre a honra ferida, o motivo pelo qual teve que se prostituir para sobreviver, dada a crise social e econômica e a condição de dívida dela. Há uma clara intertextualidade com a famosa carta que *Don Juan* escrevera para Doña Inés, na versão de Zorrilla, quando no final alude à expressão "manual": "*Una Niña.—¡Está bien puesta la carta! / Otra Niña.—¡La sacó del Manual! / La Madre.—Juanillo, hojea el billetaje. Después de este folletín, los cafeses son obligados"* (VALLE-INCLÁN, 1989, p.119-120).

Por consequência, La Daifa (Ernestina) é uma prostituta que revela na carta o seu destino infeliz, expulsa por seu pai de casa, e, após tentar arranjar empregos, resolve seguir uma vida marginal. Chama a atenção que no começo da missiva ela se vitima frente aos obstáculos; e já no final relata que só quer o dinheiro para poder sair dali e tentar a vida em Lisboa, demonstrando não se arrepender do caminho que escolheu e desejando ser independente, quando diz: "*Padre mío, levánteme su maldición, mire por esta hija. No volveré a molestarle. La cantidad que le señalo es la menos con que puedo arreglarme*"(VALLE-INCLÁN, 1989, p.119-120).

A autonomia e independência desta personagem reflete a mulher do século XX, quem já não quer depender de marido e de casamentos e anseia buscar seus objetivos sozinha, sem uma figura masculina (nem pai, nem marido), bem como denuncia a hipocrisia dos homens que buscam as prostitutas para se satisfazerem sexualmente e, ao

[60] Famosa personagem da literatura espanhola, baseada em *La Celestina* (1499), de Fernando Rojas, quem atuava como mensageira e cupido de um casal de apaixonados.
[61] *Macanudo*: adjetivo que designa algo "muito bom, legal".

mesmo tempo, as desprezam "nos círculos sociais". Esse é o ponto nevrálgico que Valle-Inclán ataca, no que se refere ao papel da mulher:

> *Por lo tanto, la hipócrita moral de la sociedad global de principios de siglo XX enaltecía a los hombres que escarnían al colectivo femenino en beneficio propio, es decir, únicamente para alcanzar la egoísta e inmediata satisfacción de sus impulsos sexuales, mientras que las que actuaban de igual modo a cómo lo hacía el Tenorio, se las estigmatizaba concediéndoles un determinado halo de maldad y de perdición del que jamás se librarían* […] (LÓPEZ, 2018, p. 63-64)

Considerando que Valle-Inclán coloca o homem espanhol a deparar-se consigo mesmo, usando a *Don Juan* como um espelho que contempla as mesmas fraquezas de espírito, a "sombra" junguiana, muitas vezes não admitida:

> *Don Juan es un ser « irreal », una ficción literaria que acabó cristalizando en un modelo conductual para el hombre español, pero es precisamente por esa razón que las teorías* […] *apuestan por* […] *seres alejados de la realidad palpable, que el discurso dominante no está dispuesto a aceptar, pero que están ahí* […] *Hoy en día la imagen del donjuán está descontextualizada, perdida en la heterogénea multitud identitaria, comprendiéndose su estampa sólo si nos transportamos siglos atrás en el tiempo. Sin embargo, todavía, en cada Noche de Difuntos, cuando la estereotipada masculinidad de antaño se manifiesta sobre el escenario bajo la forma del Tenorio, cobra más fuerza el enfrentamiento del modelo ideado por el discurso patriarcal y el donjuán diferente, plural.* (LÓPEZ, 2018, p. 65)

Em suma, o discurso patriarcal "morre" simbolicamente nesta peça teatral, no momento em que o pai de La Daifa, não aceita o caminho escolhido por ela, vindo a falecer. Por isso que a mulher "conquista" e não é mais a "conquistada", nesta versão do mito donjuanesco. La Daifa engravida, é mãe solteira e busca ganhar a vida seduzindo aos homens, em meio a uma sociedade decadente e deformada em seus valores mais elementares. Ela é uma sobrevivente na barbárie de uma guerra sem sentido, que trouxe uma profunda crise social e econômica para a Espanha da década final do século XIX: "*Víctima del hombre y de la sociedad, la joven prostituta muestra el lado más trágico, mísero y grotesco de la España de fin de siglo* […] *todo un sistema social y de valores caduco que seguía en pie todavía en el siglo XX*" (ESTEVE, 2015, p. 270).

Portanto, o dramaturgo galego proporcionou grande relevância simbólica para as personagens femininas de sua peça. Estas quebraram o paradigma tradicional do mitema das mulheres, as quais eram sempre conquistadas e submissas a um sistema patriarcal,

agora em franca decadência na transição dos séculos XIX e XX. A mulher encarna, denuncia a hipocrisia e a mostra, colocando "o dedo na ferida" das mazelas sociais que assolam o país espanhol. Ao que, em vez de desprezar a figura de La Daifa, Valle-Inclán consegue inverter a lógica quando, na carta relatada por ela, sentimos empatia por sua desventura, em face do ambiente social nefasto e em plena crise dos valores morais mais básicos.

7.5.3-Mitema do convite

Um dos mitemas mais discretos nesta peça de Valle-Inclán se apresenta na cena em que *Don Juan* convida a estátua para jantar e depois esta devolve o convite, no chamado "duplo convite", conforme o mito literário original de Tirso de Molina. Apenas um trecho ressalta a refeição da noite e se relaciona com a tradição oral, quando o burlador faz escárnio a um defunto:

> *Juanito Ventolera.—Parece que representáis el Juan Tenorio. Pero allí los muertos van a cenar de gorra.*
> *Franco Ricote.—Convidado quedas. No hemos de ser menos rumbosos que en el teatro.*
> *Juanito Ventolera.—¿Dónde es la cita?*
> *Franco Ricote.—¡Bien conocido! A la vuelta del Mercado Viejo. Donde dicen Casa de la Sotera.*
> *Juanito Ventolera.—No faltaré.*
> […]
> *El Bizco Maluenda.—¿El difunto tiene aviso de que lo buscas?*
> *Juanito Ventolera.—Voy a pasárselo. Justamente aquí está enterrado. Patrón, vamos a vernos las caras. Vengo por la manda que usted me ha dejado.*
> *Franco Ricote.—¡Las burlas con los muertos por veces salen caras!*
> *Pedro Maside.—¡No apruebo lo que haces!*
> *El Bizco Maluenda.—Si un difunto se levanta, la valentía de nada vale. ¿Qué haces en riña con un difunto? ¿Volver a matarlo? Ya está muerto. Si ahora se levantase el boticario, por muchos viajes[62] que le tirásemos puestos los cuatro en rueda, le veríamos siempre derecho.*
> *JuanitoVentolera.—¡Eso supuesto que se levantase!*
> *Franco Ricote.—Vamos, amigo, deja esa burla y vente a cenar.*
> *Juanito Ventolera.—Luego que recoja la manda.*
> (VALLE-INCLÁN, 1989, p. 97)

No início há um momento metateatral e uma intertextualidade com a peça teatral de Zorrilla: "*Juanito Ventolera.—Parece que representáis el Juan Tenorio. Pero allí los*

[62] *Viaje:* gíria para "*cuchillada*" (apunhalada).

muertos van a cenar de gorra."/ *Franco Ricote.—Convidado quedas. No hemos de ser menos rumbosos que en el teatro*". E no desenrolar dessa cena, Juanito desafia o respeito aos mortos quando seus amigos o avisam para não mexer no túmulo, ao que este com total desdém ignora: *"Franco Ricote.—Vamos, amigo, deja esa burla y vente a cenar./ Juanito Ventolera.—Luego que recoja la manda./"*. Conforme vimos que a tradição oral possui o traço de desrespeitar os defuntos desde a Idade Média, bem como no mito literário de Tirso de Molina, no período áureo.

7.5.4-Mitema da profanação e da estátua

Com o fragmento acima destacado, começa a se delinear a intenção de Juanito Ventolera de roubar o terno de gala do defunto, o boticário Don Sócrates Galindo. Ou seja, já estava em vias de se materializar a prática do furto, mesmo que os amigos sigam alertando-o que tal profanação lhe custará caro, como uma prévia de um possível castigo sobrenatural, conforme os mitos literários das versões anteriores têm apregoado:

> *Pedro Maside.—¡Ya pasa de desvarío!*
> *El Bizco Maluenda.—Ese atolondramiento no lo tuvo ni el propio Juan Tenorio.*
> *Pedro Maside.—Ya estás viendo que el muerto no sale de la sepultura. ¡Déjalo en paz!*
> *Juanito Ventolera.-—Le pesa la losa y hay que ayudarle. ¿Por qué no os llegáis para echar una mano? ¡Vamos a ello, amigos!*
> *El Bizco Maluenda.—¡De locura pasa!*
> […]
> *Pedro Maside.—¡Te digo ahora lo que antes te dije! ¡No hay burlas con los muertos!*
> *Juanito Ventolera.—¡Ni el caso es de burlas!*
> *El Bizco Maluenda.—¡Ahí es nada!*
> *Juanito Ventolera.—¡Nada!*
> *El Bizco Maluenda.—¡Gachó![63].*
> *Franco Ricote.—Cuando a tanto te pones, conjeturo que con prendas de mucho valor enterraron al difunto.*
> *Juanito Ventolera.—¡Un terno de primera! ¡Poco paquete[64] que voy a ponerme! Flux[65] completo, como dicen los habaneros.*
> *El Bizco Maluenda .—¡Qué va! No será sólo eso.* (VALLE-INCLÁN, 1989, p. 97-98)

[63] *Gachó*: termo do "gitanismo" que significa "homem", utilizado no sentido de interjeição.
[64] *Paquete*: força de expressão para relatar a ideia de "homem que segue rigorosamente as modas".
[65] *Flux*: em alguns países hispano-americanos, este vocábulo equivale a "terno", traje masculino completo.

Ao que os personagens, amigos de Juanito e que serviram na guerra com ele, seguem argumentando sobre sua desatinada atitude de violar a paz de um morto, já que não é o mesmo que enfrentar a um homem vivo na batalha: "*Pedro Maside.*— […] *Para pelear con hombres, cuenta conmigo, pero no para despojar muertos. / Franco Ricote.*— [...] *En un camposanto la sepultura es tierra sagrada"*(VALLE-INCLÁN, 1989, p.99). Em dado momento, eles comparam os defuntos com as misérias da guerra, em mais uma crítica das campanhas militares em Cuba: "[...] *El Bizco Maluenda.—¿Y Capitanes Generales descontentos?/ Pedro Maside.—Vamos a dejarlo./ El Bizco Maluenda.—¡Panoli*[66]*!. ¡En el otro mundo no se reconocen los grados!"* (VALLE-INCLÁN, 1989, p. 101-102).

Assim, dentro da conjetura do mitema da profanação, a ironia se consolida contra a guerra de 98 e logo se confirma a profanação do túmulo, por parte de Juanito Ventolera, ao ser descrito já com o traje de gala do defunto: "*Aparece Juanillo Ventolera, transfigurado con las galas del difunto. Camisa planchada, terno negro, botas nuevas con canto de grillos. Ninguna cobertura en la cabeza*"(VALLE-INCLÁN, 1989, p.102). O curioso é que antes dessa cena, Valle-Inclán já antecipa por meio de uma premonição da personagem La Daifa a pretensão de Juanito em profanar um túmulo, quando o dramaturgo o compara com um famoso anarquista chamado Ravachol, quem era seu contemporâneo: "*Juanito Ventolera.—¿Pues de dónde me das? / La Daifa.—Cuatro leguas arriba de los Infiernos. O mucho me engaño, o tú eres otro Ravachol*[67]" (VALLE-INCLÁN, 1989, p.87).

Portanto, percebe-se que o mitema da profanação do túmulo é o que ganha maior destaque nesta peça teatral de Valle-Inclán, uma vez que o próprio título da obra já demarca o episódio do terno do finado farmacêutico, em consonância com o mito original, da época medieval, referente ao escárnio dos mortos e cujo teor era recitado na tradição oral do povo galego[68]. Na sequência da cena da profanação, Juanito explicita aos amigos os detalhes do furto nefasto:

> *El Bizco Maluenda.—¡Bébete un chato, y cuenta*
> *por derecho! ¿El vestido que traes es la propia mortaja del fiambre*[69]*?*
> *Juanito Ventolera.—¡La propia!*

[66] *Panoli*: termo figurado para significar "ingênuo".
[67] *Ravachol*: Franfois Ravachol (1859-1892) foi um célebre bandido e anarquista francês, que gozou de grande prestígio no final do século XIX. Entre suas aventuras há o relato de que ele saqueou um túmulo para despojar o cadáver.
[68] Para maiores detalhes ver no capítulo 1 desta tese.
[69] *Fiambre*: referência figurada do espanhol para "presunto", com o significado de "cadáver".

> *Franco Ricote.—¿Lo has dejado en cueros?*
> *Juanito Ventolera.—Le propuse la changa con mi rayadillo, y no se mostró contrario.*
> *El Bizco Maluenda.—Visto lo cual, habéis changado.*
> *Juanito Ventolera.—Veo que lo entiendes.*
> *El Bizco Maluenda.—El terno es fino.*
> *Juanito Ventolera.—De primera.* (VALLE-INCLÁN, 1989, p. 102-103)

É importante destacar que a simbologia do roubo do terno do defunto resulta ser uma clara evocação do mitema da estátua, desde a versão de Tirso de Molina, na medida em que o "*convidado de piedra*" ressurgia em uma estátua; assim como Juanito Ventolera "revive" metaforicamente ao defunto, quando usa suas roupas. Isso porque o finado também era o pai de uma mulher "seduzida" (no caso, La Daifa) e há uma conotação social bastante crítica em relação ao patriotismo e à luta pela sobrevivência de um ex-soldado desolado:

> [...] a ação macabra de substituição do uniforme do soldado pela indumentária de um respeitável burguês demonstra simbolicamente a aceitação por parte de Juanito de uma ética social de sobrevivência. De fato, a apropriação da indumentária do boticário, de quem se considera herdeiro, converte Juanito em estátua viva [...] é, sobretudo, uma metáfora de dupla leitura: a que remete para a derrocada dos mitos do heroísmo, do sacrifício e do patriotismo (numa obra que é também uma condenação inquestionável da guerra colonial), por um lado, e a que se reporta à adoção utilitarista dos valores burgueses, transformando a ação de Juanito em luta pela sobrevivência, por outro lado. (MENDES, 2003, p.291-292)

Como conclusão deste mitema, o heroísmo cívico é bem trabalho por Valle-Inclán, quem o deforma por meio da sua técnica do esperpento com argúcia e o farmacêutico (boticário) Don Sócrates Galindo, representa os valores sociais da burguesia, crescentes no século XX. Ainda, é um personagem que despreza sua filha por ter ficado grávida e também repele a Juanito Ventolera, como ex-soldado, no momento em que havia pedido guarida, em plena miséria de repatriado; à semelhança do Comendador Gonzalo de Ulloa, pai de Doña Ana, quem era o "*convidado de piedra"* (e também simbolizava os valores coletivos da honra barroca), de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina:

> *Así pues, la escena tercera, en la que el bulto de hombre aparece pisando tumbas y decide robar las ropas del boticario, pese a las advertencias de sus compinches que con la muerte no se juega, le* […]

> *acerca a la escena del cementerio con el Comendador del Burlador de Sevilla. Mito y esperpento se abrazan de nuevo en un mismo escenario para mostrar que son capaces de enfrentarse hasta con los muertos. Muertos que en el fondo son representación de la conciencia moral y del orden social bajo el que debe ajustarse el hombre si quiere poder pertenecer al colectivo. El Comendador, bien sea vivo ya sea como convidado de piedra, y el Boticario encarnan toda una serie de valores bajo los que los protagonistas jamás podrán encajar.* (ESTEVE, 2015, p. 272)

7.5.5-Mitema do castigo

Ainda aludindo à obra *El burlador de Sevilla*, a temática do castigo, originária dessa versão de Tirso de Molina, é parodiada por Valle-Inclán. O seguinte trecho usa o intertexto do dramaturgo barroco ("*Estaría divertido que el difunto se lo hubiese llevado de las orejas al Infierno*") também para exaltar a origem galega do autor e do mito donjuanesco da tradição oral, assim como critica a política local, permeada de corrupção:

> *Franco Ricote.—Esperémosle un rato por si llega. Estaría divertido que el difunto se lo hubiese llevado de las orejas al Infierno.*
> *El Bizco Maluenda.—¡Vaya un barbián[70]!*
> *Franco Ricote.—¿Tú de qué le conoces, Maside?*
> *Pedro Maside.—Somos de pueblos vecinos.*
> *El Bizco Maluenda.—¿Gallego es ese sujeto? No lo aparenta.*
> *Pedro Maside.—¿Y por qué no? Galicia da hombres tan buenos como la mejor tierra.*
> *El Bizco Maluenda.—Para cargar fardos.*
> *Pedro Maside.—No sabes ni la media[71]. Y con ese hablar descubres que tan siquiera estás al tanto de lo que ponen los papeles. ¿Tú has visto retratado el Ministerio? Este amigo que calla, lo ha visto y dirá si no vienen allí puestos cuatro gallegos.*
> *El Bizco Maluenda.—¡Ladrones de la política*! (VALLE-INCLÁN, 1989, p.100)

A sátira de Valle-Inclán vai ainda mais longe, posto que uma punição não parece mais assustar a ninguém e o dramaturgo evoca as versões anteriores em que *Don Juan* fora castigado, com um vasto repertório de ironias e comicidade ácida:

> *Juanito Ventolera.——¡Salud, amigos! Hay que dispensar el retardo.*
> *El Bizco Maluenda.—A tiempo llegas.*
> *Pedro Maside.—Ya estábamos con algún recelo.*

[70] *Barbián*: gíria para "indivíduo simpático e decidido".
[71] *La media*: abreviação da expressão: "não saber da missa a metade".

> *Franco Ricote.—Te habíamos sospechado de orejas en el Infierno.*
> *El Bizco Maluenda.—Y alguno, con el batallón de muertos a la rueda rueda de pan y canela.*
> *Juanito Ventolera.—Ese ha sido mi paisano Pedro Maside.*
> *Pedro Maside.—Justamente. Tú habrás librado sin contratiempo, pero ello no desmiente lo que otros cuentan.*
> *Juanito Ventolera.—¿No me oléis a chamusco? He visitado las calderas del rancho que atiza Pedro Botero.* (VALLE-INCLÁN, 1989, p.102)

Quando o personagem Pedro Maside relata "—*Justamente. Tú habrás librado sin contratiempo, pero ello no desmiente lo que otros cuentan*", está se referindo às versões do mito nas quais ocorre o castigo, ao que Juanito ironiza "—¿*No me oléis a chamusco*?", ou seja, ele pergunta se não se sente o cheiro de queimado ("*chamusco*") nele, por ter ido ao inferno, o que evidencia principalmente uma relação com o mito literário da versão barroca de Molina.

Finalmente, na última cena, ocorrida no prostíbulo, Valle-Inclán parodia o destino de Juanito Ventolera, quem nem iria para o céu nem para o inferno, seu "castigo" seria o purgatório, um meio termo pelo fato de o protagonista haver fornecido as medalhas de honra que tinha ao finado, como se fosse uma oferenda ao seu ato de profanação: "*La Daifa.—¿Por qué no traes puestas las cruces? / Juanito Ventolera.—Se las traspasé a un fiambre. ¡Con ellas podrá darse pisto*[72] *entre las Benditas del Purgatorio! / La Daifa.—¡No hagas escarnio!"* (VALLE-INCLÁN, 1989, p.114). Não poderia ser maior a paródia diante do tradicional desenlace do mito de *Don Juan*, uma vez que o castigo exemplifica e doutrina, como meio de consolidar a "moral da história" que sempre acompanhou o percurso mítico do burlador, desde seus primórdios nos relatos da tradição oral galega, se consolidando no mito literário de *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina, segundo compara Esteve:

> *Pero si bien para Juanito al final de su burla ni muere ni es castigado, ya que en su mundo ya no es posible restablecer ningún orden ni hay salvación posible, no es el caso de don Juan. Con su muerte, y las bodas que le siguen, se restaura el orden social quebrantado por los actos del burlador, ya que* […] *los sucesivos intentos por parte del rey de casar a todas las mujeres burladas no son más que un empeño de querer restituir un orden truncado por los actos de don Juan y que no será posible hasta su muerte* […] (ESTEVE, 2015, p. 273)

[72] *Darse pisto*: gíria para "presumir".

7.5.6-Mitema do diabo

Para finalizar a análise dos mitemas em *Las galas del difunto*, a difundida relação de *Don Juan* com características diabólicas também é explorada por Valle-Inclán, como mais um mecanismo de brincar com esse emblema de afronta ao sistema vigente, desde a época do poder eclesiástico, conforme vimos na versão de Molina:

> *La Daifa.—* […] *¿Tú de qué parte del mundo eres?*
> *Juanito Ventolera.—De esta tierra.*
> *La Daifa.—No lo pareces.*
> *Juanito Ventolera.—¿Pues de dónde me das?*
> *La Daifa.—Cuatro leguas arriba de los Infiernos* […]
> *Juanito Ventolera.—¿Pues qué me ves?*
> *La Daifa.—La punta del rabo*. (VALLE-INCLÁN, 1989, p.87)

Assim, La Daifa pergunta de onde ele é e Juanito a instiga a adivinhar. Ela então ironiza: "*Cuatro leguas arriba de los Infiernos*", ao que o burlador volta a indagar e a prostituta brinca que está vendo a ponta do rabo diabólico dele: "*La punta del rabo*". Outro excerto corrobora a imagem demoníaca, com uma alusão diretamente feita pelo próprio Juanito, quem admite simpatizar com a figura nefasta: "*Juanito Ventolera.—¡Hay que ser soberbio y dar la cara contra el mundo entero! A mí me cae simpático el Diablo*" (VALLE-INCLÁN, 1989, p. 104).

Além disso, há um encontro entre a viúva do farmacêutico e Juanito Ventolera que é bastante cômico porque ela, ao vê-lo, exalta-se e quer atirar água benta no "maligno", como se o quisesse exorcizar: "*La Boticaria.—¡Niño, dame el rosario! ¡Llévame a la cama! ¡Échale un aspergió de agua bendita! ¡Anda suelto el Maligno! ¡Me baila alrededor con negro revuelo!*" (VALLE-INCLÁN, 1989, p.113). Para concluir acerca deste mitema do diabo, outra personagem supostamente "religiosa" também se refere a Juanito como "Satanás dos Infernos": "*La Madre.—¡Sujetadle las manos para que no se arañe el físico! ¡Que huela vinagre! ¡Satanás de los Infiernos, estos son los cafeses a que convidabas!*" (VALLE-INCLÁN, 1989, p.118-119).

7.5.7-Conclusão acerca dos mitemas arquetípicos de Valle-Inclán

Em um panorama geral, a estrutura básica do mito é abordada, segundo observa Karsián, nas sete cenas com que compõe o argumento teatral, delineadas pela estética deformadora que buscou parodiar todos os elementos tradicionais do mito donjuanesco:

> *En "Las galas del difunto", Valle-Inclán experimenta mucho con la composición teatral. En vez de los actos tradicionales, Valle usa siete escenas. Si fuera posible realizar acotaciones, el escenario seria esperpéntico también. El lenguaje, como es bien sabido, está lleno de vulgarismos de todo tipo. En total, todos los elementos del drama, composición, escenario, lenguaje, luces, gestos y vestidos se unen para cuestionar el mito de Don Juan en la España de los años 20. Pero el resultado de la desmitificación de Valle-Inclán no es un rechazo del mito de don Juan, sino una crítica severa de la sociedad moderna, donde el heroísmo es imposible.* (KARSIAN, 2014, p.3)

A questão do (anti) heroísmo é outra forma de parodiar o mito tradicionalmente consolidado. Em vez do conquistador de mulheres, temos a um fracassado "conquistador de terras", como ex-soldado, a mando de autoridades militares incipientes, em cujo patriotismo exaltado em relação à Guerra de 98 já não convence ao homem espanhol. Todos os mitemas circundam nessa ótica, com uma atmosfera plena de decadência acerca do entorno social:

> […] *el soldado grotesco valleinclaniano aparece en escena como un antihéroe forjado bajo las galas de la tradición de un mito universal. Don Juan Tenorio pasa por el mundo como un vendaval erótico incapaz de ajustarse a las normas sociales, morales y éticas, con lo que le transforma en un hereje a ojos de la sociedad y termina siendo una amenaza constante hacia toda una estructura social que encierra al individuo y lo tiraniza; estas son las galas de un hombre convertido en mito, incapaz de vivir dentro de los márgenes, y que claramente hemos observado que son las que visten a ese Juanito Ventolera con el que en el fondo, Valle- Inclán pone en tela de juicio toda un sociedad corrupta, degradada y grotesca en la que la tragedia ya no tiene cabida.* (ESTEVE, 2015, p. 329)

Nesse sentido, Juanito Ventolera é o arquétipo ou modelo do inconsciente coletivo espanhol do século XX, um porta-voz da parcela da sociedade cansada da guerra e da hipocrisia do período: "*En la obra de Valle Inclán hay una degradación total del mito y del mundo. Juanito es un héroe de la guerra, pero, según él «es una cochina vergüenza aquella guerra"* (KARSIAN, 2014, p.3). Some-se a isso o fato de

Juanito expressar duas vertentes da representação coletiva instintiva: por um aldo, a ânsia de controlar uns aos outros e disputar territórios, comportamento instintivo que irmana o homem ao animal; por outro, o lado mais sexual do ser humano na relação entre o protagonista e a prostituta La Daifa, como a outra face do instinto de preservação do homem. Acerca de tais traços, inerentes no conceito de arquétipo, Jung assevera:

> Os instintos são entretanto fatores impessoais, universalmente difundidos e hereditários, de caráter mobilizador, que muitas vezes se encontram tão afastados do limiar da consciência [...] Além disso os instintos não são vagos e indeterminados por sua natureza, mas forças motrizes especificamente formadas, que perseguem suas metas inerentes antes de toda conscientização, independendo do grau de consciência. Por isso eles são analogias rigorosas dos arquétipos, tão rigorosas que há boas razões para supormos que os arquétipos sejam imagens inconscientes dos próprios instintos; em outras palavras, representam o *modelo básico do comportamento instintivo*. (JUNG, 2000, p. 54)

Valle-Inclán capta com louvor o lado instintivo dessa sociedade espanhola decadente e alia ditas tendências aos anseios populares, antenado com a crise social. Assim, o dramaturgo capitaliza os esforços dos escritores da *Generación del 98*, no intuito de usar sua arte dramática a favor de um engajamento social e político bem controverso, naquele dado momento:

> *Valle-Inclán hace la crítica de una sociedad degradante de la persona que no reconoce el heroísmo, la rebelión y ni siquiera el mismo mito. Estas diferencias muestran que estos autores de la Generación del 98 utilizan el mito de don Juan en sus diferentes manifestaciones básicamente como forma de estudio de la posibilidad de la redención del hombre o la sociedad*. (KARSIAN, 2014, p.5)

A importância desta versão do mito de Valle-Inclán é, portanto, um retrato fiel do declínio espanhol, diante dos desafios de uma guerra que não fazia mais sentido, pois querer ainda o controle de uma colônia não se traduzia em patriotismo e sim em uma ambição, não correspondente com os propósitos mais libertários do século XX. O inconsciente coletivo é reflexo das atividades humanas preponderantes e o arquétipo de cultuar a pátria foi maquiavelicamente usado para evocar tal instinto de preservação ilusória, uma fantasia que o dramaturgo galego critica e Jung explica:

> Podemos admitir sem hesitação que a atividade humana é em grande escala influenciada por instintos – abstração feita das motivações racionais da mente consciente. Quando se afirma que nossa fantasia, percepção e pensamento são do mesmo modo influenciados por elementos formais inatos e universalmente presentes, parece-me que uma inteligência normal poderá descobrir nessa ideia tanto ou tão pouco misticismo como na teoria dos instintos [...] o inconsciente coletivo não é uma questão especulativa nem filosófica, mas sim empírica [...] (JUNG, 2000, p. 54-55)

Por isso a sociedade sem escrúpulos é deformada e exagerada, no mecanismo do esperpento, na peça *Las galas del difunto*. O objetivo é demonstrar o lado sombrio do ser humano, o instinto que se traduz em uma sociedade sem controle dos seus impulsos mais recônditos:

> *Juanito Ventolera, tras el proceso de esperpentización al que es sometido de la mano de Valle-Inclán, aparece a ojos del espectador como producto de una guerra, la de Cuba de 1898, que se ha convertido en un espacio de degradación de valores; una guerra de la que regresa a un lugar, el de la España de finales de siglo que aparece ante su mirada como una sociedad amoral, un prostíbulo carente de valores de ningún tipo en el que puede llevar a cabo, sin remordimiento ni conciencia de culpa, hasta el sacrilegio a la tumba del boticario* […] *Militar desamparado, lleno de medallas en su traje que sube a escena como símbolo de la degradación de valores que representan, con los que intenta conseguir los favores carnales de la Daifa. Infierno y pasión, los heredados del mito, por los que Valle-Inclán, siente gran atracción a lo largo de su vida, que le sirven para encarnar un personaje con el que mostrar la degradación de los valores de la sociedad burguesa* […] (ESTEVE, 2015, p. 266-267)

7.6-Introdução: as experimentações vanguardistas do teatro do século XX espanhol, as retomadas da tradição estética e suas repercussões nos dramas de Valle-Inclán

Refletir acerca do teatro espanhol de inícios do século XX requer que o situemos categoricamente no ambiente europeu, uma vez que os movimentos de vanguarda na Espanha davam seus primeiros passos. Inclusive a produção teatral era ínfima, mais por falta de interesse dos produtores artísticos do que por ausência de criatividade ou talentos dos dramaturgos espanhóis. Dessa forma, a problemática girava entorno aos meios de produção, renitentes quanto às novidades que desestabilizavam a tradição e feriam as convenções artísticas e de censura:

> *Todas las historias literarias coinciden en afirmar que el panorama del teatro español a comienzos de siglo era bastante desalentador. Su mediocridad se hacía más notoria en contraste con el gran impulso renovador que se estaba produciendo en Europa* […] *Pero el problema, según reconoce la mayoría de los estudiosos, no fue tanto la falta de talentos como la imposibilidad de que éstos se dieran a conocer, debido a lo poco arriesgados que fueron los empresarios teatrales ante proyectos novedosos que no les aseguraran ganancias. La sombra vigilante de los censores planeaba siempre, además, sobre cualquier salida de la ortodoxia. De manera que los autores de verdadera altura dramática – pues los hubo –* […] *terminaban siendo eclipsados por aquellos otros dramaturgos que sí sabían plegarse a las imposiciones del teatro comercial y al convencionalismo del público*. (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 293)

Diante da ganância dos empresários teatrais e de um velado conservadorismo que permeava as fontes criativas dramáticas, os autores mais inovadores acabavam marginalizados. Foi o caso de Valle-Inclán, quem sempre teve dificuldades de relacionamento com o meio teatral, uma vez que ele não se submetia aos preceitos puramente baseados em agradar ao público comercial e, consequentemente, aos caprichos dos produtores dramáticos. Além disso, ele estava atento aos movimentos vanguardistas europeus:

> *Algo* […] *más complicado, lo encontraremos en el concepto del teatro de Valle-Inclán. La teoría valleinclaniana del esperpento nace casi al mismo tiempo que la idea del "teatro de la crueldad" de Antonin Artaud en Francia y la del "teatro puro" de Stanislaw Ignacy Witkiewicz en Polonia. Según algunos críticos de hoy, en los esperpentos de Valle-Inclán habrá reflejos del drama brechtiano y del teatro revolucionario en Rusia y se puede encontrar en él los elementos del teatro surrealista. Dejando aparte estas analogías, hemos de ver en el esperpento una propuesta estética particularmente española del teatro grotesco y de carácter vanguardista, precursor del posterior teatro del absurdo de Beckett, lonesco y Genet* […] (ASZYK, 2018, p. 138)

A julgar por tais influências europeias, todas estimulavam a desconstrução das técnicas dramáticas vigentes. O simbolismo, o modernismo e, posteriormente, o expressionismo auxiliaram nessa subversão das estéticas realistas e românticas que ainda vigoravam na Espanha dos primeiros anos do novo século, bem como estavam presentes nas primeiras obras dramáticas de Valle-Inclán:

> *Las primeras obras de Valle-Inclán quedan bajo influencias del simbolismo y modernismo; presentan en la escena los temas no tanto dramáticos sino líricos, siendo una muestra del teatro antinaturalista,*

> *antipsicológico y antirrealista. Luego surge el expresionismo que en España tuvo la misma génesis histórico-social que en Alemania: el conflicto generacional, la protesta contra el ya gastado y caduco sistema cultural anterior. En este sentido, el expresionismo, también en el teatro, es más una negación y una ruptura que un programa estético; su tarea se limita a la destrucción y a la deformación. El teatro de Valle-Inclán asimila algunos elementos de esta nueva corriente en el arte europeo: introducción de la técnica de amplificación poética de las acotaciones, presentación de una escena múltiple - múltiples lugares de acción. Volviendo a las mismas fuentes del teatro - al mito y a la farsa, Valle-Inclán rompe definitivamente con el realismo y esteticismo convencionales* […] *Las* […] *tendencias del teatro de Valle-Inclán cristalizan hacia el año 1920 en el esperpento, un género nuevo que, recurriendo a la tradición barroca española de Goya, Quevedo y Calderón, muestra la realidad en la grotesca deformación.* (ASZYK, 2018, p. 139)

E no que diz respeito aos traços dramáticos tradicionais, adotados por Valle-Inclán ao longo de suas peças, há, por exemplo, a farsa, tida como parte dos subgêneros da comédia. O que a caracteriza, principalmente, é a ênfase em retratar o submundo, mediante personagens marginalizados, sem espaço no meio social e esquecidos no seio artístico:

> *La farsa, mediante la forma entremesil, nace como "esqueje desgajado de la comedia" para reflexionar acerca de la conducta humana y se nutre* […] *de los estratos inferiores y marginales de la sociedad. Todo en él se refiere a lo bajo, a lo innoble* […] *puesto que se trata de un género con el que mostrar, no solo el sentir más indigno y vil del ser humano, sino también el conflicto del individuo que es incapaz de adaptarse a las normas sociales frente a una sociedad en la que reina la apariencia y el deber; un conflicto que jamás encuentra resolución al final de la obra ni con el pasar de los tiempos, pues se sabe eterno* (ESTEVE, 2015, p.16).

Bem como o "*entremés*", como um desdobramento espanhol da farsa e oriundo de uma herança dramática do teatro áureo espanhol, cujo teor demonstrava as fraquezas do homem das classes populares, por meio de personagens marginalizados e configurados em breves peças, para descontrair rapidamente ao espectador, acostumado aos grandes gêneros dramáticos: "*Los entremeses forman pequeñas piezas que surgen en los márgenes de los grandes géneros del teatro* […] *de las grandes comedias y tragedias del Siglo de Oro donde se hicieron posibles y cobraron grandeza"* (ESTEVE, 2015, p. 103). Ao que Esteve acrescenta a predileção de Valle-Inclán por utilizá-lo, em face de tais caraterísticas:

> *De su intento por transgredir esos márgenes, por subvertir lo que la sociedad espera de ellos, es de donde surge su grandes, y también de donde Valle-Inclán aprehende y retoma los elementos con los que construir su gran retablo grotesco: soldados desahuciados por guerras injustas, militares convertidos en títeres fantochescos, jóvenes esposas livianas bajo las que recae la honra de sus maridos, y, de fondo, una sociedad envilecida son de nuevo, en las piezas del dramaturgo gallego, en los elementos que le permitirán subir a escena las bajezas de la condición humana y la enajenación del individuo frente al poder establecido.* (ESTEVE, 2015, p. 103)

Assim sendo, tanto a farsa quanto o entremês foram inspirações bastante presentes na técnica dramática do esperpento de Valle-Inclán, ambas oriundas do teatro tradicional espanhol. O que os une é o fato de serem constituídos de elementos que contrastam e transitam entre a tragédia e a comédia:

> *Uno de los rasgos que hacen de la farsa y el entremés géneros de una peculiaridad especial es que en ellas se da el único espacio en el que pueden coexistir elementos contrarios; es decir, se trata de un ingenio nacido entre la tragedia y la comedia en el que sujetos, acciones y elementos antagónicos conviven sin disonancia alguna. Un espacio en el que sus personajes "habitan simultáneamente en dos mundos: el mundo de la realidad concreta y el mundo de la imaginación"* […] *que permite a los individuos que lo habitan llevar a cabo todo tipo de ataques al orden establecido: la autoridad social, política, moral o religiosa* […] *en este espacio de la transgresión y de la deformación de la condición humana en el que convergen los entremeses de Miguel de Cervantes y los esperpentos de Valle-Inclán* […] (ESTEVE, 2015, p. 103-104)

Por essa razão, o teatro de Valle-Inclán é portador de uma mescla de correntes estéticas, oriundas da tradição dramática espanhola e de inovações do teatro europeu, as quais o dramaturgo fora experimentando até chegar à sua fórmula estética, para expressar a realidade espanhola por um viés deformante: o esperpento. Os primeiros pressupostos estéticos deste subgênero foram germinados, então, com aspectos cômicos da linguagem cênica que ridiculariza até o que é trágico (a realidade espanhola deformada e em crise) e se aliam frequentemente à paródia: "[…] *utilizan fragmentos de texto que se suponen que son de todos conocidos* […] *de una especie de patrimonio común* […] *La parodia, en fin, ridiculiza a su pre-texto"* (KANG, 2016, p.24). Com isso, as intertextualidades são paródicas e, dentro da perspectiva teatral, se caracterizam pela metateatralidade: "[…] *la principal especie de parodia: componer una obra entera sobre una obra entera* […] *como los conoce el público, y con ello se juega, o se*

autorrefieren a ellos mismos de manera metateatral […]" (KANG, 2016, p.26-27). Portanto, a mistura de técnicas teatrais da tradição e as experimentações vanguardistas são a essência da obra teatral *Martes de Carnaval,* em que *Las galas del difunto* está inserida. E há três elementos básicos que o dramaturgo galego considerou na constituição dramática do esperpento:

> […] *estas piezas (entremeses) breves tan prolijas en el Siglo de Oro: por un lado, la brevedad, pues debe ser una pieza corta para que así sea posible ser insertada entre los actos de la comedia; y por otro lado, debe traslucir comicidad, es decir, debe despertar la risa y el divertimento entre el auditorio. Comicidad y brevedad, necesarias e imprescindibles en una pieza teatral que a la vez hunde sus raíces en la fiesta pagana del Carnaval, ya que en ella se produce "el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y beber* […] *Estos tres elementos, brevedad, comicidad y carnaval, hicieron que el entremés se convirtiera en el molde perfecto para jugar con la transgresión de lo establecido* (ESTEVE, 2015, p. 105)

Em outras palavras, a comicidade transviada pela paródia; a brevidade da peça tematizando a marginalidade social, como herança estilística do entremês e, finalmente, um contexto carnavalesco que vimos já ser uma homenagem também paródica de Valle-Inclán ao teor mascarado de *Don Juan*, desde a versão romântica de Zorrilla. Da mesma maneira que explora o contexto metafórico de inversão dos valores sociais, por meio dessa festa pagã, no próprio título da trilogia *Martes de Carnaval*.

7.6.1-Os preceitos dramáticos do livro *Martes de Carnaval*: antecedentes do esperpento de *Las galas del difunto*

Embora já tenhamos introduzido acerca do livro *Martes de Carnaval* em relação ao mito donjuanesco, agora interessa-nos aprofundar as relações estéticas do esperpento, como inovadora mistura de tendências vanguardistas e da tradição teatral espanhola. É uma obra que simboliza a quebra de paradigmas e produto de um tempo histórico permeado pela desolação das guerras (tanto a já aludida de 98 quanto no cenário mundial a 1ª Guerra mundial):

> […] *concretamente Martes de Carnaval, muestra ya, de alguna manera, esa necesidad de aunar tradición y modernidad para sacar a la escena española contemporánea de ese pozo en que vivía sumergida con el drama neorromántico* […] *bajo el manto de ese nuevo género que "consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de*

> *la vida misma* […] *El esperpento se convierte así en la propuesta dramática de Valle- Inclán para un tiempo, el de los años veinte, herederos junto a la crisis social, política y económica que España llevaba arrastrando durante siglos, del final de la I Guerra Mundial con la que el mundo se convirtió en lugar grotesco y el hombre tomó conciencia que ya no disponía de un suelo firme bajo el que pisar.* (ESTEVE, 2015, p. 62)

Valle- Inclán já vinha idealizando sua estética dramática, anos antes de publicar *Martes de Carnaval*, atento ao momento crítico pelo que passava a Europa e a Espanha, captando o contexto histórico de crise e transmutando-o para o teatro. Assim, o esperpento traduz naturalmente os anseios do dramaturgo de retratar o caos, nos moldes do ridículo:

> *Hacia finales de 1921 Valle-Inclán afirma:"Estoy iniciando un género nuevo, al que llamo género estrafalario* […] *Yo en mi nuevo género también conduzco a mis personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo*[73]*". Es el punto de partida de toda la teoría estética acerca del esperpento que se irá desarrollando a través de los siguientes nueve años, hasta apareció el volumen de Martes de Carnaval*. (ESTEVE, 2015, p. 71)

É a ideologia de Valle-Inclán refletida nos palcos, no puro intuito de chocar acerca da realidade, em um tipo de teatro que cause impacto no público e o faça refletir, para clamar-se por justiça social. O ridículo e o grotesco são as formas de expressão dramática do esperpento, uma vez que os personagens são animalizados, deformados por suas atitudes duvidosas e provoca uma tensão dramática ímpar nas cenas: "*Lo grotesco* […] *es "el mundo extrañado", es decir, un mundo que nos rechaza, nos ataca. Se produce una tensión amenazadora cuando lo humano se vuelve monstruoso, inhumano* […] *cuando se cosifica o se animaliza*" (DURÁN, 1966, p.123). Some-se a isso, então, a "carnavalização", que alude ao livro *Martes de Carnaval*, em uma forma paródica de subverter a ordem do mundo, trazendo um caos intencional, por meio dessas categorias do ridículo e do grotesco. Polák a comenta em face dos esperpentos que integram esta obra de Valle-Inclán:

> *Durante el rito carnavalesco el mundo oficial se pone patas arriba, predominan la risa ambivalente, el tono burlón, la exageración, la orientación antropocéntrica (con sus insultos y aporreos regenerativos); las jerarquías (como piedad, religión, etiqueta) «se*

[73] *«*Ramón del Valle- Inclán en La Habana», Diario de la Marina, La Habana, 12 de septiembre de 1921.

> *descoronizan»: el bufón es el rey. Se impone una actitud libre, una nueva organización de las relaciones humanas, que se opone al mundo socio-jerárquico de la vida corriente. Se subraya lo escandaloso, lo grosero y lo extravagante. A través de la profanación desmitificadora se cuestionan la norma, la tradición, lo sublime y lo respetable. El carnaval saca a la luz la humanidad deformada y desfigurada por las estructuras de dominio. Por eso, todo conduce al derrumbamiento del mundo artificial y estratificado. Todas estas características las podemos detectar en los esperpentos valleinclanianos. Ya en los primeros textos de Valle-Inclán revelamos su deseo intensivo de profanación, desmitificación y degradación, rasgo inherente de la literatura carnavalesca* (POLÁK, 2009, p. 83)

A profanação, a desmitificação e a degradação promovida por essa atmosfera carnavalesca consolida a estética do esperpento e se sintetiza em um aspecto fundamental no estilo dramático de Valle-Inclán: o conceito de grotesco, aplicado em suas peças esperpênticas. Portanto, vamos estudar a seguir esta categoria tão relevante no processo artístico do dramaturgo espanhol.

7.6.2-A perspectiva dramática do grotesco na estética do esperpento de Valle-Inclán

Outro aspecto imprescindível para se entender a proposta do livro *Martes de Carnaval* é a configuração do grotesco, enquanto categoria estética. Há uma perspectiva deformante, pois o observador inevitavelmente se afeta com a maneira com que a realidade se apresenta, dentro dos esperpentos de Valle-Inclán:

> […] *lo grotesco está considerado como la deformación significante de una forma conocida y reconocida como norma. Desde el principio resulta imprescindible subrayar la importancia del aspecto psicológico ya que lo grotesco tiene mucho que ver con nuestra manera de percibir la realidad. No debemos prescindir de este aspecto sabiendo que las representaciones de la realidad van estrechamente unidas con nuestros juicios de valor*. (POLÁK, 2009, p. 44)

O olhar é então afetado por uma ambientação psicológica que visa chocar ao espectador e, para isso, é usada a simbologia do homem como marionete de um sistema social manipulador. O teatro acaba virando espelho dessa realidade composta por

fantoches, conformando um mundo soterrado e desesperado, conforme o grotesco sintetiza:

> *El mundo se asemeja, más bien, al teatro de marionetas: espiritualmente vacío, momero y absurdo* […] *El ser humano queda abandonado* […] *Empleando la estética de lo grotesco, el artista pretende recrear el mundo, dotarle de un significado nuevo acentuando los rasgos más espantosos y angustiosos de la sociedad. Lo grotesco* […] *destruye el orden universal tal y como lo conocemos, viola el concepto de simetría y estática, el orden natural de las entidades (sus tamaños y formas). Ahí se engendra el grado máximo de distanciamiento, distorsión y brusquedad que suele bordear la deshumanización más absoluta. En suma, lo grotesco se nutre de la desintegración, de la fusión y de la fluctuación*. (POLÁK, 2009, p. 57-58)

Porquanto Polák acrescenta, com base em Kayser, que muitos dos processos de deformação da realidade do grotesco são provenientes do Romantismo em sua vertente gótica, influenciando os artistas europeus vanguardistas, ao que Valle-Inclán se incluiu no gosto pelas experimentações estéticas:

> *Kayser recalca los siguientes motivos y temas de las obras típicamente grotescas, muchos de los cuales provienen ya del Romanticismo: 1. Monstruos (figuras distorsionadas y mezcladas: infernales, humanas y no humanas), 2. Fusiones de los elementos orgánicos y mecánicos que están inmersos en un mundo inaccesible que horroriza y atormenta* [...] *3. animalización (cualidades o atributos de animales van adosados a los seres humanos en la más heterogénea fusión), 4. cuerpos reducidos a muñecos, marionetas o autómatas con rostros aterrados o marcados por la locura 5. Lo macabro* [...] (POLÁK, 2009, p. 58)

Além do mais, há a vanguarda das artes pictóricas, cujo panorama também entusiasmou aos dramaturgos e artistas literários. No caso de Valle-Inclán, Francisco de Goya foi o artista espanhol expressionista que o inspirou diretamente na configuração do grotesco, dentro da estética do esperpento:

> *Los tiempos cambian y lo grotesco pictórico sufre una radical mutación hacia la negrura y el pesimismo vital. Buen ejemplo de ello es Francisco de Goya (1746-1828). Uno de sus motivos favoritos es también el carnaval o, mejor dicho, las fiestas, en general* […] *El universo de Goya carece de sentido; es un espacio donde impera la sinrazón, la barbarie y la sensación de inanidad. Predominan los monstruos, las máscaras, el humor negro y lo fantástico. Goya, a diferencia de otros pintores, emplea el recurso de reducción en vez de excesividad (o abundancia) para que quede bien claro lo sustancial, en este caso el sinsentido de la vida*. (POLÁK, 2009, p. 63)

Atento às artes contemporâneas, Valle-Inclán bebeu dessa fonte estética de Goya no que tange à perspectiva grotesca com que se foca a realidade dos seus personagens e do drama em si: "[...] *la evolución del esperpento es* […] *una tendencia hacia lo grotesco que* […] *se manifiesta en todo el teatro de Valle ya desde sus iniciales tanteos en el período modernista"* (POLÁK, 2009, p. 75). E a maneira com que o dramaturgo galego aplicou o grotesco, dramaticamente, diz respeito à fusão dos traços trágicos com o riso em tons ridículos e a distorção das imagens representadas:

> *Con el afán de aprehender el sentido trágico de la vida moderna, utiliza (entre otros recursos como la teatralería, lo absurdo o el perspectivismo) la deformación grotesca. Así que, aunque el fondo de sus obras teatrales es trágico, no obstante las acciones se desarrollan en situaciones cómicas, grotescas y hasta absurda* […] *Así pues, en el universo esperpéntico valleinclanesco coexisten el horror y la diversión, la consternación y la hilaridad, la desesperación y la banalidad, la tragedia y el dislate, la sublimidad y la vileza. El esperpento no produce ni una catarsis aristótelica, ni es puramente risible. Lo grotesco está fundamentalmente emparentado con la visión absurda de la condición humana. El continuo intercambio del plano fársico y trágico funciona de manera igual que en el llamado «teatro del absurdo», cuya idea principal es la presentación de la absurdidad del mundo.* (POLÁK, 2009, p. 77-79)

E, por tal viés, são inerentes na obra *Martes de Carnaval*, em uma desfiguração completa da realidade, das ordens sociais e hierarquias, da comicidade deformada por máscaras e fantoches, enfim, um sem número de referências que denotam o caos sob tal perspectiva grotesca e tragicômica:

> *Martes de carnaval es «una mascarada grotesca en la que Valle presenta al lector una serie de fantoches sin dignidad alguna». El título de la obra se refiere expresamente a un estamento de militares burlescos ya que Martes (plural de Marte, dios romano de la guerra) de Carnaval, es decir, de mascarada, resulta análisis irónico de la sociedad española contemporánea amenazada constantemente por el militarismo. El título podría intercambiarse por «militares de carnaval» o «carnaval de militares».* (POLÁK, 2009, p. 80-81)

7.6.3- O percurso do esperpento na peça *Las galas del difunto*

Após delinearmos as principais características que configuram o esperpento de Valle-Inclán de forma mais geral, precisamos analisá-lo especificamente em *Las galas del difunto*. Esta peça na verdade se chamava *El terno del difunto,* quando fora publicada em 1926, e só depois Valle-Inclán decide incluí-la no livro *Martes de Carnaval,* mudando o nome, para assim dar ênfase ao principal conflito dramático da peça, ou seja, o roubo do traje de gala do defunto e a feroz crítica à guerra de 98: "*Así, en mayo 1926, en el número 10 de La Novela Mundial, se publica El terno del difunto, la primera versión de las andanzas de Juanito Ventolera"* (ESTEVE, 2015, p. 75). E com respeito à definição de esperpento, o dicionário da *Real Academia Española*, por exemplo, sintetiza três definições essenciais acerca dessa estética de Valle-Inclán:

> *El DRAE*[74] *actualmente ofrece tres explicaciones de su significado. La primera define esperpento como «hecho grotesco o desatinado». La segunda hace alusión a «una persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza». La tercera acepción hace clara referencia a la obra del autor gallego: «género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, escritor español de la generación del 98, en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado*. (POLÁK, 2009, p.13)

Perante as acepções trazidas por Polák ficam evidentes as características do conceito de grotesco e da relação estética com o momento de crise do fim do século XIX, englobando a geração de 98 espanhola. Outro teórico que contribuiu com o estudo sobre o esperpento nos lembra de que Valle-Inclán começou a trabalhar sua estética na obra *Luces de boemia* (1924)*,* antes de sua versão do mito donjuanesco em *Martes de Carnaval*:

> O propósito artístico do esperpento e suas diretrizes foram proclamados pelo personagem Max Estrela, poeta cego (bêbado e moribundo) de Luzes da Boêmia, considerado o primeiro esperpento de Valle-Inclán, publicado em livro no ano de 1924. De acordo com Max, o "esperpentismo" teria sua origem na obra do pintor espanhol Goya, que promove em suas obras agudas criticas sociais de um mundo absurdo e contrastante, e as deformidades características dos esperpentos seriam resultado das imagens promovidas pelos heróis clássicos frente aos espelhos côncavos [...] Apresentando essa nova abordagem da palavra esperpento, Valle-Inclán, utiliza-se do espelho

[74] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. ***Diccionario de la lengua española***. Tomo I. 22ª edición. Madrid: Espasa Calpe, S.A, 2001. pág. 978.

> côncavo, que por suas características de refletividade, torna-se um instrumento para o desconjuntamento e a deformação dos parâmetros clássicos definidores da "realidade ideal" num estilo literário que, de forma histórica e contextualizada, desenvolve em suas proposições uma forte crítica política e social de seu tempo (FLICK, 2012, p.2)

Por tais motivos, a imagem expressionista inspirada em Goya, do espelho côncavo, é uma metáfora que define o plano ou perspectiva cujo teor altera a maneira de se olhar para a realidade, na medida em que promove o contraste entre uma imagem definida e outra multiforme, com traços que pendem para um estilo de deformação:

> A imagem, portanto, assume papel fundamental na conceituação do esperpento e o espelho côncavo configura-se como seu aparelho de promoção de contrastes e desalinhos como estilizações adulteradas desta "realidade ideal" (agenciada através dos modelos representativos figurados pelos heróis clássicos). Assim, produz-se num enfrentamento do herói com os espelhos côncavos, o esperpento, enquanto imagens grotescas potencialmente subversivas, cuja existência é significada pela intenção de crítica social implícita [...] Na dramaturgia de Valle-Inclán as imagens produzidas por estes espelhos criam um universo fantástico no qual se mesclam elementos do teatro, efeitos inspirados nos trabalhos de Goya e a fragmentação característica da montagem no cinema. Prostitutas, bêbados, artistas fracassados e boêmios de todos os tipos expõem a 'coisificação' e a animalização dos seres sociais através da apresentação de uma realidade disforme, adulterada e estilizada. (FLICK, 2012, p.2-3)

Além disso, o esperpento e sua relação com o mito de *Don Juan* também possui antecedentes, dentro da produção literária de Valle-Inclán, inclusive bem anterior à peça teatral *Las galas del difunto*, uma vez que já vinha trabalhando essa ideia do anti-herói mítico desde suas *Sonatas: "Aunque la primera muestra del esperpento es su obra teatral Luces de bohemia, se pueden ver varias huellas del esperpento en la literatura valleinclanesca en obras anteriores tales como las Sonatas"* (BOFFONE, 2013, p.1-2). As obras literárias aludidas são *Sonata de otoño* (1902), *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904) e *Sonata de invierno* (1905). Esta última trata do mito donjuanesco, por meio de um personagem chamado *Marqués de Bradomín*, quem representa a um heroísmo defasado da Espanha de fins do século XIX. Ele atua, então, como um anti-herói, um *Don Juan* deformado, por se aplicar nele uma perspectiva do esperpento através do espelho côncavo, capaz de transformar em absurdas e grotescas as imagens mais belas, ou seja, a do herói clássico que se desfigura:

> *El Marqués de Bradomín, visto por el espejo cóncavo de Max Estrella* […] *pone de manifiesto la imposibilidad del heroísmo al principio del siglo XX en España al darnos un don Juan esperpéntico en pleno contraste a la versión heroica típicamente vista en obras tales El burlador de Sevilla de Tirso de Molina y Don Juan Tenorio de José Zorrilla. La caracterización de Bradomín por parte de Valle-Inclán distorsiona el mito tradicional y nos provee un don Juan incapaz de ser un héroe verdadero. Valle-Inclán utiliza los primeros pasos del esperpento para establecer que "los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos reflejan su monstruosidad*. (BOFFONE, 2013, p. 15)

Aqui chegamos a um ponto primordial sobre tal estética e nos suscita inclusive a um pergunta: qual o propósito estético que fundamenta o argumento de Valle-Inclán, para deformar os personagens heroicos e anti-heroicos, como o próprio *Don Juan* no que tange à perspectiva do esperpento? O próprio dramaturgo galego explica sua estética em uma entrevista de 1928 e vale a pena demonstrar o trecho principal, por ser bastante elucidativo:

> *Hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie, o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas -y ésta es la posición más antigua en la literatura- se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la naturaleza humana, dioses, semidioses y héroes. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fueran nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Otelo son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sufrido el autor. Y hay una tercer manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, levantado uno en el aire, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro de sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también… Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpentos. El mundo de los esperpentos – explica uno de los personajes en Luces de bohemia – es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una*

> *fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia*[75].

Desse modo, temos a exata visão que Valle-Inclán sintetiza sobre sua estética dramática sobre os personagens. A terceira forma ou perspectiva de encarar aos personagens é a de trabalhá-los como no teatro de fantoches, como se fossem bonecos que são manipulados por um demiurgo: o autor, quem os coloca "de joelhos" aos seus caprichos artísticos. A intenção é movimentá-los a distância, com ar de superioridade e sem se envolver emocionalmente com eles. Não deixa de ser uma maneira de desumanizá-los, conforme Zas comenta:

> […] *ese proceso deshumanizador se transforman en objetos, se cosifican, quedan reducidos a bultos y simples garabatos o se animalizan; es decir, sitúan al individuo al borde de lo infrahumano. El mismo principio de subversión de las normas clásicas lo aplica al lenguaje: todos los registros del habla popular, vulgar* […] *detrás de lo bufo, lo grotesco, lo cómico y lo absurdo se vislumbra siempre una situación dramática. Esa frontera indecisa entre tragedia y farsa es el armazón sobre el que se construye el esperpento. De este modo, la tragedia de España se convierte en espectáculo inquietante pero cómico. Todos los elementos del esperpento -personajes, ambientes, palabras y gestos- sirven para proyectar toda la vida miserable de España.* (ZAS, 2018, p.1)

Em decorrência disso, o *Don Juan* arquitetado por Valle-Inclán desde as suas *Sonatas*, na figura burlesca do personagem Bradomín, já é um protótipo, ou melhor, uma caricatura ridicularizada do burlador de mulheres, pelo simples fato de que se afasta do sofrimento humano, em uma metáfora do distanciamento do autor em relação aos seus personagens esperpênticos: "Bradomín se propusera um distanciamento do sofrimento pessoal, ao enunciar [...] '*Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir'*" (MENDES, 2003, p.269-270). Não obstante, é na peça *Las galas del difunto* que o mito de *Don Juan* chega a um ápice do estilo grotesco e cômico, produzindo um sentimento de estranhamento nos espectadores. Portanto, após uma introdução que aprofundou a teoria sobre o percurso inicial do esperpento em Valle-Inclán, a seguir vamos estudar na prática as técnicas dramáticas do esperpento na peça *Las galas del difunto*, esmiuçando cada componente sob tal égide estética tão inovadora e experimental.

[75] Gregorio Martínez Sierra, ***Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra en ABC***. *Madrid 7 de diciembre de 1928*, pág. 3.

7.6.4-A linguagem esperpêntica na peça

Na técnica do esperpento, o estilo da linguagem dramática manifesta uma distorção intencional do modo de se expressar dos personagens. A linguagem coloquial subverte ao diálogo teatral mais formal, metaforizando uma inversão hierárquica do discurso hegemônico para um mais popular e degradado, típico das classes sociais marginalizadas. Assim, abundam gírias, arcaísmos, dialetos, no intuito de retratar uma realidade marginal:

> *Otro elemento* […] *es la distorsión del lenguaje convencional, es decir, su deformación hacia lo vulgar (oposición radical a lo oficial) y la consiguiente reelaboración que cumple con la revitalización estética y la finalidad satírica del escritor. El lenguaje tradicional representa algo que Valle pretendía subvertir y descartar sistemáticamente en su obra literaria ya que le parecía incompatible con su deseo de renovar y exaltar la expresividad del arte* [...] *La sensibilidad del Valle y su afán regeneracionista les hicieron investigar las posibilidades del lenguaje e ir en continua búsqueda de una lengua heterogénea, desquiciada (como la realidad española) y dramática. Con este objetivo, Valle hace uso de gitanismos, arcaísmos, galleguismos, neologismos y voces de argot en el plano lexicológico*. (POLÁK, 2009, p. 90-91)

Exemplos de diálogos desse tipo não faltam na peça e para que o espectador possa entender, há muitas notas de rodapé que auxiliam no entendimento das expressões e gírias, de uma maneira geral: "*La Madre.—Ernestina, basta de pelma./ La Daifa.—Es un amigo de mi Aureliano. / Juanito Ventolera.—¿Hacemos changa, negra?"*(VALLE-INCLÁN, 1989, p.89). Neste excerto, "*pelma*" é uma gíria da época que significa "uma conversação desnecessária e prolongada"; "*hacer changa*" é um termo que exemplifica o uso do galego na peça, significando "fazer um trato". Já em outro trecho, fica evidente a comicidade com essa linguagem mais popular e há muitas interjeições que denotam a agressividade dos personagens, em um tom de humor coloquial ou vulgar:

> *La Bruja.—¡Hijo, eres propiamente una ortiga! La ley de los pobres es ayudarse.*
> *El Galopín.—¿Quiere usted encargarse del almirez y majar un rato?*
> *La Bruja.—¡Cuernos!*
> *El Galopín.—¡Los suyos!*
> *La Bruja.—¡Malhablado! ¿Adónde salió el patrón?*
> *El Galopín.—A entrevistarse con el alcalde.*
> *La Bruja.—¿Anda en justicias?*
> *El Galopín.—Le han puesto una brasa en el traste.*
> *LA Bruja.—Explica esa picardía.*

> *El Galopín.—Le echaron un alojado, y anda en los pasos para que le rediman la carga.*
> *La Bruja.—¡Tío cicatero! ¿A qué hora cerráis?*
> *El Galopín.—A las nueve.* (VALLE-INCLÁN, 1989, p.91-92)

Quando La Bruja o chama de "*ortiga*", refere-se a uma planta que é áspera e causa desconforto e coceira na pele. Assim, quis dizer de forma cômica que o personagem El Galopín é "áspero" no seu trato e em suas palavras. Bem como a expressão "*Le han puesto una brasa en el traste*" é uma gíria para relatar que irritaram ao indivíduo (ao "traste", sendo um termo chulo e depreciativo). Com o vocábulo "*picardía*" se alude aos personagens literários do gênero picaresco, tão famosos no *Siglo de Oro* espanhol por serem duvidosos em suas atitudes ou, em outras palavras, mentirosos e enganadores (o típico anti-herói dos romances barrocos). E com isso, sem as notas de rodapé dos editores (e não de Valle-Inclán) realmente ficaria difícil se entender muitos diálogos, conforme assevera Polák: "[...] *puede suceder que el lector llegue al final del diálogo sin haber entendido todo* […] *Valle-Inclán parece despreocuparse de la inteligibilidad de sus diálogos"* (POLÁK, 2009, p. 93-94).

Sem dúvida, o tipo de linguagem com tons ininteligíveis é o objetivo estético do dramaturgo galego para colocar em prática o expressionismo vanguardista, ao reproduzir nas falas dos personagens os elementos visuais que refletem as imagens distorcidas do espelho côncavo (aos moldes de Goya, por exemplo, nas artes visuais):

> *El motivo de este cambio radical lo podemos encontrar en la concomitancia entre el esperpento y la vanguardia expresionista que también había relegado el lenguaje a un plano secundario* […] *Otorga al lenguaje un ímpetu desconocido o un ritmo caudaloso, lo condensa en el balbuceo o el simple grito* […] *o liquida, en uso de esa misma soberanía, todos los cánones de la dramaturgia tradicional, amén de la inclusión de nuevos efectos y técnicas. Lo importante en el expresionismo no es lo textual, es decir, el contenido del discurso, sino lo visual. El aspecto visual relacionado estrechamente con el gesto del actor y el escenario concreto incrementan la importancia del valor emocional de la lengua*. (POLÁK, 2009, p. 94)

Por essa razão é que os personagens gritam, abusam das interjeições e expressões incompreensíveis, haja vista que é o demiurgo Valle-Inclán manipulando seus fantoches, de modo a exagerar aspectos caricaturescos e desvirtuados:

> *El demiurgo Valle-Inclán retrata a todos los personajes esperpénticos por los giros lingüísticos que utilizan. De acuerdo con el contenido crítico de su arte, recurre a la jerga barriobajera, expresiones*

> *achuladas y vulgares que contribuyen a fomentar el cinismo desgarrado y la mueca caricaturesca* […] *poniendo en su boca expresiones apicaradas y escandalosas como si estos personajes burlescos originariamente hubieran vagado por el Madrid callejero. Se trata de una manera de decirnos que la falta de ética y de dignidad de estas clases dominantes corresponde al lenguaje que usan* […] *En todos estos casos se trata del mismo vocablo chirriante* […] *que surge a la superficie para romperlo todo violentamente, para dejarnos entrever en ese desgarrón lingüístico las pasiones más viles y la realidad más áspera que se ocultan tras el velo de la dignidad con que se pretende cubrir frecuentemente el ser.* (POLÁK, 2009, p. 94-95)

Outro desdobramento da técnica expressionista se refere à degradação da própria imagem dos personagens, os quais são descritos de uma maneira animalizada, como recurso visual que demonstra os instintos do ser humano, através da descrição das cenas. Exemplo é a definição física de Juanito Ventolera: "*Alto, flaco, macilento, los ojos de fiebre* […] *El tinglado de cruces y medallas daba sus brillos buhoneros*. (VALLE-INCLÁN, 1989, p.90). A expressão "*brillos buhoneros*" é uma metáfora de Valle-Inclán que se relaciona à guerra, quando denota que o brilho das medalhas é noturno, negro e negativo, conforme costuma ser o hábito noturno da ave chamada de "*búho*", uma espécie de coruja que caça à noite. É uma "animalização" que ocorre também no seguinte trecho, no qual também há uma coruja: "[...] *La Bruja* […] *mete la cabeza coruja por el vano de la puerta, pegada a un canto"* (VALLE-INCLÁN, 1989, p.91). Nesta passagem, o autor compara a coruja com o semblante da personagem *La Bruja*, quem observava sorrateiramente pelo vão da porta. Portanto, Valle-Inclán impressiona com as deformações descritivas das pessoas, animalizando-as, inspirado no expressionismo:

> *La animalización es un recurso visual que se halla presente en toda la obra esperpéntica valleinclaniana. El escritor se sirve de ella para poder exteriorizar los instintos más bajos del hombre (p. ej. hipocresía, insensatez, oquedad mental o parasitismo). Este objetivo le aproxima al arte pictórico de El Bosco, al Goya de los Caprichos* […] *y a la plástica expresionista* […] *El padre de Daifa es retratado una vez como un gato: «El Boticario, con rosma de gato maniaco, se esconde la carta en el bolsillo», y varios momentos después «se anguliza como un murciélago, clavado en los picos del manto»* (POLÁK, 2009, p. 95-96)

Além do expressionismo, mais afeito às artes visuais de Goya e El Bosco, outro movimento artístico caro à Valle-Inclán, na linguagem da peça, é o modernismo. A

estética modernista preza pelas descrições minuciosas e suntuosas, utilizando-se das imagens que denotam uma expressão da beleza exterior, como por exemplo, paisagens ou objetos luxuosos. Nesta cena, percebem-se tais descrições imagéticas com requintes: "[...] *Retratos de las celebridades* […] *En bodas y bautizos publica fotografías de lo mejor. Un emporio de recetas: ¡Allí, culinarias! ¡Allí, composturas para toda clase de vidrios y porcelanas! ¡Allí, licorería! ¡Allí, quitamanchas!...*" (VALLE-INCLÁN, 1989, p.105-106). Outro excerto que destaca uma ambientação luxuosa, tipicamente modernista acerca das paisagens e de objetos, é no momento em que se descreve o enterro do defunto Don Sócrates Galindo, ironizando ao dizer que o "defunto roncava":

> *En el cielo raso, un globo de luz. Alcoba grande y pulcra, cromos y santicos por las paredes. El tálamo de hierro fundido y boliches de cristal translúcido, perfila bajo la luz el costado donde roncaba el difunto. En la pila del agua bendita, un angelote toca el clarinete — alones azules, faldellín movido al viento, las rosadas pantorrillas en un cruce de bolero—*. (VALLE-INCLÁN, 1989, p.109)

Ainda sob um teor de comicidade, Valle-Inclán faz uma paródia do estilo teatral mais lírico, o qual utilizava os versos poéticos para instituir as cenas, intertexto que se relaciona com a tradição teatral do Romantismo, ou seja, com a peça *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla: "*Juanito Ventolera.—Aventúrate unas copas./ Pedro Maside.—¡Sobrepasaba el escarnio! / Franco Ricote.—¡Ni el tan mentado Juan Tenorio! ¡Y tú, gachó, no hables en verso!"* (VALLE-INCLÁN, 1989, p. 102-103).

7.6.5-Os personagens no esperpento: o mundo deformado dos fantoches

Segundo a perspectiva esperpêntica de Valle-Inclán, os personagens são meros sustentáculos, manipulados por mãos habilidosas do dramaturgo, uma vez que a degradação moral dessas *personas* é uma característica *sine qua non* dos fantoches ou bonecos do esperpento. São anti-heróis sem chance de redenção, apenas desolação e imoralidade. Por isso que *Don Juan*, o protagonista da trama, é diminuído a *Juanito Ventolera*, um ex-soldado sem "eira nem beira" (ditado popular que alude a tudo que o vento levou e nada deixou se aplica ao apelido "Ventolera"), desolado na própria miserabilidade, enquanto seu "par romântico", La Daifa, é uma prostituta expulsa da casa de seu pai, por haver engravidado sem se casar. Ambos personagens são os

símbolos máximos da deterioração dos valores sociais a que o dramaturgo galego quer retratar, na Espanha em crise. Em um panorama social sem liberdade (por causa da ditadura militar) e sem honra (pela crise econômica e social trazida pela guerra):

> *Libertad y honra son los dos elementos que convertirán* […] *a algunos de los fantoches del retablo de Martes de Carnaval, en individuos que viven ente los márgenes de lo establecido por la sociedad ya que dentro de ella no encajan. Todos ellos se nos muestran cómo personajes fronterizos a quienes los dramaturgos configuran como antihéroes de un mundo que no comprenden, ni les comprende; de una sociedad que les ahoga hasta el extremo y les empuja, en ocasiones, hasta la tragedia. Juanito Ventolera* […] *por un lado, y la Daifa* […] *por otro* […] *los miserables soldados, los rufianes y prostitutas de baja estofa* […] *viven todos ellos, señalados y abandonados, en un espacio marginal en un intento de poder sobrevivir bajo el dictado del albedrío*. (ESTEVE, 2015, p. 131)

Dentro desse contexto, os gestos dos personagens soam bastante teatrais e típicos dos fantoches, ao deformarem-se com trejeitos exagerados e estranhos. No exemplo a seguir, Juanito entra em um quarto, sendo descrito com atitudes de um boneco, "coisificado", quando Valle-Inclán o caracteriza com "*brazos en jarra*", como se os mesmos estivessem presos, arqueados em formato de uma jarra; Doña Terita também se assemelha a uma boneca que "cai paralisada" ("*se desploma perlática"*) e depois grita exageradamente: "*Juanito Ventolera entra en la alcoba, haciendo piernas, mofador y chispón*[76]*, los brazos en jarra. Doña Terita se desploma perlática*[77] […] *Doña Terita se dramatiza con un grito"* (VALLE-INCLÁN, 1989, p.111).

Em outra cena, há mais gestos paródicos dos personagens no sentido de ridicularizarem-se com atitudes burlescas e extravagantes, lembrando aos bonecos ou títeres: "*Hace en torno de La Boticaria un bordo de gallo pinturero*[78] *con castañuelas y compases de baile. La Boticaria aspa los brazos en el ruedo de las faldas, grita perlática*" (VALLE-INCLÁN, 1989, p.112). E um simples desmaio de uma personagem se torna uma metáfora do fantoche mediante um movimento involuntário, um "espasmo histérico": "[...] *Dos Niñas sujetan las manos de la desmayada. Enseña las ligas, se le suelta el moño, suspira con espasmo histérico"* (VALLE-INCLÁN, 1989, p.119). Dessa forma, ocorre o que Polák chama de "*muñequización*", ou seja, o teatro dos fantoches reduz o homem a uma condição inferior, demonstrando uma face descaracterizada de

[76] *Chispón*: gíria para "bêbado".
[77] *Perlática*: "paralisada".
[78] *Pinturero*: segundo o *Diccionario de la Real Academia Española*, o termo se refere à pessoa que faz alarde de forma afetada ou ridícula.

profundidade psicológica, desumanizado perante o grau de manipulação e não tem consciência de sofrer:

> *La reducción del hombre a la condición de un títere es, sin lugar a dudas, una de las características más notables del esperpento valleinclaniano* […] *maniquíes, marionetas, monigotes y otras cosas por el estilo son los adornos de lo grotesco* […] *la omnipresencia del aspecto marionetil en el esperpento tiene su lógica interna porque el títere, en general, es un símbolo de la pequeñez espiritual del hombre, metáfora del muñeco desarticulado, manejable según cualquier capricho, marioneta capaz de responder a todas las órdenes de un manipulador de gestos y voces* […] *la marioneta de Valle-Inclán es un acto de acusación contra el hombre mucho más que contra el mundo* […] *la tendencia del demiurgo es anti-sentimental y antirrealista con lo cual se pone énfasis en evitar toda la posible identificación afectiva por parte del público y suprimir la alianza entre el arte y la vida que el realismo había determinado* […] *El lenguaje marionetil le proporciona los medios para revelarse en contra del imperante teatro realista para sustituirlo por otro más sugestivo y menos retórico.* (POLÁK, 2009, p. 98)

É o teor grotesco a serviço da estética esperpêntica, em uma configuração que transforma os personagens em metáforas do próprio sistema social vigente, na medida em que são personagens marginalizados e manipulados pelas autoridades do poder hegemônico militar, no caso da Espanha de inícios do século XX:

> *De ahí proviene la técnica de planos que utilizan tan a menudo los autores de las obras grotescas* […] *cuyo propósito es mostrar el desdoblamiento existente entre una apariencia o ilusión que presume de ser auténtica y exclusiva, y una perspectiva grotesca que contiene el sentido paradójico, incongruente, fragmentario o, simplemente, distorsionado de la situación observada. Los esperpentos son un ejemplo notable de la técnica mencionada en la que el plano deformado produce efecto por su vinculación con el plano real, al mismo tiempo que simboliza la ruptura de toda unidad en la conciencia del hombre, su fragmentación angustiosa* […] (POLÁK, 2009, p.84)

Assim como é também uma transmutação estética da perspectiva pictórica de Goya, manifestada literariamente na forma caricatural com a qual os personagens são descritos por Valle-Inclán: "[...] *Valle emplea muchos de los rasgos caricaturescos reminiscentes del arte de Goya* […] *por todos los detalles externos y expresiones faciales con los que se pretende exteriorizar la fealdad moral de los personajes*" (POLÁK, 2009, p. 27). Nas descrições do dramaturgo predominam os detalhes fisionômicos e a ironia burlesca, no intuito de desajustar sua imagem social, tida como

honrosa ou ética, conforme complementa Polák: "*El propósito primordial consiste en la presentación de una persona concreta en toda su exterioridad para que sea visible su degeneración moral y emocional (la vulgaridad, la debilidad y el egoísmo)"* (POLÁK, 2009, p. 27).

Portanto, a "animalização" e o teatro de fantoches, a "*muñequización*", são os desdobramentos estéticos do esperpento na configuração dos personagens, na peça *Las galas del difunto*. Nada mais é do que o espelho côncavo com que, brilhantemente, Valle-Inclán coloca na frente do espectador espanhol do século XX, para que se olhe e reflita acerca da realidade deformada e circundante que o afeta:

> […] *el uso de la animalización y la muñequización cumple con el objetivo que Valle pretende conseguir, ya que el lector - el espectador se observa a sí mismo como a un ser con rasgos animales o fantochescos, es decir, en las circunstancias relativamente nuevas, sorprendentes, desagradables y provocativas con lo cual se sentirá obligado a reflexionar y, posiblemente, a cambiar el estado actual de las cosas* (POLÁK, 2009, p. 102).

7.6.6-Os cenários como reflexo social da degradação

Os cenários da peça teatral obedecem à mesma lógica degradante do esperpento, porquanto precisam sintetizar uma ambientação social marginalizada, com espaços que devem auxiliar o espectador a visualizar uma realidade deformada e desolada. Por esse motivo, as descrições são comuns e abundantes em *Las galas del difunto*, para fundir nos personagens uma atmosfera psicológica mais densa e, por vezes, chocante. Sendo a função que as "*acotaciones*" ou didascálias (indicações cênicas) cumprem nos esperpentos de Valle-Inclán:

> *En los esperpentos* […] *las acotaciones que quizás sea el caso llamar didascalias* […] *remite al concepto de 'instrucción'* […] *la nueva estética parece exigir otra función más importante para el Acotador: hacerse cargo de "instruir" el destinatario sobre la manera de mirar la acción, los personajes, la escena. En los esperpentos la perspectiva se ha hecho tema del discurso y este tema es modelizante, estructura profunda de toda enunciación que compone el texto* […] *Todo esto implica que el nuevo rol principal del Acotador sea justamente el didascálico y que su objetivo sea no tanto lo que se mira sino quien lo está mirando. En otros términos, el Acotador puede identificarse con los espejos cóncavos* […] *en la medida en que en efecto no actúan sobre la realidad, sino sobre el ojo de quien observa*. (TRECCA, 2003, p.868)

Na primeira cena da peça, o olhar de Valle-Inclán já é bastante irônico ao descrever um prostíbulo, cenário marginal designado como "a casa do pecado", em uma ambientação noturna: "*La casa del pecado, en un enredo de callejones, cerca del muelle viejo. Prima*[79] *noche. Luces de la marina. Cantos remotos en un cafetín"* (VALLE-INCLÁN, 1989, p.83). Além disso, um cenário fúnebre não poderia deixar de fazer parte da peça, cujo foco é o roubo de uma vestimenta de gala no cemitério, porquanto nesta descrição três soldados já rondavam ao túmulo do famigerado defunto, com o nefasto propósito: "*Tres pistólos*[80] *famélicos, con ojos de fiebre, merodean por las eras. Pedro Maside camina con dos palomos ocultos en el pecho* […] *Llegan a las tapias del camposanto. Grillos nocturnos"* (VALLE-INCLÁN, 1989, p.96).

Ainda, há uma intertextualidade em relação à peça *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. Ocorre quando se faz menção ao cenário de uma taverna, onde Juanito Ventolera estava: "*El Galopín.—Viene de la taberna, y el vino es muy temoso"*[81] (VALLE-INCLÁN, 1989, p.110). De qualquer forma, o cenário principal que inicia e encerra a peça teatral é o prostíbulo, no qual La Daifa trabalha e Juanito e outros soldados costumam frequentar. Novamente tem-se uma ambientação da "*casa del pecado*", em uma noite entre as vielas, com os bêbados circulando e Juanito incluído:

> *La borrosa silueta por el entresijo de callejones, entrevista la casa del pecado. Bastón y bombín, botas con grillos en las suelas. Esguinces de avinado*[82]*. En la sala baja las manflotas*[83] *—flores en el peinado, batas con lazos y volantes— cecean tras de las rejas a cuantos pasan. Juanito Ventolera, con un esguince, en la puerta.* (VALLE-INCLÁN, 1989, p.114)

Consequentemente, a perspectiva esperpêntica se consolida na conformação do cenário, em mais uma fonte de observação do espelho côncavo, que funde o ambiente sinistro com os personagens degradados, dentro da ótica do grotesco:

> *La perspectiva —o matemática— de los espejos cóncavos tiende a subvertir el signo y a proyectar tan sólo sus connotaciones más apropiadas para la representación del discurso didascálico del Acotador; de esta manera, se dan las "instrucciones" para la correcta descodificación del mensaje del libro, puesto que la economía del discurso está dictada por la necesidad de revelar lo grotesco de la*

[79] *Prima noche*: do latim, *prima nocte*, referenciando as primeiras horas da noite.
[80] *Pistólo*: soldado de infantaria.
[81] *Temoso*: "denso, pesado."
[82] *Esguinces de avinado*: "gestos afetados pela embriaguez".
[83] *Manflotas*: aumentativo de *manfla*, gíria para "prostituta".

> *«Trigedia» española* […] *Las líneas isotópicas trazadas por el dicurso del Acotador se convierten en los rayos refractos de los espejos cóncavos, y sus ángulos de incidencia crean las connotaciones que constituyen el macrosigno esperpéntico*. (TRECCA, 2003, p.873-74)

7.6.7-O contexto temporal da peça

O tempo histórico da peça se ambienta na época da chamada Espanha do "Desastre de 1898". Assim, há muitas críticas dos personagens ao confronto ocorrido para recuperar a então colônia de Cuba, em um conflito armado com os Estados Unidos, com a consequente perda da guerra pelo lado espanhol. Juanito Ventolera simboliza esse tempo histórico polêmico, de um suposto "patriotismo" para se manterem os interesses econômicos sobre uma colônia. A crítica de Valle-Inclán é contumaz no que tange a evidenciar a relação arbitrária das autoridades militares espanholas. Portanto, há uma considerável diferença do tempo em que a obra dramática fora publicada (em 1926, a primeira versão), para o tempo da história dramática, por volta de 1898.

Já ao abordar-se o tempo interno das ações dramáticas, se configura em um lapso temporal breve: inicia desde o anoitecer de um dia até a entrada da noite seguinte. E considerando-se as sete cenas em que a peça teatral ocorre, o primeiro dia abrange as duas primeiras cenas, completando-se as cinco seguintes com o segundo dia, até o anoitecer. Essa condensação do tempo da história denota a pouca preocupação do dramaturgo galego com desenvolver muito cada uma das cenas, já que não há atos. Porquanto não há diálogos ou cenas desnecessárias ou acessórias, o que é típico do estilo mais sucinto de Valle-Inclán. Neste exemplo, o espectador tem uma noção temporal, embora inexata: "*La Daifa.—Se fue dejándome embarazada de cinco meses. Pasado un poco más tiempo no pude tenerlo oculto, y al descubrirse, mi padre me echó al camino*" (VALLE-INCLÁN, 1989, p.87). Deste modo, a incerteza demarca a relação temporal entre os personagens, conforme vemos neste diálogo, no qual Juanito pergunta à La Daifa quando se encontrarão novamente, ao que ela deixa no ar somente a possibilidade, sem marcar uma hora específica:

> *La Daifa.—Espera que nos conozcamos más.*
> *Juanito Ventolera.—¿Y cuándo va a ser ese conocimiento?*
> *La Daifa.—Pásate por aquí la tarde del lunes, que me toca libre. Antes no vengas. Y aún mejor apaño será que me dejes la tarde libre.*

> *Ven por la noche, sobre esta hora... Si acaso te acuerdas*. (VALLE-INCLÁN, 1989, p.90)

Com isso, o tempo cronológico é bastante linear, pois as cenas são bem dinâmicas e com ações rápidas também nos diálogos entre os personagens. O único fator que alude a uma espécie de "*flashback*", em uma volta ao passado, é a leitura da carta de La Daifa, quem escrevera ao seu pai e, no final, Juanito a lê para que o espectador fique a par dos acontecimentos que levaram a Don Sócrates Galindo a falecer: "*Juanito Ventolera.—«Querido padre: Por la presente considere el arrepentimiento de esta su hija, que se reputa como la más desgraciada de las mujeres.» / La Daifa.—¡Esa carta yo la escribí!"*(VALLE-INCLÁN, 1989, p.118-119)

7.6.8-O enredo e seus ínfimos traços de tensão dramática

À semelhança do tempo, a trama ou enredo da peça *Las galas del difunto* é condensada, pois não possui muitos focos de tensão ou conflitos. Os diálogos e os gestos de fantoches dos personagens ditam o ritmo cênico, já que a linguagem esperpêntica, por si só, já demanda muita atenção do leitor/espectador de Valle-Inclán. Só percebemos algum conflito ou tensão na cena 2, ocorrida na farmácia de Sócrates Galindo, quando surge Juanito e lhe informa de sua obrigação, como cidadão patriótico, de alojá-lo como ex-soldado da guerra. O farmacêutico, discutindo muito, acaba cedendo e, ao ler a carta enviada por sua filha, morre de um infarto, em face das fortes emoções ao saber do destino de prostituição dela.

Tal ocorrência desencadeia o cerne dos conflitos posteriores. Isso porque, na cena 4, ocorre a profanação do túmulo de Don Sócrates, em que Juanito rouba seu terno de gala. A audácia dele aumenta a tensão dramática quando ele resolve, na cena 6, aparecer com a roupa do defunto à casa de Sócrates, diante da viúva "La Boticaria". Ela o impede de entrar e se hospedar lá novamente, ultrajada por vê-lo com as vestes do marido falecido; acaba expulsando-o de lá, dando-lhe dinheiro para ficar em outro lugar.

Apenas na última cena, a sétima, é que novamente tem-se uma quebra de expectativa dramática. Após dialogarem e negociarem, Juanito foi pegar o dinheiro no bolso e se depara com a carta que ficara no terno do defunto. Ele começa a ler e La Daifa reconhece ser a mesma que escrevera ao pai. A tensão dramática aumenta no

momento em que ela fica sabendo da morte dele, em cena metateatral, conforme vemos no trecho: "*Juanito Ventolera.—¡Miau! ¡Vas a darte por hija del difunto! /La Daifa.—¡Difunto mi padre! /Juanito Ventolera.—¡Qué enredo macanudo*" (VALLE-INCLÁN, 1989, p.118-119).

Nesse caso, a carta se torna o elo dramático que desencadeou as principais ações ou conflitos da peça, uma vez que a leitura da mesma causou a morte por infarto do pai dela, no início da peça, e a consequente profanação do túmulo do defunto. O drama termina com a leitura da carta na íntegra, na qual o leitor/espectador fica sabendo dos detalhes da vida de Ernestina (La Daifa) e o motivo de pedir dinheiro ao seu pai, frente ao endividamento que tinha e da crise econômica que assola o lugar, em uma clara crítica ao momento conturbado da crise de 98. E o desenlace é também metateatral e intertextual com a obra dramática de Zorrilla: "*Una Niña.—¡Está bien puesta la carta! /Otra Niña.—¡La sacó del Manual! La Madre.—Juanillo, hojea el billetaje. Después de este folletín, los cafeses son obligados"* (VALLE-INCLÁN, 1989, p.119-120).

7.6.9-Conclusões sobre o esperpento na peça

Em suma, são muitos os elementos que caracterizam a estética do esperpento na obra *Las galas del difunto*. Ela sintetizou perfeitamente, dentro do gênero dramático, o estado de espírito do homem espanhol do século XX, em um ambiente histórico de desolação com os conflitos constantes, sejam guerras ou o próprio poder bélico e militarista, como acontecia na Espanha com as diversas ditaduras, já comentadas da primeira metade do século XX. Somente a subversão desse mundo em crise poderia chocar o espectador e convidá-lo à reflexão dos valores sociais vigentes:

> […] *el esperpento muestra una visión grotesca de los convencionalismos dramáticos de éxito en las primeras décadas del siglo XX. Con ello se constituyen así no sólo como un modo de subversión de los valores y códigos sociales imperantes, sino también en una respuesta al canon teatral de la época: creación y renovación de la escena teatral convergen así en las piezas de ambos dramaturgos. Carnaval, héroes del mundo inferior, fantoches, viejos lastres del ser humano y de fondo una profunda reflexión acerca del teatro y su función ante el público conceden a estas breves piezas, entremeses y esperpentos, la categoría de grandes joyas de la historia del teatro* […] *Valle-Inclán* […] *en su intento de llevar a cabo esa renovación dramática tan ansiada frente al desierto que era la escena española de los años veinte y treinta, da un paso más allá: dota de*

> *autoconciencia a los personajes de la farsa, de condición ridícula. Autoconciencia que altera el valor cómico de la pieza para dar paso a lo grotesco, al fantoche esperpéntico y fracasado con el que la obra alcanza el tono trágico* […] (ESTEVE, 2015, p. 121-122)

Haja vista que o esperpento, na representação do mito donjuanesco, transita entre o cômico e o trágico, retomando traços estéticos da tragicomédia espanhola do século áureo, tipicamente pautados pelo hibridismo dos subgêneros dramáticos já apontados (a farsa, o entremês, e as vanguardas europeias, dentre os principais), bem como ressalta os contrastes inquietantes, os quais foram trazidos pelo plano estético do grotesco, em voga no século XX, nos palcos europeus:

> *La naturaleza híbrida – trágica y cómica – de los esperpentos, es decir, la continua mezcla entre dos planos (técnica frecuentemente utilizada por los autores de las obras grotescas del siglo XX) posibilita que éstos se llenen continuamente de contradicción entre la exterioridad y la interioridad, entre lo auténtico y lo inauténtico, entre la apariencia y el ser verdadero. La yuxtaposición de lo inquietante y lo perversamente cómico nos atormenta y trastorna nuestro estado de ánimo.* (POLÁK, 2009, p. 105)

Ao invés de "acomodar" ao espectador, Valle-Inclán busca "incomodar" mediante o mundo dos fantoches que ridicularizam e denotam as falsidades e aparências, refletidas no espelho côncavo, cujo propósito é o de deformar quem resolva depara-se consigo mesmo nos palcos do dramaturgo galego, conforme sintetiza Esteve:

> […] *el lugar común del theatrum mundi encuentra en marionetas y titiriteros la posibilidad de mostrar al público el artificio y la falsedad de la realidad en la que viven* […] *y encuentra* […] *en los géneros breves el marco perfecto para jugar con las rupturas de la realidad hasta el límite* […] (ESTEVE, 2015, p. 187)

Capítulo 8- A "Idade de Prata" II: a reconfiguração dramática e arquetípica de *Don Juan* em Miguel de Unamuno

8.1-Introdução: Miguel de Unamuno e sua peça *El hermano Juan o el mundo es teatro*

O escritor Miguel de Unamuno nasceu em Bilbao, em 1864, e faleceu no ano de 1936. Ele foi um dos precursores e o principal articulador do movimento de artistas espanhóis da Geração de 98. Outra característica peculiar é a de ser mais famoso por seus ensaios e romances do que pelo teatro, no entanto, transitou por todos os gêneros e subgêneros até o ponto em que desenvolveu também a veia teatral, com um tom mais filosófico. Entusiasta dos movimentos de vanguarda europeus que propunham a renovação estética dos preceitos dramáticos, Unamuno se engajou produzindo diversas peças teatrais com esses caracteres:

> *Miguel de Unamuno creó, en una forma que posteriormente tomaría el nombre de «unamuniana », una nueva forma de hacer teatro, en un intento por renovar la escena española del primer tercio del siglo xx, con factores principales en la creación dramática como el sentimiento trágico de la vida, sus inquietudes existenciales y la necesidad de un «otro» para crear un «yo». Esta forma de creación dramática no fue entendida por el público y la crítica de aquellos años* […] *Su teatro* […] *no se estrenó y, cuando lo hizo, no tuvo ninguna repercusión. Con todo, Unamuno fue prolijo en su creación dramática y así nos encontramos obras como La Esfinge* (1898), *La Venda* (1900), *La princesa doña Lambra* (1909), *La difunta* (1909), *El pasado que vuelve (1910), Fedra* (1911), *Soledad* (1921), *Raquel encadenada (1921), Medea de Séneca* (1934), *El otro* (1926), *El hermano Juan* (1929), *Sombras de sueño* (1930) […] (PÉREZ, 2009, p. 55)

Chama a atenção que sua produção teatral iniciou-se exatamente no ano de 1898, período chave da geração de escritores, e a obra teatral sobre o mito de *Don Juan* foi uma das últimas a serem escritas (em 1929), mas só foi publicada em 1934. Além disso, surpreende o fato de que nunca foi representada devido aos aspectos acentuadamente filosóficos e psicológicos na figura do burlador de mulheres: "*El hermano Juan* […] *nunca llegó a representarse* […] *Unamuno se acercó* […] *del mito donjuanesco* […] *creando en el personaje una disociación de personalidades"* (PÉREZ, 2009, p. 71). Dessa forma, a peça é considerada um "drama de meditação" por abundar diálogos e

monólogos com o puro intuito de refletir ideias, perdendo o caráter mais dinâmico das ações e conflitos dramáticos entre os personagens:

> *Drama de meditación es El hermano Juan, y con todo ello quiero decir que se constituye en una «meditatio mortis» como todas las de Unamuno, que reflexiona en torno a los problemas de la realidad de los entes de ficción, la imperfección de la persona impar, el anhelo de la perduración, el ansia de la singularidad del individuo, la realidad del hombre y la incógnita de su destino y, finalmente, el problema de la maternidad insatisfecha.* (GABRIEL, 1999, p. 233-235)

Basta ver o cuidado com que Unamuno trabalha todas essas temáticas, as quais já são discutidas antes mesmo de iniciar a peça por meio de um prólogo, cujo propósito do autor é sintetizar suas ideias acerca do mito de *Don Juan* e inclusive debate questões científicas e filosóficas contemporâneas: "*En él nos explica su concepción sobre el mito* […] *realizó una abierta crítica a las últimas teorías científicas que habían nacido en España durante esos años* […]" (PÉREZ, 2009, p. 71). No início de sua introdução, o próprio Unamuno admite ser um epílogo, ou seja, um resumo das opiniões dele pós-peça teatral e como ele é muito conhecido pelo estilo reflexivo, não chega a ser uma surpresa que inicie com uma espécie de ensaio, individualizando os aspectos principais que circundam seu protótipo de *Don Juan*:

> *Este prólogo es, en realidad de apariencia, un epílogo. Como casi todos los prólogos.* […] *Voy a contarte, lector, cómo me nació este mi El hermano Juan* […] *Qué más da que se afirme que es todo ficción o que es todo realidad? Y me acordé al punto de Don Juan Tenorio y de su leyenda. Porque toda la grandeza ideal, toda la realidad universal y eterna, esto es: histórica, de Don Juan Tenorio consiste en que es el personaje más eminentemente teatral, representativo, histórico, en que está siempre representado, es decir, representándose a sí mismo. Siempre queriéndose. Queriéndose a sí mismo y no a sus queridas. Lo material, lo biológico, desaparece junto a esto. La biología desaparece junto a la biografía, la materia junto al espíritu*. (UNAMUNO, 1996, p. 467-468)

O autor ressalta o percurso histórico do burlador, bem como destaca o gênero dramático que o consagrou na história literária e mítica, ao representar-se a si mesmo e "*Siempre queriéndose*", com evidentes nuances narcísicas que estão presentes na peça teatral. *Don Juan* ama a si mesmo, na visão de Unamuno, uma vez que raramente se apaixonou por alguma das mulheres conquistadas, exceção dada à versão de Zorrilla. No final desta citação, há a principal crítica dele, no que tange ao fator biológico, já que

Don Juan nunca deixou herdeiros, pois não teve filhos em nenhuma das versões míticas. Ideia essa que ele segue desenvolvendo no prólogo e a confronta com as outras áreas científicas do século XX, as quais buscaram estudar a figura do sedutor de mulheres em diferentes caracteres:

> *Hanse apoderado de la figura histórica de Don Juan, y hasta han pretendido acotársela, los biólogos, los fisiólogos, los médicos –y hasta, entre éstos, los psiquiatras-, y hanse dado a escudriñar si es –no si era- un onanista, un enucoide, un estéril –ya que no un impotente-, un homosexual, un esquizofrénico -¿qué es esto?-, acaso un suicida frustrado, un ex futuro suicida. A partir, en general, de que no busca sino el goce del momento. Ni siquiera conservarse, menos reproducirse, sino gozarse. Proceso catabólico, que diría un biólogo. Un perfecto egoísta, que es siempre, aun en la más íntima compañía* […] *un solitario. Que ni siquiera trata de adentrarse en la hembra, en su presa, de fundirse con ella, sino a lo más de ensimesmarse, no de enajenarse, en ella. Y nada de conocerla* […] *Que es para él mujer y no hembra, persona y no animal*. (UNAMUNO, 1996, p.469-470)

É, portanto, uma prévia das metamorfoses que o burlador vai sofrer na criatividade filosófica e investigativa dele, nessa espécie de "ensaio", na visão de Karsián: "[…] *Unamuno hace un análisis personal del mito de don Juan a través de una obra estática, casi un ensayo filosófico en forma de diálogo* […]" (KARSIAN, 2014, p. 5). Unamuno explora no burlador um arquétipo ou modelo do homem que se redime e revigora frente ao seu passado instintivo, encarnando uma nova face de cunho psicológico e até psicanalítico. Além do mais, o autor faz um panorama com a versão mítica que o antecede de Zorrilla e logo defende a tese de que o homem deve ansiar pela paternidade e a mulher pela maternidade, como par genuíno que permite dar continuidade à tradição, deixar seu nome na história, mediante a prole que o sucede e ser o cerne do núcleo familiar:

> *El legítimo, el genuino, el castizo Don Juan parece no darse a la caza de hembras sino para contarlo y para jactarse de ello. Recuérdese la lista de sus víctimas, de sus piezas cobradas, que presenta el Don Juan del drama de Zorrilla* […] *Lo que le atosiga es asombrar, dejar fama y nombre* […] *Ser mirado, admirado y dejar nombre […] en latín homo* […] *es el nombre de la especie, que incluye a los dos sexos: vir, varón, y mulier, mujer* […] *y que podríamos traducir por "persona". Tan "hombre", tan persona es la mujer como el varón cuando dejan de ser macho y hembra* […] *Y cabe decir que el verdadero hombre, el hombre acabado, cabalmente humano, es la pareja, compuesta de padre y madre. Es la célula humana personal* […] *Pero no ciertamente lo que parecía buscar ese pobre Don Juan soltero, esto es, solitario* […] *Con el hombre acabado, con la pareja*

> *humana, aparecen la paternidad y la maternidad conscientes, y con esto albores el nombre, esto es, la historia. Y con la historia, con la tradición histórica, la religión.* (UNAMUNO, 1996, p.471-472)

Ele também cita ao protagonista original da história literária, de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, enaltecendo o teor religioso tratado pelo dramaturgo barroco e por Zorrilla, na versão romântica, em uma clara homenagem a estes dois ícones da representação de *Don Juan*, os quais fazem parte do imaginário coletivo espanhol ao serem sempre lembrados na época de finados:

> *El burlador de Sevilla, el Don Juan de Tirso de Molina, quiere gozar del momento que pasa, gozarse en el goce que pasa, sobre todo en el del engaño; mas cuando se le despierta y le escuece la conciencia religiosa, el antuvio del remordimiento, se la sacude con el "si tan largo me lo fiais"... Y Zorrilla, tradicionalmente español como Tirso, vio en la vida del Tenorio un misterio religioso que envuelve al meramente erótico. Don Juan quiere salvar el alma de la muerte. Y se la salva ella, Inés, su seducida, por el amor. La querida, maternal ya, en un abrazo de amor- abrazo del amor y la muerte- se lo lleva al cielo. Y este drama, tan hondamente sentido por Zorrilla, como un misterio religioso, es, hoy todavía, en España, un acto de culto católico nacional. Y popular o laico. Cada año, por los días de la conmemoración de los difuntos, de las benditas ánimas del Purgatorio, el pueblo acude, como a una misa, a una procesión, a un funeral, a ver y oír y a admirar, a temer y a compadecer a Don Juan, y a ver y a oír y a compadecer y aun adorar a Doña Inés* […] *maternal y virginal a la vez.* (UNAMUNO, 1996, p.472-473)

Principalmente a versão de Zorrilla lhe interessa como intertexto, haja vista a maneira com que ele trabalhará a personagem Inés em *El hermano Juan o el mundo es teatro*, destacando sua disposição materna ao cuidar de *Don Juan*:

> *¿Por qué se enamoran de Don Juan sus víctimas?* […] *Es que le compadecen. Le agradecen, ante todo, que se fijen en ellas, que les reconozca personalidad, siquiera física, corporal. Y que las quiera- aun sin él propiamente quererlo-hacer madres. Hay vanidad en ello, regodeo de sentirse distinguida la preferida y de distinguirse así. Pero hay, además, y acaso sobre todo, compasión maternal* […] *La redención final de Don Juan en el misterio- místico y simbólico- español de Zorrilla se acaba por la intercesión de una medianera, de una intercesora: Doña Inés, la religiosa*. (UNAMUNO, 1996, p.473)

Em suma, para concluir sobre esta prévia ensaística da peça de Unamuno, ele se centra no teor filosófico e psicológico do mito donjuanesco, aliado a seu passado narcisista, como primeiro traço essencial; o segundo aspecto, diz respeito às mulheres

terem um desejo materno intrínseco; e a terceira característica importante, antecipada pelo autor, é a visão de um *Don Juan* que desistiu de conquistar e prefere ser "celestino". Em outras palavras, o burlador age como "cupido" dos casais, em vez de destruí-los, conforme ocorria nas versões anteriores:

> *¿O es que acaso no representará Don Juan lo…-lo, género neutro- lo que precede a la diferenciación de sexos?* […] *No ambiguo* […] *sino neutro. Y en último caso tal vez un medianero, un tercero, un celestino, o digámoslo con su nombre castizo: un alcahuete, de ordinario inconsciente*. (UNAMUNO, 1996, p.480)

Dessa forma, importa analisar os fatores mencionados, diretamente relacionados com os tradicionais mitemas, por meio dos traços que acabam se modificando ao longo da peça. Para isso, primeiro vamos resumir os principais argumentos da peça, no intuito de facilitar o entendimento de todas as partes, de modo geral, que são constituídas por muitos diálogos filosóficos e psicológicos e, consequentemente, também há menos blocos de conflitos e ações dinâmicas, o que a difere de todas as outras versões do mito literário que se estudou até aqui.

8.2-Resumo dos argumentos dramáticos

Após um prólogo que funciona como uma prévia das reflexões de Unamuno acerca do mito donjuanesco, a peça compõe-se de três atos, dos quais se desprendem muitas cenas. No Ato I, Juan está com Inés em um canto de um parque público. Eles dialogam durante um bom tempo. Inés lhe conta que deixara seu noivo Benito para ficar com ele, ao que Juan não concorda com a decisão dela e suplica que retomem o noivado. Depois, surge Benito e se estranha com Juan, tomado de ciúme. Eles chegam a brigar, no entanto, o conflito é breve porque o protagonista percebe que saiu de si por um instante. Elvira surge na cena e também quer ficar com Juan e este resiste, dizendo-se desinteressado. Nesse ínterim, Benito e Inés vão embora. Elvira e Juan prosseguem por longos diálogos filosóficos e ela o convence a irem para uma velha pousada em *Renada*, onde ambos passaram a infância e assim finda o ato.

No Ato II, Elvira e Juan estão em um quarto da pousada, rememorando fatos infantis. Dentre as reminiscências, sabemos que Juan foi criado basicamente por mulheres (mãe e irmã dele e a própria Elvira). Ela tenta seduzi-lo e ele deixa claro que a

quer só como a uma irmã. Logo, chega Doña Petra, acusando a Juan do suicídio de sua filha Matilde, que era apaixonada por ele e fora rejeitada pelo burlador. Outro personagem surge no diálogo: Antonio. Este é noivo de Elvira e médico psiquiatra (alienista). Os diálogos entre todos se intensifica, com teor psicológico, pela participação e comentários de Antonio, principalmente acerca das crises de identidade de Juan, em relação ao seu passado de burlador.

No Ato III, Juan está em um convento ensinando crianças e se encontra com o Padre Teófilo, com quem inicia uma conversação. Ele agora é o "*Hermano Juan*", pois resolve seguir a vocação religiosa. Ambos dissertam sobre a vida, a morte, reencarnação, ou seja, assuntos relacionados a questões metafísicas. Surge a personagem Pastora pedindo a ajuda de Juan para resolver o problema do seu casamento (seu marido a abandonou "enfeitiçado" por outra mulher, segundo ela conta), isso porque a fama dele havia se espalhado como casamenteiro e milagreiro. Juan pressente há algum tempo que sua morte se aproxima, denominada de sua "noiva", segundo ele, e antes de partir Juan pede perdão a Benito e Inés por haver atrapalhado o noivado deles, os quais o perdoam. Ainda, Juan pede que eles tenham filhos, como herdeiros de seu amor. Doña Petra surge e as suspeitas de que ela seria um fantasma se confirmam no final. Todos se despedem de Juan, dizendo que não o esquecerão e que ele é um imortal dentro do teatro. E assim termina a peça teatral.

8.3-Mitemas na obra

8.3.1-Mitema do burlador: o conquistador que se transforma em "irmão"

As características psicológicas de *Don Juan* são a marca registrada desta versão mítica de Unamuno e toda a peça gira em torno dele, seja por meio de diálogos, seja em monólogos nos quais há o teor filosófico sobre a vida e acerca de sua identidade passada (relacionada com os personagens das outras versões do mito). Há também muitos questionamentos metafísicos e até momentos cômicos, com paródias que aludem a seu comportamento precedente em si. O número reduzido de personagens, apenas oito (*Juan, El Padre Teófilo, Antonio, Benito, Elvira, Inés, Doña Petra e Una Pastora*), já corrobora essa concentração das cenas no protagonista da peça. Além do mais, a inovadora postura do burlador de Unamuno, muitas vezes é considerada polêmica para

os estudiosos do percurso mítico das principais obras literárias que o tematizam. Um exemplo é Bustamante, quem acha que *Don Juan* tem de ser sempre efusivo, sedutor, impulsivo e enganador das mulheres, porquanto comenta que o autor o desfigurou demasiadamente:

> *No convencen los donjuanes que se plantean como seriamente «vinculados» a la realidad, porque donde hay seriedad y vínculo no hay juego: un Don Juan con un proyecto serio, trascendente e institucional (matrimonio, revolución social, liberación sexual de la mujer, salvación del alma, sacrificio por la humanidad) deja en ese mismo momento de ser Don Juan. Por eso fracasa, a mi entender, un Don Juan como el de Unamuno, torturado y llorón desde el principio, dispuesto a tomarse y a que lo tomen siempre terriblemente en serio*. (BUSTAMANTE, 1998, p.11)

De fato, discordamos deste teórico porque Miguel de Unamuno quis reconfigurar a função do protagonista do mito, na medida em que é um burlador pedindo perdão por seu passado, em uma fase mais madura, de quem se cansou de "burlar" o sistema, brincar com as mulheres e anseia a seriedade típica de um sujeito vivido, haja vista que é consequência de um novo paradigma de sua existência como personagem, na ótica da peça.

O próprio século XX atesta e reflete, por meio da intertextualidade e das paródias, novas formas de se revisitar o passado, ao que Unamuno também traz uma comicidade ao seu *Don Juan*, mais sutil, se comparada com a versão de Valle-Inclán, embora ainda seja uma homenagem aos "burladores" precedentes. O início do drama já estabelece esse fator de homenagear o passado recente, da época romântica: "*Juan, en los primeros actos, vestido a la moda romántica de 1830, con capa; los demás, al día*" (UNAMUNO, 1996, p. 482). Em seguida, começa um diálogo entre dois personagens presentes na versão mítica de *Don Juan Tenorio,* de José Zorrilla. Inés (intertexto com a *Doña Inés*) deixou o noivo Benito para ficar com *Juan* (sem o "*Don*"). Este a ignora e pede que não abandone ao noivo:

> *Juan-Él sabrá hacerte mujer, y yo no; nací condenado a no poder hacer mujer a mujer alguna, ni a mí hombre…*
> *Inés-Corre por ahí que has querido a tantas…*
> *Juan- Decires…, por no callarse…*
> *Inés- dicen que tantas se prendan de ti…Pero yo…Y ello es que me da mucha pena de Benito…, que le voy a hacer desgraciado…, que está ya como loco…, fuera de sí…*
> *Juan-* […] *¡Ah! ¿Le guardas de reserva y dices que le quieres? ¿Cómo de repuesto?* […]

> *Inés- ¡Necesito un sostén!*
> […]
> *Inés- Pero tú, Juan, tú. ¿no necesitas una mujer?*
> *Juan-¿Una dices?, ¿una?*
> […]
> *Inés- Bien me dice que escondes un secreto…*
> *Juan- ¿De veras?* […] *Pues, mira, sí, yo te haría desgraciada…*
> *Inés- Me lo estás haciendo… Y lo peor es que yo, a mi vez, le hago desgraciado a él. ¿Por qué te atravesaste en nuestro sendero, Juan? ¿Por qué viniste, como un torbellino, a trastornar nuestra dicha?* (UNAMUNO, 1996, p.483-p.484)

Assim, Juan se arrependeu de ter algo com Inés, não descrito em cena, e por isso retoma a versão de Zorrilla, na qual havia uma relação entre eles. Além do fato dele fazer a função de "celestino", incentivando-a a retornar com seu noivo Benito, invertendo completamente a lógica habitual do burlador, que costumava desfazer noivados. Não deixa de ser uma ironia típica da paródia, uma vez que, mesmo com sutil comicidade, surpreende ao leitor/espectador da peça, nessa nova face desconhecida no inconsciente coletivo espanhol de *Don Juan* e que se rememora na passagem do suposto segredo de seu passado de burlador, das versões míticas anteriores ("*Inés- Bien me dice que escondes un secreto…/ Juan- ¿De veras?"*). O fator irônico/cômico vem na resposta dela, com uma posterior indagação que novamente reestabelece acerca de um passado que não é encenado na obra: "*¿Por qué te atravesaste en nuestro sendero, Juan? ¿Por qué viniste, como un torbellino, a trastornar nuestra dicha*?".

Ainda, sua fama pregressa de enganador de mulheres é aludida em um trecho seguinte: "*Inés-* […] *Le dejé convencido, mas ¡qué cosas me dijo de ti! Que me abandonarías, que me dejarías burlada, que no quieres sino arrebatar a otros lo suyo… estafarles…*" (UNAMUNO, 1996, p.485). Na resposta dele temos igualmente uma ironia fina, ao questionar a mulher como propriedade de alguém: "*Juan-¿Lo suyo? La propiedad es un robo…*"(UNAMUNO, 1996, p.485). No prosseguimento do diálogo com ela, o mitema do burlador é completamente invertido, ao invés dele querer retomar algo com Inés, é ela quem tenta seduzi-lo:

> *Inés- Y tú* […] *¿qué pintas aquí?*
> *Juan- Acaso…, quién sabe…, de galeoto o celestino…*
> […]
> *Juan- Y oye, no me hagas maldito el caso, que todo se puede arreglar; no es menester que le dejes; ¡cásate con él!*
> *Inés- ¿Y tú?*
> *Juan-A mí me quieres de otro modo…*
> *Inés-No te entiendo; no sé querer más que de un solo modo…*

Juan-¡Qué simplicidad!
Inés- No alcanzo…
Juan-Ni yo, mas acaso le estoy haciendo un gran servicio; enseñándole, por los celos, a quererte mejor.
Inés-¡Qué cosas dices! ¡Jamás las oí antes!
Juan- ¿Y pensarlas?
Inés ¡No quiero pensar tamaños desatinos!
Juan-Las cosas que no se quieren pensar son las que se piensan; los pensamientos nos persiguen. Cásate, pues, ¡cásate con él!; quiérele como a marido y a mí como a hermano- el hermano Juan-, sé mi hermana de la caridad; ten piedad de mí…,¡soy tan desventurado!
Inés-Por eso te quiero, Juan… (UNAMUNO, 1996, p. 486-487)

Aqui Juan deixa claro sua face de "celestino" e de "*hermano Juan*" referindo ao título da peça e a uma característica religiosa, do "irmão", na acepção católica. Quanto mais ele a tenta convencer a se casar com Benito mais ela parece desejar ao "ex-burlador". São as constantes ironias de Unamuno a serviço do humor perspicaz quando o protagonista diz, por exemplo, que está ensinando ao noivo dela a valorizá-la mediante o ciúme: "*Juan-Ni yo, mas acaso le estoy haciendo un gran servicio; enseñándole, por los celos, a quererte mejor*". Na cena seguinte surge o noivo Benito e a tensão dramática se estabelece, posto que ele faz lembrar ao lado burlador de Juan, de um pretérito que não o configura mais desse jeito:

Benito- ¡La felicidad, sí! ¿Es que sufres al ver a otros dichosos? Eres un miserable y debo desenmascararte aquí, ante tu nueva víctima…
Juan- ¡Pero si venía a desengañarla…!
Benito-Mientes como bellaco que eres… A engañarla con las engañifas de tus artificiosos desengaños…
[…]
Juan- Tú servirás para marido de ésta, ¡fácil servicio!,
para hacerle hijos y que suban al cielo, que es lo que ellas buscan; pero para otra cosa… (UNAMUNO, 1996, p. 488)

Juan faz questão de desmentir as nefastas intenções a que Benito lhe atribui e vai mais longe: ele insiste que ambos se casem e tenham filhos. No entanto, Benito parece não acreditar nele e novamente instaura-se um momento de conflito:

Benito se va a Juan; Inés se aparta. Tapándose los ojos; pero Juan, rápido, coge al otro, le echa sobre el banco y le aprieta el cuello con las manos.

Juan-Sois unos miserables conejos los hombres todos…
Inés- ¡Juan, Juan, perdónale!
Juan- [*soltándole y a él solo.*] *Por poco te estrangulo…; sentí hundírseme el juicio…, pero ya pasó…* (UNAMUNO, 1996, p.489)

O mitema do burlador tradicional é evocado porque Juan perde a compostura de serenidade que o caracteriza nesta versão e, por um breve instante, seu lado mais violento das versões míticas anteriores emerge, quando ele toma Benito pelo pescoço e fala ironicamente, em fúria, o que ele representava na categoria de homem irresponsável e instintivo: "*Juan-Sois unos miserables conejos los hombres todos…*" e logo o solta, admitindo que perdera o juízo por um momento. O noivo de Inés se assusta com a atitude inesperada e resolve ir embora, mas Juan clama humildemente que Benito a leve junto, surpreendendo assim o casal:

> *Benito-Son de hierro tus manos…Os dejo…*
> *Juan-No, no te has de ir sin ella; ¡llévatela!, ¡líbrala de mí!, ¡líbrame de ella! ¡Y ahora pégame, abofetéame, castígame, y que lo vea!*
> *Benito-Pero ¿qué nueva comedia preparas?*
> *Juan-¡Castígame, he dicho; castígame! ¡Necesito ser humillado!*
> *Benito-Es él, Inés, quien quiere así humillarme, rebajarme a mí!*
> *Inés-¿Rebajarte?*
> *Benito-¡Sí, son sus diabólicas tretas de comedia!* (UNAMUNO, 1996, p.489)

Em nova cena, a *Escena III,* aparece outra personagem que quer "resgatar" a Juan do seu passado, Elvira também sente algo por ele e o procurava:

> *Elvira-¡Nada de farsa! ¡En tu busca y a rescatarte!*
> *Juan-¿A rescatarme? ¿De qué? ¿De quién?*
> *Elvira-¡De ti mismo! ¿Y éstos, ésta? Juan, Juan…*
> *Benito-*[*A Inés*] *Mira, ésta es su secreto, su víctima de turno; ¿te convences?; ¿creías que tú sola?; ¿lo ves? ¡Ésa! ¡Otra que tal!*
> *Inés-*[*Apoyándose en el hombro de Benito.*] *Vámonos, pues.*
> *Benito-¿No te lo decía yo? ¿Por qué viniste?; ¿por qué acudiste a esta cita?; ¿por qué no me creíste?*
> *Inés-Mira, Benito, quería convencerle y convencerme*. (UNAMUNO, 1996, p.490)

Benito ironiza e comenta com Inés que Elvira é "outra vítima" do burlador de mulheres. Ele questiona a noiva sobre o motivo de haver procurado a Juan. Inés salienta com perplexidade que queria convencê-lo e convencer-se de que Juan não é mais aquele a quem ela estimara como o famigerado sedutor: "*Inés-Mira, Benito, quería convencerle y convencerme*". O casal vai embora e Elvira não perde tempo, tentando seduzir a Juan, invertendo a lógica do tradicional burlador novamente:

> *Elvira-Bueno, vente conmigo, ¿eh?, y sanseacabó.* [*Le coge del brazo para sacarle.*] *¡Pobre Juan!*
> *Juan-¿Don Juan?*

> *Elvira-¿Don Juan? ¡Quia! ¡Don Juan no!, sino…Juanito…Juanito entre ellas. Anda, vente, ¡niño!* (UNAMUNO, 1996, p.493)

Ela usa o diminutivo ao nomeá-lo, o que causa graça e alude à paródia de Valle-Inclán, em *Las galas del difunto*, com o nome do protagonista "Juanito" (Juanito Ventolera). Outro fator cômico é ela referenciá-lo como menino ("*Anda, vente, ¡niño!"*) em um traço implícito da função materna, cujo teor Unamuno adiantara no prólogo, acerca de suas personagens femininas. A intertextualidade do mitema do burlador em relação às obras dramáticas que o representam é constante, conforme esta passagem na qual o intertexto com Tirso de Molina (quem foi frade) se evidencia:

> *Juan-¿Sabes, Elvira, que este…hombre, o lo que fuere, me da escalofrío?; ¡me mete miedo! ¡Qué agorera catadura!*
> *Elvira-¿Miedo?; ¿un fraile?; ¿a ti?*
> *Juan-En oyéndole creí oír campanas de nuestra niñez…*
> *Elvira-Sí, cuando al morir tu madre soñaste en meterte fraile…Es el que llevas dentro…* (UNAMUNO, 1996, p.495)

A paródia, vista como uma homenagem cômica a textos anteriores, ressurge também em relação à peça teatral de Zorrilla:

> *Juan- Creo en mis otras vidas con toda el alma que me queda en ellas.*
> *Elvira-Y Tenorio ¿qué?; ¿cuál su gancho?; ¿puede saberse?*
> *Juan-Ello lo dice: ¿Tenorio?, ¡tenor! ¡Don de mujeres!*
> *Elvira-Don de mujeres… ¿Labia?*
> *Juan-Labia…, ¡no!; canto, tonillo, arrullo, gorjeo, sonsonete, trémolo, gorgorito, cálida voz de serenata…; ¡no letra sino música!* […] *¿No es verdad, ángel de amor…?, etcétera* […]
> *Elvira-¿No es verdad, ángel de amor, que en esta apartada orilla, más pura…?*
> *Juan-No sigas, lunática, que no hay luna…* (UNAMUNO, 1996, p.498)

A expressão "*ángel de amor*" que *Don Juan* usava para seduzir, em *Don Juan Tenorio*, metaforizava a Doña Inés como uma mulher angelical, idealizada na estética romântica de Zorrilla. Com a ressalva de que aqui é Elvira quem o chama assim, ao que Juan responde de forma grosseira e cômica: "*No sigas, lunática, que no hay luna...*". Unamuno quebra, assim, o paradigma romântico da declamação poética de Zorrilla, em um burlador que recitava longos versos de declaração de amor à sua amada Inés. Em outro diálogo entre eles, Elvira lembra ao mitema do burlador e salienta ser o que a faz se atrair tanto por ele: "*Elvira-* […] *Llevas la muerte en los ojos y por eso te quiero; por*

el estrago que haces… […] *Elvira-Del suicidio lento que es tu vida de vacío quiero redimirte. Lo que tú buscas por ahí, loco perdido, te lo tengo yo; ¡te lo puedo dar yo*!" (UNAMUNO, 1996, p. 504-505). Isso porque com "*Llevas la muerte en los ojos y por eso te quiero; por el estrago que haces*", se refere aos duelos que causavam a morte dos seus desafetos, geralmente pais de mulheres enganadas e noivos que queriam vingar a honra delas, conforme vimos no mitema do burlador, da obra de Tirso de Molina. O "suicídio lento" a que ela se refere é uma metáfora das atitudes negativas de *Don Juan* que sempre o levavam a perigos e à morte. Juan desvirtua sua face do passado burlador ao retomar o papel de cupido, porquanto suscita que Elvira se case com seu noivo Antonio:

> *Elvira- ¿Desdeñar?; ¿a quién?, ¿a quién? ¿A Antonio? ¡Bah! ¡No necesito de médico!*
> *Juan- ¡Es tan cabal!* […] *¡tan generoso!, ¡tan hombre!*
> *Elvira- ¿Hombre? ¡como otros muchos! ¡Son montón!* […] *No se enamora una de uno por éste ser hermoso, sino que al enamorarse de él le hermosea.*
> *Juan- ¿Y cómo soy?*
> *Elvira- ¿Qué importa? No eres como los otros hombres…*
> *Juan-Hay quien sospecha que no lo soy… ¿Y es que has conocido a algún hombre, Elvira?*
> *Elvira- ¡Ni falta!*
> *Juan-Al que llevas dentro; al que os figuráis las mujeres…*
> *Elvira-Te quiero y basta!* […]
> *Juan-Como tú me haces, ¿no es eso?*
> *Elvira- Como te hago.*
> *Juan-Antes hay que deshacer el que fui en mi otra*… (UNAMUNO, 19996, p. 505-506)

É um diálogo muito filosófico, repleto de dúvidas existenciais, questionamentos de natureza íntima. E Elvira insiste em que Juan é diferente e em tentar conquistá-lo. Juan hoje é outra pessoa, com novas atitudes existenciais e deixa claro que quer se desfazer dos seus velhos paradigmas ("*Juan-Antes hay que deshacer el que fui en mi outra").* Entretanto, parece que as "dívidas do passado" retornam para "assombrá-lo": aparece em cena Doña Petra, acusando-o de causar a morte de sua filha, Matilde, que se suicidou por ter sido rejeitada por ele. Inclusive o nomeia de "burlador", ao que Juan ironicamente replica "¡*burlador…burlado! ¡Así medro*!", no sentido de ser o enganador ou conquistador que foi enganado por si mesmo, arrependido de seus atos e assim ele cresce e amadurece (*¡Así medro*!"):

> *Doña Petra-Vengo a devolverle* […] *una carta que encontré entre sus papeles, y a decirte lo que me dijo la pobrecilla antes de exhalar el último…*
> […] *La pobre finó loca, loca perdida, con tu nombre maldito en los labios arrecidos de agonía, besando…*
> *Juan- ¿El escapulario?*
> *Doña Petra- ¡Calla, blasfemo! No, besando…*[…]
> *Doña Petra- ¡No te burles, burlador!*
> *Juan- Mi oficio; ¡burlador…burlado! ¡Así medro*! (UNAMUNO, 1996, p.507)

Em nova cena, também se percebe uma tênue comicidade, típica da paródia, em relação ao caráter de sedutor inveterado que enganava a todos, quando Antonio relata que veio para "curá-lo" psicologicamente de seu pretérito: "*Juan- ¿Dices, Antonio, que vienes a curarla? Antonio- A curaros vengo. Supe tu llegada* […] *y como mis servicios son aquí necesarios, aquí me tenéis…¡de loquero!*" (UNAMUNO, 1996, p.511). E uma nova ciência, oriunda do século XX, é citada dentro desta perspectiva dos estudos psicológicos para ajudar na "cura" de Juan: "*Juan-* [*Aparte*] *Psicoanálisis…o cosa por el estilo…/ Inés-Pero, ¡qué desahogado!, ¡qué cínico! /Antonio- ¿Cínico? El cínico es éste,* [*Señalando a Juan*] *el robador de honras…*" (UNAMUNO, 1996, p.514). Assim, a psicanálise de Freud ganhava notoriedade, com Antonio disposto a auxiliar psicologicamente ao "*robador de honras*", o que suscita a intertextualidade da versão do burlador de Tirso de Molina, dentro da estética barroca da honra. Dessa forma, Juan é "analisado" por Antonio mediante o viés psicanalítico, como tentativa de apreender seu comportamento nefasto do passado, com traços metateatrais e da paródia:

> *Antonio- ¡Déjate de metáforas, culterano! Y no quieras aparentar lo que no eres. Y aquí, ante las dos, hay que desenmascararte. Engañas a la una con la otra, y a las dos, con tu quimera. Y sobre todo te engañas a ti mismo y trabucas tu papel!*
> *Juan- ¡Eso…no! ¡Mi oficio lo sé! ¡Mejor que tú el tuyo!*
> *Antonio- ¡Sí, representante!*
> *Juan- ¡Y tú, médico, cúrate a ti mismo!, que dice la parábola.*
> […]
> *Antonio-Ninguna se te resiste…A pesar tuyo todas se enamoran de ti, ¿no es eso? ¡Tienes un don fatídico! La una se suicida porque la desprecias; la otra se casa, por desesperación, con otro; la de más allá suspira en secreto por ti; todas te desean…*
> *Juan- ¿Voy a andar con careta puesta?*
> *Elvira- Siempre se te verían las niñas de los ojos*. (UNAMUNO, 1996, p. 514-515)

O jogo de sedução de *Don Juan*, de seu pretérito em outras versões do mito, é parodiado, ora mascarado, ora mentindo, e que agora se volta contra ele quando Antonio salienta: "¡*Déjate de metáforas, culterano*[84]*! Y no quieras aparentar lo que no eres* [...] *hay que desenmascararte*". Ao que Juan ironiza: "¿*Voy a andar con careta puesta*?".

Já no terceiro e último ato, a face paródica do mitema do burlador sofre a maior metamorfose, uma vez que Juan aparece em um convento. Ele é um frade e está dando aula às crianças e sendo tratado como "irmão" que trabalha no local. É uma clara inversão de papeis com o convento que vemos na versão de Zorrilla, onde ele, como sedutor, ia para conquistar a Doña Inés e agora o burlador é que se enclausura nesse simbólico ambiente de religiosidade e devotamento a Deus:

> *A la entrada de un convento. A un lado se ve la casa conventual y al otro, la capilla.*
>
> *Juan, de fraile, aleccionando a unos niños y niñas sentadas en un banco.*
>
> *Juan-Ahora, hijitos de Dios, id con su gracia a jugar todos juntos en amor y compaña, y no riñáis, ¿eh? ¡Paz! ¡Paz! Jugad juntos, a comiditas, a casitas y también a mariditos y mujercitas, ¿por qué no? Pero no juguéis a frailecitos y monjitas…* [*Le da un ahogo*] *Eso lo haremos nosotros…Y ahora, ¡adiós, adiós, adiós!* (UNAMUNO, 1996, p.521)

De fato, neste excerto percebemos que se fecha o ciclo do mito literário e arquetípico de *Don Juan*: ele se transforma no frade, como o autor da primeira versão, Tirso de Molina, no momento em que está ensinando à nova geração, como uma das funções do mito em seus aspectos pedagógicos e morais. Sua fala, dirigida aos meninos do convento, é muito emblemática do trajeto do mito e de suas peripécias negativas. Ele as aconselha que não o sigam como exemplo, ou seja, metaforiza toda a trama do mito tradicional: casamentos, brigas e duelos entre os personagens, envolvidos no pretérito da saga ("*...id con su gracia a jugar todos juntos en amor y compañía, y no riñáis, ¿eh? ¡Paz! ¡Paz! Jugad juntos, a comiditas, a casitas y también a mariditos y mujercitas...*").

Portanto, Unamuno busca redimir ao antigo burlador, transmutando-o em um novo ser, que em vez de seduzir e destruir matrimônios, como outrora ocorria nas versões precedentes do mito, celebra casamentos (inclusive sendo exageradamente

[84] Paródia com estilo poético barroco, chamado culteranismo, no qual o hermetismo da linguagem é bem peculiar.

comparado a Santo Antônio, o "santo casamenteiro") e incentiva a união dos casais, como neste trecho:

> *Padre Teófilo-Ahí espera, hermano Juan, una pastorcita desolada y desalada, que viene por su socorro…*
> *Juan- ¿Por mi ayuda, padre Teófilo?*
> *Padre Teófilo-¡Por su ayuda, sí! ¡Ha cobrado ya tal renombre el hermano en la comarca! Nadie como él para concertar a desavenidos, urdir noviazgos y arreglar reyertas conyugales; con el tiempo hará concurrencia a nuestro bendito padre san Antonio.* (UNAMUNO, 1996, p.522-523)

Além disso, *Don Juan* se metamorfoseia no "*hermano Juan*" e, simbolicamente, cumpre a mesma função que Tirso de Molina e Calderón de la Barca deram ao desenlace de suas obras dramáticas, ao celebrarem casamentos que resolvem as contendas em ambas versões míticas. Bem como, no transcorrer desse diálogo com Padre Teófilo, este lhe indaga acerca de vidas anteriores, as quais são metáforas das "encarnações" míticas do burlador, desde a versão inaugural do mito literário de Tirso:

> *Padre Teófilo-Pero diga el hermano, ¿es cierto que cree, como dicen, en encarnaciones anteriores?, ¿en que fue ya otro en otros tiempos?, ¿Qué tuvo otras vidas?*
> *Juan-Mire, si no vivimos en el pasado en el padre y comienzo de la humanidad, san Adán, no viviremos en el porvenir en el hijo y fin de ella, nuestro Redentor…Todos vivimos otras vidas… ¿O cree el padre que esa agua que baja ahí, por el río, de la sierra, no la volverá a traer de la mar otra nube y bajará de nuevo, la misma que bajó ya, y volverá a las andadas? Nuestras vidas son los ríos…y el agua es siempre las misma, y los mismos los ríos. Los hacen las orillas…*
> [...]
> *Padre Teófilo- ¿Y es cierto que el hermano se cree descendiente según la carne, nieto, hijo de don Juan Tenorio?*
> *Juan- ¿Hijo? Don Juan no tuvo hijos…, al menos temporales…, de carne…y hueso y sangre…*
> *Padre Teófilo- ¿Lo sabe?*
> *Juan- ¡Que si lo sé…! ¡De la mejor tinta!*
> *Padre Teófilo- ¿No fue padre, entonces?*
> *Juan-Padre, sí, pero como su paternidad, como nuestro bendito padre san…* (UNAMUNO, 1996, p.525-526)

A conversação é bastante filosófica e Teófilo lhe pergunta sobre seu passado e descendência, ao que Juan ressalta um pretérito ligado ao mito literário: "*Juan- ¿Hijo? Don Juan no tuvo hijos…, al menos temporales…, de carne…y hueso y sangre…* [...] *Juan- ¡Que si lo sé…! ¡De la mejor tinta!"*. Em outra passagem, Elvira questiona Juan,

se este pretende se confessar acerca do passado criminoso, também intertextual, e ele diz não se lembrar:

> *Elvira- Di, Juan, ahora ¿te confesarás?*
> *Juan-Soy inconfesable; pero ¡habla!*
> *Elvira- ¿Es cierto que mataste en riña a una pobre mozo y por una mujer?*
> […]
> *Juan-* […] *Así dicen, pero yo no me acuerdo de ello… Debió de ser alguno de mis otros papeles y sin querer* […] *habladurías…*
> *Elvira-¡No, no, di la verdad!*
> *Juan- ¡Cuando se empeñan en hacerle a uno leyenda…! ¡Y leyenda de bravo! ¡La bravura es cobardía, y en cuanto a esa proeza…fechorías!* […] *Chismes de vecindad…Dios sabrá* […] *Una vez, sí, en una de mis encarnaciones soñé que mataba a un…¡fantasma! ¡Desperté medio muerto de espanto de que el fantasma me matase*! (UNAMUNO, 1996, p.538)

Em suma, ele ironiza o lado do mito que seria lenda, com falácias ("*habladurías*") e inverdades, e só admite que sonhou que matava a um fantasma e que este voltava para se vingar, em um clara referência à estátua, o "*convidado de piedra*", de *El Burlador de Sevilla*..., de Tirso de Molina. E em relação às caraterísticas de *Don Juan*, dentro do mitema do burlador, o Juan de Unamuno, em uma breve reflexão, resume sua nova identidade, associando-se ao mito do Cupido, quem é filho de Vênus (deusa do amor na mitologia romana) e possuía a função de flechar e fazer que duas pessoas se apaixonassem:

> *Juan-* […] *Mi destino no fue robar amores, no, no lo fue, sino que fue encenderlos y atizarlos para que otros se calentaran a su brasa… Soñando en mí y en palpitantes brazos de otros concibieron no pocas locas de amores imposibles. Así se encintaron…Los antiguos, que fueron unos niños, me llamaron Cupido, el arquero…* (UNAMUNO, 1996, p.540)

Esta simbologia do amor, na figura do Cupido, se confirma no desenlace da peça, onde Juan celebra a união dos casais Benito e Inés e Antonio e Elvira, pedindo que se amem em nome de sua memória: "*Aquí tenéis a vuestras compañeras… Acostumbraos los unos a los otros, que es más que amarse; haceos a la querencia, que el amor es, como yo, cosa de libros, y hacedlo en memoria mía* […]" (UNAMUNO, 1996, p.544). Portanto, em uma comparação desta versão mítica de Miguel de Unamuno com as de Tirso de Molina e Zorrilla, principalmente, o tradicional mitema do conquistador de mulheres se transfigura de tal forma que quase não logramos

reconhecê-lo e a perplexidade se estende aos personagens. O burlador agora é um "celestino", um cupido que consegue se redimir de seu passado, invertendo a lógica: realiza uniões entre casais, em vez de desfazê-las. E seu amor pelas mulheres é fraternal e não carnal, dentro da perspectiva religiosa, trazida desde a versão barroca de Molina, e aperfeiçoada no intuito de absolvição do protagonista, por parte de Unamuno:

> *En Tirso y en Zorrilla la función del Burlador es la de chocar contra lo establecido, deshonrar a las mujeres, burlar a los amantes, destruir a quienes se aman. Don Juan representa allí al supermacho. Al contrario, Unamuno ve en don Juan a un personaje con una función muy concreta, tenuemente insinuada por Tirso, por la cual representa al género neutro* […] *Esa es la función de don Juan en Unamuno: ser un Celestino. Por esta nueva función se explica el que el Burlador no sea ya un "don" Juan sino simplemente el "hermano" Juan, ya que las mujeres para él son sus hermanas* […] *que es a la vez amor fraternal o maternal o paternal* […] *Ya no busca en ellas el amor-eros, como lo había hecho en sus anteriores encarnaciones. Congruentemente con esta nueva función de mediador, don Juan termina en un convento, en donde hace competencia a san Antonio por su gran fama de buen intermediario en causas de amor* […] *Y si la misión de don Juan no es la de amar sino la de hacer que otros se amen* […] (FAJARDO, 1987, p. 374)

8.3.2-Mitema das mulheres sedutoras e independentes

O segundo mitema está intrinsecamente relacionado com o anterior e é o das mulheres que costumam serem vítimas do burlador. Não é o que acontece em *El hermano Juan o el mundo es teatro*, cujas personagens femininas são muito ativas e subvertem o seu papel tradicional. Em seu prólogo da peça Unamuno dedica especial atenção a elas:

> *Confieso que estas pobres mujeres que pasan por el tablado de mi El hermano Juan están apenas delineadas. Pero es que las mujeres de mis obras de ficción, mis criaturas- y a la vez criadoras- femeninas no son, cabalmente, de línea. Pasan por mis obras casi siempre en silencio, al o más susurrando, rezando, callándose al oído- al oído del corazón- de sus hombres, ungiéndolos con el rocío de su entrañada humanidad.* (UNAMUNO, 1996, p.478)

Unamuno relata que apenas as caracterizou só para despistar e surpreender ao seu leitor, pois elas não parecem ser tão discretas quanto nas suas costumeiras obras de ficção. Talvez ele quisesse destacá-las ainda mais em face do século XX, uma vez que

nos anos 20 são mais evidentes as diversas conquistas delas no âmbito social e nos direitos adquiridos. De certa forma, quando abordamos as características de Juan, as personagens femininas logo se faziam muito presentes nas cenas contextualizadas com o burlador. Como por exemplo, Inés, com seu interesse pelo protagonista e a intertextualidade com a "mulher-anjo" de Zorrilla já comentada e que neste trecho se evidencia também:

> *Inés- Pero, ¿qué te pasa, Juan?, ¿qué tienes, hijo?*
> *Juan-Hijo…, hijo… ¿Ahora me llamas hijo? ¡Mujer! Madre…¡Ya sacaste a luz las entrañas!*
> […]
> *Juan- No, no era Ella, sino el aletazo de su ángel, del ángel heraldo que la precede* […] *Mas… ¿por qué me tocas de este modo…?*
> *Inés- No sé…, se me figuró un momento- fue un parpadeo- que no eras de verdad, de bulto…, que te estaba soñando…Pero, Juan, si es que me quieres…* (UNAMUNO, 1996, p.485)

O senso maternal de Inés se configura em um traço constante das personagens femininas de Unamuno (*¿qué tienes, hijo*?). E em um dado momento, Inés e Elvira disputam Juan, bem como discutem acerca de quem seduz a quem, já que são elas que exercem o papel de conquistadoras na peça, ao invés de ser ele:

> *Inés- ¿Seducir?, ¿seducir?*
> *Elvira-Sí, él, ¿no?*
> *Inés-Y si fuese yo a él, ¿qué?*
> *Benito-Mide tus palabras, Inés…*
> *Elvira-*[*A juan*] *¿Y tú?, ¿a esto…, tú?*
> *Juan-Yo…, yo…* […]
> *Elvira-Se la disputan entre los dos…, se la disputan.*
> *Inés-Y si así fuese…, ¿te pica?*
> *Benito-No, son las dos las que se te disputan, Juan.*
> *Juan- ¡Y qué remedio…! Es mi mala sombra…* (UNAMUNO, 1996, p.491)

A última fala do trecho deixa clara a influência do arquétipo do burlador no comportamento sedutor delas quando Juan afirma:"*¡Y qué remedio…! Es mi mala sombra*", lembrando a noção junguiana da sombra, como arcabouço negativo da personalidade tradicional e até diabólica de *Don Juan*, do seu inconsciente forjado nas versões anteriores do mito literário. Outra característica delas encontra-se principalmente em Elvira, quem possui uma personalidade forte e simboliza a autonomia das mulheres e suas conquistas a partir desse século XX, diante do histórico

feminismo crescente, conforme ela sintetiza: "*Elvira- ¿Con el hombre? Desde que el hombre ha dado a mujerearse… ¡Ay, chico! Es el feminismo que se disfraza de masculinidad…*" (UNAMUNO, 1996, p.516). Elvira vai mais longe, dando opiniões bastante peculiares que retratam o momento especial de "libertação", em relação ao mundo patriarcal e ultrapassado:

> *Elvira-¡Y a mí qué me importa del público y de que me oigan? Afronto la opinión pública…*
> *Juan-¡Sí, echas pregón!*
> […]
> *Elvira- ¡Qué se me da de lenguas si me voy con lo mío? ¡Yo llevaré siempre la frente muy alta, muy alta, y sin alero, a todo sol y que me miren! Ande yo caliente y…*
> *Juan-Mira, Elvira, que vas a dar que decir…*
> *Elvira-Mejor que a dar que callar…Cuanto más me pisen más me erguiré…,¡arrecha! ¡Soy yo, Elvira, yo!*
> *Juan-Ya; ¡desafiar al mundo!*
> *Elvira- ¡Fue tu escuela! Y ahora, ¿cómo te dejabas pisar?*
> *Juan-Tenían razón…Pero dime, ¿cómo tú aquí?* (UNAMUNO, 1996, p.491-492)

Elvira demonstra muita independência em seus argumentos, não se importando com o julgamento alheio, chegando a ironizar "¡*Fue tu escuela*!", quando se refere a que aprendeu com *Don Juan* a desafiar o sistema social, em mais um traço do arquétipo do burlador tradicional absorvido por ela. Outro aspecto de sua personalidade é o carinho materno por Juan, porque ambos se conheciam desde a infância:

> *Elvira-Ahora ya estás aquí, en nuestra Renada y en esta casa, hoy posada y antaño tu hogar, el de tus padres, donde voló* […] *nuestra común niñez, cuando* […] *jugábamos ya a marido y mujer* […] *en la misma cuna…*
> *Juan-En este mismo cuarto, entonces alcoba, me dio con gemidos de dolor mi madre a luz del mundo* […]
> *Juan- ¿Para qué me requieres?*
> *Elvira- ¡Para quererte! ¡Te quiero y basta!, desde antes de conocerme. Te quiero todo.*
> *Juan- Otra vez: ¿para qué?*
> […]
> *Juan-No; tú lo que quieres es que te dé…*
> *Elvira-Y si así fuese, ¿por qué no? Hijos de ti y míos, para que en ellos seamos uno los dos y no muramos…* (UNAMUNO, 1996, p. 501-502)

Ela evidencia o desejo até de ter filhos com Juan e tenta seduzi-lo a todo custo, tornando-se até persuasiva e agressiva em alguns momentos: "*Juan-¿De modo que me*

has traído a cortejarme, a hacerme el amor? […] *Elvira-Te he traído a hacerte hombre y, sobretodo, a hacerme mujer. Y me saldré con la mía, te lo juro."* (UNAMUNO, 1996, p.504). E para finalizar o mitema das mulheres, além de Inés e Elvira, Matilde é citada pela personagem Doña Petra, quem é sua mãe e busca vingança. Ela conta que Matilde se apaixonara por Juan e por culpa dele se suicidou, ao sentir-se rejeitada. Com isso, seria a única vítima tradicional e pregressa do burlador, embora não tenha participado diretamente de cenas da peça:

> *Doña Petra-* […] *Y a ti, Juanito entre ellas, a ti te traigo el último pañuelo* […] *que usó mi infortunada Matilde* […] *Toma tu obra luciferina, satánica, ¡nefanda!*
> *Juan-Bien, señora, no me haga hablar y contar quién suicidó, en rigor, a su pobre hija; no me haga hablar, le repito* […] (UNAMUNO, 1996, p.508)

Portanto, Matilde é uma exceção à regra das mulheres que conquistam (leiam-se seu espaço na sociedade, assim como em suas atitudes de sedutoras), já que Inés e Elvira são as amostras fiéis e predominantes do universo feminino de Unamuno, dentro de um contexto de subversão do mitema das mulheres, as quais eram tradicionalmente seduzidas e enganadas. A paródia se estebelece como uma inversão cômica de papeis estabelecidos, em que elas atuam na função arquetípica do burlador que cabia a *Don Juan,* conforme resume Fajardo:

> *Ser don Juan, según Unamuno, es ser un pobre Juan condenado a sufrir todo cuanto en sus pasadas encarnaciones había hecho a las mujeres, con la única esperanza de que la muerte lo redima de ese tormento. Los rasgos verdaderamente donjuanescos han ido a parar en las mujeres, a las cuales se dedicó a describir preferentemente Unamuno*. (FAJARDO, 1987, p. 378)

8.3.3-Mitema do diabo

Como não podia deixar de ser, a temática do diabo é unanimidade e tem uma relevante presença em todas as versões dramáticas de *Don Juan* analisadas nesta tese, desde a barroca *El burlador de Sevilla*..., de Tirso de Molina. O simbolismo negativo é uma herança do arquétipo do burlador, uma vez que ele "nasceu" literariamente como uma encarnação do Mal, a ser combatida pela Igreja Católica, na versão contrarreformista do frei Molina. Ele é um desafiante nato do *status quo* e, portanto,

inimigo número 1 do sistema de poder vigente. Em Unamuno, o emblema demoníaco funciona somente para trazer as reminiscências do burlador, em relação a seu passado mítico. No seguinte excerto, Benito cita as artimanhas utilizadas por ele com respeito às mulheres e alerta Inés acerca disso:

> *Benito- ¿Otra vez, miserable, y engañándola? ¿No me prometiste no volver a engatusarla, a enloquecerla?* [*A Inés*.] *¿Y tú? ¿Pero no le tienes ya conocido?; ¿no sabes que se da a comprometer a pobres inocentes, como tú, y cuando están a punto de entregársele las deja? ¿No has oído de sus diabólicas artimañas? ¿No sabes*? (UNAMUNO, 1996, p.488)

O personagem Antonio é o outro noivo preocupado com o lado sombrio de Juan e se dirige diretamente ao burlador, relembrando-o do pretérito nefasto com um tom de reprimenda moral: "*Antonio-* […] *Es algo demoniaco que os habéis hecho las mujeres. Este… ¿hombre? Hombre…, ¡no*!" (UNAMUNO, 1996, p.516). No entanto, não há apenas momentos sérios quando alude ao mitema diabólico, pois a comicidade também surge na paródia que o próprio Juan faz da relação dele com o Padre Teófilo:

> *Padre Teófilo- Pero Don Juan fue carnal…*
> *Juan-Tal vez, mas no carnero, sino espíritu puro…Porque hay el espíritu de la carne y hay la carne del espíritu…*
> *Padre Teófilo- ¿Ángel, pues?*
> *Juan- ¡Sí, caído, demonio!*
> *Padre Teófilo- ¿Y quién le levantará?*
> *Juan- ¡Ella! ¡La muerte!*
> *Padre Teófilo-Pero, ¿y después?, ¿qué de Don Juan?*
> *Juan- ¡Condenado a ser siempre él mismo…, a no poder ser otro…, a no darse a otro…Don Juan… ¡Un solitario…!, ¡un soltero…! ¡y en el peor sentido!*
> *Padre Teófilo- ¿Enamorado?*
> *Juan-¡De sí mismo! Fue carnaza más que carne…*
> *Padre Teófilo- ¿Y yo? ¿Cree el hermano que viví…?*
> *Juan- Tal vez… Y hasta abrigo un vago vislumbre de que en otra de nuestras vidas nos hemos entendido…*
> *Padre Teófilo- Es curioso… ¿Y por quién me toma?*
> *Juan- Qué sé yo…Debimos de tratarnos cuando fui Fausto… ¿No fue acaso….Mefistófeles?*
> *Padre Teófilo- ¡Jesús, María y José, que ocurrencia*! (UNAMUNO, 1996, p.526)

O diálogo é dinâmico e muito divertido, mencionando a um intertexto com o passado mítico negativo. Isso porque o denomina de "anjo caído", conforme a história bíblica apregoa, bem como o torna, posteriormente, em uma sinonímia do termo

"demônio". Além do que *Don Juan* só se retifica moralmente diante dela, a morte, sempre "condenado" a ser solitário, solteiro e apaixonado apenas por si mesmo (excetuando-se a versão romântica de Zorrilla, na qual o burlador se apaixona por Doña Inés). Na parte final da conversação, eles cogitam outras vidas e então se dá uma espécie de "epifania intertextual" cômica: de que ele seria o famoso personagem Fausto e Padre Teófilo teria sido em outra vida o demônio chamado Mefistófeles, que fizera um pacto diabólico com Fausto, conforme ocorre no mito literário[85].

Dessa forma, o contraste entre o Bem e o Mal frequentemente caracteriza o mito de *Don Juan*. Por um lado, a igreja como elemento divino, metaforizado aqui pelo Padre Teófilo[86]. Por outro, *Don Juan*, o amaldiçoado, que desde as versões do mito da tradição oral era conhecido como o enganador de mulheres, o burlador que profana os túmulos e faz escárnio dos mortos. Em outras palavras, há um paradoxo intrínseco no mito na medida em que da relação Bem/Mal se estabelecem os conflitos das peças dramáticas que o tematizam e se simboliza com esta fala de Juan: "*Juan-No se santigüe, que detrás de la cruz está el diablo… Y aquí nos calamos todos…*" (UNAMUNO, 1996, p.527). A última evocação direta do mitema do diabo também sintetiza o contraste, no qual há um diálogo metafísico entre Juan e Inés sobre a possibilidade de se encontrar com Deus, ao que o burlador brinca com a situação e chama Satã de seu padrinho:

> *Juan- ¿Dormir con Dios?... ¿Dormir en Dios, el altísimo Personaje, la mar quieta?*
> *Ingresé aquí en su busca…*
> *Inés- ¿Y has dado con Él?*
> *Juan-Él sólo sabe… ¡Lo que sí he descubierto es a mi padrino el demonio…, a Satán…, otro personaje!*
> *Inés y Elvira-* [*A una*] *¡Cállate! ¡Cállate!*
> *Juan-¡Me susurra unas diabluras…!*
> […]
> *Elvira-El fuego del Purgatorio…*
> *Juan-¡Del Purgatorio eterno…!*
> *Elvira-En el Purgatorio, aunque no se aguarda se espera. ¡Pero eso es el Infierno…!* (UNAMUNO, 1996, p.541)

[85] Fausto é o protagonista de uma popular lenda alemã de um pacto com o demônio, baseada no médico, mago e alquimista alemão Dr. Johannes Georg Faust (1480-1540). O nome Fausto tem sido usado como base de diversos textos literários, o mais famoso deles é a peça teatral do autor Goethe, produzido em duas partes. A primeira parte - mais famosa - foi publicada em 1806 e a segunda, em 1832 - às vésperas da morte do autor.

[86] (Teófilo- *Teo*- Deus; *filo*-amor, no grego clássico), cujo nome ou título honorífico é referido no Evangelho de Lucas (Lucas 1:3) e nos Atos dos Apóstolos (Atos 1:1). O vocábulo possui, assim, as acepções de "amigo de Deus", "amado por Deus" ou "amando a Deus", nos sentidos trazidos pelo grego clássico.

No final desta citação, a paródia se completa ao relembrar o intertexto da obra dramática barroca *El burlador de Sevilla…*, em cujo desenlace *Don Juan* é condenado ao inferno pela estátua vingadora*, "o convidado de piedra"*. Apesar de que os personagens ironizam e chamam o inferno de "*El fuego del Purgatorio*" e "*Purgatorio eterno*". Bem como a presença diabólica em sua personalidade ou sombra arquetípica se faz notar quando Juan diz "*¡Me susurra unas diabluras…!*".

8.3.4-Mitema da estátua vingadora: "o *convidado de piedra* feminino"

A intertextualidade com a obra de Tirso de Molina se confirma também por uma sutil alusão ao mitema da famosa estátua, a qual volta dos mortos para efetuar sua vingança e arrastar o burlador para o inferno por seus pecados. Em uma conversação entre Elvira e Juan, ela pergunta se ele virou uma "estátua de sal", o que nos remete provavelmente a uma metáfora das estátuas antigas de túmulos, que costumavam serem feitas de pedras, como o mármore da cor branca: "*Elvira- ¿Qué?; ¿temes convertirte en estatua de sal por mirar hacia atrás?/ Juan-Quién sabe, Elvira… ¡Y adiós vidas! ¿Adónde voy?"* (UNAMUNO, p.499). Juan ainda ironiza ao salientar: "*Adiós vidas*", quando ele fora castigado com a morte pela estátua do Comendador Don Gonzalo de Ulloa, em *El burlador de Sevilla*…, sendo o maior exemplo das versões míticas com desenlace nefasto.

Contudo, a principal referência a este mitema encontra-se na personagem feminina Doña Petra. "Petra" vem do grego *pétros*, significando "pedra". Porquanto ela faz o papel de "*convidado de piedra*" nesta peça de Unamuno porque, como ocorre na versão de Tirso, ela clama por vingança contra Juan, por causa de sua filha Matilde (lembrando a Don Gonzalo com a filha D. Ana, em *El burlador*...), e se intensifica com a cena de uma porta batendo, conforme acontece no famigerado jantar da obra barroca:

> *Vuelven a llamar a la puerta y quedan los tres suspensos*
>
> *Elvira-* [*Agitada*] *Juan, que estás tentando…Huyamos…*
> *Juan- ¿Quién crees que llama? ¿Matilde?*
> *Doña Petra- Quién sabe… ¡Y tú, lagartona, ve a abrir…a la justicia! ¡No hay plazo que no se cumpla!*
> […]
> *Doña Petra- ¿No tiemblas, Juan?*
> *Juan- ¿Yo? ¡De curiosidad!*
> […]

> *Doña Petra- ¡Sangre que clama justicia…!*
> […]
> *Doña Petra-Del Vengador Supremo [Señalando al cielo]*
> […]
> *Juan- Y si me corroe la conciencia… ¡Llamé al cielo y no me oyó, y pues sus puertas me cierra, de mis pasos en la tierra responda el cielo y no yo!*
> *Antonio- ¡Qué bien te ha salido…!*
> *Juan- ¡Lo hice tantas veces en mis otras vidas…!* (UNAMUNO, 1996, p.509-510)

Doña Petra cita seu clamor por justiça divina e intertextualiza com a obra dramática de Antonio de Zamora, "*No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra*" (1713): "¡*Y tú, lagartona, ve a abrir…a la justicia! ¡No hay plazo que no se cumpla!*". Logo ela indaga Juan se não teme o castigo, ao que ele responde de forma cômica: *"Doña Petra- ¿No tiemblas, Juan?/ Juan- ¿Yo? ¡De curiosidad!"*. Porém, ela tem sede de justiça: "*Doña Petra- ¡Sangre que clama justicia…!"*. E, para a surpresa do leitor/espectador, só no desenlace da peça teatral é que confirmamos que Doña Petra é um fantasma, segundo ocorre com a estátua original que retorna dos mortos, em Tirso de Molina:

> *Doña Petra-Si hubieran llegado al hondón de su pobre alma no hablarían ahora así…* [*A Inés*] *Y oiga, doña Inés…*
> *Inés- ¿Doña? Todavía soy señorita, señora fantasma…*
> *Doña Petra- ¡Entonces…,punto en boca!*
> *Inés- Es el deber de los fantasmas, ¡cerrarla!* (UNAMUNO, 1996, p.546)

A despeito de exigir vingança, Doña Petra não a efetua, mas torce pela morte de Juan, posto que o castigo também acaba sendo reconfigurado como último mitema bastante explorado por Miguel de Unamuno. De qualquer forma, tendo esta personagem como fantasma é uma importante intertextualidade com a atmosfera sobrenatural que, eventualmente, se conformou nas obras dramáticas sobre o mito donjuanesco.

8.3.5-Mitema do castigo: a morte como obsessão do *Don Juan* de Unamuno

O mitema que pune, do castigo, se resume ao protagonista geralmente acabar morrendo. Em *El hermano Juan o el mundo es teatro* a temática da morte ganha amplo espectro de abordagens durante toda a peça, a ponto de Juan pressenti-la, em uma

espécie de obsessão. Unamuno alia este argumento com o plano filosófico, em termos metafísicos, com o objetivo de fazer os personagens refletirem acerca de suas atitudes e do inevitável encontro com o fim derradeiro da existência. Assim, desde o início, Juan possui lampejos filosóficos que o fazem lembrar-se da morte, como neste trecho em que ele medita sobre as crianças e sua inocência, por ainda não saberem que são mortais: "*Juan- ¡Aparta! Mira que pasan…, son niños… / Inés- ¿Y qué? / Juan- ¡Hay que respetarlos! No hay que hurgar la malicia de su inocencia… / Inés- ¿Y yo…? / Juan- Aún no saben que hay que morirse…, no han descubierto la muerte todavía* […]" (UNAMUNO, 1996, p.487). Em outra cena, o burlador demonstra pressentir o seu fim e teme, sempre carregando esse sentimento de que um castigo pode ser executado a qualquer momento, reencontrando a morte:

> *Juan- ¡Calla, calla, calla!* [*Se tapa los ojos*] *¡Ella!*
> *Elvira-¿Todavía con eso?*
> *Juan-¡Siempre con ello!*
> *Elvira-¿Y quieres vivir?*
> *Juan-¿Y si nos castiga Dios?*
> *Elvira-¿Dios? Lo más que hará es sonreírse de ti…*
> *Juan-¡O reírse, que es peor! ¡Risa divina! Sus truenos, los del final* […] *me suenan a pavorosas carcajadas* […]
> *Elvira-De tramoya…*
> *Juan-Todo tramoya es este nuestro mundo. Y en último caso, Dios hace sin castigar como si castigase, aprieta pero no ahoga, porque es el único bueno, el único justo, y a la justicia pintan con venda. El Sol es ciego para las sombras; su mirada las disipa…*
> (UNAMUNO, 1996, p.497)

Juan chama a morte de "Ela" e quando Elvira pergunta se ele quer viver, o burlador responde com outra pergunta: "E se nos castiga Deus?", aludindo ao castigo divino que faz parte do mitema tradicional da versão de *El burlador de Sevilla*, na qual a estátua o arrasta para o inferno e à morte, em nome de Deus. No fim das contas, Juan respeita a Deus, mas critica a igreja por meio da profissão de padre, quando ele e Elvira ironizam o exercício da fé, no sentido de ser um negócio, como neste trecho com o Padre Teófilo:

> *Elvira-¡bueno, déjale, Juan, que atienda a su negocio, que nosotros al nuestro!*
> *Padre Teófilo-¿Negocio? Negocio dijo?*
> *Elvira-¡Según el padrecito, juego!*
> *Padre Teófilo-Juego, juego, juego…"Tienen nombre de que viven, pero están muertos…"*
> *Juan-Apocalipsis, capítulo tal, versillo tantos…*
> […]

> *Padre Teófilo-Y han de acordarse de mí…*
> *Juan-¿Qué es lo que dice, espantajo?*
> *Padre Teófilo-¡Lo dicho dicho queda!*
> *Juan-bueno, bueno…, a predicar al púlpito y no aquí, que esto no es iglesia ni nada que le parezca…*
> *Padre Teófilo-Como no van allá…*
> *Juan-Se vienen acá…*
> *Elvira-Y así están corrompiendo el arte, sin sacar a flote la moral…*
> *Padre Teófilo-¡Ya despertarán! ¡Ay mocedad, mocedad! ¡Vanidad de vanidades!*
> *Elvira-*[*Según el padre Teófilo se aleja*] *¡Y la mayor el repetir ese manido estribillo de vanidosos! ¡muletillas carcomidas que se van en serrín!* (UNAMUNO, 1996, p. 494-495)

E é na fala de Elvira que Unamuno amplia a crítica à igreja, ao referir-se à arte: "*Y así están corrompiendo el arte, sin sacar a flote la moral*…", principalmente no que tange ao histórico da Igreja Católica espanhola de censurar obras literárias, bem como ironiza a vaidade das autoridades eclesiásticas: "*Y la mayor el repetir ese manido estribillo de vanidosos! ¡muletillas carcomidas que se van en serrín*!".

Em outra cena, o mitema do castigo vem à tona mediante a temática da morte, em um momento em que Juan parece entrar em uma espécie de transe e vislumbra a morte, prevendo seu destino próximo de ocorrer: "*Juan-Era ella…, ella…; pero ya pasó…, ya escapé. / Elvira-* [*A Antonio*] *¿Quién?* […] *Antonio- Su novia. / Inés- ¿Su novia? / Antonio-Sí, su futura, su prometida, la que le espera…"* (UNAMUNO, 1996, p.517). Por primeira vez temos a designação metafórica da morte, por meio de Antonio, que a denomina como "noiva" de Juan, a que o espera no túmulo. O próprio burlador admite ser obcecado por ela, procurando-a, já que no fundo sua consciência pesa pelo passado mítico negativo e por saber que só aliando-se a ela pode se redimir dos próprios erros:

> *Antonio- Sí…, sí… ¡Va al galope…, qué fiebre! Sí…, sí…*
> *Juan-Eso digo yo después de haberme pasado la vida diciendo: ¡no, no! Ahora le digo a Ella: ¡sí, sí! Y voy a darle mi mano, a darme todo a Ella. Sí, sí, pero…*
> [...]
> *Juan-Es lo que me queda por reparar...Siento sobre mi- !cómo me pesan!-los pecados de todas mis...*
> […]
> *Antonio- ¿De todos tus padres y abuelos?*
> *Juan-No; de todas mis encarnaciones precedentes…Y note sonrías, Antonio…*
> […]
> *Juan-* […] *Yo fui Don Juan Tenorio, pues el Señor nos acuñó con el mismo troquel…*

> *Antonio-¿Otro más?*
> *Juan-Y ahora, en ésta su última, mi última- hasta hoy- encarnación, he llegado a su secreto…*
> […]
> *Juan-* […] *Es que ahora que se me arrima Ella, mi eterna novia, veo a redrotiempo todo mi pasado de ante-cuna y en él todo mi porvenir de tras-tumba…Pero… ¡cómo tardan! ¡Y esta vida escurriéndoseme! ¡Vamos, aquí está! ¡Al fin!* (UNAMUNO, 1996, p.532-533)

Juan também confessa ser a "reencarnação" do famigerado *Don Juan Tenorio* e parece ansioso por se reencontrar com sua "noiva", a morte que alivia os pecados nefastos e que acaba com a agonia da sua consciência atormentada. Mas antes dele partir, Juan quer a assunção no plano dos vivos, ou seja, se redimir com aqueles a que prejudicou em vida. Por esse motivo, pede perdão ao casal Benito e Inés para assim poder morrer em paz: "*Juan- ¿Qué? ¿No quieres perdonarme para que pueda morirme en paz?* [...] *Juan-* […] *¿Me perdonas? / Benito-* [*Dándole la mano*] *¡Perdonado!"* (UNAMUNO, 1996, p.533-534). Eles não só o perdoam como asseveram que não o esquecerão. Ao que Juan, poeticamente, relata que sobreviverá na memória de todos, como mau exemplo de vida e pede, como último desejo, que eles tenham filhos:

> *Elvira- ¿Y tú?*
> *Juan- ¿Yo? Yo tengo también que vivir, pero en la muerte…Os di mal ejemplo. Metí entre vosotros la discordia, pero para traer la reconciliación… ¡Recordadme!* […] *dadme al recuerdo de perdón…, una limosna de perdón…, de misericordia…*
> *Inés-No te olvidaremos nunca, nunca…*
> *Benito-No podríamos olvidarte aunque quisiéramos… No. ¿Olvidos involuntarios? ¡Dicho de necios!*
> *Juan- Os dejo bien acoplados, y en días de bonanza* […] *acordaos de mí y entretejed mi recuerdo a la trama de vuestros afanes… Y cuando logréis fruto…* (UNAMUNO, 1996, p.535)

Já na parte final da peça, Juan começa a ter devaneios acerca da morte, sua noiva, e usa a metáfora do "fruto" e da "semente" como formas eficazes deles se manterem vivos, mediante a prole dos casais, aconselhando-os a terem filhos: "*Juan-* […] *me está esperando mi novia, mi dueña…; muriendo os doy vida. Si la semilla no cae en tierra, no dará fruto*" (UNAMUNO, 1996, p.537). E, assim, o desenlace que costumava ser nas versões anteriores de um castigo exemplar (a de Tirso de Molina, como modelo), se configura em uma suave despedida com diálogos filosóficos:

> *Inés- ¡Despacito! ¡Despacito! No vayas a tropezar con tu sombra.*
> *Juan-¡Sombra de humo! Me aguarda mi madre…, la tiniebla madre…*

> *Elvira- ¿Madre o esposa?*
> *Juan-Igual me da. Me aguarda su regazo tenebroso, que yo mismo, con mis manos he cavado* […] *Voy a casa…, a casarme* […]
> *Padre Teófilo-* […] [*A Juan*] *¡Cayó al fin, Don Juan!*
> *Juan-Me tiran las entrañas de la madre tierra… y oigo al agua.*
> *Padre Teófilo-¡Gran comediante el hermano!*
> […]
> *Juan- ¿Qué hacerle? Hay que apurar el papel hasta la muerte y aun más allá si cabe, so pena de olvido...* (UNAMUNO, 1996, p.545-546)

Terminando a cena com um comentário metaliterário, no qual Juan diz "*hay que apurar el papel de la muerte*" e, logo, o personagem Antonio comenta filosoficamente, como se fosse uma espécie de "moral da história", de que a todos nos aguarda esse casamento com a morte: "*Antonio-Ésta es su boda- ¡el pobre…hombre!-, su primera y última noche de bodas, como decía: la boda con la última verdad, con la verdadera…, la que no cambia*…" (UNAMUNO, 1996, p.546). Portanto, o mitema do castigo é o encontro de Juan com a morte, embora esta não seja violenta nem abrupta e sim mediante um prenúncio constante, anunciada por Juan em sua obcecada forma de obedecer ao seu destino mítico, desde a primeira versão de *El Burlador de Sevilla*..., de Tirso de Molina, conforme salienta Fajardo:

> *El* […] *elemento característico del mito de don Juan, desde sus orígenes, es su relación con la muerte. Al don Juan de Tirso no es que no le interese la muerte; precisamente por tenerla tan presente a cada momento, quiere deliberadamente considerarla muy lejana en el tiempo, y de ahí su estribillo: "Si tan largo me lo fiáis" que repite cada vez que alguien le menciona la muerte. En El hermano Juan, la muerte también está presente, pero se mira con una perspectiva distinta porque "con la muerte no se juega" (H. Juan, pág. 958). El don Juan de Unamuno anhela la muerte porque la considera su novia, su verdadera amante, la única con quien podrá engendrar. Por eso, parodiando el evangelio, dice: Yo voy ahora a engendrar..., me está esperando mi novia, mi dueña..., muriendo os doy vida. Si la semilla no cae en tierra no dará fruto... Debo morir para que viváis...* (H. Juan, pág. 969) (FAJARDO, 1987, p. 375)

Karsián é outro teórico que destaca a reconfiguração mítica do castigo e observa as obsessões sutis do burlador de Unamuno como uma punição, pois se traduz em sua impossibilidade de ter filhos: "*El Don Juan de Unamuno se distancia del tradicional al no morir a manos de la figura de piedra. Pero* […] *es fiel a su antecesor en el hecho de no tener hijos y estar condenado a la soledad* […]" (KARSIAN, 2014, p.3-4).

8.3.6-Conclusão dos mitemas arquetípicos de Unamuno

Em síntese, Miguel de Unamuno imprime uma versão de *Don Juan* que sabe seu destino desde o início da peça, com muitas divagações e teorizações, em uma proposta completamente inovadora de representar ao burlador, dentro dos teatros espanhóis do século XX. Haja vista a maneira com que os mitemas são trabalhados por meio dos diálogos filosóficos e metafísicos, bem como pelas intertextualidades com obras dramáticas anteriores acerca deste mito:

> *El autor manipula el mito según su propia filosofía existencialista* […] *Como* […] *en Valle-Inclán, en Unamuno hay varias referencias a los don Juanes anteriores: la Inés de Zorrilla* […] *una figura «de piedra» (doña Petra)* […] *Unamuno se interesa fundamentalmente por tres de los atributos del mito: el hecho de que don Juan no tenga hijos, la inmortalidad del mito y la teatralidad del personaje. Además, su Don Juan cree en Dios, a pesar de que no le preocupe su propia muerte; el hermano Juan siempre está preocupado por "Ella" en general, pero no puede encontrar respuestas a sus dudas religiosas.* (KARSIAN, 2014, p.4)

No que diz respeito ao mito, em seu contexto arquetípico, Unamuno inova também nesse quesito. *Don Juan*, representando a si mesmo, enaltece seu caráter de modelo ou arquétipo tipicamente circunscrito ao inconsciente coletivo do teatro espanhol. Todos os mitemas foram explorados pelo dramaturgo mediante o viés de metamorfose do burlador, em comparação com versões teatrais precedentes. Por conseguinte, é um mito arquetípico na medida em que o burlador é consciente de que representa suas "encarnações" anteriores. E as principais personagens femininas é que absorvem o lado conquistador, que o caracterizava em arquétipos anteriores. Assim, conforme o conceito de arquétipo, a versão mítica pode ser considerada em dois aspectos oriundos da etimologia grega dessa palavra:

> O primeiro elemento *arche* significa início, origem, causa, fonte primal e princípio, mas também significa posição de liderança, domínio supremo, e governo (em outras palavras, um tipo de "dominante"); o segundo elemento *typo* significa imagem, cópia, protótipo, modelo, ordem e norma, "...num sentido figurativo e moderno, padrão, forma subjacente, forma primordial. (RAMOS, 2006, p.40)

Isto é, pensando nos mitemas configurados por Unamuno, todos transitam de uma maneira ou de outra entre ambas caraterísticas do arquétipo. Por um lado, o mito de *Don Juan* teve um início na tradição oral, uma fonte primordial que a primeira versão literária de Tirso de Molina sintetizou (e Unamuno intertextualizou inúmeras vezes em sua peça); por outro, o burlador evoca os diversos modelos ou protótipos de versões literárias anteriores: a de Tirso de Molina, a de Calderón de la Barca, de Zamora e Zorrilla, cultuadas pelos palcos espanhóis, como formas subjacentes ou inconscientes que se estruturam nos mitemas, os quais se repetem para aludir ao seu modelo original. Com o adendo de que o protagonista é "consciente" de sua natureza ficcional e, portanto, metateatral, sendo o ponto alto da obra dramática de Miguel de Unamuno. Uma vez que, ao conscientizar-se *Don Juan*, elimina os "fantasmas" do passado (suas "encarnações" do pretérito) e resolve pedir perdão por suas falhas, convertendo-se em um frade, um "celestino" que celebra casamentos, ao invés de desfazê-los, como outrora. A partir de tal ponto de vista, o burlador consolida sua jornada de herói mítico, que retorna a si mesmo e se resolve interiormente:

> *Para el psicólogo Carl Jung, el héroe simboliza el sí mismo consciente, aunque no en su totalidad. Es la suma total de todos los arquetipos. Es tanto el niño, como el padre y también el viejo sabio: "En este sentido el héroe es su propio padre y su propio procreador" (Jung 1984). El héroe deberá enfrentarse al demonio de la libido, las fuerzas instintivas. También a su propia sombra. Por este motivo, es un viajero que después de atravesar el desierto y el mar del inconsciente regresa a su hogar para encontrar la armonía de los contrarios, el sagrado matrimonio; es decir, la individuación integrada*. (ZAMORA, 2009, p.68)

Portanto, o que Jung denomina na psicanálise de "individuação" é o que ocorre com o *Don Juan* de Unamuno, pois ele resolve suas contendas psicológicas e expõe conscientemente seus conflitos ou "sombras" da personalidade, mediante a evocação consciente dos mitemas do burlador, trazido das peças teatrais precedentes. Unifica, assim, o lado inconsciente mal resolvido com o consciente que ocasiona a solução ou individuação, nos termos junguianos. E, coincidentemente, a simbologia do casamento é a resolução dos conflitos deste *Don Juan*, transformando-se em "celestino" ou padre casamenteiro e acomodando a chamada "máscara social" do inconsciente coletivo com a "sombra" (leiam-se os impulsos instintivos do inconsciente pessoal, não aceito pelo indivíduo), conforme Zamora explicita:

> *Dentro de la psicología analítica, la estructura básica de la psique es el inconsciente que, a su vez, está conformado por dos niveles –el inconsciente personal y el colectivo–; frente a ellos está la conciencia. Esta última posee un desempeño de segundo lugar si se compara con los niveles inconscientes, pues su función principal es la de contribuir a que el sujeto se adapte al ambiente y que regule las funciones de manera equilibradora de la máscara (social) y la sombra (lo no aceptado).* (ZAMORA, 2009, p.72)

8.4-Antecedentes estéticos e histórico-literários do teatro de Miguel de Unamuno e de *El hermano Juan o el mundo es teatro*

Como um escritor atento aos movimentos estéticos de sua época, Miguel de Unamuno vinha percebendo que o Romantismo perdia força no contexto dramático espanhol. Já a perspectiva realista ganhava terreno perante os dramaturgos espanhóis, na segunda metade do século XIX, segundo o próprio escritor aponta em um ensaio, no qual há a preocupação pela regeneração do teatro nacional espanhol, frente aos desgastes de tais estéticas do período:

> *Desde 1860 poco más o menos en que se agota la violenta pero efímera vida del romanticismo dramático, se imponen en España- como en Europa entera las corrientes realistas. Lentamente, el realismo, que había empezado como reacción contra las exageraciones del teatro romántico, va degenerando a su vez, hasta llegar a la más absoluta chabacanería. Al contrario que el de la escuela romántica, el teatro realista, peca por exceso de sentido común y por defecto de poesía. Unamuno en su ensayo La Regeneración del teatro* […] *se rebela contra las tendencias dramáticas del naturalismo y del psicologismo que intentaba darle la réplica* […] (ESCOBAR, 2018, p.5-6)

Assim, as propostas dramáticas idealizadas por Unamuno tinham a influência de um teatro mais filosófico, aos moldes estéticos dos dramas do norueguês Enrik Ibsen[87]. As características principais se sintetizam na possibilidade de tematizar a luta do indivíduo com o meio, dentro de um panorama mais metafísico, em termos de trazer à tona as crises de consciência do indivíduo: "*El único dramaturgo español que se propuso* […] *el camino del teatro ibseniano de ideas fue* […] *Unamuno* […] *enseñase la lucha entre el individuo y su ambiente* […] *en un conflicto* […] *de conciencia"*

[87] Henrik Johan Ibsen (1828-1906) foi um famoso dramaturgo norueguês, seu teatro de cunho realista continha traços modernistas. Sendo também um dos fundadores do modernismo no teatro.

(ASZYK, 2018, p.136). Foi também um dos pioneiros a refletir sobre os "males" do teatro espanhol no sentido de traçar um programa de renovação com ideais claros, pois, segundo sua percepção, os palcos espanhóis estavam distantes da realidade e do gosto popular: "*Unamuno rechaza las comedias de costumbres, los dramas que tratan los 'problemas artificiales', las piezas versificadas de los modernistas* […] *y aconseja estudiar tanto el teatro clásico español como el teatro contemporáneo de otros países"* (ASZYK, 2018, p.137).

Por essa preocupação com o drama espanhol é que se considera ao "*maestro* Miguel de Unamuno" como um dos principais intelectuais do movimento artístico e literário espanhol, na Geração de 98. O ensaio "*La regeneración del teatro español*" é um dos tantos textos teóricos que visaram mobilizar a comunidade artística para um propósito de reaproximar os palcos dos anseios populares. Aszyk disserta sobre este ensaio, aprofundando os conceitos dramáticos que Unamuno defende:

> *El público espera un teatro vivo: ¿por qué el pueblo abandona el teatro y se va a los toros? Porque ahí encuentra una representación "más dramática y más viva". Unamuno rechaza "el convencionalismo del cromo teatral", critica el "fotografismo" al que aspiran algunos dramaturgos realistas y el "psicologismo" que, en vez de mostrar almas enseñan complejos concretos de estado de conciencia. Este es el punto débil de los partidarios del realismo exagerado. Aunque el mismo Unamuno se sirve de la estética realista, siente la aversión a ésta cuando ella determina la obra en todos sus aspectos* […] *Para Unamuno lo que importa es la "realidad íntima", es decir, el drama que tiene lugar en las almas de los personajes. De esta convicción surge la condenación de la verosimilitud impuesta por la estética realista* […] *El ideal dramático de Unamuno es llevar a escena los dramas de conceptos, fundiendo la tradición del teatro teológico español con el simbolismo moderno, y aplicar al mismo tiempo la ley de la "desnudez dramática", tanto a nivel de la palabra como a nivel de la técnica de composición de la acción. La teoría de la "desnudez trágica" queda en servicio de "un renovado arte dramático clásico, escueto, desnudo, puro, sin perifollos, arrequives, postizos y pegotes teatrales u oratorios" y condiciona la supresión de toda clase de decorado y ornamento escénico.* (ASZYK, 2018, p.136-137)

Dessa forma, fica evidente o repúdio de Unamuno aos excessos do teatro realista de fins do século XIX, bem como o aproxima das vertentes simbolistas e modernistas, ao valorizar a representação simbólica das ideias e conceitos abstratos. A própria teoria da "desnudez trágica" se refere a desprezar os ornamentos e decorações do cenário, deixando-o muitas vezes vazio ou pouco descrito, para assim enfatizar as cenas em si, sem distrações visuais, apenas destacando as falas filosóficas e reflexivas dos

personagens. Por conseguinte, todas as suas obras dramáticas baseiam-se nesses preceitos. E, de fato, Unamuno começou tardiamente a criar peças teatrais,distantes do gosto pupular: "*La producción teatral de Unamuno es bastante tardía, su primera obra dramática La esfinge* […] *1908 y hasta el 1909 no se estrenó* […]" (ESCOBAR, 2018, p.8-9). Uma das razões que denotaa a impopularidade de seus dramas reside na complexidade do seu gênio artístico, uma vez que ele ignora as fronteiras tradicionais dos gêneros literários e mistura aspectos:

> *Unamuno confunde a propósito los límites entre los géneros literarios porque los considera totalmente artificiosos. En este punto procede Unamuno como Croce, de quien tradujo y prologó la obra Estética come scienza dell'espresione e lingüktica generale. Juzga Unamuno que el escritor italiano destruye la superstición de los géneros y considera el hecho como una liberación para el escritor a quien los preceptistas intentan continuamente encasillar.* (ESCOBAR, 2018, p.14)

O hibridismo genérico fica evidente na peça *El hermano Juan o el mundo es teatro*. E em relação ao gênero dramático, esta obra aproxima-se da configuração de uma farsa, subgênero da comédia, segundo aponta Resino: "*Aunque* […] *la subtitule comedia, se la suele considerar como farsa* […] *el título* […] *sintetiza ya los dos temas* […] *una* […] *versión del mito y una consideración escénica de la vida*"(RESINO, 2018, p.172). De qualquer modo, independente da predominância da natureza dramática, há muitos traços típicos do gênero narrativo, inclusive dos ensaios do autor:

> […] *en El hermano Juan donde más claramente advertimos la vacilación de los límites intergenéricos. En la farsa que nos ocupa podríamos hablar con facilidad de una absoluta carencia de linde separadora entre novela y teatro. Da la sensación de ser un relato, o incluso un ensayo, antes que un drama* […] *Lo cierto es, desde luego, que nunca se ha llegado a representar esta vieja comedia nueva de D. Miguel. Ni siquiera en sesiones privadas de teatro de ensayo.* (ESCOBAR, 2018, p.98)

Ao que o teórico acrescenta o fato desta peça também conter aspectos poéticos, relacionados ao teor filosófico. Bem como os diálogos entre os personagens que acabam por misturar os subgêneros dramáticos da comédia e da tragédia, ou seja, a tragicomédia sintetiza a natureza teatral espanhola, por transitar do riso à seriedade com grande desenvoltura: "[…] *ha conseguido Unamuno llegar a lo tragicómico* […] *en esta obra y*

a una gran depuración formal sin renunciar por ello a la prosa tan personal llena de paradojas y juegos de palabras, propia del escritor" (ESCOBAR, 2018, p.102).

Por isso que Escobar acrescenta que tanto o hibridismo quanto a elaboração estética complexa de Unamuno não fora compreendida pelo público mais popular, ficando seu teatro relegado aos intelectos mais exigentes da época, já acostumados com o requinte teórico dos ensaios, romances e poesias: "*El teatro de Unamuno tiene un carácter de* […] *ensayo* […] *novela* […] *poesía. Con el drama pretende* […] *llevar su inquietud a un público* […] *de lectores al cual se dirigía con el resto de su producción*" (ESCOBAR, 2018, p.17). Dentro desse contexto é que se insere *El hermano Juan o el mundo es teatro*, cuja estreia nunca ocorreu em face de ser considerado um teatro "abstrato", baseado em ideias filosóficas e, por consequência, configura cenas dificilmente aptas a serem representadas:

> *Refiriéndose a El hermano Juan o el mundo es teatro* […] *le corresponde la dudosa distinción de no haber sido estrenada, ni consta que alguna vez se hayan llevado a cabo gestiones para ponerla en escena». Esta circunstancia es perfectamente comprensible: si todo el teatro de Unamuno adolece del defecto de «ateatralidad», ninguna de sus obras llega a ser tan irrepresentable como este Don Juan, que se define como esencia misma de lo teatral.* (YÁÑEZ, 2018, p.130)

Pela importância destas características mais abstratas no seu drama, a seguir vamos delinear os principais aspectos que tornam esta representação do mito donjuanesco tão filosófica e de complicada adaptação aos palcos espanhóis, não saindo do plano das ideias para se aproximar do público, como Unamuno tanto desejara.

8.4.1-Uma introdução sobre a filosofia no percurso dramático de Unamuno

Perante as diversas preocupações filosóficas de Unamuno, um dos cernes de sua reflexão dramática são as questões existenciais que afligem o homem. Em outras palavras, o teor metafísico que permeia a vida humana foi explorado por seus dramas, em uma constante busca, com o intuito de saciar as dúvidas acerca da finitude do homem. E o destino que nos aguarda na morte é um desafio existencial para as elucubrações de seus personagens:

> […] *las cuestiones que preocupaban a Unamuno* […] *más bien, es el hombre que nace, padece y muere; en este sentido, pues, la temática unamuniana es típicamente existencialista* […] *además Unamuno coloca en el centro de su pensamiento la preocupación por el fin del ser humano, por su destino, tema que sólo accidentalmente tocan los existencialistas europeos. En toda la obra de Unamuno* […] *es primordial la investigación de la personalidad del hombre; iluminar y mostrar desnudos los últimos rincones del espíritu, lo que el autor llama el hondón del alma* […] *la preocupación constante por la inmortalidad, por la supervivencia de esta misma personalidad.* (ESCOBAR, 2018, p.17)

A teatralidade de *Don Juan*, em *El hermano Juan...,* é, por excelência, a configuração do protagonista em delinear-se com questões acerca de sua existência. O burlador de Unamuno busca a mesma imortalidade que todos os homens anseiam, visto que a finitude atormenta a alma do mítico sedutor de mulheres: "[…] *en El hermano Juan* […] *aparece este deseo de la conservación* […] *la supervivencia* […] *de D. Juan estriba* […] *en su profunda teatralidad* […] *siempre representándose"* (ESCOBAR, 2018, p.18). Além disso, a visão metafísica de Unamuno tem influência de Calderón de la Barca, que explorou em seus personagens o questionamento da existência, mediante o binômio "realidade/ficção", ou "realidade/sonho", conforme observamos na famosa peça teatral barroca "*La vida es sueño*" (1635), bem como o colossal Shakespeare, que também trabalhou tal temática:

> […] *piensa Unamuno que si él mueve y domina en última instancia las vidas de sus entes de ficción también Dios nuestro Autor nos da la vida, nos sueña a los hombres de verdad, de carne y hueso, ya que- usando la metáfora calderoniana que D. Miguel recrea constantemente-, la vida es sueño; aun más nosotros mismos, estamos hechos según decía Shakespeare, de la materia de que se hacen los sueños. Así pues la diferencia entre los llamados seres reales y las criaturas ficticias, es meramente gradual. Lo que va de ser sueño divino a haber sido soñado por un hombre* […] *La preocupación obsesiva por la otra vida encarna otras veces en la vieja metáfora senequista que suena a siglo XVII: el mundo es teatro. Los seres humanos todos representamos los papeles que nos han sido encomendados por nuestro Empresario. Es lo que dice y repite el extraño D. Juan unamuniano protagonista de El hermano Juan* […] (ESCOBAR, 2018, p.22)

Basta ver, então, que há inúmeras referências do protagonista na peça, inserido no contexto de questionar a realidade e a sua própria existência e que a seguir veremos em detalhes. O próprio título da obra alude ao mundo como teatro, exaltando a metateatralidade em uma forma de expor sua ideologia existencialista, ao refletir

frequentemente sobre a vida e a morte, com anseios de se imortalizar como ente ficcional, já que está ciente de sua função como personagem.

8.4.2-A poética na obra: a metateatralidade e o existencialismo

El hermano Juan o el mundo es teatro foi publicada em 1934, sendo uma das últimas peças teatrais de Miguel de Unamuno. Consequentemente possui, do ponto de vista formal, mais elementos que denotam a maturidade artística do autor, na representação do mito de *Don Juan*: "*El hermano Juan* [...] *se trata* [...] *de la última muestra de la producción dramática de su autor. Y realmente, la más acabada en cuanto a la forma"* (ESCOBAR, 2018, p.99). Assim, entender os traços que permeiam o estilo de Unamuno nesta peça teatral é apreender a sua natureza estética. De fato, tais percepções são conscientizadas, no que chamamos de metateatralidade, pois ele acaba sendo teórico até na hora de compor e propor as experiências ao leitor/espectador, tornando-as uma reflexão filosófica e estética, embora desprovida de elementos verossímeis que agradem ao público, tradicionalmente acostumado com a ficção que hipnotiza e provoca catarses inconscientes:

> *El teatro de Unamuno es considerado esquemático, filosófico y poco teatral, lo que le ha valido el ser poco representado. Aun así* […] *es un teatro que forma parte del panorama teatral europeo por encontrarse vinculado a las tentativas renovadoras llevadas a cabo en la primera mitad del siglo XX. Unamuno eligió un teatro experimental donde la palabra era la gran protagonista, por lo que el texto debía permanecer libre de acotaciones —los diálogos y monólogos, según él, se bastaban a sí mismos para marcar el tono o las actitudes— y la dimensión escénica era reducida a la más estricta desnudez. Con ello, sólo buscaba poner de relieve las verdaderas pasiones, sin disfraces, para aportar más intensidad y emoción al teatro. Estaba convencido de que era lo que el público buscaba y que sería la solución a un teatro comercial anquilosado por las excesivas decoraciones que intentaban paliar la falta de calidad artística de las piezas.* (CORREDERA, 2007, p. 366)

Portanto, a metateatralidade é um dos cernes desta peça e da experimentação vanguardista de Unamuno, uma vez que corrobora sua proposta de debruçar-se sobre a própria ficção, tendo no mito de *Don Juan* apenas um veículo estético de manifestação teórica desse propósito. E a jogada de mestre do autor foi descobrir a essência teatral do lendário e mítico burlador, que literariamente "nasceu" nos palcos espanhóis através de

El burlador de Sevilla y el convidado de piedra, de Tirso de Molina. Unamuno, então, retoma a tradição literária para configurar sua versão em duas frentes estéticas: o caráter metateatral, por um lado, e os questionamentos filosóficos do protagonista, de cunho existencialista, por outro, cujo teor vai guiando constantemente as aflições representadas em cena:

> *El acierto de Unamuno es el de descubrir la metateatralidad de don Juan. Este personaje vive autocuestionándose respecto a su papel existencial de "representar" y de "soñar"* […] *el sentimiento de que el mundo es proyección de la conciencia humana y de que el destino puede ser vencido por medio del sueño y de la imaginación, son las características esenciales del metateatro* […] *El don Juan unamuniano, además de su condición metateatral, está condenado a dudar de su existencia. Por primera vez en toda la historia del mito se plantea el problema de su existencia porque está consciente de su existencia como representación y como sueño* […] (FAJARDO, 1987, p. 373-374).

No seguinte trecho isso fica claro e se conjugam a consciência teatral e a de personagem representando e comparando o teatro ao mundo, na metáfora de que todos desempenham um papel ou representam a si mesmos:

> *Juan-¿Y dices que te armó una escena?*
> *Inés-¡Claro!*
> *Juan- ¿Escena? ¡Cosa de teatro!*
> *Inés- ¡Pues él no lo es, créemelo!*
> *Juan- ¿Y yo?*
> *Inés- Tú…, no lo sé…, pero, la verdad, se me antoja que siempre estás representando…*
> *Juan- ¡Sí, representándome! En este teatro del mundo, cada cual nace condenado a un papel, y hay que llenarlo so pena de vida…Pero mira, Inés, dejémonos de cavilaciones, y a lo del momento…, a lo que pasa, que nadie nos quitará lo vivido… Mañana será otro día…* (UNAMUNO, 1996, p. 484-485)

Porquanto não faltam trechos nos quais o protagonista Juan, ao ser ciente do âmbito teatral que o circunda, comenta e chama a atenção do espectador da entrada de personagens novos para encenar: "*Doña Petra- [Fuera] ¿Qué no recibe? ¡A mí sí! / Juan- ¡Elvira, déjala pasar! ¡Otra víctima!; ¡otra escena*!" (UNAMUNO, 1996, p.506). Outras vezes são as próprias didascálias (indicações cênicas do autor), assinaladas entre colchetes, que manifestam o teor metateatral e auxiliam aos personagens nos comentários dessa natureza, como ocorre no diálogo entre Juan e Antonio, em que ambos refletem sobre as qualidades de um bom ator:

> *Juan-Pero, ¿no es esto* [*Señalando al escenario*] *vivir?*
> *Antonio-Hacer que se vive…y hacer por la vida…*
> […]
> *Antonio-Siempre tienes presente al público…*
> […]
> *Juan- ¡De él vivo! ¡En él vivo!*
> *Antonio-Ello te quita naturalidad…*
> *Juan-Pero me da humanidad.*
> *Antonio-El buen actor es el que se conduce en escena como en su casa o en la calle…*
> *Juan- Al revés; el buen actor es el que se conduce en su casa- tal yo aquí- y en la calle como en escena… ¡Todo es arte! Y más el vivir…* (UNAMUNO, 1996, p. 517-518)

No excerto acima há uma crítica sutil sobre o teatro vigente na época de Unamuno, na medida em que estabelece as maneiras de representar dos atores, cuja essência ele acreditava ser o cerne do teatro, em detrimento de uma supervalorização do espetáculo, da pirotecnia e dos ornamentos excessivos que prejudicavam a atuação teatral: "[…] *Unamuno dentro de la obra incluye una crítica mordaz a la forma de hacer teatro de aquellos años* […]"(PÉREZ, 2009, p.80). O que também podemos atestar nesta reflexão irônica de Juan:

> *Juan-Acción, acción, acción… Esta época es la del dancing y del cine* […] *Si tuviese ahora una varita mágica, haría surgir aquí un coro de bailarinas iluminadas por bengalas eléctricas de todos colores. Zarzuela sobrerrealista con muda música ratonera. Eso que llaman género lírico. ¡Vaya lira!, ¡pianola! Pero nada de devanarse* […] (UNAMUNO, 1996, p.498)

Em nova cena, Juan vai além e associa o teatro à ideia de um jogo idealizado por Deus. Também o compara com a estética do esperpento, típica de Valle-Inclán, quando em diálogo com o Padre Teófilo fala em bonecos e fantoches e ambos refletem acerca da vida e da existência de Deus:

> *Juan- Su juego es serio, sustancioso* […] *con este pícaro mundo y es… la sonrisa de Dios. Somos sus divinos juguetes…., sus muñecos…*
> *Padre Teófilo- ¿Divinos?*
> *Juan-Sí, pues, nada menos que todo un Dios de amor se entretiene, digo, se recrea en jugar con nosotros…Y a las veces nos despanzurra- ¡qué retortijones de remordimiento!- a ver qué llevamos dentro...*
> […]
> *Padre Teófilo- ¿No será nuestro deber, hermano, dejarnos ser juguetes?*

> *Juan-Más aún: jugar nuestro papel, hacer títeres. Y dejarnos querer…Me siento morir…Me siento morir en esta apartada orilla…* (UNAMUNO, 1996, p.522-523)

Aqui surge com força o lado metafísico e existencialista de Unamuno que se subordina a um jogo teatral de palavras e evidencia a preocupação do protagonista Juan em relação à fé, a direcionar-se para um Criador que ele acredita ser "de amor". É como se o libertino se rendesse frente ao passado mítico de rebeldia contra Deus e aceitasse sua existência apenas no âmbito ficcional, bem como abraça seu destino de criatura que deseja entreter ("*Somos sus divinos joguetes*") e causar o sorriso do seu Pai celestial, dentro da cena teatral:

> *En los momentos en que más abundan estas reflexiones sobre la teatralidad es cuando se alude a la vida, al mundo y a la razón última de todo ello, a Dios. A este propósito, Unamuno no nos sorprende con algo nuevo, es el Unamuno de siempre, el de juegos de palabras, el de la broma llena de intención y plasticidad; Juanito, el libertino, no es un hombre sin fe; como su esencia no alcanza más allá de las mismas tablas del escenario v su vida se detiene en el fin de la representación, cree en el Dios que aparece siempre de algún modo en la comedia de su vida, pero es en rigor, la creencia de un ser vivo sólo en el teatro, en el principio sobrenatural del teatro mismo, caracterizado por su aparato, sus apariencias* […] (BERRIO, 2018, p.74-75)

Dessa forma, os momentos de cunho metafísico e metateatrais, os quais abordam em várias frentes o mistério da vida, são a face filosófica e existencialista de Unamuno de questionar a existência e o propósito da vida, sempre presentes nas reflexões dos personagens:

> *Padre Teófilo-Menos con las muertes…Y me temo que el hermano quiere jugar a la muerte… ¿Es que se apresta para la postrer escena?*
> *Juan- Y diga, aquí en secreto, entre los dos, sin que nos oigan los santos de la capilla…*
> *Padre Teófilo-Son de palo; sordos…*
> *Juan-Diga, en secreto: fuera del juego, fuera del teatro, ¿qué hay…? ¿No responde? Fuera del teatro, ¿qué hay?* (UNAMUNO, 1996, p.524)

Juan indaga constantemente, em um tom existencialista que duvida de tudo, assim como chega a um momento em que admite ao Padre Teófilo ser a "reencarnação" teatral do famoso *Don Juan Tenorio*, da obra *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina:

> *Padre Teófilo- ¡Teatro! ¡Teatro! ¡Teatro! ¡El mundo es teatro!*
> *Juan-Allá, en tiempos pasados* […] *fui Don Juan Tenorio, el famoso burlador de Sevilla…, un juerguista, un badulaque y un… ¡celestino!*
> […]
> *Inés- ¡Pero si Don Juan Tenorio parece que no fue más que un personaje de teatro!*
> *Juan- ¡Como yo, Inés, como yo, y como tú…, y como todos!*
> *Inés- ¡Si creo que hasta no existió!*
> *Juan- ¿Hasta…? ¿Existo yo? ¿Existes tú, Inés? ¿Existes fuera del teatro? ¿No te has preguntado nunca esto? ¿Existes fuera de este teatro del mundo en que representas tu papel como yo el mío? ¿Existís, pobres palomillas? ¿Existe don Miguel de Unamuno? ¿No es todo esto un sueño niebla?* […] (UNAMUNO, 1996, p.539)

Os questionamentos existencialistas desafiam até os limites ficcionais e metateatrais no final desse trecho, uma vez que até o próprio autor Miguel de Unamuno é referenciado no contexto da dúvida existencial. Esta só se dissipa no desenlace da peça, no qual Inés afirma categoricamente a única certeza que todos têm: a imortalidade do mítico *Don Juan* nos palcos espanhóis. Mesmo consumando-se o casamento metáforico dele com a morte, Juan é capaz de "reviver", já que o mito donjuanesco é imortal na alma e no inconsciente coletivo espanhol, conforme os próprios personagens atestam sobre o protagonista e acerca do teatro, ao findar-se a peça:

> *Padre Teófilo-El hermano Juan…* [*dirigiéndose al público*.] *¡Se consumó la boda…!*
> *Benito-* [*aparte a Antonio*] *Recelo otro truco… ¡Por que eso de morirse él así como así…! Es capaz de…*
> *Antonio- ¿Reencarnar? ¡Quién sabe…! Somos nosotros…*
> *Inés ¡Don Juan no muere!*
> *Padre Teófilo- Y ahora, benévolos representantes del respetable público que hace y deshace leyendas y personajes y comentarios, ¡se acabó la vieja comedia nueva de don Miguel!*
> *Pastora- ¿Volverá a hacerse?*
> *Elvira- ¡Todo vuelve!*
> *Antonio- ¡Ande el movimiento! [La pastora se pone a bailar]*
> *Inés- ¡Don Juan es inmortal!*
> *Padre Teófilo- ¡Como el teatro!*
>
> *Fin de "El hermano Juan".* (UNAMUNO, 1996, p.548)

A metateatralidade do desfecho também evidencia uma relação explícita com o subgênero dramático que a caracteriza: "[...] *acabó la vieja comedia nueva de don Miguel*". O paradoxo da "velha comédia nova" designa o fato de que a representação do mito nos teatros é antiga (e por isso ele cita a primeira versão de Tirso de Molina); porém, a forma autorreflexiva desta versão teatral de *Don Juan* é inovadora e nunca fora

abordada pelos dramaturgos espanhóis. De qualquer maneira, Juan "morre" como representação nesta peça, contudo o "outro" burlador, o mítico, é imortal. Assim, Unamuno deixa clara a diferença entre o personagem finito e o mito literário infinito:

> *En realidad no muere, al menos su representación. Muere el don Juan que él está representando, el «otro», pero nunca podrá morir el verdadero don Juan, que encontrará su reencarnación en otros donjuanes que quieran imitarle* […] *En estas últimas escenas del drama se observa al don Juan fracasado, al desventurado, al que no entiende la vida que le ha tocado vivir y que no desea vivir* […] *el protagonista busca a «otro « para alejarse del «yo»; lo que ocurre es que en cada caso esa búsqueda del yo es diferente.* (PÉREZ, 2009, p. 76- 77)

8.4.3-Os intertextos metateatrais

Os aspectos intertextuais, em consonância com a metateatralidade (como reflexão sobre o próprio teatro) merecem um subcapítulo porque há diversas homenagens a dramaturgos consagrados do teatro espanhol e que também trabalharam com o mito de *Don Juan*. Tirso de Molina, Calderón de la Barca, José Zorrilla e até seu contemporâneo Valle-Inclán fazem parte dos intertextos de *El hermano Juan o el mundo es teatro*. Por exemplo, o frei Gabriel Téllez, pseudônimo de Tirso de Molina, se destaca entre as intertextualidades com *El burlador de Sevilla*..., pelo fato de ser monge e por ter sido o primeiro dramaturgo a explorar o mito literário donjuanesco, consagrando-o na história literária espanhola:

> *Juan- ¡Bah!* […] *Además, el Sumo Hacedor*[88] *nos mueve muy al azar de su divino capricho a sus muñecos para divertirse con nosotros…, pero anda escaso de técnica escénica…Buena disposición, promete, pero poca experiencia del tinglado todavía…A pesar de sus siglos de oficio, novicio* […] *Y este monje era acaso un mensajero providencial, inverosímil, caído de… ¡A éste le he conocido yo…!*
> *Elvira-¿Cuándo? ¿Dónde?*
> *Juan-Se dedicaba a deshacer tuertos* […] (UNAMUNO, 1996, p.495-496)

No início do trecho ele se refere ao "Sumo Fazedor", termo metafórico que pode ser interpretado em pelo menos quatro significados essenciais: 1-alude ao Deus cristão, retomando a temática das reflexões existencialistas; 2- nas mitologias ameríndias, o

[88] Em muitas culturas o termo é usado para designar ao deus Sol. Alusão mítica.

vocábulo se refere ao deus Sol, o principal deus mitológico; 3-se refere ao contexto divino do autor, conforme a estética do esperpento de Valle-Inclán, uma vez que fala dos bonecos e fantoches, manipulados de modo metateatral ("*de su divino capricho a sus muñecos para divertirse con nosotros…, pero anda escaso de técnica escénica*"); 4-há uma comparação metafórica sobre o caráter de criador do mito literário de *Don Juan*, homenageando ao monge Tirso de Molina quando menciona "*A pesar de sus siglos de oficio, novicio* […] *Y este monje era acaso un mensajero providencial, inverosímil, caído de… ¡A éste le he conocido yo…*!". Assim como Juan salienta que "*Se dedicaba a deshacer tuertos* […]", dando ênfase ao caráter moralizador e contrarreformista de Molina, conforme vimos em sua versão mítica, em que o burlador é castigado pela estátua, em uma punição divina.

Ainda, outra cena da peça se refere à questão da honra, tão cara em *El burlador de Sevilla,* associando-a ao estilo barroco do teatro áureo e no final também cita o teatro do Romantismo. Há inclusive um tom cômico ao comparar o código de honra com os valores contemporâneos do século XX, os quais são menos rígidos sobre os costumes das mulheres:

> *Inés-* […] *Una cosa decían tus labios; otra, tus ojos, que me devoraban… ¿Se puede jugar así con la honra…?*
> […]
> *Juan-¡Oigamos a la ciencia! ¡Tregua!*
> *Antonio- Eso de la honra, señorita, se lleva mucho en nuestro teatro clásico, el del os lances de honor…*
> *Juan-¡Sí, del honor de lance!*
> *Antonio-Pero ahora, con la melena y la falda corta al uso, pasó ya de moda la honra…*
> *Elvira- ¡La honra!*
> *Juan- ¡Bien por el método!*
> *Inés- ¿De moda? ¿Es que es un traje?*
> […]
> *Antonio-No tome, pues, ese aire romántico, que la cosa no lo merece.* (UNAMUNO, 1996, p.514)

Dentro desse contexto do teatro do século áureo, não podia faltar intertextos metateatrais em relação à Calderón de la Barca. A sua estética está muito presente em *El hermano Juan o el mundo es teatro*, pois Unamuno não esconde sua intensa admiração das técnicas do dramaturgo barroco. A principal é a sobreposição e interação entre os planos da realidade e do sonho, dos quais emanam abundantes questionamentos filosóficos: "*Elvira-¿De veras despiertas, Juan?/ Juan-Sueño que sí, Elvira…Y tú, ¿ con qué derecho*…?" (UNAMUNO, 1996, p.493). Em outra cena, Juan evoca o sonho como

reminiscência do seu passado de representações teatrais: "*Juan-Despertar no es acordarse, sino olvidar el sueño. Y en nuestra niñez* […] *fuimos inmortales*" (UNAMUNO, 1996, p.503). A temática onírica também aparece com um viés psicológico (ou melhor, psicanalítico já que esta ciência estuda os sonhos, nas teorias de Freud e Jung), aos moldes do século XX. O personagem Antonio encabeça os diálogos e "analisa" psicologicamente os sonhos de Juan e Elvira, inseridos em um tom metateatral:

> *Antonio- [Dándole con la mano suavemente en la cara]*
> *¡Despierta, Elvira, despierta! ¡Vuelve en ti!*
> *Elvira-Despertar es salirse de sí.*
> *Juan-Soy yo quien sigo soñando…, vuelto en mí…*
> *Antonio- Los dos estáis soñando…Algo peor: representando una pesadilla…Los dos estáis jugando al escondite, pero no como en vuestra común niñez. Aquel juego era vida; éste es representación. Esto no es juego; es deporte. Y en este deporte vas, Juan, sembrando desdichas, acaso íntimas tragedias, por tu mundillo.* (UNAMUNO, 1996, p.513)

Antonio compara o sonho às memorias da saga mítica de *Don Juan*, do seu passado de "*desdichas, acaso íntimas tragedias, por tu mundillo*", trazendo à tona o enredo de confusões causadas pelo burlador. E assim conclui ser esse o pesadelo do Juan de Unamuno, o das reminiscências que o perturbam ao longo de toda peça: "*Algo peor: representando una pesadilla*". Além disso, a metateatralidade de Unamuno se expande ao ponto de citar e abranger grandes personagens da história literária espanhola e destacá-los no contexto teatral, uma vez que Segismundo de *La vida es sueño* (1635), de Calderón de la Barca, é o protagonista que suscita o jogo de espelhos entre o plano real e o fictício ou do sonho:

> *Juan-*[…] *preguntar si un personaje de leyenda existió, sino si existe, si obra. Y existe Don Juan* […] *y Segismundo* […] *y vosotras existís, y hasta existo yo…, es decir, lo sueño…Y existen todos los que no están aquí viendo y oyendo, mientras lo estén, mientras nos sueñen…*
> *Elvira-La vida es sueño, reza el refrán…*
> *Juan-Vale decir que es comedia…Vida…, sueño…, río…,*
> *Inés-A esos personajes los he visto hacer en el teatro…*
> *Juan-Hacerse, dirás…Y me estás viendo hacerme…personaje…Hay que hacerse…y hacerse uno al mundo…, al teatro…*
> *Inés- Al teatro del mundo…*
> *Juan-Y al mundo del teatro… ¿Y a Don Juan le verías, Inés, en ópera?*
> *Inés-No; el de Zorrilla…*
> *Juan-Ópera, sí; declamada y sin orquesta. ¿Y no habéis oído que el teatro es un espejo? Como el río…* (UNAMUNO, 1996, p.540)

No final do fragmento, a peça teatral *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla, também é homenageada no momento em que Inés afirma que assistiria a versão mítica do dramaturgo romântico. Ao que Juan salienta a técnica do espelho de Calderón: "*¿Y no habéis oído que el teatro es un espejo*?". Com isso, chega-se a um ponto em que os personagens concluem estarem sonhando e "despertam", cientes de sua realidade no palco, plenamente teatral:

> *Antonio-el teatro es la primera de las verdades.., la más verdadera…, no la que se ve, sino la que se hace…*
> […]
> *Inés-¿Me perdonas aquella locura?...fue un sueño para despertar en tus brazos…*
> *Benito-Pues duérmete en ellos y vuelve a soñar, locuela…, a soñarme…*
> […]
> *Elvira- ¡que loca anduve…!*
> *Antonio- ¡Asiéntate, pues!* (UNAMUNO, 1996, p. 547)

Finalmente, há uma intertextualidade que define ao *Don Juan* de Unamuno e que fora expressa desde o prólogo[89] da peça (em que o autor sintetiza seu parecer ideológico acerca dessa figura mítica), ou seja, é demarcada em um monólogo do protagonista, no qual ele demonstra uma face associada ao ego do mito de Narciso, personagem que nunca amou a uma mulher e se apaixonou por si mesmo:

> *Juan- Y se respira mejor…Ahora solo, solo, solo…, como me parió mi madre… ¿Y qué me queda? Prepararme a bien morir. Ensayar una nueva muerte. ¡Pero sin moraleja, que esto no es fábula!* […] *Adelante, pues, con la comedia* […] *Y ahora a buscarme albergue de solitario errante, de caracol andariego. [Echa un poco del agua del vaso en la palma de la mano y se moja la frente] ¡Me arde! [Palpándose] Juan, Juan, Juan, ¿te ves a ti mismo? , ¿te oyes?* […] *¿te sientes?, ¿te eres? ¿Eres el de Inés y Elvira?; ¿el de Matilde?* […] *¿eres el del público?; ¿te sueñas?* […] *¡No, no, que me ahínco en firme, en madera de siglos henchida de recuerdos inmortales! [Palpa la mesa y la silla] ¡Tan reales, tan teatrales como yo; no cabe duda!* […] (UNAMUNO, 1996, p.519)

Isso porque, no mito de Narciso, ele se apaixona por sua própria imagem quando se depara com ela no leito de um rio, em situação semelhante com este trecho em que

[89] Trecho do Prólogo que relaciona Don Juan com o mito de Narciso: "*Un perfecto egoísta, que es siempre, aun en la más íntima compañía* […] *un solitario. Que ni siquiera trata de adentrarse en la hembra, en su presa, de fundirse con ella, sino a lo más de ensimesmarse, no de enjenarse, en ella. Y nada de conocerla* […] *Que es para él mujer y no hembra, persona y no animal*." (UNAMUNO, 1996, p. 470)

Juan se vê e se sente em contato com a imagem espelhada, trazida pelo símbolo da água: "*[Echa un poco del agua del vaso en la palma de la mano y se moja la frente] ¡Me arde! [Palpándose] Juan, Juan, Juan, ¿te ves a ti mismo*?". E dentro do jogo de espelhos de Unamuno, a metáfora de contemplar a si mesmo é também a de olhar-se enquanto representação do mito, nos palcos teatrais: "¡*Tan reales, tan teatrales como yo; no cabe duda*!". O mesmo se observa em outra cena com tal simbologia, na atitude de Juan de ficar mirando-se por um instante, no reflexo da água: "*Vuelve el padre Teófilo, trayendo agua en una gran concha, que se la da a Inés y ésta se la acerca a los labios a Juan, que se queda un momento mirando el agua"* (UNAMUNO, 1996, p.544).

8.4.4-A linguagem filosófica e pausada

Acerca da linguagem utilizada por Unamuno, além das reflexões filosóficas e intertextos que evocam outras obras dramáticas e metateatrais, não há, por exemplo, a versificação dos diálogos, quebrando a tradição do teatro romântico de Zorrilla nesse aspecto. Porquanto os discursos dos personagens se caracterizam por muitas perguntas, anáforas (repetições de palavras e expressões com interjeição) e mudanças de assunto que se entrecortam, por vezes, pelo excesso de pontuações nas falas:

> *El diálogo de Unamuno es excesivamente entrecortado, sus frases saltan de continuo de unos temas a otros. Todo está lleno de preguntas, exclamaciones y repeticiones, y si esto, tal exceso de signos ortográficos fatiga un poco al leer; para los espectadores, y aun más para los actores y actrices que hubieran de encarnar los personajes unamunianos debía ser verdaderamente abrumador.* (ESCOBAR, 2018, p.27-28)

Só para dar um exemplo, nesta cena fica evidenciada a fatigante pontuação que transita entre questionamentos, interjeições, reticências e anáforas:

> *Padre Teófilo-¿Negocio? Negocio dijo?*
> *Elvira-¡Según el padrecito, juego!*
> *Padre Teófilo-Juego, juego, juego…"Tienen nombre de que viven, pero están muertos…"*
> *Juan-Apocalipsis, capítulo tal, versillo tantos…*
> *Padre Teófilo-Presume de gracejo el mozo…Y sigue las huellas de Don Juan…*
> *Juan-No dejó huellas, sino surco…* (UNAMUNO, 1996, p. 494-495)

Os jogos de palavras de teor metafísico se combinam com abundantes tergiversações do protagonista da peça:

> *Juan- No recuerdo…, no puedo quererte…, no sé querer, no quiero querer…, no quiero a nadie y no debo seguir engañándote* […]
> *Inés- ¿Por qué no?*
> *Juan- ¡Lo dicho!*
> *Inés- Pero ¿qué buscas con esto, Juan? ¿Adónde vas?*
> *Juan- No voy; me paseo; la vereda me retiene…, faldeando el monte de la vida… y rehúyo los atajos, que son trabajosos.* (UNAMUNO, 1996, p. 486)

A ponto de alguns personagens perderem a paciência com essa linguagem e atitudes fugidias do burlador. Inclusive Antonio roga que ele deixe de evadir tanto com metáforas "culteranas", em uma intertextualidade com o estilo rebuscado e de difícil apreensão semântica das poesias barrocas: "*Antonio- ¡Déjate de metáforas, culterano! Y no quieras aparentar lo que no eres* [...] *Y sobre todo te engañas a ti mismo y trabucas tu papel!"* (UNAMUNO, 1996, p. 514-515). A téorica Escobar também salienta o jogo léxico com o intuito de metaforizar e brincar com o significado das palavras e expressões filosóficas, a serviço do rebuscamento, o que é típico de Unamuno, desde seus tempos como exímio ensaísta e filólogo:

> *Pero por lo general los juegos de palabras y las ingeniosidades filológicas son de buena ley. Nacen de que Unamuno tenía siempre presente el contenido conceptual todo del lenguaje que empleaba:*
> *Elvira.-¿No te acuerdas? ¿No despiertas?*
> *Juan.-Despertar no es acordarse, sino olvidar el sueño*. (ESCOBAR, 2018, p.103)

8.4.5-Os cenários "coadjuvantes" de Unamuno

Como o estilo de Miguel de Unamuno é avesso ao modo de se fazer teatro de sua contemporaneidade, ele evita os excessivos ornamentos e decorações do cenário porque seriam distrações, com o objetivo de focar mais no seio do espetáculo do que na ideia a ser representada no palco. Por essa razão, a peça segue a lógica do teatro "desnudo", pautado pela máxima condensação do espaço e economia de sua descrição nas didascálias ou indicações cênicas (tão caras no detalhismo utilizado pelos diretores teatrais, responsáveis por colocar em prática ou executar as cenas). Escobar comenta sobre a ideologia cênica de Unamuno:

> *Dan la impresión, siempre de que su arquitecto ha hecho el primero y sustancial esfuerzo para crear la armazón, pero que no se ha cuidado de los elementos accesorios para que podamos dar la obra por conclusa y normal. Y, en efecto, es esto lo que sucede cuando nos enfrentamos con cualquiera de las extrañas creaciones escénicas del autor; pero si Unamuno descuida de tal modo la escenificación de sus obras, lo hace con plena conciencia* […] *considera superfluo todo aquello que no se refiera a lo más íntimo del hombre, a la entraña más personal y escondida del alma humana.* (ESCOBAR, 2018, p.26)

Perante o panorama de despreocupação com o espaço das cenas, em *El hermano Juan o el mundo es teatro* as ações ocorrem em apenas três lugares, em estreita relação com os atos da peça. No primeiro ato, os personagens atuam em um canto de um parque ("*rincón de un parque público*"); no segundo, em um quarto de uma velha pousada ("*cuarto de una vieja posada de Renada*"), local que foi a casa de Juan; no terceiro e último ato, as ações se concentram em um convento. Sendo que este último espaço é um claro intertexto com a versão romântica do mito de Zorrilla:

> *Como es habitual en Unamuno, su rechazo hacia el teatro realista se traduce en la escasez de alusiones al espacio escénico* […] *Unamuno suele situar a sus personajes* […] *en espacios abstractos, indefinidos* […] *En cuanto al convento, ya desde el Romanticismo está tipificado este lugar como refugio, como reducto de sosiego espiritual. Por tanto, es absolutamente idóneo como marco de la nueva y última experiencia vital de este Don Juan unamuniano.* (RESINO, 2018, p.175-176)

Assim, há poucos espaços para o trânsito dos personagens, bem como a descrição dos mesmos é bastante sucinta no início dos três atos. A exceção se dá com respeito ao segundo espaço, no qual se desenvolve um pouco mais o cenário:

> *ACTO SEGUNDO* […] *Un cuarto de una vieja posada de Renada. Sobre la mesa, una botella de agua y un vaso del que bebe Juan de vez en cuando. Al vaciarlo se lo llena Elvira. En el respaldo, la capa. Elvira saca de cuando en cuando un espejito y se da colorete en los labios con el lápiz rojo.* (UNAMUNO, 1996, p.501)

E o terceiro ato evidencia a diminuta importância que Unamuno dedica no relacionamento do espaço com as ações dramáticas vigentes: "*ACTO TERCERO* […] *A la entrada de un convento. A un lado se ve la casa conventual y al otro, la capilla*" (UNAMUNO, 1996, p.521). Além disso, em um contexto metateatral, há um breve momento de paródia, no qual Juan descreve a um "tablado" e menciona os "bastidores"

de um cenário teatral: *"*[...] *movámonos así de noche sobre el tablado, que después Dios dirá…, si dice…Porque se me hace que va a tronar, y no nos calemos. Son malas estas mojaduras al sereno de bastidores*…" (UNAMUNO, 1996, p.499). De acordo com esses peculiares traços, Unamuno conforma sua disposição de centrar-se em um teatro mais abstrato, focado nas ideias e menos nos ornamentos, ignorando a essência das convenções dramáticas da tradição literária espanhola. E reafirma seu propósito de renovar a perspectiva dramática mediante uma ideologia bem definida de seus preceitos, com um "teatro das ideias".

8.4.6-O enredo "das ideias"

A trama da peça, por causa do estilo filosófico de Unamuno, se concentra, portanto, mais nas ideias do que nas dinâmicas e conflitos típicos das tragicomédias espanholas. Como os diálogos são o foco do enredo, isso contribuiu para que *El Hermano Juan o el mundo es teatro* não tenha sido representada e não obtivesse popularidade nos palcos. O espectador precisaria apreciar essa linguagem filosófica, as trocas de opiniões entre os personagens e a carência de emoções, trazidas pelos conflitos e tensões dramáticas em si. O enredo chega a ser nomeado, em momento metateatral, para indicar a simples entrada de uma personagem: "*Inés- [Entrando agitada] Soy yo, sí, yo, Juan; soy tu Inés otra vez más./ Juan-¿Tú aquí y ahora? ¡Venga enredo! ¿A por qué?/ Inés- ¡A por ti!* […]" (UNAMUNO, 1996, p.513). Não obstante, os raros momentos de tensão ou conflito da peça giram em torno de desavenças entre o protagonista e os noivos das mulheres que se sentem atraídas por Juan:

> *Juan- ¡Dale!* […] *¡Repítelo!*
> […]
> *Antonio-¡Hombre…, no!*
> *Juan- ¿Que no? [Coge la botella como para esgrimirla, pero se reporta y se va a él mientras las mujeres se apartan asustadas] Hombre, no, ¿eh?* […] *[Va a cogerle el cuello]*
> *Antonio- [Cruzándose de brazos] Anda, atrévete* […] *Y si me ahogas* […] *¿luego, qué?*
> *Juan- [Tapándose la cara] Ella…, ella…, ella que pasa…* (UNAMUNO, 1996, p.517)

De fato, os verdadeiros conflitos da trama da peça são ditados pelas controvérsias internas de Juan, uma vez que ele luta contra seu passado de enganador de

mulheres e estas o perseguem, aumentando sua pressão psicológica. A metáfora da morte, que aparece no trecho acima ("*ella que pasa"*), é outra fonte de tensão constante, pois a morte ronda em várias cenas, atormentando-o. Dessa forma, a resolução dos seus conflitos íntimos, no derradeiro ato, passa pela fuga das mulheres e o reencontro metafórico com sua noiva, a morte:

> […] *los conflictos que se desarrollan en el drama se resuelven cuando don Juan que desea huir de las mujeres para encontrarse a sí mismo frente a la Muerte, actúa como celestino de sus antiguas amantes. Esta solución adoptada por el autor se enfrenta claramente con las teorías libertinas del mito; pero, lo que pretende Unamuno aquí es redimir al don Juan buscando al «otro» que va con él. Por eso huye de las mujeres, porque no quiere enfrentarse con el don Juan literario que representa y es, por este motivo, por el que a todas rechaza y a todas anima al matrimonio con otros hombres, pasando a convertirse él en «El hermano Juan»* […] *El tercer acto comienza con esa conversión del don Juan* […] *Su conversión le permite ver quién es él de verdad y la imposibilidad de ser otro; el protagonista acepta esta condena, sabiendo que su conversión final, como la de los otros donjuanes, pasa por la muerte* […] (PÉREZ, 2009, p.79)

Em síntese, o ponto chave da peça é a resolução dos conflitos filosóficos e psicológicos do burlador, já que as ações que costumavam marcar a representação do mito são escassas. Não há brigas nem conquistas do protagonista, apenas há conjeturas e reflexões filosóficas, as quais se sobrepõem ao contexto mítico tradicional, o que delimita, dentro da história literária espanhola, ao "teatro das ideias", de Miguel de Unamuno. Um *Don Juan* que resolve virar "irmão", um religioso que faz as pazes com seu passado e renuncia às contendas do seu âmago, para assim subverter a lógica do mau exemplo de outrora. Ele se torna um casamenteiro e um conselheiro das novas gerações, o que corrobora a falta de conflitos dramáticos, pelo simples fato deste Juan os evitar: "*¿Qué le falta, pues, a la farsa de Unamuno, de qué elemento carece El hermano Juan para que se trate de una obra irrepresentable? Le falta, sencillamente, acción. Por eso no es del todo dramático este puro teatro de ideas."* (ESCOBAR, 2018, p.103).

8.4.7-Os personagens como entidades conscientes de sua atuação dramática

Em face dessa lógica de contenção das ações dramáticas, a escolha de poucos personagens para interagirem com o mítico Juan é outro desdobramento natural do teatro pautado pelas ideias abstratas. Ao todo são oito personagens simetricamente dispostos em quatro homens e quatro mulheres que respectivamente são: Juan, El Padre Teófilo, Antonio, Benito, Elvira, Inés, Doña Petra e Una Pastora. Há uma quinta mulher, Matilde, filha de Doña Petra, que chega a ser nomeada como conquista de Juan, mas não aparece nem interage nas cenas, descartando-se na natureza de personagem. Ainda, do ponto de vista dramático e estético, percebe-se nos personagens um distanciamento de características mais profundas, pois, de modo geral são figuras que lembram aos bonecos do esperpento de Valle-Inclán, pela falta de sentimentos intensos entre eles, desprovidos do lado mais humanizado, apenas parecem atuar teatralmente como veículos de interação com as divagações filosóficas do protagonista:

> *El Padre Teófilo, doña Petra y la pastora, ocupan, me parece, un escalafón inferior en la jerarquía de los caracteres. Y eso que en el Padre Teófilo se hallan resonancias muy interesantes y sugerentes para la comprensión total de la farsa. Me refiero, concretamente, a la conversación que en el acto tercero sostiene con el hermano Juan y que es el medio empleado por Unamuno para abordar problemas tan importantes como el de la inmortalidad del alma y el del sentido de la vida. Pero en todos ellos, en todos los personajes, notamos una falta absoluta de humanidad* […] *Hasta podríamos decir que se les ven los hilos con que el autor los mueve.* (ESCOBAR, 2018, p.106-107)

Isso porque todos os personagens tomam consciência de que somente representam um papel e são "máscaras" ou *personas* de cunho teatral, começando pelo próprio protagonista: "*Don Juan es un personaje que está condenado a llenar un papel, como si fuera un títere, sin voluntad propia, sin oponer resistencia* […]" (FAJARDO, 1987, p. 372-373). O burlador perde o "*Don*" de outras versões míticas, embora revele a consciência de que tem um passado e que está preso a ele até o momento de sua morte, no desenlace da peça:

> *Lo primero que nos llama la atención de esta versión es que ha desaparecido el "Don" que en los otros burladores venía soldado al nombre indefectiblemente* […] *Este Juan es la pieza clave de ese teatro-mundo a que alude el título. Es un personaje vacío de contenido propio, reencarnación de otros Don Juanes* […] *La situaciones están pasadas por el tamiz teatral* […] *en repetidas*

> *ocasiones se utiliza la palabra "escena*" […] (RESINO, 2018, p.176-177)

Benito e Antonio sabem de seus papéis teatrais como os "pares românticos" de Inés e Elvira respectivamente, e estas, mesmo que oscilem e tentem conquistar Juan nas cenas iniciais, acabam cedendo e aceitando a função de esposas deles, pois assim Juan se livra do estigma de enganador de mulheres, aconselhando-as a retomarem seus noivados: "*Los rivales o antagonistas masculinos se desdibujan en la obra, Benito y Antonio en realidad son los depositarios de la función de emparejarse, de "hacer mujer" a Inés y Elvira respectivamente* […]" (RESINO, 2018, p. 180). Já o Padre Teófilo pode ser considerado o personagem mais simbólico, no que tange ao caráter filosófico impresso na peça por Unamuno. Sua função de interlocutor dos pensamentos e questionamentos existencialistas de Juan substitui aos criados de versões anteriores do mito literário, bem como ele desencadeia a maioria das constatações acerca da metateatralidade, na qual todos os personagens estão fatalmente submetidos, sendo meros instrumentos do autor/criador:

> *En otro orden de cosas, tenemos un personaje muy importante, lo que se puede deducir ya desde el mismo sentido etimológico del nombre: Teófilo. Durante su primera aparición (acto I, escena V) asume el papel de advertir los peligros de jugar con la vida (es decir, suplanta a los Catalinones predecesores). A sus palabras contesta Juan con un "que largo me lo fiáis" muy sui generis: "Apocalipsis, capítulo tal, versillo tantos…", en evidente tono de farsa* […] *En el acto III vemos al Padre Teófilo como compañero de viaje de Juan en el convento y como interlocutor de los pensamientos de éste, que son los mismos que los del autor: los hombres como juguetes y títeres de la Divina Comedia* […] *Este Don Juan es más prisionero de los presupuestos ontológicos de su autor que de las coordenadas del mito. Es éste el más "personal" de los Don Juanes del teatro del siglo XX.* (RESINO, 2018, p. 181)

Finalmente, o protagonista Juan apenas no desfecho da peça consegue "livrar-se" do papel de burlador, no momento em que se converte no "*hermano Juan*" e abandona a atuação estigmatizada que o caracterizava nas versões anteriores do mito, segundo observa Pérez:

> *Ese miedo a morir, a no ser auténtico, a no pasar a la historia como un personaje legendario hace al protagonista reconvertirse. La solución del don Juan pasa por aceptar que no es el personaje que representa y decide pasar a la historia como «el hermano Juan» dejando que otro represente el don Juan literario que él ha estado*

> *interpretando mucho antes de empezar esta comedia*. (PÉREZ, 2009, p.78-79)

8.4.8-O tempo feito de digressões

No que concerne às marcações temporais externas, são pouco exploradas por Unamuno na peça. O chamado "tempo cronológico", que percebemos com menções ao transcorrer das cenas (datas, horas ou expressões que aludem ao tempo), é praticamente inexistente: "*No encontramos en la obra datos temporales concretos. Únicamente podría considerarse la levitación constante del pasado, de la niñez, que a modo de leitmotiv, gravita sobre el presente y se proyecta hacia el futuro"* (RESINO, 2018, p.175-176). Conforme Resino observa, há esses momentos de reminiscências sobre a infância de Juan ao lado de Elvira que inclusive os levam a visitar o local, Renada, no intuito de evocar tais lembranças, em diálogos com pequenos *flashbacks* ou voltas ao passado infantil:

> *Elvira-Ahora ya estás aquí, en nuestra Renada y en esta casa, hoy posada y antaño tu hogar, el de tus padres, donde voló* […] *nuestra común niñez, cuando* […] *jugábamos ya a marido y mujer* […] *en la misma cuna…*
> *Juan-En este mismo cuarto, entonces alcoba, me dio con gemidos de dolor mi madre a luz del mundo* […] (UNAMUNO, 1996, p. 501-502)

Além disso, no início da peça teatral temos um único indício temporal, denominado de "tempo da história", abrangendo a época em que os eventos ocorrem: "*Juan, en los primeros actos, vestido a la moda romántica de 1830, con capa; los demás, al día."* (UNAMUNO, 1996, p.483). A referência é, então, explícita à época romântica, como forma de dialogar com a versão teatral, *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, escrita em 1844. Tal data, situada no século XIX, denota também o anacronismo de Juan que veste uma capa, em detrimento dos outros personagens:

> *Todos los personajes aparecen vestidos a la moda actual excepto don Juan, el hermano Juan, que va a la "romántica de 1830, con capa". Con ello se le da a la figura central del drama un aire irreal y "demodé" que ayuda a hacer comprender su simbolismo. Porque este burlador unamunesco , es viejo, caduco, está agobiado por el peso de otras vidas que él cree haber vivido, y el traje romántico le confiere un aspecto de polvorienta guardarropía que va muy bien a su carácter eminentemente teatral* […] *En efecto, el personaje de*

> *Unamuno se sabe, se siente uno con sus antecesores literarios y esta sabiduría le resta espontaneidad. Por ello, cuando al acordarse de los otros donjuanes y del dinamismo que éstos derrochaban intenta él imitarlos, le sale el gesto forzado* […] *Pero no es eso lo normal en él, sino la reflexión continua acerca de su esencia de títere en el teatro del mundo.* (ESCOBAR, 2018, p.104)

A estudiosa María Yáñez concorda com Escobar e acrescenta a intenção de dialogar com Zorrilla, contrastando o tempo da ação com um signo não verbal que vai sendo alimentado nas intertextualidades da versão teatral romântica:

> *Ya el hecho de presentar a Don Juan anacrónicamente vestido de romántico, en contraste con los otros personajes y con el tiempo contemporáneo de la acción, es un llamativo signo no verbal, que remite claramente a la concepción pseudo-romántica de Zorrilla, y no a su personaje, ataviado a la moda del siglo XVI.* (YÁÑEZ, 2018, p.132-133)

Para concluir, o que realmente predomina nesta peça é um "tempo psicológico", pautado pelas intermináveis reflexões de Juan, que tornam seu pensamento e as lembranças de suas "vidas passadas" uma evidente face do contexto intertextual e metatetatral. Ou seja, abundam as divagações do protagonista e o seguinte trecho, a título de exemplo, corrobora a assertiva: "*Inés-* […] *Juan, no te entiendo…/ Juan-Ni yo acabo de entenderme… Así me nací… / Inés-¿Qué así te naciste? Recuerda… / Juan-Sí, me fui demasiado lejos… / Inés-¿Vas a volverte?, ¿vas a desdecirte?"* (UNAMUNO, 1996, p.484).

8.4.9-Conclusões sobre *El hermano Juan o el mundo es teatro*, de Miguel de Unamuno

O primeiro ponto a se verificar, dentro da relação do mito donjuanesco e a maneira com que Unamuno o configura dramaticamente na peça, diz respeito à explícita intenção de elevar a figura mítica ao patamar de símbolo do teatro das ideias do autor. As intertextualidades com outras versões do mito, inseridas no gênero dramático, estabelecem a ponte para que *Don Juan* se assuma plenamente como ente literário, ou melhor, como "encarnação" ou referência dramática dos palcos espanhóis:

> *Don Juan significaba para Unamuno, no sólo el prototipo del no hombre, sino también el emblema de esa teatralidad que aspiraba a destruir para crear su teatro de ideas. Aunque en nuestro texto aparecen explícitos otros modelos donjuanescos, es a Zorrilla a quien remite con más insistencia, transcribiendo incluso (siempre en cursiva) versos completos. Y, sin embargo, se aleja tanto del modelo que no sólo no consigue destruirlo, sino que llega a hacerlo simpático por contraste con ese desagradable híbrido que nos presenta. No obstante, aunque su experimento resulte fallido, hay que concederle la importancia de haber sido el primero en instaurar explícitamente el valor emblemático de Don Juan como encarnación de la teatralidad, valor que ha continuado a lo largo de nuestro siglo.* (YÁÑEZ, 2018, p.135-136)

Diante de uma total metamorfose do burlador, na ótica de Unamuno, são invertidos os paradigmas essenciais do mito tradicional, uma vez que o sedutor começa a ser seduzido e as mulheres que eram vítimas passam a persegui-lo. A solução original do autor, para resolver a contenda interna que afligia ao novo Juan, foi a de transformá-lo em um "celestino":

> *No deja de ser también original y singular la resolución unamuniana al problema de los amores donjuanescos, y aun cuando en determinados personajes y por ciertos personajes se expresen concepciones biológico-psicológicas al uso del momento, la solución definitiva, la definición del donjuanismo como tercería o celestinaje en amores ajenos, tiene como mínimo el valor de sorprendernos con su originalidad. Ciertamente ésta del celestinaje no es una solución explotada, con ser salida ingeniosa y útil*. (BERRIO, 2018, p.77-78)

Outro fator relevante e inovador é a visão da morte, a que antes o mítico burlador ignorava, em seu ímpeto de atitudes inconsequentes (ou se precipitava com tendências suicidas), e agora ganha um patamar de reflexões existenciais que chegam a ser obsessivas, pois Juan a busca conscientemente, para assim resolver-se como personagem teatral: "*La obsesión del viejo Don Juan era la del insulto a Dios* […] *La obsesión que al nuevo Don Juan le presta su autor es* [...] *la obsesión unamuniana* […] *la de la existencia: el viejo problema del vivir y del fingirse"* (BERRIO, 2018, p.73).

Indubitavelmente a metáfora do *theatrum mundi* é um aperfeiçoamento consciente que Miguel de Unamuno faz de tal ideia, tomando como ponto de partida ao seu mestre Calderón de la Barca. Este concebia um drama filosófico, caracterizado pelo jogo entre aparência ou sonho e a realidade, em uma ótica de teatro que reflete um espelho fidedigno do mundo, pelo qual as pessoas são personagens a desempenharem seus papéis no seio da vida. Unamuno trabalha essa perspectiva dramática com louvor,

elevando seus limites a ponto de sua proposta, de um teatro abstrato, ser pautada apenas por ideias representáveis:

> *Esta metáfora del mundo como teatro y la vida como sueño, presenta ahora un nuevo rasgo frente al primitivo calderoniano: Lo que en Calderón era genial logro de arquitectura filosófica y genial y trágica escapada del mundo tangible, es en Unamuno un ágil juego. Don Miguel introduce la angustia jocosa como método de expresión frente a la angustia infinita de los personajes de nuestro teatro clásico, ya que la diferencia entre los personajes de Unamuno y los de Calderón estriba en que los de éste no caen en la cuenta de que son seres vivos, con vida independizada del creador, que es sólo vivo fuera de la finita dimensión biológica, en la mirada de su animador* […] *Los hombres son muñecos llenos de estopa y serrín, el mundo el teatro, Dios la empresa* […] *El hermano Juan se mantiene, ora en el mundo de lo que es, ora en el mundo de lo que representa* […] *por lo que es -ente de ficción vivo y eterno- juega su papel de reencarnaciones infinitas, de eternidad* […] *pasa de uno a otro de los extremos de su dualidad constitutiva, surge la duda de una dimensión frente a la otra.* (BERRIO, 2018, p.75-76)

A ênfase dada às personagens femininas é outro traço do teatro de Unamuno que retrata as conquistas femininas do século XX. Elas são personalidades mais independentes, que saem do papel de vítimas de *Don Juan* para seduzirem-no, além de que o dramaturgo exalta o lado maternal delas:

> *De la vieja comedia teológica a la moderna comedia de Unamuno el centro de gravedad de la iniciativa amorosa ha cambiado de manos. Si antes, en la época de las trotacalles tapadas, y las damas nocherniegas y ventaneras, el que se movía y escalaba y seducía era el hombre, y era escándalo pensar en las doncellas decididas disfrazadas de varón; en el año 1929, Unamuno nos representa la cuestión invertida, es la mujer la que activa en el amor, la que es verdadero Don Juan, la que seduce en definitiva al hombre, convenciéndole, eso sí, para que con ella rinda la apremiante función reproductora* […] *Para Unamuno el donjuanismo femenino, en un ciclo completo, es rarísimo* […] *es la mujer en el hondo sentido, es la madre y la virgen.* (BERRIO, 2018, p.80-81)

Portanto, a visão de Unamuno de recuperar o auge do gênero dramático espanhol se sintetiza em explorar o mito donjuanesco como símbolo do teatro clássico e, por essa razão, Juan tem consciência de sua função dentro da peça, ao que o metateatro é a forma paródica pela qual o autor pode expressar sua visão psicológica, filosófica e dramática dos novos tempos. Ele conjuga no próprio título da obra as duas vertentes ideológicas do mito: por um lado, *Don Juan* é o "*hermano*", ou seja, é uma figura que se resolve

mediante a religiosidade e escapa do seu destino outrora trágico das versões míticas precedentes, por outro lado; "o mundo é um teatro", em que representar a si mesmo é alimentar a consciência filosófica de questionar a própria existência e refletir acerca da realidade que nos circunda:

> *Es asimismo una recuperación del teatro clásico, a través de algunos elementos formales, por ejemplo la metateatralidad. El subtítulo de "El mundo es teatro" aclara su interés por la metateatralidad* […] *tiene un efecto parecido en los espectadores, en lo que se refiere a borrar las fronteras entre la obra y la vida. En la obra de Unamuno Juan anula la frontera entre la vida y el teatro (la obra), y hay una confusión que se extiende a la vida fuera de su obra* […] *Escenificar las ideas es lo que le importa a Unamuno. En este caso, sus ideas sobre el mito de Don Juan. Unamuno coloca a su Don Juan pensador en un escenario casi vacío*. (KARSIAN, 2014, p.3)

8.5-Conclusões sobre o mito arquetípico de *Don Juan* no século XX, a "Idade de Prata" da literatura espanhola nas óticas de Valle-Inclán e Miguel de Unamuno

As obras teatrais *Las galas del difunto* e *El hermano Juan o el mundo es teatro* fazem parte de dois autores consagrados da Geração de 98 e da chamada "Idade da Prata" da literatura espanhola. Valle-Inclán e Miguel de Unamuno estavam cientes do momento histórico complicado pelo qual passava a Espanha, nas primeiras décadas do século XX, e isso se reflete na configuração do mítico *Don Juan*, somado ao propósito de inovar literariamente:

> […] *el uso deformado de la figura constituye un signo más de desmitificación histórica, una de las preocupaciones más características de los llamados noventayochistas. Pero no hay que olvidar el factor estético, que tanta importancia tuvo en la época. A la par que la enquilosada visión historiográfica, estos jóvenes artistas aspiraban a destruir los modelos literarios que se habían afianzado durante el siglo XIX. La figura de Don Juan, utilizada ya por la generación anterior para ironizar sobre la literatura romántica, fue reinterpretada por estos enemigos del convencionalismo, tomando en consideración los componentes burgueses que Zorrilla le había añadido. Al romper estos moldes en el interior de sus propios textos, manifestaron metafóricamente las directrices de sus nuevas concepciones poetológicas*. (YÁÑEZ, 2018, p.150-151)

Em outras palavras, Yáñez destaca que não só historicamente, como também do ponto de vista estético, a figura de *Don Juan*, desde a versão romântica de Zorrilla,

inspirou uma rebeldia em relação aos procedimentos formais do teatro, com o ímpeto de renovação dos estratagemas estilísticos do século XX:

> *Por una parte, su carácter satánico, ensalzado por los románticos, encajaba en la concepción del universo decadentista de fin de siglo; por otra, había adquirido, a partir de Zorrilla, un rasgo de convencionalismo teatral, que la convertía en encarnación de los valores literarios que los renovadores aspiraban a transformar o destruir*. (YÁÑEZ, 2018, p.128-129)

Antonio Berrio concorda sobre a importância e o fenômeno literário que foi o fato de *Don Juan* ter virado uma caricatura, exatamente no momento posterior à versão de Zorrilla, no chamado "pós-romantismo espanhol" e, por consequência, na Geração dos escritores de 98: "*Con el post-romanticismo realista Don Juan fue una caricatura de que se sirvió el autor para demostrar a su público que el Burlador es sólo un bello sueño o una pesadilla romántica"* (BERRIO, 2018, p.71). Já o escritor Ramiro de Maeztu, contemporâneo e componente da *Generación del* 98, explicita o contexto no qual fez-se propício a reaparição do mito de *Don Juan*, nesse conturbado momento, conforme comenta Yáñez:

> *En España coincide el florecimiento del tema con la crisis del 98* [...] *Ramiro de Maeztu* […] *veía en Don Juan «de una parte el mito de la energía inagotable; de la otra, el lema de «Yo y mis sentidos», frente a todas las leyes humanas y divinas», al revisar la historia del motivo, observó que éste surge cada vez que los pueblos se enfrentan a una crisis de ideales* […] (YÁÑEZ, 2018, p.127)

Além do mais, Maeztu sintetiza que a "crise de ideais" alimentou o mito donjuanesco em larga escala, atribuindo-lhe uma similaridade com outros momentos da história literária espanhola. Segundo Resino:

> *Encuentra Maeztu que el momento histórico es propicio para la reaparición, a gran escala, de Don Juan "porque estos años marcan otra crisis de ideales" y surge como "la alternativa del capricho absoluto" como ocurrió durante la Contrarreforma y el Romanticismo*. (RESINO, 2018, p.130)

Dessa forma, Maeztu compendiou também os momentos históricos literários mais importantes da Espanha e do mito donjuanesco: a Contrarreforma que se desdobra no *Siglo de oro*, tendo como emblema a fundação do mito literário, por meio da obra *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina e depois o

Romantismo, com a versão mítica em *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla. Ambas fizeram parte do percurso, neste estudo, e também são muito presentes em intertextualidades nas versões de Valle-Inclán e Miguel de Unamuno. Estes reatualizam o mito e não "desmitificam" em si. Eles simplesmente alteram os paradigmas de abordagem da figura mítica, em um processo, denominado por Resino, de "transmitificação", iniciado a partir da versão romântica de Zorrilla:

> *Parece claro que las versiones múltiples del mito que encontramos a principios de siglo, no permiten hablar en destrucción (o desmitificación) sino más bien de transmitificación, sin contar el interés que suscita como tema de estudio desde una posición diacrónica. Es de suponer que en el positivista e iconoclasta siglo XX no tiene demasiada consistencia la presencia de una estatua que vuelve del más allá a pedir cuentas o impartir un castigo. Desaparece, pues, el convidado de piedra y nos quedamos sólo con el Burlador* […] *Al desaparecer la figura del Comendador, los antagonistas cobran más relieve, pues funcionaba como contrapeso a Don Juan, que es el único elemento masculino que se mantiene del mito tradicional. En realidad, el proceso de descomposición del mito se inicia ya con el Romanticismo, donde se le convierte en sentimental* […] *se le enamora (Zorrilla)* […] (RESINO, 2018, p. 137)

Diante de tal reorganização dos mitemas tradicionais, nas versões do mito donjuanesco do século XX, o burlador perde, tanto em Valle-Inclán quanto em Miguel de Unamuno, o caráter de sedutor. Justo ele, que sempre enganara as mulheres e a maioria delas queriam se vingar (exceto a Doña Inés, de Zorrilla), passa a ser perseguido por elas, em uma subversão dos papeis; quando se pensa no mitema do burlador, que é sem dúvida o mais representativo dentre os elementos míticos :

> *Por otra parte, al Don Juan del siglo de Oro no le quería ninguna mujer: tras el abandono, lo que les importaba era vengar su honor. Al de Zorrilla le ama una aunque, eso sí, sea tan importante como para salvarlo eternamente. Por el contrario, los Don Juanes del siglo XX españoles van a ser amados y perseguidos* […] *No necesitan hacer conquistas ante el espectador, viven del mito* […] (RESINO, 2018, p. 138)

Após este panorama inicial acerca do mito de *Don Juan*, inserido em obras dramáticas do século XX, é relevante se pensar principalmente o contexto do inconsciente coletivo que permeia o percurso do mito, mediante o ponto de vista do arquétipo junguiano em ambas as representações: no esperpento *Las galas del difunto*, de Valle-Inclán e em *El hermano Juan o el mundo es teatro*, de Miguel de Unamuno.

8.6-O mito arquetípico de *Don Juan* na visão de Valle-Inclán

A obra *Las galas del difunto* configura a estética do esperpento pela qual se demonstra todo o ambiente de decadência moral e social, em uma projeção da realidade de crise do final do século XIX, simbolizada pela Guerra de 98; cujos desdobramentos negativos foram vivenciados e captados por Valle-Inclán, seja com as deformações do espelho côncavo, seja com as perspectivas do grotesco, oriundas das vanguardas europeias. Seu protagonista, Juanito Ventolera, é o protótipo desfigurado do mítico *Don Juan* e "encarna" o emblema da abatida Espanha:

> *Un ser, el de este don Juan de baja estofa, que se viste con las galas que le ofrecen todos esos personajes entremesiles profesionales del embuste, la trampa y la burla, que termina siendo empujado a vivir al límite de los infiernos, y finalmente se instala en ellos; una forma de vida, la del sorche repatriado que en el fondo surge como forma de protesta y de rebeldía frente a esa sociedad despojada de valores que le ha abandonado a su suerte. Juanito se maneja por los márgenes de ese abismo que habitan prostitutas y "pistolos famélicos, con ojos de fiebre" con soltura; cruza la orilla a su antojo tras vestirse las galas del boticario para trazar su particular venganza contra esa sociedad burguesa y de poder encarnada por el boticario y su mujer. De nuevo, y pasado el tiempo, nos encontramos con un personaje que no encuentra su sitio en una sociedad que no admite a quienes ponen en duda los pilares carentes de sentido bajos los que se sustenta.* (ESTEVE, 2015, p. 140)

Aliado ao ambiente de desolação que Juanito representa, nessa sociedade em crise, Valle-Inclán denuncia um sistema social militarista arcaico, que desmorona junto com a perda das colônias espanholas e, por meio da ótica grotesca, ridiculariza o heroísmo patriótico, cuja propaganda era constante, por parte do governo autoritário, para justificar a nefasta guerra de 98:

> *Cada artista de una obra grotesca, Valle-Inclán incluido, observa el tumulto terrenal con una mirada escalofriante. El mundo se asemeja, más bien, al teatro de marionetas: espiritualmente vacío, momero y absurdo. Por eso la dramaturgia y narrativa valleinclanianas de los años veinte están pobladas de una muy pintoresca galería de fantoches, máscaras, títeres, marionetas, peleles y muñecos, es decir, personajes reducidos física y moralmente, desprovistos de contenido psicológico y manipulados por códigos caducos. Así se hace bien visible la incongruencia entre el papel heroico y el personaje ridículo, aspecto imanente del esperpento valleinclaniano*. (POLÁK, 2009, p. 104)

Em decorrência disso, o protagonista é um ex-soldado que retorna a seu país com sentimento de derrota e o mundo com o qual ele se depara é hostil, grotesco e degradado. Sua situação econômica de miserabilidade denuncia o falso patriotismo, de uma guerra sem propósitos que pudessem ser justificados, frente ao espectador espanhol de Valle-Inclán:

> *Medallas y condecoraciones que se nos muestran como símbolo de la degradación moral de los valores que representan; el heroísmo frente a la realidad amoral y degradada que encuentra el soldado, repatriado, solo, sin nada. Es de ese contraste de realidades, de ese mundo que debería ser pero que jamás podrá darse en medio de una sociedad grotesca en la que los valores humanos se entierran bajo la miseria por donde se cuela el esperpento* (ESTEVE, 2015, p. 125)

Por conseguinte, Juanito Ventolera sintetiza a desolação da sociedade espanhola do fim do século XIX, ele "encarna", à luz do inconsciente coletivo, o riso subversivo e necessário para denunciar a realidade, na perspectiva do espelho deformado. Juanito é o arquétipo junguiano posto em ação nos palcos da reflexão, do próprio contexto grotesco com que o espectador espanhol precisa se deparar: "[…] *creado como arquetipo cuyos actos funcionan como subversión paródica de los gestos del galán, ofrece ante los ojos del espectador una visión contrapuesta de ver el mundo* […]" (ESTEVE, 2015, p. 231).

Ramiro de Maeztu disserta com propriedade acerca dos fatores de descontentamento, oriundos do inconsciente coletivo espanhol. Para ele, o desejo de possuir congrega a visão do governo militarista, o qual buscou exaltar um pretenso patriotismo, para justificar o seu desejo de dominar terras alheias (leia-se Cuba), com a consequente perda da guerra para os Estados Unidos, em 1898. Isto é, são valores e sentimentos que não representam mais os anseios de uma Espanha em crise. E *Don Juan*, como um arquétipo depreciativo em Juanito Ventolera, conjuga todos os elementos da "ferida aberta", sendo o reflexo "encarnado" da crise de 98 espanhola:

> *Don Juan aparece por primera vez en el mundo, poco antes de 1630, en el preciso momento en que la Contrarreforma se ha gastado, como antes la Reforma y el Renacimiento. Los pueblos pueden vivir de ideas que ya han perdido el ímpetu. Hasta suelen organizar en torno de ellas sus instituciones. Pero hay naturalezas enérgicas que no pueden gustar de las ideas sino cuando son frescas y reciben el bautismo del fuego* [...] *Vuelve a surgir el burlador hace cien años, cuando al término de las guerras napoleónicas se dan cuenta los hombres de que ya no sentían ni la fe racionalista ni la revolucionaria, y huérfanos de ideal, son genios incomprendidos, enfermos del siglo* [...] *Y por eso vuelve a surgir Don Juan ahora, con las variantes de*

> *los tiempos, más democrático o menos varonil, pero siempre la misma paradoja esencial: una voluntad que nada quiere, fuera del inmediato antojo; un esfuerzo sin finalidad, heroico por el temperamento y nirvánico por la falta de principios.* (MAEZTU, 1972, p.101-102)

Assim, o *Don Juan* de Valle-Inclán cumpre a mesma função (apesar de ser de uma forma subversiva e paródica) do seu antecessor da época contrarreformista, pois se o burlador de Tirso de Molina foi o arquétipo do mal a ser combatido, da honra ferida que desafiou o *staus quo* e acabou sendo castigado; nesta versão Juanito tenta cumprir a insensata missão de ser patriota, porém se perde no próprio tom ridículo e anacrônico de uma guerra sem nexo, como um ex-soldado derrotado, atuando como arquétipo da Espanha patriarcal (de tom militarista) com a "honra vilipendiada", sem mérito algum, conforme López aponta:

> *El Don Juan moderno, como individuo claramente desviado de la norma y, en consecuencia, detractor de la idealización de la masculinidad por antonomasia de la que hasta entonces se le veía como su estandarte. Su traición a las prerrogativas marcadas por el discurso patriarcal es lo que conducirá al imaginario colectivo a vilipendiar esa misma estampa que, décadas antes, ensalzaba con todo tipo de honores.* (LÓPEZ, 2018, p. 56)

Afinal, ou o poder da igreja, como era o caso da versão de Tirso de Molina, ou o de um governo militarista, no seu correlato mítico em Valle-Inclán, são as representações institucionais a que *Don Juan* se presta a ser instrumento, no intuito de questionar de alguma forma aos sistemas vigentes; em sua natureza de arquétipo, na medida em que "conscientiza" e traz à tona os males do inconsciente coletivo:

> *Poder e Iglesia siguen siendo, en la sociedad de nuestros dramaturgos, quienes dictan el vivir de los hombres bajo unas leyes que ahogan el deseo frente al deber; y es en este punto donde cobra magnificencia la herencia de* […] *Calderón o Tirso, en los esperpentos de Valle-Inclán* […] *esas huellas de la tradición* […] *perviven en dichas obras con la intención de poder dar muestra del modo en que se sirven de ellos para poner de manifiesto ante el espectador los males endémicos del hombre, pues no debemos olvidar que el individuo alberga dentro de sí un infierno y es en la propia conciencia de tal situación que se encuentra la posibilidad de salvación* […] (ESTEVE, 2015, p.19)

Don Juan, como salienta Heian Araújo, é um mito arquetípico porque consegue concentrar os elementos comuns ao inconsciente, traduzindo-os na história das

sociedades e de suas ideologias, reinventando-se para espelhar suas aflições e contendas:

> *El éxito de este mito, su fuerza y vigencia, se hallará entonces en la conjugación tanto de aquellos elementos propios del inconsciente,* […] *como de las cuestiones vinculadas a la historia de la sociedad y a la ideología. Así, cambiando de ropajes, se repite hasta nuestros días y regresa a nosotros esperando ser elaborado.* (ARAÚJO. 2009, p. 100)

Por isso que a degradação da figura mítica de *Don Juan*, no esperpento *Las galas del difunto*, de Valle-Inclán, não é uma desmitificação em si mas uma reformatação daquilo que nele será útil para fomentar a reflexão da época em que se insere, consolidando sua natureza de mito arquetípico, perante o fato de ser uma expressão constante do inconsciente coletivo espanhol, revisitada e projetada no burlador:

> *En el siglo XX, Don Juan está más vivo que nunca, aunque bien es cierto que se trata de un seductor muy distinto, alejado del modelo primitivo tirsiano* […] *Lo cierto es que si hemos de aplicar algún calificativo definitorio del donjuanismo en este siglo, éste será el de degradante/degradado* […] *de este modo, Don Juan va a renacer como degradación del mito tirsiano* […] *Don Juan va a ser un producto de su tiempo, yendo más allá del plano meramente literario, va a convertirse en una forma ficcional de entender la realidad* (LÓPEZ, 2012, p.12-13)

Nesse caso, entender o arquétipo de *Don Juan*, no século XX, significa perscrutar suas nuances instintivas, projetadas nas imagens deformadas do burlador de Valle-Inclán e, ao mesmo tempo, as emoções negativas que submergem do inconsciente coletivo mal resolvido. É um imperativo das sociedades simbolizarem culturalmente, em modelos ou arquétipos, as suas frustrações e necessidades, por meio de mitos como o donjuanesco:

> *De acuerdo con Jung los arquetipos son sistemas de actitud para la acción y, al mismo tiempo, imágenes y emociones. Se heredan de la estructura cerebral; son su aspecto psíquico. Por un lado representan un conservatismo instintivo muy fuerte, por otro, constituyen el medio más eficaz concebible para la adaptación instintiva* […] *Para Jung, los arquetipos surgen precisamente por la necesidad de sobrevivir. El ser humano requirió de representaciones, al principio muy simples, luego mucho más complejas, para enfrentarse a un mundo hostil. Los arquetipos funcionaron, y aún funciona, como estructuras que le permiten al individuo una ubicación en el mundo. Además, dan origen*

> *a los procesos de adaptación y de comunicación personal e intercultural*. (ZAMORA, 2009, p.74)

Considerando-se que tanto a imagem quanto as emoções suscitadas por esse arquétipo do burlador são negativas para o espectador de Valle-Inclán. Retrata, portanto, a chamada "sombra" arquetípica, em terminologia junguiana, posto que ela é o lado reprimido da sociedade: "*La sombra se compone de los deseos o impulsos primitivos e instintivos. Constituye la parte no civilizada de la psique donde anidan los resentimientos y las fantasías* […] *a través del mecanismo de proyección*" (ZAMORA, 2009, p.75). Em outras palavras, a sombra do inconsciente coletivo espanhol, projetada pelo dramaturgo, é a nefasta guerra de Cuba em 98 e o caráter burlesco, instintivo e fanfarrão de Juanito Ventolera, à semelhança do que ocorre com os principais personagens desse esperpento.

8.7-A proposta de resolução do mito arquetípico de *Don Juan* em *El hermano Juan o el mundo es teatro*, de Miguel de Unamuno

Com respeito ao arquétipo de *Don Juan*, o autor parte também do mito literário barroco para estabelecer um novo paradigma do seu protagonista, tendo em conta traços estéticos românticos. O estratagema de Unamuno é claro, na medida em que se interessa essencialmente pelo plano filosófico e psicológico do mito, aos moldes da versão de Zorrilla, a qual já evidenciava sutis aspectos nesse sentido:

> *Desde el Barroco hasta el siglo XVIII los dramaturgos no parecieron preocuparse de esta cuestión: les importaba castigar de manera ejemplar a Don Juan, que era alcanzado fulminantemente por la justicia divina. No tenía tiempo de «sentirse» devaluado: lo devaluaba Dios para escarmiento de todos. Este Don Juan, el del siglo XVII, es el meollo del mito: el Don Juan joven, frenético y aturdido sobre el que cae de improviso la losa del tiempo. Los románticos cambian radicalmente de perspectiva: se sienten identificados con la rebeldía devaluadora de Don Juan, intentan comprenderlo (primer paso para salvarlo) e intentan explicarlo, explicarse a través de él. Así lo van contaminando de sentimiento y de tiempo, de distintas modalidades de tiempo: ahora Don Juan, independientemente de su final, es atrapado por el tiempo interno, psicológico, del tedio y la melancolía, y además es atrapado por el tiempo externo, por la edad, de manera que empieza a madurar, madura, y muy poco después, entre el Romanticismo y el Realismo, incluso envejece. Si hubo un autor que intuyó esta doble condición del ingenio ése fue precisamente Zorrilla,*

> *cuyo personaje conoce en la primera parte del drama la apoteosis del ingenio, la gracia y la desligación, y en la segunda las heces del desengaño y la melancolía.* (BUSTAMANTE, 1998, p.12)

Bustamante explicita um *Don Juan* em Zorrilla que reflete a si mesmo e explora o tempo interno, psicológico, se arrependendo de seus atos na segunda parte da peça e, assim, amadurecendo sob tal perspectiva. Unamuno se encantou com a dimensão do burlador mais melancólica e a tomou em conta. Seu Juan é um sujeito aflito por causa de seu passado, de acordo ao próprio gênio do artista romântico, o qual tem predileção de trabalhar com aspectos nostálgicos da personalidade. Basta observar que o tempo psicológico predomina nas memórias de suas outras "encarnações" teatrais e o plano da metaficção (o metateatro) interpenetra esse contexto mais psicanalítico do personagem. É como se Juan estivesse, durante toda a peça, se autoanalisando e meditando sobre "sonhos do passado" (suas vidas precedentes no teatro), conforme este trecho em que o personagem Antonio atua como alienista e analisa seus "pacientes": "*Antonio- Los dos estáis soñando…Algo peor: representando una pesadilla…Los dos estáis jugando al escondite, pero no como en vuestra común niñez."* (UNMAUNO, 1996, p.513). Portanto, tais referências à psicanálise, que era uma ciência ainda nova em meados do século XX (através de Freud e, posteriormente, Jung, para se citar os principais), denotam um arcabouço teórico que estuda aos sonhos, do ponto de vista psicológico, e evidenciam as escolhas estéticas a que Unamuno quis enveredar em seu *Don Juan*:

> *El psicoanálisis ha encontrado en la literatura un terreno fértil, pues la creación literaria toma como asunto la experiencia humana, y la ordena, articula e interpreta; igualmente, analiza las relaciones entre los sujetos, las diversas manifestaciones de la psicología, y los efectos de las condiciones materiales sobre la experiencia. Para hacer teoría, el psicoanálisis se ha servido de la literatura desde sus albores, compartiendo ambos la atención al lenguaje y la escritura, al desdoblamiento de la palabra en significante-significado, su decir donde no dice y la huella del deseo. Toda obra literaria comunica elementos sociales, religiosos, morales y culturales y se encuentra anudada a un inconsciente que emerge tanto en el texto como en la sesión analítica.* (ARAÚJO. 2009, p. 92)

Haja vista que o mito é uma das produções culturais que a psicanálise analisa, e por ser *Don Juan* um arquétipo antigo (oriundo da tradição oral), dos desejos reprimidos do inconsciente coletivo, seus desdobramentos psicológicos conformaram a todas as épocas e obras literárias que o exploraram:

> *Algunos de los temas de interés del psicoanálisis son el arte, el sentimiento religioso y el mito, esa antigua forma de narración íntimamente vinculada al símbolo y a las estructuras antropológicas y psicológicas. Cierto es que la mitología nos precede, conforma nuestras vidas y resulta fácilmente reconocible en ciertos momentos de nuestra evolución psíquica, además de mantener estrechos vínculos con las manifestaciones orales* […] *Las versiones producidas entre el Barroco y el siglo XVIII parecen inmunes al encanto del canalla y enfatizan su castigo que, de manera ejemplar, es impartido por la justicia divina. Sin embargo, los románticos quitarán el énfasis de la punición ultraterrena para identificarse con la valentía y rebeldía devaluadora, característica del personaje. Buscan comprenderlo para explicarlo y explicarse a sí mismos, y así lo dotan de sentimiento y de tiempo interno del tedio y la melancolía y externo de la edad, con lo cual el héroe madura y llega incluso, entre el Romanticismo y el Realismo, a envejecer*. (ARAÚJO. 2009, p. 93-94)

Mediante o ponto de vista de Araújo, percebe-se que ele concorda com Bustamante na questão da maturidade adquirida pela personalidade de *Don Juan* e plasmada psicologicamente nessa versão de Unamuno. O arquétipo tradicional do donjuanismo é reformulado em seus aspectos vitais e inerentes ao inconsciente coletivo que o cultuara:

> *La dificultad para atribuir con certeza una autoría responde a los orígenes míticos de esta historia, a su pertenencia a un magma fundacional que, a falta de un Nombre del Padre, conforma el inconsciente colectivo del mundo occidental. El acuñamiento del término «donjuanismo» indica la transformación de la leyenda, de un mito literario en una modalidad humana del amor. A pesar de las múltiples discusiones y del paso del tiempo, el nombre de Don Juan ha conseguido instalarse en la lengua española como nombre común que denomina a un tipo humano.* (ARAÚJO. 2009, p.95)

Um "tipo humano", ao que o teórico é preciso com esse conceito, quando pensamos no significado de arquétipo ("arq*"*- provém do radical "*arch*"*,* referente a algo antigo, *"*tipo*"*, designa um modelo). E quais foram as principais resoluções pensadas e aplicadas por Unamuno ao arquétipo donjuanesco? A primeira é a característica de autorreflexão sobre seu passado, cultivando autocrítica em relação aos seus antecedentes; a segunda, resolver seus conflitos com os personagens que ele prejudicava: as mulheres burladas e os homens (geralmente noivos) atacados em sua honra, no momento em que Juan se transforma em "celestino", incentivando que os casais estejam juntos; a terceira premissa é a de Juan morrer simbolicamente por ser um arquétipo ou modelo da incompletude, na ótica do dramaturgo, pois em todas as versões

ele não formou família, não se casou, nem teve filhos e, por conseguinte, só sobrevive no teatro, não possuindo raízes históricas e genealógicas. Acerca desses aspectos, Unamuno disserta no prólogo da peça *El hermano Juan o el mundo es teatro*, em que ele atesta seu ponto de vista sobre *Don Juan* ser um modelo ou arquétipo da incompletude:

> *El legítimo, el genuino, el castizo Don Juan parece no darse a la caza de hembras sino para contarlo y para jactarse de ello. Recuérdese la lista de sus víctimas, de sus piezas cobradas, que presenta el Don Juan del drama de Zorrilla* […] *Lo que le atosiga es asombrar, dejar fama y nombre* […] *Ser mirado, admirado y dejar nombre* […] *en latín homo* […] *es el nombre de la especie, que incluye a los dos sexos: vir, varón, y mulier, mujer* […] *y que podríamos traducir por "persona". Tan "hombre", tan persona es la mujer como el varón cuando dejan de ser macho y hembra* […] *Y cabe decir que el verdadero hombre, el hombre acabado, cabalmente humano, es la pareja, compuesta de padre y madre. Es la célula humana personal* […] *Pero no ciertamente lo que parecía buscar ese pobre Don Juan soltero, esto es, solitario* […] *Con el hombre acabado, con la pareja humana, aparecen la paternidad y la maternidad conscientes, y con esto albores el nombre, esto es, la historia. Y con la historia, con la tradición histórica, la religión.* (UNAMUNO, 1996, p.472)

Assim, Unamuno critica a postura histórica e mítica do burlador vendo nele a um egoísta, quem só pensava em desfrutar com as mulheres sem medir consequências, denotando o quesito da autorreflexão que se desenvolve ao longo da peça e o percurso mítico com seus juízos:

> *El burlador de Sevilla, el Don Juan de Tirso de Molina, quiere gozar del momento que pasa, gozarse en el goce que pasa, sobre todo en el del engaño; mas cuando se le despierta y le escuece la conciencia religiosa, el antuvio del remordimiento, se la sacude con el "si tan largo me lo fiais"... Y Zorrilla, tradicionalmente español como Tirso, vio en la vida del Tenorio un misterio religioso que envuelve al meramente erótico. Don Juan quiere salvar el alma de la muerte. Y se la salva ella, Inés, su seducida, por el amor* […] *Doña Inés* […] *maternal y virginal a la vez* […] *¿Por qué se enamoran de Don Juan sus víctimas?* […] *Es que le compadecen. Le agradecen, ante todo, que se fijen en ellas, que les reconozca personalidad, siquiera física, corporal. Y que las quiera- aun sin él propiamente quererlo-hacer madres. Hay vanidad en ello, regodeo de sentirse distinguida la preferida y de distinguirse así. Pero hay, además, y acaso sobre todo, compasión maternal* […] *La redención final de Don Juan en el misterio- místico y simbólico- español de Zorrilla se acaba por la intercesión de una medianera, de una intercesora: Doña Inés, la religiosa.* (UNAMUNO, 1996, p.472-473)

Nesta citação vemos o motivo de Unamuno enaltecer o lado maternal das mulheres na peça, bem como salienta o fato delas se compadecerem por *Don Juan*, como ocorreu com Doña Inés, na versão de Zorrilla. E, finalmente, em outro trecho o autor aponta a sua maneira de resolver toda a problemática evocada pelas atitudes históricas de burla, nesse processo de amadurecimento do protagonista, diante dos seus erros do passado mítico e teatral:

> *¿O es que acaso no representará Don Juan lo…-lo, género neutro- lo que precede a la diferenciación de sexos?* […] *No ambiguo* […] *sino neutro. Y en último caso tal vez un medianero, un tercero, un celestino, o digámoslo con su nombre castizo: un alcahuete, de ordinario inconsciente.* (UNAMUNO, 1996, p.480)

O arquétipo donjuanesco, considerado um modelo da incompletude, deixa de atrapalhar aos casais que realmente querem construir uma família, sofrendo uma metamorfose que o dignifica como um religioso; o "*hermano Juan*" se torna neutro, um "celestino" ou ainda, como aponta Unamuno, um "ordinário inconsciente", no sentido de considerar-se um homem comum e que permite ignorar ao passado negativo, relegando-o ao inconsciente. Isso porque, tomando-se em conta, a psicanálise de Jung, a sombra da personalidade de um homem faz parte do inconsciente, segundo vemos neste fragmento da peça, de teor psicanalítico: "*Benito-No, no puedes serlo. No eres sino sombra de hombre. /Juan-¡Bah, literatura! ¿Dónde has leído eso?/ Benito- En ti; en los ojos de tu cara…/ Juan-No, sino en tu papel*…" (UNAMUNO, 1996, p.492). A sombra de um indivíduo é, do ponto de vista do mito de *Don Juan*, o inconsciente do personagem que evoca conteúdos do passado pertencentes ao inconsciente coletivo, ou seja, o arquétipo é conscientizado nesta figura mítica para demonstrar as mazelas que afetam a todos os homens, sendo portanto universal, como Jung explica:

> Eu optei pelo termo "coletivo" pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são [...] os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo [...] Uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença de conteúdos capazes de serem conscientizados. Só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovarmos os seus conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os complexos de tonalidade emocional, que constituem a intimidade pessoal da vida

> anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados arquétipos. (JUNG, 2000, p.15-16)

Ao que a "sombra" donjuanesca emerge, como vimos na peça, em muitos momentos em que alusões a sonhos se aliam a retrocognições de Juan (para usar um termo da psicanálise junguiana, sobre memórias de vidas passadas), conforme conceitua Jung: "A figura da sombra personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si e sempre o importuna, direta ou indiretamente, como por exemplo traços inferiores de caráter e outras tendências incompatíveis" (JUNG, 2000, p.277). Por tal razão, Juan se atormenta com sua "sombra", a inconsciência que insurge de suas vidas como burlador, e que ele não quer reconhecer ou aceitar, apesar de que o faz em muitos momentos da obra dramática. De fato, ele procura seu novo "eu", não atrelado ao *Don Juan* do passado mítico, já que no fundo ele sabe que vai morrer, como desenlace habitual do mitema do castigo. Pérez vislumbra a importância dessa busca do "outro", fora do "eu sombra", para assim tentar redimir-se do seu pretérito trágico:

> *Culmina esta visión de la Muerte en la última escena del acto II, antes de la conversión del don Juan, en un largo monólogo del protagonista en el que insiste en la búsqueda del «yo» auténtico, es decir, del «otro»* […] *en el que se nos revela toda la obra como una representación del don Juan representado, asimismo, con personajes de los dramas literarios conocidos por el lector/espectador y, con nuevos personajes que representan las teorías freudianas y la nueva sociedad que está surgiendo en las primeras décadas del siglo xx* […] *El psicoanálisis formará parte de un juego escénico entre los personajes, que culmina con la visión del don Juan a partir de estas teorías psicoanalíticas* […] (PÉREZ, 2009, p.73)

Com isso, é inegável a influência dessa inovadora ciência da época, a qual suscita conexões ao conceito de mito que viemos trabalhando, em sua face psicológica, no caso do mito de *Don Juan*. Este configura por excelência o arquétipo dos instintos do ser humano que emergem ao consciente, o que fascina ao espectador dos palcos espanhóis. Jung explica o jogo entre o consciente e o inconsciente, tão presente na peça teatral de Unamuno:

> A autonomia do inconsciente começa onde se originam as emoções. Estas são reações instintivas, involuntárias que perturbam a ordem racional da consciência com suas irrupções elementares. Os afetos não são "feitos" através da vontade, mas acontecem. No afeto aparece às vezes um traço de caráter estranho até mesmo à pessoa que o experimenta, ou conteúdos ocultos irrompem involuntariamente.

> Quanto mais violento for um afeto, tanto mais ele se aproxima do patológico, isto é, daquele estado em que a consciência do eu é posta de lado por conteúdos autônomos, antes inconscientes. Enquanto o inconsciente se encontra em um estado de dormência, parece que essa região oculta nada contém [...] Por isso devemos contar constantemente com a existência de algo ainda não descoberto [...] O inconsciente é como o Janus bifronte: por um lado, seus conteúdos apontam para trás, em direção a um mundo do instinto pré-consciente e pré-histórico; por outro, antecipa potencialmente um futuro, devido a uma prontidão instintiva dos fatores determinantes do destino. (JUNG, 2000, p.272-273)

Consequentemente, a resolução de Miguel de Unamuno para o mito, pelo viés do arquétipo, é transformar as mulheres vítimas em fabulosas mulheres com instinto maternal; já *Don Juan*, de burlador, enganador das mulheres e com predileção a desfazer casamentos, vira o "irmão" Juan, disposto a restaurar noivados e celebrar matrimônios, superando seu antigo arquétipo instintivo e reformulando-o agora para a elevação de seus propósitos existenciais. Dessa forma, *El hermano Juan o el mundo es teatro* capta a mística do inconsciente coletivo espanhol, a qual sempre é representada por meio da obra *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, na mesma intenção de fascinar e purgar as emoções inconscientes (a chamada catarse) dos espanhóis:

> *Al llegar el Día de Difuntos, aunque sería más correcto señalar que solía ser durante la noche o primeras horas de la madrugada, las representaciones de la obra de José Zorrilla, Don Juan Tenorio, se interpretaban en todas aquellas poblaciones comprendidas dentro del ámbito nacional, generando gran expectación entre la ciudadanía* […] *Este fenómeno fue recogido por el filósofo salmantino Miguel de Unamuno en su obra El hermano Juan o el mundo es teatro* […] *Todo ello, por lo tanto, obedecía a cierta mística identificación de los españoles, y del colectivo masculino en general, con una determinada figura que, ya desde el siglo XVII, algunos poetas idearon para sí mismos, con tal de lograr verter, en ésta, todos los deseos frustrados* […] (LÓPEZ, 2018, p.51)

Em suma, ao se retomar os aspectos do arquétipo, na conjetura do mito donjuanesco, trabalhados tanto por Valle-Inclán quanto por Miguel de Unamuno; em *Las galas del difunto*, *Don Juan* é a sombra junguiana que manifestou ao lado monstruoso da sociedade espanhola em guerra (crise de 98) e o mostrou no espelho côncavo e deformado do esperpento, pela ótica do dramaturgo galego. Visto que a sombra emerge do burlador e se espalha, afetando a todos os personagens e o ambiente deteriorado da peça teatral. Já em *El hermano Juan o el mundo es teatro*, a sombra

junguiana surge por vezes, mas no final se recolhe e se consolida positivamente. *Don Juan* conforma os valores cristãos, se converte e "conscientiza" seu lado "sombra" (o arquétipo ou inconsciente coletivo das várias versões do mito), reconhecendo seus erros em prol de uma paz interior e a dos personagens ao seu redor. Assim, Unamuno prefere centrar-se no inconsciente do indivíduo para redimi-lo, pois o coletivo é apenas relacionado com sua sombra do passado, suas outras vidas que o atormentam durante a peça. Por meio de uma autoanálise psicanalítica ele consegue resolver seus conflitos internos quando pede perdão aos personagens pelo seu pretérito e é perdoado, dentro da ótica resolutiva do autor, à semelhança da jornada do herói, conforme Zamora explicita e podemos comparar com o percurso do mito de *Don Juan* desde Tirso de Molina até chegar à versão de Unamuno:

> *Por fin el héroe ha logrado constituirse como individuo. Superó las falsas máscaras de la persona, que si bien le sirvieron en varias ocasiones durante el viaje para enfrentar los peligros, en este momento sólo son restos inoportunos. Ahora, la sombra es parte de su historia personal consciente. Ha logrado desarrollar su personalidad individual* […] *Se encuentra despojado de los falsos atuendos de la persona; ha podido integrar las partes primitivas de su personalidad y ha conseguido moldear el carácter en una totalidad integral destronando las ilusorias defensas que se presentaban como complejos o como imágenes ilusorias* […] *Fue difícil. Pero aprendió a conocerse y a vivir con las facetas que no le gustan o que no conocía de su propia personalidad. Aunque sabe que nunca podrá eliminarlas del todo, ahora las reconoce como propias. También comprendió cuáles son sus auténticas fortalezas y sus verdaderas limitaciones* [...] *Ha logrado integrar lo subjetivo con su comprensión objetiva, su ánima o su ánimus, los fantasmas de su sombra ya no lo atemorizan. Y, lo que es muy importante, alcanzó un equilibrio creativo entre el sí mismo y la colectividad. Es un individuo en buenas relaciones de intercambio con el entorno social: no desprecia las normas, pero no se apega a ellas. A diferencia del individualismo, el proceso de individuación no desatiende las normas sociales como tales, sino que propicia un proceso de interacción creativa con el entorno social.* (ZAMORA, 2009, p.77)

Carl Gustav Jung sintetiza, em poucas palavras, o teor do arquétipo que podemos aplicar nas estéticas de ambos os autores, sobre o mito arquetípico donjuanesco, ou seja, as ideias grotescas no esperpento de Valle-Inclán e os sonhos e digressões filosóficas e psicológicas do burlador de Unamuno:

> O aspecto geral das manifestações inconscientes é principalmente caótico e irracional, apesar de certos sintomas de inteligência e propósito. O inconsciente gera sonhos, fantasias, visões, emoções,

> ideias grotescas, etc. E exatamente o que se esperaria de um sonhador. E como uma personalidade que nunca esteve desperta, nem consciente de uma vida vivida e de uma continuidade própria. (JUNG, 2000, p.276-277)

Portanto, tais aspectos abrangem aos conteúdos arquetípicos que o mito de *Don Juan* representa no inconsciente coletivo espanhol, uma vez que são formas simbólicas inatas e disposições psicológicas que estruturam e impelem inconscientemente a conduta e as experiências humanas, partindo do nível pessoal e se instaurando no que tange ao coletivo. Haja vista que os arquétipos são, em essência, imagens coletivas ou autorretratos dos instintos e dão sentido à experimentação humana, de acordo com certos padrões de comportamento humano, tidos como universais e atemporais.

Considerações finais

Após muitas elucidações sobre o mito de *Don Juan* e sua representação nas peças teatrais analisadas, o primeiro traço essencial a se destacar é sua natureza como um mito psicológico e social, em face do momento histórico-literário e estético pelo qual tais obras dramáticas estavam inseridas. À natureza psicossocial some-se o conceito de arquétipo, com raízes na psicologia analítica de Jung e cujo teor contribuiu para uma visão peculiar acerca do mito donjuanesco. De fato, ele é usado em uma variedade de interesses ideológicos que englobam ao inconsciente coletivo espanhol.

Assim, *Don Juan* se consolida como um personagem arquetípico, um anti-herói encarnando geralmente os valores humanos deturpados que precisam ser reprimidos e punidos pelas instituições de poder, desde o século XVII. Neste, o burlador simboliza, no teatro barroco do Século de Ouro espanhol, a um homem que desestabiliza o *status quo* vigente por bater de frente com a sagrada instituição católica do casamento, bem como é uma afronta aos códigos cavalheirescos da honra e do bom senso; pelo fato de conquistar mulheres comprometidas e desrespeitá-las plenamente, violando aos conceitos mais enraizados da sociedade espanhola do período áureo-secular. Dessa forma, a face arquetípica do mito é uma "sombra" (termo junguiano) negativa do homem, no cerne de seu instinto projetado nas enganações de *Don Juan*, sendo um arquétipo porque simboliza aos desejos coletivos inconscientes mais sorrateiros e proibidos do homem barroco. Isto é, são comportamentos que ficam na penumbra psíquica do homem e não podem ser admitidos e, por tal razão, permanecem no lado "sombra" do ser humano. Aspectos observados nas atitudes de *Don Juan* tanto em *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina, quanto em *No hay cosa como callar* (1639), de Calderón de la Barca.

Em outras palavras, principalmente a versão de Tirso, como a fundadora do mito literário, constrói um protagonista inserido na ideologia do livre-arbítrio irresponsável que sucumbe e arca com as consequências. É uma maneira de reforçar a soberania da Igreja Católica com a punição divina e sobrenatural da estátua, no desenlace, e da monarquia absolutista, a qual reestabelece a honra das mulheres feridas, por meio da celebração dos casamentos promovidos pela figura do rei. O intuito era delimitar importantes barreiras aos desajustes do inconsciente coletivo, evitando que o espectador espanhol desejasse subverter aos valores conservadores, sacramentados por tais instituições oficiais da sociedade. O teatro cumpre, assim, sua função de acomodar o

sistema e de propaganda pela manutenção do poder e controle social sobre as massas de espectadores que prestigiam os teatros do século XVII. O arquétipo é inconsciente porque é a síntese de um padrão de comportamento coletivo, de um desejo escondido e, ao mesmo tempo, vem à tona quando acionado pelo instinto do homem. Em razão disso, os desejos são reprimidos e configurados no inconsciente de todos aqueles que gostariam de ir além, em termos de desafio ao *establishment*.

Considerando ainda que o psicanalista Carl Gustav Jung fundamentou a teoria do arquétipo em relação aos mitos da tradição oral, identificando-lhes repetidos padrões culturais de comportamento, os quais se plasmam em desejos inconscientes que são representados e conscientizados nos personagens míticos, ao longo da história literária. No contexto barroco da honra, *Don Juan* é um arquétipo elaborado pelo coletivo para personificar o anseio inconsciente que se conscientiza nas atitudes do burlador e surge com uma força bastante instintiva, a ponto de ser comparado com a figura diabólica. Por conseguinte, é um mito evocador dos desejos sociais que não podem se individualizar porque violam ao código social vigente, apesar de estarem latentes na experiência humana do homem barroco e em cujo paradigma transita o paradoxo da vontade proibida (seu lado profano) e do sagrado (lado que o sublima diante da honra, da Igreja e da ideia de Deus).

Diante dos axiomas apresentados, a versão mítica de Tirso de Molina configura uma ótica, ou melhor, uma ideologia que inibe ao homem imoral pela via do castigo, embora, na versão de Calderón, o burlador corrija seus pecados e se submeta às leis sociais, no desenlace da peça, mediante o casamento restituidor da honra ferida. Todavia, pensando em "*No hay cosa como callar*", de Calderón de la Barca, o arquétipo do burlador, cujo paradigma comportamental gosta de desafiar as leis sociais instituídas, sofre a primeira grande metamorfose, uma vez que, a princípio, Calderón dialoga com a versão do mito de Molina, ao aludir ao seu passado mítico de enganações, arranhando diretamente a honra, como elemento sagrado da sociedade espanhola do século XVII; porém, logo o seu *Don Juan* percebe que irá ser punido com a morte, se não se casar, e cede para restituir o *status quo*, o que não lhe chega a causar um sincero arrependimento. Mesmo assim, reflete e dá vazão ao lado racional e instintivo de preservar sua própria vida, no momento em que se casa com aquela a quem violou a sagrada honra: Leonor. O que denota que a coletividade se impôs e corrigiu o feitio desafiador e fora da lei de *Don Juan*. Em suma, Calderón sintetiza a ideologia conservadora e contrarreformista que legitima o poder e o controle das instituições

sociais ao clero, mediante o casamento, e aos preceitos sociais da tradição monárquica, pelas prerrogativas da honra inabalável.

No entanto, em ambas as versões do teatro áureo, *Don Juan* personifica os problemas morais a serem combatidos. O teor psíquico do mito evoca a natureza catártica do espectador, purificando suas emoções, tão logo este se identifique e se veja refletido no espelho, contemplando seus defeitos morais, enraizados também no âmbito coletivo: "[…] *el mito ha servido, y sirve, para explicar nuestra naturaleza, al materializar nuestras pulsiones* […] *que duermen en nuestro inconsciente, como señaló Carl Gustav Jung"* (FALERO, 2017, p.482). Desse modo, o mito donjuanesco é um retrato das pulsões arquetípicas do período barroco, abrangendo aos aspectos dos desejos inconscientes do coletivo, como também retrata os meandros da decadente sociedade espanhola, em suas profundas crises morais e religiosas.

Já o *Don Juan* de Zamora ganha um ar de comicidade e astúcia maior que seus antecessores barrocos porque enaltece um caráter libertino e mais irônico. O contexto histórico da sociedade espanhola do século XVIII era sutilmente menos repressivo, do ponto de vista político e social, possibilitando destacar mais o lado devasso do burlador nessa peça. Em outros termos, no que tange ao teor psicológico, o mito donjuanesco se constituiu em um arquétipo da insensatez e do escárnio, com uma relevante comicidade; ou seja, *Don Juan* é ridicularizado a ponto de ser retratado como um louco, um desvairado que desafia a todos, mais por insanidade instintiva do que por maldade, uma vez que a razão dos ilustrados (sendo a loucura seu contraponto) se consolida nos ditames da cultura espanhola, tanto quanto a tradicional religiosidade.

Por consequência, o burlador de Zamora encarna a um modelo ou arquétipo de caráter libertino, mediante a ênfase nos seus estratagemas de sedução e a uma ousadia inigualável de afrontar ao meio social, transformando-o em uma caricatura burlesca, causadora de riso no espectador. Além disso, o contexto histórico iluminista contribuiu para o arquétipo ser suavizado e "ilustrado" em sua face mais racional, forjando um sedutor a princípio puramente instintivo e que vai se tornando um sujeito mais reflexivo, em decorrência de que *Don Juan* se arrepende no desfecho da peça, algo que não ocorre no mito literário de Tirso, em nenhum momento.

Basta ver a gradual perda da influência da Igreja e o crescente prestígio da razão, enquanto arquétipo que a substitui, pela preponderância do Iluminismo, ou seja, das ideias em detrimento da religiosidade que teme ao castigo divino. Assim, o arquétipo barroco, que amedrontava com a ideia religiosa do castigo divino, se atenua pela face

caricatural com que Zamora o apresenta. Portanto, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra* (1713), de Antonio de Zamora, é uma representação coletiva que acena para novas forças dominantes, quais sejam as ideias ilustradas do século XVIII, reflexo da perda de prestígio das peças teatrais com temáticas religiosas mais conservadoras.

Com respeito à peça *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla, o que se destaca são as contendas internas e ambições coletivas, tais como a crescente liberdade individual, típica de uma rebeldia romântica, aliada a uma salvadora penitência cristã que liberta ao burlador das amarras do pecado e da condenação eterna ao inferno. O arquétipo tradicional do sedutor inveterado se metamorfoseia e se redime do passado transviado através do arrependimento e isso provoca uma catarse coletiva irresistível, quando *Don Juan Tenorio* se salva no final da trama.

Ainda, a perspicácia de Zorrilla reside no fato de haver agradado tanto ao liberalismo da estética romântica, presente no inconsciente coletivo do século XIX, quanto à tradição, ao lado conservador do romantismo espanhol, uma vez que a ordem social se reestabelece no desenlace da peça, com a união pelo amor entre *Don Juan* e Doña Inés, como fora o papel dos casamentos, nas versões anteriores do mito literário (leiam-se em Tirso, Calderón e Zamora). O dramaturgo romântico capta, então, os novos anseios coletivos do século XIX: o liberalismo e a moralidade cristã redentora, consolidando tais arquétipos, como fontes ou pulsões inconscientes do coletivo; já disseminadas no âmbito social da Espanha que recém se libertara do jugo da Igreja e de seus aliados absolutistas. E mesmo a reprodução da peça de Zorrilla, todos os anos nos teatros espanhóis, exemplifica a catarse ou "purgação das emoções ou desejos reprimidos" do inconsciente coletivo, que se "libertam" do arquétipo do pecado e da culpa, desde a primeira versão do mito, no século XVII.

Por consequência, as "máscaras sociais" caem e a individualidade do homem romântico se sobrepõe aos alicerces institucionais da tradição religiosa e política em si. Haja vista que o rito mítico de passagem do pecado para a salvação se institui por outra figura emblemática: a mulher. Esta era símbolo da honra contrarreformista, na primeira versão do mito barroco, de Tirso de Molina, e detinha papeis secundários, encarnando somente como a vítima das burlas donjuanescas. O trunfo de Zorrilla foi também "emancipar" a mulher desse modelo ou arquétipo da honra contrarreformista e alçá-la, por meio de Doña Inés, a um protagonismo nunca visto no drama espanhol que representa o mito donjuanesco. Em suma, o mito arquetípico cumpre sua função

psicológica e reestabelece ao paradigma do burlador, ao salvá-lo e redimi-lo pelo amor cristão da mulher-anjo, Doña Inés, em *Don Juan Tenorio*.

Finamente, com as obras teatrais *Las galas del difunto* e *El hermano Juan o el mundo es teatro,* da chamada "Idade de Prata" da literatura espanhola, Valle-Inclán e Miguel de Unamuno manifestam o momento histórico conturbado pelo qual passava a Espanha, no final do século XIX e nas primeiras décadas do XX. A forma de retratar o contexto de crise era usar o modelo ou arquétipo do burlador de mulheres como uma caricatura, baseada principalmente em *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, em uma reorganização dos mitemas tradicionais, já que era a versão mais cultuada até então nos palcos espanhóis.

Em *Las galas del difunto*, a estética do esperpento reflete um ambiente de decadência moral e social, como uma projeção da realidade de crise, no final do século XIX, simbolizada pela Guerra de 98, cujos desdobramentos negativos foram vivenciados e captados por Valle-Inclán, seja com as deformações do espelho côncavo, seja com as perspectivas do grotesco, oriundas das vanguardas europeias e da tradição dramática espanhola. Seu protagonista, Juanito Ventolera, é o protótipo desfigurado do mítico *Don Juan* e "encarna" o emblema da abatida Espanha. Juanito representa ainda um sistema social militarista arcaico, que desmorona junto com a perda das colônias espanholas e, por meio da ótica grotesca, ridiculariza o heroísmo patriótico, que era a propaganda constante do governo autoritário para justificar a nefasta guerra de 98.

Nesse sentido, Juanito Ventolera sintetiza a desolação da sociedade espanhola do fim do século XIX, bem como simboliza, à luz do inconsciente coletivo, o riso subversivo e necessário para denunciar a realidade, no espelho deformado do dramaturgo galego. Juanito é o arquétipo junguiano, posto em ação nos palcos da reflexão, do próprio contexto grotesco com que o espectador espanhol precisa se deparar: "[…] *creado como arquetipo cuyos actos funcionan como subversión paródica de los gestos del galán, ofrece ante los ojos del espectador una visión contrapuesta de ver el mundo* […]" (ESTEVE, 2015, p. 231). Esboça, portanto, à chamada "sombra" arquetípica, dentro da terminologia junguiana, sendo o lado reprimido e revoltado da sociedade: "*La sombra se compone de los deseos o impulsos primitivos e instintivos* […] *donde anidan los resentimientos y las fantasías* […] *a través del mecanismo de proyección*" (ZAMORA, 2009, p.75). Em outras palavras, a sombra do inconsciente coletivo espanhol, projetada pelo dramaturgo, é a insatisfação com a nefasta guerra de Cuba de 98 e o caráter burlesco, instintivo e fanfarrão de Juanito Ventolera.

Em relação ao arquétipo de *Don Juan*, trabalhado por Unamuno, os aspectos psicológicos e filosóficos são levados ao extremo mediante seu teatro das ideias. O protagonista da peça se caracteriza por um teor de autorreflexão sobre o passado, cultuando autocrítica, em se tratando das versões míticas antecedentes. Isto é, Juan busca resolver seus conflitos com os personagens que ele prejudicava: as mulheres burladas e os homens (geralmente noivos) afrontados em sua honra, e para isso se transforma em "celestino", incentivando que os casais estejam juntos. Além do mais, ele "morre" simbolicamente, por ser um arquétipo ou modelo da incompletude, na ótica do dramaturgo, já que, em todas as versões do mito anteriores, ele não formou família, não se casou, nem teve filhos e, por conseguinte, só sobrevive no teatro, pelo fato de não preservar suas raízes históricas e genealógicas.

O arquétipo donjuanesco deixa de atrapalhar aos casais que realmente querem construir uma família, sofrendo uma metamorfose que o dignifica como um religioso; o "*hermano Juan*" se torna neutro, um "celestino". Ao que a "sombra" donjuanesca de Unamuno emerge em muitos momentos em que há alusões a sonhos e se aliam a retrocognições de Juan (para usar um termo da psicanálise junguiana, sobre memórias de vidas passadas), conforme conceitua Jung: "A figura da sombra personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si e sempre o importuna, direta ou indiretamente, como por exemplo traços inferiores de caráter e outras tendências incompatíveis" (JUNG, 2000, p.277). Por tal razão, Juan se atormenta com sua "sombra", representada pela inconsciência que surge de suas vidas pregressas como burlador, e que ele não quer reconhecer ou aceitar, apesar de que o faz em muitos momentos da obra dramática. Ele procura seu novo "eu", não atrelado ao *Don Juan* do passado mítico, já que no fundo ele sabe que vai morrer, como desenlace habitual do mitema do castigo.

Se em *Las galas del difunto Don Juan* é a sombra junguiana que insurgiu ao lado monstruoso da sociedade espanhola em guerra (crise de 98), em *El hermano Juan o el mundo es teatro*, ela aparece, por vezes, mas no final se recolhe e se consolida positivamente, em um processo que Jung denomina de "individuação", alcançando o equilíbrio; pois *Don Juan* assume os valores cristãos, se converte e "conscientiza" o lado "sombra" (o arquétipo ou inconsciente coletivo das várias versões do mito), reconhecendo os erros, em prol de sua paz interior e a dos personagens ao seu redor. E, mediante uma "autoanálise psicanalítica", ele consegue resolver seus conflitos internos quando pede perdão aos personagens e é perdoado, dentro da ótica resolutiva de Miguel de Unamuno.

Dessa forma, após analisarmos todas as peças teatrais sob a ótica do mito arquetípico de *Don Juan* podemos concluir que o burlador de mulheres é um pleno retrato da evolução do ser humano, simbolizado pelas evidentes mudanças comportamentais da sociedade espanhola, desde a versão da tradição oral medieval até no que tange à transição dos séculos XIX para inícios do XX, com as obras dramáticas de Valle-Inclán e principalmente a de Miguel de Unamuno. De um homem primitivo e instintivo *Don Juan* se metamorfoseia em um homem autorrelizado e espiritualizado, por meio da peça teatral de Unamuno. O fato de conscientizar-se acerca de suas mazelas e defeitos comportamentais, bem como de saber que é um personagem teatral cumprindo um papel que lhe cabe, já o alavanca a um patamar diferenciado do homem de inícios do século XX, à semelhança do que Jung explicita sobre a civilização desse período:

> O homem primitivo era muito mais governado pelos instintos do que seu descendente, o homem racional, que aprendeu a "controlar-se". Em nosso processo de civilização separamos cada vez mais a consciência das camadas instintivas mais profundas da psique humana [...] não se perderam. Se mantiveram como parte do inconsciente (JUNG, 2008, p.59)

Além disso, cabe salientar que a ideia da sombra junguiana não necessariamente engloba apenas os aspectos negativos da personalidade, pois também evidencia os traços comportamentais que não são admitidos pelo indivíduo. O que também ocorre em boa parte da peça teatral de Unamuno, uma vez que o protagonista não consegue observar em si nenhum ponto positivo, já que está completamente preso ao seu passado mítico de burlador de mulheres, atormentado por seu inconsciente que vem à tona frequentemente: "Não é apenas o lado 'sombra' de nossas personalidades que dissimulamos, desprezamos e reprimimos. Podemos fazer o mesmo com nossas qualidades positivas" (JUNG, 2008, p.76). E com a peça de Valle-Inclán certamente a sombra junguiana é sabotada, pois o inconsciente coletivo da sociedade espanhola não consegue perceber o quão decadente e deformada está nos seus valores morais e éticos e, por conta de tal miopia, que o dramaturgo galego é genial, utilizando o espelho côncavo para ridicularizar as personagens caricaturais, enquanto personagens tipos de uma sociedade em crise, seja pela guerra colonial sem sentido, seja pela hipocrisia que a caracterizava.

Portanto, nossa tese confirma que o mito de *Don Juan* é um arquétipo das pulsões inconscientes do homem espanhol e universal, ao longo das várias

representações dramáticas do personagem, delineadas neste estudo. São atitudes comportamentais que reverberam ao longo dos séculos, de acordo a cada momento predominante dos desejos e mazelas de cada inconsciente coletivo instituído. Em outras palavras: poder da igreja e do rei e regulação social da honra, na sociedade das peças teatrais barrocas de Tirso de Molina e Calderón de la Barca; irreverência e libertinagem no contexto da peça de Antonio de Zamora; liberalismo social e o amor libertador da estética romântica, na versão de Zorrilla; e crítica social e autocrítica filosófica respectivamente pautadas nas peças de Valle-Inclán e Miguel de Unamuno. Todos valores compartilhados pelo inconsciente coletivo e simbolizados no protagonista das obras drmáticas, através da figura de *Don Juan*. Para finalizar, citamos Jung, quem assevera o poder do arquétipo como instituidor e fundador de ideias configuradas nos mitos, nas religiões e nas filosofias, em todas as épocas do mundo:

> [...] os arquétipos criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras [...] mitos de natureza religiosa podem ser interpretados como uma espécie de terapia mental generalizada para os males que afligem a humanidade- fome, guerras, doenças, velhice, morte. (JUNG, 2008, p.76)

Referências

ACTAS del congreso sobre José Zorrilla: una nueva lectura. Fundación Jorge guillén y Universidad de Valladolid. Valladolid, 18-21 de octubre de 1993.

ALCOLEA, Ana. ***El Don Juan Tenorio de Zorrilla: entre el carnaval y la cuaresma***. Disponível em: https://revije.ff.uni-lj.si/VerbaHispanica/article/download/.../5790/. Acesso em 15 Abr. 2018.

ALMODÓVAR, Antonio Rodríguez. ***Don Juan a la luz del folclore (Aproximación a las fuentes orales del mito)***. Disponível em: http://www.aralmodovar.es/articulos-conferencias/don-juan-luz-del-folclore-194. Acesso no dia 17/05/17.

ARAÚJO, Heian Perón. ***Los caminos de Don Juan: mito, arte y deseo***. Revista Temas. Nº 60: 92-101, *octubre-diciembre* de 2009.

ARAUJO, Jorge de Souza. **Do penhor à pena: estudos do mito de Don Juan, desdobramentos e equivalências.** Ilhéus: Editus, 2005.

ARELLANO, Ignacio. ***Revisión de El burlador de Sevilla, mito literario y teatral***. Disponível em: http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35807/1/2004_Arellano_RevisionDelBurladorDeSevillaMitoLiterarioYTeatral.pdf. Acesso em 27 de Julho de 2017.

_____. ***Paradigmas compositivos en los autos de Calderón***. Universidad de Navarra. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/.../paradigmas-compositivos-en-los-aut...%20-. Acesso em 12 Jan. 2018.

_____. ***No hay cosa como callar de Calderón: honor, secreto y género.*** Rilce (*Revista de Filología Hispánica*), 29.3, pp. 617-38, 2013.

_____. ***Las raíces del mito: Don Juan, de Tirso a Zorrilla***. *In*: ***Don Juan, genio y figura.*** Gonzalo Santonja (*coordinador*). España Nuevo Milenio: Madrid, 2001.

ARRUDA, Michele Fonseca de. **Apoteose do amor em *Don Juan Tenorio*, de José de Zorrilla.** Revista Hispanista. Vol. XII nº 47. Dez. de 2011.

ASZYK, Urszula. ***Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca***. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-modelos-del-teatro-en-la-teoria-dramatica-de-unamuno-valle-inclan-y-garcia-lorca-/. Acesso em: 23 Out. 2018.

ANIELA, Marcela. ***El viaje de Don Juan a través de los siglos***. Disponível em: www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/...2003.../16.doc. Acesso em 22 Ago. de 2017.

AZNAR SOLER, Manuel. ***Guía de lectura de «Martes de carnaval.*** *Barcelona, Anthropos – Departamento de Filología Española de la UAB. Taller de Investigaciones Valleinclanianas*, 1992.

BACZYŃSKA, Beata. ***Pedro Calderón de la Barca: Dramaturgo en el gran teatro de la historia***. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: Alicante, 2016.

BAYER, Raymond. ***Historia de la Estética***. *Traducción* de Jasmín Reuter. México: Fondo de cultura Económica, 1980.

BECERRA SUÁREZ, Carmen. ***Mito y Literatura — Estudio Comparado de Don Juan***. Espanha: Universidad de Vigo, 1997.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. ***El rayo de luna***. Disponível em: http://www.vicentellop.com/TEXTOS/becquer-leyendas/6rayodeluna.htm. Acesso em 10 Jul. 2016.

BENASSAR, Bartolomé. ***La España del Siglo de Oro***. Barcelona: Crítica, 1986.

BERLIN, Isaiah. **As raízes do Romantismo**. São Paulo: Três estrelas, 2015.

BERRIO, Antonio García. ***El mito de Don Juan sometido a revisión.*** Disponível em: https://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/21794/1/03%20El%20mito%20de%20Don%20Juan%20sometido%20a%20revision.pdf. Acesso em: 17 Set. de 2018.
BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
BEZERRA, Paulo Victor. **Apontamentos acerca das vicissitudes da subjetividade no mito de *Don Juan***. 2011. 107f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.
_____. **O mito de *Don Juan* e a subjetividade moderna**. Revista Internacional Interdisciplinar Interthesis. Florianópolis: UFSC. Vol. 11-Nº2 Jul. Dez. 2014.
BOFFONE, Trevor. ***La vejez y muerte de Bradomín: La esperpentización del mito donjuanesco en Sonata de invierno de Ramón del Valle-Inclán***. *University of Houston*. Revista *Hispanet Journal 6*, Março, 2013.
BRAGA, Corin. ***Calderón de la Barca y el conflicto de paradigmas en la Edad de Oro***. *Revista Internacional de filosofía online*. *Universidad Babes-Bolyai, Cluj, Rumania*. Noviembre, año V n° 10, 2010.
BRUNEL, Pierre (Org.) **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução de Carlos Sussekind et. al. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
BURKE, Peter. ***El renacimiento europeo***. Barcelona: Editorial Crítica, 2000.
BUSTAMANTE, Ana Sofía Pérez. ***Don Juan Tenorio en la España del siglo XX***. ***Literatura y cine***. Madrid: Cátedra, 1998.
CALVINO, Ítalo. **Visibilidade**. In: **Seis Propostas para o Próximo Milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p 97-114.
CAMPBELL, Joseph. **Mito e transformação.** São Paulo: Ágora, 2008.
_____. **As transformações do mito através do tempo**; tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 2015.
CÁRDENAS, Hernán Urrutia. ***La Edad de Plata de la Literatura Española*** **(1868 - 1936)**. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23_33.pdf. Acesso em 27 Set. 2018.
CARPEAUX, Otto Maria. **Teatro e Estado do Barroco**. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8579/10130. Acesso em 11/06/17.
CARPENTIER, Alejo. ***El reino de este mundo***. Disponível em: https://www.textosenlinea.com.ar/textos/El%20reino%20de%20este%20mundo.pdf. Acesso em 13 Nov. 2017.
_____. ***Lo barroco y lo real maravilloso***. Disponível em: http://circulodepoesia.com/2010/12/lo-barroco-y-lo-real-maravilloso-conferencia-de-alejo-carpentier/. Acesso em 24 Nov. 2017.
CASALDUERO, J. ***Sentido y forma de Martes de carnaval***. ***Estudios sobre el teatro español***. Madrid, Ed. Gredos, 1967.
CASTILLO, María Luisa Brizuela. ***Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca***. Tese (Doutorado em Filologia Hispânica). *Facultad de Filología*. Departamento de *Literatura Española y Teoría de la Literatura*, *Universidad Nacional de Educación a distancia* (UNED). Madrid, p. 769. 2015.
CECILIA, Juan Herrero. ***El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias***". Universidad de Castilla-La Mancha. *Revista de Estudios Franceses*, ISSN-e 1699-4949, Nº. 2, 2006, págs. 58-76. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2215129. Acesso em 22 Out. de 2017.
CELEDÓN, Esteban Reyes. ***Aproximaciones al Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega.*** Disponível em: http://www.aitenso.net/textosycontextos.pdf. Acesso em 14/06/17.

CORREDERA, María del Puerto Gómez. ***El devenir del teatro de Unamuno en Latinoamérica***. Revista Signa 16, págs. 365-389, 2007.
CUADROS, Evangelina Rodriguez. ***Teatro español del siglo de oro: del canon inventado a la historia contada***. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2010-2-page-247.htm. Acesso em 13/06/17.
CUESTA, Victoriano Ugalde. ***El Burlador de Sevilla o la dramatización barroca de Don Juan.*** Disponível em http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_058.pdf. Acesso em 22 de julho de 2017.
CUSTODIO, Álvaro. ***Introito a una comedia.*** Disponível em: http://parnaseo2.uv.es/Celestinesca/Numeros/1992/VOL%2016/NUM%201/1_articulo1.pdf. Acesso em 12 Jul. 2018.
DA CRUZ, Andreas F. ***El personaje del Don Juan y su desenvolvimiento desde Tirso de Molina 1630 a José Zorrilla 1844***. Disponível em: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero45/donjuan.html. Acesso em 10 Nov. 2017.
DE LA BARCA, Calderón. ***No hay cosa como callar***. Disponível em: http://www.biblioteca.org.ar/libros/131897.pdf. Acesso em 12 Março 2017.
DELEUZE, Gilles. **Desejo e prazer**. Disponível em: https://xa.yimg.com/kq/groups/.../DELEUZE,+Gilles_Desejo+e+prazer_1994.pdf. Acesso em 25 Nov. 2017.
DOMINGO BENITO, María Teresa. ***Don Juan, un mito vigente***. CAUCE. Núm. 16. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce16/cauce16_12.pdf. Acesso em 19 Set. 2018.
ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva,1986.
ESCOBAR, María Del Prado. ***El Teatro de Unamuno***. Disponível em: https://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/21723/1/01%20El%20teatro%20de%20Unamuno.pdf. Acesso em 22 Out. 2018.
ESTEVE, Marta Cobo. ***La herencia del teatro clásico en el esperpento de Valle-Inclán y las farsas de Federico García Lorca***. Tese de doutorado (Doutorado em Literatura Espanhola) *Departamento de Filología Hispánica. Facultad de Filología. Universidad de Barcelona*. Barcelona, 2015.
FAJARDO, Diógenes. ***El Don Juan de Unamuno: El hermano Juan o el mundo es teatro.*** Revista Hesaurus. Tomo XLII. Núm. 2, 1987.
FALERO, Luis Martínez. ***Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura***. Disponível em: http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6363. Acesso em 12 Out. de 2017.
FEDERICO, Adolfo. ***Historia de la literatura y del arte dramático en España*.** Madrid: Colección de escritores castellanos, tomo V, 1887. Disponível em: http://www.gutenberg.org/files/37095/37095-h/37095-h.htm. Acesso em 08/12/14.
FLICK, Milena. **O Espelho Côncavo na Criação do Esperpento: imagens grotescas e dissonâncias**. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Mestrado Acadêmico; Anais do VII Congresso da ABRACE, Porto Alegre, 2012.
GABRIEL, John P. ***Nuevas perspectivas sobre el 98***. Iberoamericana: Madrid, 1999, p. 233-235.
GARROSA, María Jesús García. ***No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y convidado de piedra: La evolución de un mito de Tirso a Zorrilla***. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136100.pdf. Acesso em 08 Fev. 2018.
GIRALDO, Ricardo Morgado. ***El mito de la seducción continua***. Disponível em: http://www.gazeta-antropologia.es/?p=1258. Acesso em 14 Out. 2017.

GOODY, Jack. **O mito, o ritual e o oral**; tradução de Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
GRANADA, Miguel Ángel. ***Cosmología, religión y política en el Renacimiento***. Barcelona: Anthropos, 1988.
GREGORIO, Jordi Bermejo. ***La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora. Estudio de las fiestas reales barrocas en un autor de finales del siglo XVII y principios del XVIII.*** 2015. Tese (Doutorado em Letras). *Departamento de Filología Hispánica. Facultad de Filología. Universidad de Barcelona,* Barcelona.
GUAL, Carlos García. ***El mito de Don Juan: variantes e invariantes*.** Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2405937. Acesso em 18 Out. de 2017.
GUINSBURG, J. **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
HERASA, Miguel Ángel Zamorano. ***El burlador de Sevilla, Don Juan antes del mito***. Gragoatá, Niterói, v.22, n. 43, p. 809-836, mai.-ago. 2017.
HUGO, Víctor. ***Prefacio de Cromwell***. Disponível em: https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19VictorHugo.Cromwell.Prefacio.pdf. Acesso em 21 Nov. 2017.
IGLESIAS, Marina Díaz. ***Don Juan, el donjuanismo y la mujer em la narrativa de Jacinto Octavio Picón***. Dissertação de mestrado em Literatura Espanhola. Madrid. Universidad Complutense, 2015.
INDURÁIN, Carlos Mata. ***Llorar los ojos y callar los labios: la retórica del silencio en No hay cosa como callar***. Anuario calderoniano, Navarra, 3, pp. 259-274, 2010.
ISASI ANGULO, Amando. C. (ed.), ***Don Juan. Evolución dramática del mito***, Barcelona, Editorial Bruguera, 1972.
ITURBIDE, Jaime Castañeda. ***Ramón María del Valle Inclán, el hijo pródigo de la Generación del 98***. Universidad Marista. Revista Estudios 102, vol. x, 2012.
FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**; [tradução José Teixeira Coelho Neto]. -São Paulo: Perspectiva, 2014.
JIMÉNEZ, Jesús Rubio. ***Don Juan Tenorio, drama de espectáculo: plasticidad y fantasía***. Disponível em: https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/viewFile/2148/2017. Acesso em 22 Jul. 2018.
JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo** [tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
_____. **A natureza da psique**. Editora, Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
_____. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
KANG, Sook-Hwa Noh. ***Las parodias dramáticas de Don Juan Tenorio en el siglo XIX***. Tese de doutorado. *Facultad de Filología. Departamento de Filología Española II*. (*Literatura Española*) *Universidad Complutense de Madrid*. *Madrid*. 2016.
KARSIÁN, Gayané. ***El arquetipo de Don Juan y el teatro del 98: los Machado, Valle-Inclán y Unamuno***. Universidad Estatal Lomonosov de Moscú. Disponível em: http://hispanismo.cervantes.es/documentos/karsian.pdf. Acesso em 09/12/14.
KROL, Urszula Aszyk. ***Algunas consideraciones acerca del tomo Martes de Carnaval como libro de teatro.*** *Universidad de Varsovia*. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunas-consideraciones-acerca-del-tomo-martes-de-carnaval-como-libro-de-teatro/. Acesso em: 19 Out. 2018.
LIMA, Robert. ***Dimensiones de Valle-Inclán***. Disponível em: http://www.acuedi.org/ddata/6301.pdf. Acesso em 17 Out. 2018.
LÓPEZ, Jordi Luengo. ***Tenorios amaneirados. Una lectura Queer de la desmitificación del donjuanismo.*** Disponível em:

https://www.yumpu.com/es/document/view/14473657/tenorios-amanerados-una-lectura-queer-de-la-lectures-du-genre. Acesso em 30 Set. de 2018.
LÓPEZ, Nuria Jiménez. ***La desvirtuación del mito de Don Juan en las escritoras españolas del primer tercio del siglo XX***. Dissertação de Mestrado. *Departamento de Filología Española II. (Literatura Española). Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.* 2012.
MAEZTU, Ramiro de. ***Don Quijote, Don Juan y la Celestina***. Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
MAGALLÓN, Jesús Pérez. ***Risa "costumbrista", carcajada romántica (De Zamora y Zorrilla).*** Scriptura Nº15, 99-121, 1999.
MANCINI, Guido. ***Sobre la herencia barroca de Antonio Zamora.*** Disponível em: http://www2.lingue.unibo.it/csssold/Coloquio%20Teatro%20XVIII/16intervento.pdf. Acesso em 05 Fev. 2018.
MANDRELL, James. ***Zorrilla en el panteón de los Tenorio***. *Edición digital a partir de Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias*, 1992, pp. 1329-1335. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.
MANKOWSKA, Joanna. ***De Tirso a Zorrilla: Don Juan romántico, fruto de dos siglos de viajes del burlador de Sevilla por las literaturas europeas***. Anagnórisis. Revista de investigación teatral, nº. 15, junio de 2017. ISSN: 2013-6986. Págs. 342-374.
MARANÕN, Gregorio. ***Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda.*** Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1967.
MARTI, Alexandra Françoise. ***Aproximaciones culturales al mito de Don Juan en las obras***
de Tirso de Molina, Molière y Zorrilla. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3842177. Acesso em 24 Jul. de 2017.
MARTÍN, Ismael López. ***Antonio de Zamora frente a Lope de Vega: la comedia de magia dieciochesca y sus antecedentes narrativos en El peregrino en su patria***. *Universidad de Extremadura*. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra/antonio-de-zamora-frente-a-lope-de-vega-la-comedia-de-magia-dieciochesca-y-sus-antecedentes-narrativos-en-el- peregrino-en-su-patria/. Acesso em 06 Fev. 2018.
MARTINS, Wanderley Carlos. **Em Busca da Verdade dos mitos: segundo a sabedoria iniciática das idades**. Limeira, SP: Editora do Conhecimento, 2009.
MENDES, Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso. **A desmitificação de *Don Juan* em Ramón del Valle-Inclán.** In: Diacrítica. Revista do Centro de Estudos Humanísticos. Universidade do Minho. Portugal. N.º 17/3, 2003.
MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. ***Sobre los orígenes de El Convidado de Piedra***. Estudios Literarios, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973.
MOLINA, Tirso de. ***El burlador de Sevilla***. Estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007.
_____. ***El burlador de Sevilla y el convidado de piedra***. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/el-burlador-de-sevilla-y-convidado-de-piedra--0/. Acesso em 12 Jun. 2016.
MORAGA, Angel Luis Rubio. ***El teatro barroco, instrumento del poder. Aspectos parateatrales de la fiesta barroca***. Disponível em: http://www.revistalatinacs.org/a1999iab/111ateatro.htm. Acesso em 14/06/17.
NASCIMENTO, Dalma. **Mitos e Utopias: dos teares literários às páginas dos periódicos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

ORIOL, Sergio Carda. ***Don Juan. Tres Perfiles de un mito***. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_32/congreso_32_08.pdf. Acesso em 20 Out. 2017.
ORTIZ, L. ***Don Juan, el deseo y las mujeres***, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 1997.
PANDOLFI, Maira Angélica. **Metamorfoses de mitos literários na literatura de língua espanhola e de língua portuguesa**. Miscelânea, Assis, v. 18, p.231-246, jul.-dez. 2015. ISSN 1984-2899.
PEACOCK, Ronald. **A arte do drama**. São Paulo: Realizações Editora, 2011.
PELÁEZ, Jesús Menéndez, Ignacio Arellano Ayuso, José Miguel Caso González, José María Martínez Cachero. ***Historia de la Literatura Española***. ***Volumen II. Renacimiento y Barroco***. León: Editorial Everest, 2005.
PÉREZ, Pedro Ruiz. ***Burla y castigo de Don Juan em Antonio de Zamora***. *Universidad de Córdoba*. Disponível em: http://www.biblioteca.org.ar/libros/141531.pdf. Acesso em 08 Fev. 2018.
PÉREZ, Rosa Sanmartín. ***Yo, uno y el otro. Quién es quién en el teatro de Unamuno.*** Universidade de Valencia. Revista *Stichomythia* 9 p. 55-81, 2009.
POLÁK, Petr. ***El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco***. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia. Instituto de Línguas Românicas e Literatura. Universidade Masaryk. República Tcheca, 2009.
PRAT, Angel Valbuena. ***Historia de la Literatura Española: Renacimiento***. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A, 1981.
PRATT, Dallas. ***El mito de Don Juan***. Revista de Estudios Taurinos, N.º 19-20, Sevilla, 2005, págs. 167-190. Disponível em: http://institucional.us.es/revistas/taurinos/19-20/art_4.pdf. Acesso em 28 Out. de 2017.
RAMOS, Eva Álvarez. ***Hacia una nueva (Re)visión del mito de Don Juan: Análisis y valoraciones***. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_41/congreso_41_34.pdf. Acesso em 22 Abr. 2018.
RAMOS, Fernando da Silva. **Forma e arquétipo: um estudo sobre a Mandala**. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.
RESINO, H. Muñoz. ***Estudio del mito de Don Juan en cinco obras del teatro contemporáneo***. Disponível em: https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/10631. Acesso em 19 Set. 2018.
RIBEIRO, Lilian Dos Santos Silva. ***Don Juan*** **e a construção de um mito em "El burlador de Sevilla"**. 2007. 79 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
RISSI, Marcia Maria Silva. ***Don Juan*** **um estudo do mito e a sua configuração em *Don Juan* (narrado por ele mesmo), de Peter Handke**. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Lingüística, Letras e Artes, Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2010.
RODRÍGUEZ CACHO, Lina. ***Manual de historia de la literatura española 2: siglos XVIII al XX* [*hasta* 1975].** Madrid: Castalia, 2009, 2 vols.
ROSADO, Irene Ortiz. ***De El burlador de Tirso al Don Juan de Molière. Estudio Comparativo de Fuentes Textuales***. Dissertação (Mestrado em Literatura Espanhola). *Departamento de Filología Española II*, *Universidad Complutense*, Madrid, 2014.
ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. **Romantismo e Classicismo**. Disponível em: http://miniweb.com.br/literatura/artigos/Rom_Class.pdf. Acesso em 20 Mar. 2018.

RUIZ, Ricardo Navas. ***Estudio preliminar de Don Juan Tenorio*.** Disponível em: http://www.rae.es/sites/default/files/Los_donjuanes_de_Zorrilla.pdf. Acesso em 16 Abr. 2018.
RULL, Enrique. ***Cervantes, Tirso y otras fuentes en No hay cosa como callar de Calderón***. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_X/cl_X_39.pdf. Acesso em 18 Jan. 2018.
SÁEZ, Adrián J. ***Reescritura e intertextualidad en Calderón: No hay cosa como callar***. *Revista Criticón*, 117, pp. 159-176, 2013.
SAID ARMESTO, Victor. ***La leyenda de don Juan***. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1946.
SÁNCHEZ COLOMER, María Fernanda. ***Águilas de ojos soberanos y topos auditores: continuidad y renovación de la estética valleinclaniana***. Revista *Anthropos*. Núm. 158-159. 1994.
SARDUY, Severo. ***Ensayos generales sobre el Barroco***. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.
SEDLÁKOVÁ, Kristýna. ***El personaje de Don Juan como inspiración de compositores musicales. Comparación de los caracteres del protagonista en distintas obras musicales respecto a la obra fundamental de Tirso de Molina***. 2011. 77 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). *Facultas Phiolsophica*, *Universitas Masarykiana Brunensis*, 2011.
SEQUEIRA, Rosa Maria. **Da tradição oral ao mito literário: narrativas de *Don Juan* Tenorio**. In Blayer, Irene Maria F.; Fagundes, Francisco Cota, org. - Narrativas em metamorfose [Em linha]: abordagens interdisciplinares. Cuiabá: Cathedral Publicações, p. 171-186, 2009.
TEIXEIRA, Alexandre. **Don Giovanni ou o dissoluto absolvido de José Saramago: um novo horizonte para o antigo pecador**. 2008. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
TOBAR, Leonardo Romero. ***Panorama crítico del romanticismo español***. Madrid: Editorial Castalia, 1994.
TRECCA, Simone. ***La tópica esperpéntica en el discurso descriptivo de las acotaciones en Martes de Carnaval***. Revista CRITICÓN, 87-88-89, 2003, pp. 865-875.
TROUSSON, Raymond. **Romance e libertinagem no século XVIII na França.** Disponível em: https://artepensamento.com.br/item/romance-e-libertinagem-no-seculo-xviii-na-franca/. Acesso em 12 Dez. 2018.
UNAMUNO, Miguel de. **Teatro completo**. Madrid: Aguilar, 1973.
_____, Miguel de. ***Obras completas III de Miguel de Unamuno***. Madrid: Biblioteca Castro, 1996.
VALDERRAMA, Milena Cáceres. ***El teatro barroco en España y sus características***. Disponível em: http://dspace.unav.es/bitstream/10171/18175/1/35_Caceres_Valderrama.pdf-. Acesso em 15/06/17.
VALLE-INCLÁN, Ramón M. ***Martes de Carnaval Esperpentos: Las galas del difunto, Los cuernos de don Friolera, La hija del capitán***. Madrid: Colección Austral, Espasa Calpe, 1989.
VEGA, Lope de. ***Arte nuevo de hacer comedias - La discreta enamorada***. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
_____ ***Arte nuevo de hacer comedias***. Disponível em: http://www.biblioteca.org.ar/libros/89363.pdf. Acesso em 28 Jan. 2018.

WARDROPPER, W. Bruce. ***El pacto diabólico callado en No hay cosa como callar, de Calderón***. AIH. Actas VIII, 1983. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_de_cervantes/obra/el-pacto-diabolico-callado-en-no-hay-cosa-como-callar-de-calderon/. Acesso em 15 Jan. 2018.
WATT (1997), p. 119. WATT, Ian P. **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
YÁÑEZ, María-Paz. ***La función poetológica de "Don Juan" en los renovadores del 98***. Disponível em: https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ver-001:1997:32::171. Acesso em 20 Abr. 2018.
ZAMORA, Antonio de. ***No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra***. Disponível em: http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/2443/1/1090985.pdf. Acesso em 15 Jan. 2018.
ZAMORA, José M. Rodríguez. ***El héroe: literatura y psicología analítica***. Revista *Filología y Lingüística XXXV* (1): 65-86, 2009.
ZAS, Margarita Santos. ***Introducción a la vida y obra de Valle-Inclán.*** Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/portales/catedra_valle_inclan/vida_teoria/. Acesso em 20 Out. de 2018.
ZORRILLA, José. ***Don Juan Tenorio***. *Colección Averroes*. *Consejería de Educación y Ciencia. Junta de Andalucía*. Disponível em: http://www.css.cl/catalogo/pdf/lib014956-.pdf. Acesso em 20 Jun. 2018.