



Foto 06 – Detalhes da iluminação.



Foto 07 – Detalhes da iluminação.



Foto 08 – Dom Juan (Gianfrancesco Guarnieri) e Sr. Domingos (Lutero Luiz)



Foto 09 – Dom Juan (Gianfrancesco Guarnieri), ao fundo Sganarello (Antônio Pedro)



Foto 10 – Dom Juan (Gianfrancesco Guarnieri) e Sganarello (Antônio Pedro.)



Foto 11 – Elvira (Marta Overbeck), Dom Juan (Gianfrancesco Guarnieri) e Sganarello (Antônio Pedro)



Foto 12 – Sr. Domingos (Lutero Luis)



Foto 13 – Raul Cortez (Dom Juan) e Flávio São Tiago (Sganarelo).



Foto 14 – Raul Cortez (Dom Juan) e Flávio São Tiago (Sganarello)



Foto 15 – Raul Cortez (Dom Juan) e Flávio São Tiago (Sganarello)



Foto 16 - Raul Cortez (Dom Juan), Flávio São Tiago (Sganarelo)

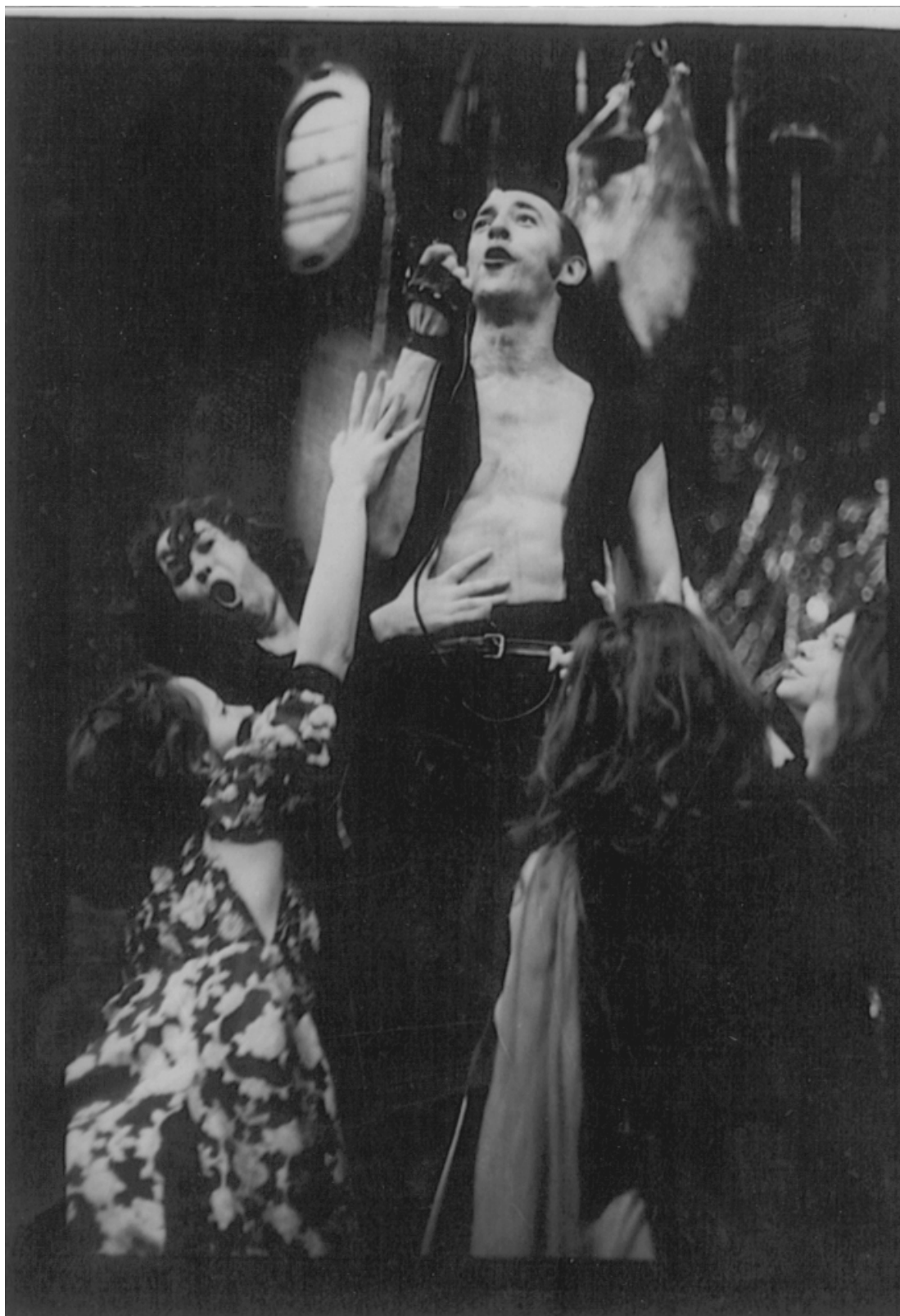


Foto 17 – Dom Juan (Raul Cortez) e as camponesas



Foto 18 – Dom Luis (Jofre Soares), pai de Dom Juan.



Figura 19 – Detalhes dos personagens. No fundo é possível vê-los com seus capuzes

CAPÍTULO III

O MITO DOM JUAN SOB O VÉU DA TRADIÇÃO

**Uma obra antiga sobrevive na tradição histórica da
experiência estética não por questões eternas, nem
por respostas permanentes, mas em razão de uma
tensão mais ou menos aberta entre questão e
respostas, problema e solução, que pode suscitar uma
compreensão nova e determinar a retomada do
diálogo do presente com o passado.**

Hans Robert Jauss

Eric Hobsbawm, ao discutir a invenção das tradições, acredita que o “mais interessante, do nosso ponto de vista, é a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais”.¹ Ao longo dos dois primeiros capítulos desta dissertação, enveredamos por esses “fins bastante originais”, seja por meio da escrita de Molière, seja pela escolha estética realizada por Fernando Peixoto para a encenação de 1970. Essa empreitada nos deu algumas respostas. A primeira delas é o fato de que o original francês não se pulverizou na produção brasileira, ao contrário, ele foi fragmentado e absorvido na medida em que interessava ao diretor falar do seu presente. Portanto, vários sentidos foram realocados e ganharam relevância. Já outros tantos se tornaram opacos, porque, por uma ou outra razão, não se apresentavam como elementos que fizessem pensar sobre o tempo coevo a Peixoto e as questões que nesse instante se apresentavam.

Apreendemos também que o encenador brasileiro pincela a peça molieresca de cores antes não sonhadas por seu criador. Isso significa que olhares posteriores dão novos significados para uma única obra de arte. Da mesma forma que Peixoto enxergou possibilidades na obra de Molière, observamos, no final do segundo capítulo, que alguns críticos brasileiros conceberam a encenação por prismas diversos daqueles entendidos por seu criador. Enquanto Peixoto quis lançar nos palcos um jovem rebelde, representante dos *hippies* norte-americanos que discutisse criticamente a forma de pensar ocidentalizada e não somente o regime ditatorial brasileiro, vários críticos viram nuances anárquicas e niilistas no personagem título.²

¹ HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (orgs.). **A Invenção das Tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 14.

² De uma maneira curiosa é possível aproximar o conceito de niilismo, observado na peça, ao caráter rebelde proposto por Fernando Peixoto. Giuliano César Mattos de Almeida, em sua dissertação **Cristianismo rima com Niilismo: um estudo sobre a questão do niilismo em Nietzsche**, ao perseguir os diferentes sentidos apropriados para o conceito, conclui que “No correr do séc. XIX, o sentido da palavra niilismo se desloca dessa esfera especulativo-filosófica e assume consequências sociais e políticas, resultando nas últimas décadas do século em uma concepção de niilista como um “livre pensador” contrário a todos os pressupostos, preconceitos, condições estabelecidas, a todo e qualquer valor tradicional”. (ALMEIDA, Giuliano César Mattos de. **Cristianismo rima com Niilismo: um estudo sobre a questão do niilismo em Nietzsche**. Juiz de Fora. 2006. 103f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora. Instituto de Ciências Humanas (ICH) Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião (PPCIR)) f. 14-15). Diante de tudo o que expomos sobre a postura que Dom Juan tem dentro do espetáculo ao se colocar contrário às instituições, hábitos e costumes contemporâneos a si, a aproximação ao niilismo compreendido em fins do século XIX é inevitável. Bem sabemos que Friedrich Nietzsche foi um dos teóricos inspiradores do movimento de contracultura, ao propor um rompimento com a tradicional divisão dos mundos sensível e das ideias pensada por Platão e reajustada pelo cristianismo. Essa divisão quase que maniqueísta tirava o foco e a verdade do mundo sensível e a lançava para outro plano, inatingível nesse mundo. Sendo assim, vários conceitos utópicos de liberdade, felicidade

A obra de arte, assim, é múltipla, e ao receptor não é possível esgotá-la, sempre restando brechas para novas interpretações. Por isso, as várias apropriações posteriores ou mesmo contemporâneas dessa obra captam sentidos, muitas vezes ignorados pelos criadores e os tornam o foco principal da produção. Da mesma forma que as interpretações geram rupturas de sentidos, elas também geram continuidade. E essa continuidade só é possível graças às experiências da arte que são as responsáveis por sua constante leitura e apropriação em diferentes momentos da literatura mundial, uma vez que, é a partir dessas experiências que a obra falará ao presente de cada receptor.

A continuidade compõe o que conhecemos como **tradição**, erigida sobre a peça, bem como sobre o personagem título. Isto faz com que haja permanências na obra teatral. Algumas questões afloram a partir dessas reflexões. Como uma tradição fica estabelecida na obra artística? Sob quais aspectos ela se manifesta enquanto ruptura e continuidade? E, finalmente, para as principais: por que existem motivos para se voltar na tradição e

e plena realização do ser humano foram alocados para esse outro mundo. Portanto, os planos dos seres humanos eram adiados e não vistos em sua própria realidade. Para Nietzsche esse mundo das ideias não existe, portanto o homem era levado por falsas ilusões a desaparecer-se do seu verdadeiro mundo. A rigor, “o niilismo é mostrado como um sentimento de estranhamento do homem diante do mundo”. (ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. **Niilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst**: fim e recomeço da narrativa. João Pessoa. 2009. 278 f. (Tese (doutorado) – Universidade Federal da Paraíba. Departamento de Letras/PPGEL) f. 14.). Há questionamentos e críticas a respeito do que se habituou a acreditar e propagar como sendo verdade. Destarte, realiza-se uma transposição de valores entre o mundo sensível e o mundo ideal. Se o mundo ideal não existe, o ser humano precisa buscar no campo sensível as suas verdades. Portanto, Dom Juan, ao ser guiado por suas vontades e desejos, torna-se niilista, porque desconsidera outros meios para alcançar a sua satisfação. Da mesma forma, o que realiza é no presente e, assim, “Don Juan é um ser do instante, não da continuidade” (MEZAN, Renato. Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). **A Sedução e suas Máscaras**: ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 91). Portanto, não há adiamento da satisfação de Dom Juan tal como aconteceria se ele pensasse em um mundo ideal, porque o paraíso e a felicidade humana, para ele, são atingidos no aqui e no agora. Com isto o niilismo se transmuta em crítica social de tudo aquilo que impede o homem de atingir sua satisfação plena.

Sob este prisma é que Danúzio Ribeiro Alves, na dissertação **Aspectos do niilismo: inocência e vida no pensamento de Nietzsche**, expõe que “Friedrich Nietzsche, em vários de seus escritos, deixou sua opinião a respeito de si próprio. [...] ele não errou em afirmar-se ‘dinamite’. Sua técnica de pensamento, seu psicologismo e seu estilo fragmentário, aforístico, poético, imperioso e provocante exerceu forte turbacão desde o início do século. Tudo isso porque ele ousou denunciar a verdade como mais uma mentira; arrojou-se em criticar a ciência, a razão e seus valores, criticando sua base fundamental: a moral. E criticou o estatuto da moral, questionando o estatuto da verdade”. (ALVES, Danúzio Ribeiro. **Aspectos do niilismo: inocência e vida no pensamento de Nietzsche**. Rio de Janeiro. 2008, 81f. (Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) f. 18.) Questionar a ciência, a razão e seus valores fundamentados em uma moral estabelecida sob falsas verdades é algo inerente ao pensamento de Nietzsche e que surge novamente na construção dramática de Dom Juan, que privilegia o enfoque rebelde do personagem. É válido ressaltar que Fernando Peixoto não destaca essa aproximação e sequer menciona o caráter niilista da figura. Essa apropriação é expressa na crítica teatral sobre o espetáculo. São elementos despercebidos pelo diretor que estruturam um elo que aproxima a construção estética de Fernando Peixoto não somente da obra de Molière, mas, como apontado por Frederic M. Litto a outras encenações e adaptações que constroem o emaranhado de possibilidades inerentes à peça teatral Dom Juan. (Conferir: LITTO, Frederic. M. São Paulo Theatre. 1970. In: **Educational Theatre Journal**, March, 1971.)

recuperar uma obra do passado e até quando ela poderá fazer sentido ao presente que dela se apropria.

Maria Abadia Cardoso, em sua dissertação **Tempos Sombrios, Ecos de Liberdade - a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco Mortos sem Sepultura (Brasil, 1977)**, ao refletir sobre o conceito de tragédia a partir de Peter Szondi e Raymond Williams, alcança respostas interessantes no que se refere a esse conceito ligado à tradição. Fica evidente, em suas reflexões, o fato de a tragédia enquanto nome permanecer na longa duração, mas enquanto forma e conteúdo variar conforme o lócus histórico no qual é recuperada. A intelectual ressalta, a partir de Williams, a construção que se faz da tragédia grega e de como ela ressurgue sob a égide da “tradição cristã”. É justamente ao pensar sobre isto que Cardoso conclui:

Nesse sentido, a discussão aqui proposta pautou-se em situar o termo, mas, em verdade, foi construída, fundamentalmente, para demonstrar a impossibilidade de um conceito único de tragédia. Ele não está pronto e sistematizado num passado longínquo à espera para ser simplesmente tomado por empréstimo. Cada época, de acordo com suas experiências e perspectivas, que são históricas, constrói a sua noção de tragédia. Não existe uma “tradição”, mas uma interpretação da “tradição”. E esta é elaborada de acordo com o lugar e o tempo em que está situada. Faz-se necessário ressaltar ainda que o termo pode ser utilizado para qualificar um fato artístico (uma obra) ou uma idéia e, em todos os casos, o viés que condiciona a determinação é sempre o da experiência, sendo este permeado de historicidade.³ (destaques nossos)

Ao questionar a existência de uma tradição, Cardoso aponta que existem interpretações da tradição realizadas na experiência da obra de arte. Isto é, a interpretação, como ato de recriar, oferece, por meio das experiências, a pluralidade de sentidos que, enquanto teoria, tende a unificar as práticas, mas enquanto experiência é múltipla. Isso significa que a tradição existe somente sob a forma de palavra porque ela é sempre interpretação e seleção do passado. Raymond Williams envereda nessa discussão na obra **Tragédia Moderna** ao estudar a palavra tragédia na continuidade histórica.

Williams alerta para o fato de que pensar as palavras “tradição” e “continuidade” dentro de uma perspectiva que vise a uma ideia e/ou forma comum é deixar-se levar por

³ CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos sombrios, ecos de liberdade – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco, Mortos sem sepultura** (Brasil, 1977). Uberlândia, 2007. 274 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História), f. 13.

ledo engano, uma vez que “o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e avaliação”.⁴ Isto faz, nas palavras do intelectual inglês, que ao estudar a tradição observemos que o que permanece é a tradição enquanto palavra. Portanto, há consciência exata de que o processo histórico é permeado por mudança e por rupturas. Para tanto, há a necessidade de um caminho metodológico ao pensar a obra de arte em sua historicidade “É, acima de tudo, observar essas obras e idéias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e idéias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual”.⁵

Compreendemos, assim, que uma produção teatral como a encenação da peça **Dom Juan** de 1970, apanhada das brumas do passado por Fernando Peixoto, é mais uma versão ou representação que se tem do mito do sedutor de donzelas que povoa a imaginação humana desde, pelo menos, o século XVI. Destarte, ele pertence à **tradição** que envolve texto e protagonista. Nesse caso, Peixoto ao capturar a peça, absorve as versões anteriores que compõem a tradição inerente a essa obra de arte, mesmo que não tenha consciência disto. Essas versões, por sua vez, já foram apropriadas e selecionadas por outros tantos agentes sociais.

A obra referência para Dom Juan, em Fernando Peixoto, é a peça molieresca escrita em 1665. Esta, contudo, surge no século XVII como uma variação, uma interpretação de outras produções anteriores entre elas a de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*. Da mesma forma, após a escrita de Molière, outras tantas interpretações foram possíveis até chegar à tradução de Peixoto. Analisando as múltiplas possibilidades oferecidas pela obra de arte, torna-se impossível estabelecer hierarquias entre uma e outra, porque elas não se enquadram em lócus sociais únicos. A rigor, é a historicidade que indica o recriar na interpretação de cada versão para o mesmo personagem. Isso significa que todas as interpretações são temporais, ou seja, mantêm uma conexão direta com o instante no qual são recuperadas, ou, nas palavras de Williams, é fundamental refletir sobre a obra em seu contexto imediato e na continuidade história.

Pedro Sússekind, no prefácio da obra **Ensaio sobre o Trágico** de Peter Szondi, afirma que, para Szondi, “a análise de obras de arte não busca um conceito geral, nem exemplifica ou realiza um conteúdo definido previamente, mas revela uma configuração,

⁴ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. Cosac & Naify, 2002, p. 34.

⁵ Ibid.

ou uma ‘idéia’ que só pode ser alcançada pela consideração histórica dessas obras”.⁶ Maria Abadia Cardoso lê de forma exemplar essa proposta, escrevendo que “são as contradições impostas pelo presente que definem a forma do olhar para a ‘tradição’, que não é necessariamente o passado, mas uma forma de interpretação desse passado”.⁷ Isto é, o passado é lido e relido à luz das questões prementes hoje e é constantemente re-interpretado. Dessa forma, ao concebermos uma obra de arte que pertence à tradição literária, precisamos observar que não existe um conceito geral ou uma essência que a preencha em todos os tempos, pois assim ela seria atemporal. Pelo contrário, a “configuração” ou “idéia” é revelada quando a consideramos em sua conjuntura histórica, ou seja, em sua historicidade, uma vez que é nesse instante que o passado ganha vida no presente.

Esse movimento de capturar e se apropriar do passado é um eterno “selecionar e então resselecionar uma tradição [...]. Mas as pressões da ‘tradição’ são tão fortes que há primeiro uma assimilação e depois outra, e os motivos para a assimilação raramente são examinados”.⁸ Isso significa que a tradição que envolve uma obra de arte possui duas nuances. A primeira é a constante apropriação e reapropriação dos sentidos do passado, com vistas a atribuir-lhes inteligibilidade no presente. A segunda refere-se à força que a tradição exerce sobre seus descendentes, que faz com que resquícios das obras anteriores permaneçam nas posteriores, mesmo que os agentes sociais não se deem conta disso.

Raymond Williams visualiza nas experiências estéticas da tragédia, na longa duração, alterações nos sentidos desse conceito na medida em que a estrutura de sentimento se altera.⁹ Isto significa que o termo criado entre os gregos permanece apenas

⁶ SÜSSEKIND, Pedro. Prefácio. In: SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 14.

⁷ CARDOSO, Maria Abadia. Tempos sombrios, ecos de liberdade – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco, Mortos sem sepultura (Brasil, 1977). Uberlândia, 2007. 274 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História), f. 16.

⁸ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. Cosac & Naify, 2002, p. 51.

⁹ Maria Elisa Cevasco, em seu trabalho **Para Ler Raymond Williams**, recorta um excerto que bem resume o que Williams entende por estrutura de sentimento. “Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que, quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para que não há uma contraparte externa. Esse elemento é o que denominei de estrutura de sentimentos, e só pode ser percebido através da experiência da própria arte”. (WILLIAMS (1954) apud CEVASCO, Maria Elisa. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 152.) Isso quer dizer que a estrutura de sentimento não é gerada internamente na obra de arte, ao contrário, são estruturas que surgem a partir do

enquanto palavra, pois a forma e também o conteúdo se modificaram de acordo com cada contexto histórico que os recuperam. O intelectual inglês tem todo um esforço em retomar esse conceito na modernidade, no renascimento, neoclassicismo etc., com o escopo de demonstrar o modo como a palavra permanece e os sentidos se alteram, porque as experiências vividas são únicas.

Sem dúvida essas são considerações que inspiram a análise da permanência do texto teatral na longa duração. Seria, pois, válido afirmar que permanece no tempo apenas uma ideia de um Dom Juan, um conceito de sedutor de donzelas?

Apesar de Raymond Williams ser um teórico que em grande medida nos auxilia na busca dessa resposta, é preciso ampliar o horizonte das análises e envolver os teóricos da estética do efeito e da recepção, uma vez que, para se compreender a permanência na longa duração de uma obra de arte que entra para a tradição literária mundial, é preciso ter em mente que ela exerce um efeito sobre os leitores. E, como leitores, entendemos qualquer um que tome conhecimento da obra em questão, sejam eles diretores e encenadores, sejam simples curiosos e apreciadores. Esses leitores compõem a sua recepção que lerá uma única obra sob diferentes prismas.

Wolfgang Iser, no artigo **A Interação do texto com o Leitor**, traça os principais aspectos que se revelam quando há o encontro entre texto e leitor. Para ele a obra escrita é recheada de vazios que podem ser preenchidos, mantidos ou ignorados pelo receptor. A rigor,

cabe levar a interação entre texto e leitor a um processo de comunicação, no fim do qual aparece um sentido constituído pelo leitor, dificilmente referenciável, que, no entanto, contesta o significado de estruturas de sentido anteriores e possibilita a alteração de experiências passadas.¹⁰

Esse processo de comunicação entre texto e leitor possibilita as múltiplas interpretações de uma mesma obra de arte. Assim, ao mesmo tempo em que a obra pertence à tradição literária porque permanece da longa duração, mantendo um ou outro aspecto ela é constantemente apropriada por diferentes públicos e a cada nova apropriação os sentidos atribuídos a ela são específicos daquele lócus referencial. Assim sendo, há

que é vivido na experiência histórica. (Conferir: CEVASCO, Maria Elisa. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 152).

¹⁰ ISER, Wolfgang. A Interação do texto com o Leitor. In: JAUSS, Hans Robert. (et al.). **A Literatura e o Leitor**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 89.

“alteração de experiências passadas”, mas nem sempre essas contestam as estruturas de sentido anteriores.

Sob esse aspecto, Karlheinz Stierle, ao discutir o sentido do conceito de recepção, compreende que a própria obra de arte possibilita as várias recepções do texto, o que torna “apreensível um potencial de recepção, que, no caso concreto, se atualiza sempre de modo parcial, mas que constitui o horizonte para uma recepção sempre mais abrangente”.¹¹ Isso quer dizer que o texto não é uma obra fechada cuja recepção seja única. Ao contrário, a obra possui uma multiplicidade de sentidos que tornam possíveis diferentes recepções e, a cada nova recepção, uma nova estrutura de sentidos. O que torna impossível esgotar a peça teatral. Ela sempre oferecerá possibilidades de interpretação e leitura para novos públicos e leitores.

A isso é preciso anexar que essa nova estrutura de sentidos e recepção está diretamente conectada ao instante no qual a obra foi recuperada. Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos, no artigo **Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985)**, ao discutir a trajetória intelectual e artística desse diretor da cena brasileira, evidenciam esse caráter do saber histórico comum que faz com que diretor e público interajam por meio da peça. Em determinado momento, os autores refletem sobre uma das peças mais marcantes da carreira de Peixoto, **Um grito Parado no Ar** de Gianfrancesco Guarnieri, encenada em 1973 no Teatro Guaíra em Curitiba. Esse é um espetáculo que dialoga diretamente com a condição dos homens de teatro naquele instante em que sofrem não somente censuras políticas, mas também econômicas. A rigor, há uma reflexão por meio da cena de problemas que são reais. Portanto,

Estas considerações, articulando o diálogo entre arte e sociedade, são extremamente profícuas, pois contribuem para que se explicita, de forma instigante, a historicidade da escrita e da cena teatral, legitimando-os como documentos de pesquisa, frutos de uma determinada época, e inseridos em embates culturais e disputas políticas, isto é, o código estético não deve ser apreendido acima dos conflitos de seu tempo, e traduzem, no nível simbólico, representações que (re)elaboram projetos, lutas e sonhos de homens e de lugares específicos.¹²

¹¹ STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: JAUSS, Hans Robert. (et al.). **A Literatura e o Leitor**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 136.

¹² PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985). **Revista Fênix** – Revista de História e de Estudos Culturais, v. 3, ano 3, n. 4, p. 21, Out-Nov-Dez 2006. Disponível em <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em 06 out 2008.

Mais uma vez o tema da historicidade da escrita e da cena surge na pesquisa. A análise da peça teatral **Dom Juan** leva em conta que a articulação entre arte e sociedade torna-se profícua a partir do instante em que um personagem da tradição se torna coerente para se falar ao presente de Fernando Peixoto. Isso significa que a forma estética dada ao espetáculo representa “projetos, lutas e sonhos de homens e de lugares específicos”. A tradição, assim, tem uma historicidade cênica e textual que é moldada a partir da criatividade do diretor.

O personagem **Dom Juan** existe em diferentes tempos históricos desde seu surgimento na Europa no século XVI,¹³ o que o torna não somente um representante original da tradição literária, mas também um mito que sobrevive às agruras do tempo e espaço. Entretanto, como veremos nas páginas seguintes a esse mito também é imiscuída a historicidade que faz com que seja recuperado sob diferentes prismas e concepções. Portanto, tanto peça quanto personagem não são atemporais, mas criações, interpretações e seleções de agentes sociais que os leem a partir do seu tempo presente.

A CONSTRUÇÃO DO MITO DOM JUAN: A SEDUÇÃO E SUAS MÚLTIPLAS INTERPRETAÇÕES

Ian Watt, na obra **Mitos do Individualismo Moderno**, localiza Dom Juan, ao lado de Fausto, Dom Quixote e Robinson Crusoe, como um dos mais “poderosos mitos, capazes de repercutir de modo muito especial em nossa sociedade individualista”.¹⁴ Renato Janine Ribeiro, noutra linha de raciocínio, ao estudar o tema da sedução, apreende que o fascínio exercido por esse personagem se deve à sedução que a figura exerce não apenas sobre as jovens donzelas que são suas vítimas, mas sobre o leitor.

Podemos também supor que é esta mais uma, última porém principal, das suas seduições: a de seu público; a mais real de suas conquistas: porque ele só existe na literatura, a sua verdadeira sedução não é a das mulheres,

¹³ Reconhecemos que essa análise do mito recorta e pinça alguns dos mitos entre vários outros. Entretanto, essa escolha é realizada de forma a construir reflexões lógicas acerca de alguns temas que estão presentes no espetáculo de 1970. Para conhecer mais detalhes sobre outras versões conferir:

WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, 209-220.

¹⁴ Ibid., p. 14.

que como ele são personagens – e sim a nossa, dos que excedemos o texto e lhe damos vida.¹⁵

Esse é o modo pelo qual Ribeiro explica as múltiplas apropriações do personagem Dom Juan, que se torna, ao longo do tempo, um mito. Mito, nesse caso, se justifica na medida em que não há consciência de suas origens, não se sabe quando nasceu e como floresceu na mente humana. Ian Watt escreve sobre esses mitos nascidos da literatura: “em certo sentido, eles são o passado; mas também podemos vê-los em certo sentido como o presente”.¹⁶ Isso acontece, segundo Watt, porque Dom Juan, assim como os outros mitos supracitados que são objetos de sua pesquisa, possui “um tipo análogo de realidade: não são pessoas completamente reais e históricas; contudo seu público lhes atribui uma existência até certo ponto verdadeira”.¹⁷ Dessa forma, não existe uma personalidade a partir da qual o mito Dom Juan foi criado, todavia, ao longo do tempo, o público o enxerga como um personagem real, cuja existência é concreta, porém impossível de ser precisada. Com isto, “a eles [esses mitos] foi atribuída uma realidade especial – por isso, não são tratados como se fossem apenas criaturas de ficção”.¹⁸

A partir daí Watt destaca que Dom Juan não é um mito que trata de origens e transformações, porque ele não é criado por grupos sociais. Ao contrário, esse mito, considerado pelo estudioso como moderno, tem sua existência ligada à realização individual de um e outro autor que o recuperou e deu-lhe vida e experiência de um homem real. Isso é, a forma é dada a partir do modo como esse ou esses autores olham para seu mundo e entendem as questões sociais, políticas e culturais. Assim sendo, diferentemente, de Hamlet, o príncipe da Dinamarca, que é lembrado como criatura de Shakespeare, “Don

¹⁵ RIBEIRO, Renato Janine. A Política de Don Juan. In: RIBEIRO, Renato Janine. **A Sedução e suas Máscaras**: ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 9.

¹⁶ WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, 232.

¹⁷ Ibid. 233.

¹⁸ Ibid.

Talvez justamente por isso há diferentes especulações acerca da existência real de Dom Juan. Há quem diga que o mito de Dom Juan tenha surgido a partir da figura do nobre andaluz Dom Miguel de Mañara, que foi beatificado no século XX. Segundo, Renato Janine Ribeiro, esse fato “*é pelo menos curioso, se a peça de Tirso de Molina foi encenada na infância de Don Miguel*”. (RIBEIRO, Renato Janine. A Política de Don Juan. In: RIBEIRO, Renato Janine. **A Sedução e suas Máscaras**: ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 12). Por outro lado, há também a aproximação desse mito com a figura de Casanova, que é, sim, um personagem histórico. Sobre isso, vale a pena conferir: Ibid., p. 9-21.

Juan foi filho de tantos autores que a paternidade, a origem mesma se esvanecem”.¹⁹ Esse fato é fundamental, segundo Ribeiro, para refletir sobre como Dom Juan se torna um personagem muito mais real na imaginação humana que Hamlet. Enquanto o último é lembrado como filho de Shakespeare, o primeiro é lembrado enquanto nome e, caso não se refira a Dom Juan de alguém, não é possível estabelecer um diálogo, porque não se sabe a qual personagem se refere.

Leyla Perrone-Moisés, em seu ensaio **Don Juan na Literatura Hoje**, é outra que investiga as principais características desse personagem mítico e suas origens. A rigor, a intelectual traz importantes contribuições que ampliam nosso horizonte de análise. Diz:

Na qualidade de personagem mítica, Don Juan tem a capacidade de se reencarnar, de ressurgir a cada século com as características de um novo momento histórico. Mas Don Juan tem, sob esse aspecto, uma especificidade. Diferentemente de outras personagens míticas que assumiram sua forma arquetípica num lugar, num tempo e numa obra particulares (como Édipo ou Tristão), Don Juan foi-se constituindo aos bocados desde a Idade Média até o Romantismo, conhecendo seu momento mais forte nos séculos XVII e XVIII (de *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina até o *Don Giovanni* de Mozart e Da Ponte, passando pelo *Dom Juan* de Molière).²⁰

Sem dúvida, essa questão de que Dom Juan, como personagem mítica, possui a capacidade de se “reencarnar” é fundamental para compreendermos de forma histórica as diferentes recepções que a figura tem. A historicidade é o que reveste características básicas de Dom Juan de novos sentidos e olhares que dialogam com o tempo presente. Sendo assim, o arquétipo de Dom Juan não tem origens prédefinidas. Ele se constituiu na própria historicidade, por várias mãos hábeis e criativas que o recuperaram. Nesse sentido, tendemos a concordar com Ian Watt quando diz que essas experiências advêm mais dos personagens que de seus autores ou narrativas, porque aqueles têm uma existência que ultrapassa sua própria origem. Em suma, é a diferença percebida por Perrone-Moisés entre obras que tiveram sua forma arquetípica fixada em um lugar, em um tempo e em uma obra, tal como Édipo, Tristão e, poderíamos acrescentar, Hamlet, entre tantos outros, e Dom Juan. Provavelmente, escreve Watt, isso ocorra com Dom Juan, Fausto, Dom Quixote e Robinson Crusoe

¹⁹ RIBEIRO, Renato Janine. Apresentação. In: RIBEIRO, Renato Janine. **A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 8.

²⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Don Juan na Literatura de Hoje. In: *Ibid.*, p. 129.

porque, ao contrário do que acontece com a maioria dos romances e peças teatrais, conseguimos lembrar mais do protagonista do que do conjunto de personagens ou do autor que os inventou. Isso acontece em parte pelo fato de nossos quatro heróis serem monomaníacos; nenhum deles está particularmente interessado em outra pessoa; estão, isto sim, voltados exclusivamente para os seus empreendimentos pessoais; assim, eles se definem mediante aquilo que de alguma forma decidiram fazer ou ser²¹

Watt afirma que Dom Juan tem uma materialidade, ou seja, na imaginação ele deixa de ser um simples personagem fictício para circular em um imaginário amplo. Dessa maneira, mais uma vez é preciso restaurar as palavras de Renato Janine Ribeiro na Apresentação de sua obra **A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan**. O estudioso de Dom Juan e sua sedução compreende que, em raros momentos, há personagens que se libertam do confinamento literário e tornam-se presentes no imaginário humano. A rigor, o personagem que se torna mito oscila entre três vertentes: a ficção, a realidade e a história, o que lhe traz uma característica peculiar: “Don Juan que de nome próprio literário passa a nome comum”.²² Isso aponta

na literatura – e na arte – um poder estranho, de marcar novas experiências e visões de mundo: o bastante para mostrar que a escrita de ficção não é mero decalque da realidade, não é a mimesis, reflexo ou efeito mais, ou menos, distanciado – mostrar, ainda, que é um equívoco distinguir entre um mundo material, ou das práticas produtivas, e num plano mais etéreo uma superestrutura cultural, desligada da produção e da materialidade, e por isso afetada de todos aqueles perigos que o pensamento clássico atribuiu à imaginação: capaz da mentira, do auto-engano, da infelicidade [...]. Melhor, em vez disso, em vez de dizer que a imaginação vagabunda reproduz (mal) o que está fora e antes dela, prestar-lhe atenção: e ver que ela *produz*, ao invés de decalcar e imitar; e ver também – o que é mais difícil, e mal começamos a fazer – *o que* ela produz, e como.²³

Em verdade, o excerto de Ribeiro representa as discussões historiográficas que dão conta das relações entre ficção e realidade na literatura. As experiências da arte, nesse sentido, não são cópias ou espelhos do mundo real, mas, ao mesmo tempo, não são etéreas, universais e a-históricas. Elas são compostas pela junção entre a realidade e a imaginação do escritor, ou seja, a obra literária demonstra como o homem entende o seu mundo e o seu

²¹ WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, 233.

²² RIBEIRO, Renato Janine. Apresentação. In: RIBEIRO, Renato Janine. **A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 7.

²³ Ibid.

tempo histórico, e é justamente por isso que podemos capturar resquícios históricos em qualquer produção artística. Portanto, o trabalho do pesquisador que se aventura por esse meio é compreender como a imaginação produz uma obra ou um personagem, em que condições e sob quais intenções.

A partir disso, é interessante recuperar a citação feita por Ian Watt da fala de Salvador Madariaga ao nomear os quatro maiores personagens da literatura. Para Madariaga são eles: Hamlet, Fausto, Dom Quixote e Dom Juan. Entretanto, “Hamlet tem muitíssimo de sonho, Fausto muitíssimo de idéia. Já Dom Quixote e Dom Juan são homens de carne e osso, e irão viver e florescer enquanto os homens forem movidos pelo amor à justiça e pelo amor à mulher”.²⁴ Isso quer dizer que tanto Quixote quanto Dom Juan possuem temas e valores que são comuns e inerentes ao ser humano e independem de um tempo e um espaço. Para ter essa compreensão é preciso um olhar bastante particular, inclusive para o entendimento do conceito de mito.

Com vistas a justificar esse entendimento peculiar dos mitos estudados, Ian Watt descarta interpretações antropológicas e religiosas do conceito. Nesse sentido, ele finaliza a Introdução de seu trabalho afirmando que o sentido atribuído ao conceito naquele instante é de “uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade”.²⁵ Ao menos por enquanto essa atribuição de sentido ao conceito de mito também nos satisfaz, uma vez que é levada em consideração a historicidade que recebe e constitui nova estrutura de sentidos a um mito sempre que ele é reapropriado. A rigor, vale relembrar que nos dois primeiros capítulos deste trabalho o esforço constituiu justamente em delinear a historicidade “encarnada e simbolizada” pela sociedade brasileira a partir do mito recuperado por Fernando Peixoto.

Desde a primeira materialização desse mito em um texto teatral de 1630, pelas mãos do frade Tirso de Molina, alterações radicais foram impostas à obra para que mantivesse relações com os diferentes momentos históricos. O traço mais proeminente que se percebe é o da perda do caráter de moralidade e castigo divino. Isso é realizado, sobretudo, pela omissão de inúmeras cenas que transformam o passado do jovem Dom

²⁴ MADARIAGA, Salvador (1923) apud WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, 14.

²⁵ Ibid., p. 16.

Juan em lembranças. Dito em outras palavras, após a escrita de Molina, os autores que reapropriaram o mito esvaziavam o passado de Dom Juan e lhe dão pouca importância. O destaque maior será para as ações que se desenvolvem nas cenas. Legitima-se esse fato porque o passado de Dom Juan sequer é mencionado ao público pela boca do protagonista, mas, por seu criado. Aliás, o único resquício de suas aventuras é Elvire, sua última esposa.

É-nos dado conhecer, tanto em Molière quanto na tradução de Fernando Peixoto, que Dom Juan é alguém que se casou ou amasiou com Dona Ana, uma mulher que se tinha prometido à vida religiosa. Entretanto, após efetuar a conquista e degustar os prazeres das núpcias, o interesse do protagonista se perde e ele a abandona em busca de novas aventuras. Não obstante, aventuras estas que não têm o êxito. Contudo, pelas palavras de Sganarelle, tomamos conhecimento de que o passado de Dom Juan é glorioso no que tange às conquistas e seduções de jovens donzelas, pelo simples fato de desejá-las. Ao mesmo tempo, Dom Juan aglutina inúmeros desafetos que o procurarão em busca de vingança. Da mesma maneira, o desafio que faz à Estatua do Comendador que matara em duelo tempos atrás lhe rende a morte. Esse esvaziamento do passado é fundamental para imiscuir, no texto teatral, novas leituras. É justo afirmar isso no que se refere, por exemplo, à morte do Comendador. Dom Juan é um assassino, mas quase sempre nos esquecemos disso. Ele e Sganarelle chegaram a comentar que a morte foi bem realizada, porque ocorreu em um duelo. Todavia, o porquê desse duelo ter ocorrido só saberíamos se investigássemos a obra de Molina, porque lá é dada a razão da morte.

Entretanto, esse mito, originalmente, não tem a característica de passado vazio. Tirso de Molina organiza em três atos as inúmeras conquistas de Dom Juan. Primeiro é Isabel, noiva de Dom Octavio, em seguida Tisbea, logo após Dona Ana e por fim a camponesa Aminta. Todas as jovens caem sob o encanto do personagem sedutor, no entanto a conquista apenas se consuma com Isabel e Tisbea. A tentativa de conquista de Dona Ana tem como fruto a morte de seu pai, o comendador, que nas versões seguintes de Dom Juan tornar-se-á a Estátua que vingará os personagens lesados pelo protagonista.

Ao longo das cenas, temos clara visão de que Dom Juan conquista pelo simples prazer e desejo de conquistar, não há outros traços que o coloquem como contestador de valores sociais ou crítico da hipocrisia, características estas presentes na produção de Molière e Peixoto. Isso fica evidente na cena em que o protagonista incendeia a cabana da pescadora Tisbea, que o salvara de um naufrágio. Por que ele comete tal ato? Ao que

parece por pura diversão, uma vez que já havia conseguido o que queria com Tisbea, antecipar a consumação do casamento que, obviamente, jamais se realizaria.

El Burlador de Sevilla, de Molina, transmite uma lição moral que prevê castigos às jovens que não deem o devido valor à castidade, bem como ao sedutor que morre sem conseguir a extrema-unção. Dom Juan, em Molina, é um personagem que conhece os deveres de um cristão, mas acredita que, quando bem lhe convier, confessará os pecados e será absolvido, para tanto o que teria muito tempo, pois é jovem. A morte em duelo de Dom Gonzalo, pai de Dona Ana, tornará possível o seu castigo no final do espetáculo, uma vez que em suas promessas de casamento e amor eterno sempre repete a mesma frase: “Se acaso/em minha palavra e fé/eu falhar, a Deus suplico/que por minha traição/um homem me dê a morte!” e acrescenta numa fala à parte (o que, como se verá mais tarde, é uma dupla ironia do autor): ‘Um homem morto,/pois vivo, Deus não permita’.²⁶

A rigor, Ian Watt compreende que “Em princípio Dom Juan não é um indivíduo que se rebela contra a lei, e tampouco é um cético em relação ao cristianismo; ele apenas está certo de que poderá adiar, de acordo com suas conveniências, as decisões da lei e do cristianismo naquilo que lhe diz respeito”.²⁷ Leyla Perrone-Moisés afirma que, apesar desse adiamento, a estrutura narrativa do mito é histórica, no sentido de ser “uma mulher após outra, num movimento vetoriado para o futuro; Don Juan tem pressa de passar adiante, assume o temporal contra a eternidade”.²⁸

Será que o temporal é escolhido em detrimento do eterno? Se firmarmos com Ian Watt, e é o que nos parece mais sensato, teremos outra postura. Segundo Watt, o presente de Dom Juan é sem limites, assim ele tem noção de “um futuro que lhe concederá dilatado prazo para mudar, arrepender-se e acomodar-se”.²⁹ Tanto é que, na peça de Molina, por sete vezes repete o refrão que diz “Tenho tempo de sobra”, tempo para se arrepender de

²⁶ MOLINA (1962) apud WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 104. Segundo Ian Watt, esse personagem só ficou amplamente conhecida como O Comendador a partir da obra de Mozart, **Dom Giovanni**.

²⁷ WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 110-111.

²⁸ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Don Juan na Literatura de Hoje. In: RIBEIRO, Renato Janine. **A Sedução e suas Máscaras**: ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 130.

²⁹ WATT. Op. Cit., p. 111.

seus pecados e conseguir o perdão divino. A sucessão da narrativa, portanto, dá a ilusão de que o tempo de Dom Juan é histórico, mas ele enxerga a sua realidade como eterna.

Contudo, este tempo que Dom Juan acredita possuir não mais existe. O castigo lhe chega pelas mãos de um homem morto, a Estátua do Comendador, a qual ele desrespeitou convidando-a a cear. Ao ver-se frente à morte eminente, na versão de Molina, o protagonista implora por um confessor para o absolver de seus pecados. Entretanto, “a estátua recusa laconicamente o pedido: ‘Impossível; tarde te lembraste’. E quando Dom Juan cai morto no chão, a estátua enuncia claramente a moral da história: ‘Esta é a justiça de Deus:/ quem deve um dia pagará’”.³⁰

Essas características presentes em Dom Juan de Tirso de Molina possuem, sem dúvida, uma força moral que objetiva ensinar ao espectador o quanto custa desviar-se dos caminhos tradicionais, especialmente, aqueles que se afastam dos dogmas da Igreja. Uma vida desregrada fatalmente terminará em castigos divinos e danação eterna. Aí se encontra também uma crítica interessante a respeito da absolvição pretendida por muitos fiéis cristãos, que acreditavam ter todo o tempo para se arrepender do que fizeram na juventude. A rigor, o autor avisa que o tempo pode não ser tão longo, diferentemente do que o protagonista afirma em diferentes passagens da peça. Esse olhar se justifica pela própria formação intelectual de Molina, que era padre e, portanto, responsável pela salvação dos pecadores.

Não é possível afirmar com certeza que Molière tenha conhecido a peça de Molina, mas sabe-se que esse era bastante conhecido na Espanha e na França no século XVII. Os dois textos se apresentam bastante próximos em vários quesitos, entretanto, em Molière, há um esvaziamento dessa lição moral e um destaque para o tema da hipocrisia. Inclusive, ironicamente Laymert Garcia dos Santos, no ensaio **Don Juan e o nome da sedução**, comenta que na comédia de Molière

não acontece praticamente nada. Don Juan não se faz passar por ninguém, nenhuma dama é seduzida, nenhum marido, ou amante, traído. O comendador já foi morto antes de o enredo começar, não há situações palpitantes nem tropelias. Se tudo já foi feito, em compensação agora tudo é dito.³¹

³⁰ MOLINA (1962) apud WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 106.

³¹ SANTOS, Laymert Garcia dos. Don Juan e o nome da sedução. In: RIBEIRO, Renato Janine. **A Sombra de Don Juan e outros ensaios**. 2ª ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005, p. 27.

Do mesmo modo, é “por mera casualidade que Dom Juan encontra a estátua de sua vítima à qual convida para cear”.³² Sendo assim, ao público não interessa tanto o passado pervertido do protagonista, por isso o ficamos conhecendo por meio de Sganarelle na primeira cena da peça. Um excelente exemplo disso está no fato de que na peça de Molina Dom Juan persegue quatro mulheres, enquanto em Molière esse número se resume a uma, Elvire, sua esposa.³³ O que antes era um personagem que servia de exemplo àqueles que fugiam do “caminho do bem”, em Molière é a figura que critica a sociedade na qual vive, suas instituições e crenças e, como vimos no Capítulo I, tem sua morte decretada a partir do instante em que adere ao vício da hipocrisia, que, apesar de ser um “vício que está na moda”, não é tolerado pelo autor.

Em momento algum do texto teatral de Molière encontra-se a frase “*Tan largo me lo fiáis*”,³⁴ tão apreciada por Molina para caracterizar a arrogância de Dom Juan ao acreditar que, por ser jovem, tinha muito tempo para se arrepender e ser absolvido dos seus pecados. A crítica se afirma no espetáculo molieresco em uma forma de ver o mundo e a sociedade carregada de valores falsos especialmente sustentados pela Igreja e a Família. A rigor, em Molière, Dom Juan é um descrente que, mesmo dubio ao responder a Sganarelle se acredita em Céu, Inferno e alma penada, tapa os ouvidos para qualquer advertência feita por seus companheiros de cena.

Dentre várias possibilidades, é natural concordarmos com Watt quando este afirma que “embora Molière mantenha o episódio central da história de Molina, não nos transmite a sensação de implacabilidade punitiva daquelas forças que na peça do autor espanhol se reúnem para castigar o herói”.³⁵ Assim, Molière cria uma distância entre a lenda e as ações do palco. Isso se deve ao próprio olhar do autor em relação ao seu mundo. O comediante francês não entra nas discussões relativas à fé *versus* boas ações. A ele interessa muito mais elaborar um olhar crítico sobre as instituições sociais que organizam

³² WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 210-211.

³³ Sobre isto Ian Watt escreve “Mas o herói utiliza-se do casamento apenas como isca, e mais tarde consegue um novo amor, que no entanto escapa dos seus desígnios quando o bote em que os dois se encontram soçobra no mar. Há também duas jovens camponesas com as quais Dom Juan promete casar-se, tendo porém de interromper as suas manobras ao entrarem no palco dois novos personagens, os irmãos de Elvira, dispostos a vingar a honra da irmã”. (Ibid., p. 210).

³⁴ MOLINA (1962) apud Ibid., p. 107.

³⁵ Ibid. p. 211.

esses conceitos com vistas a moldar o ser humano de acordo com seus princípios que, ao mesmo tempo em que são exaltados, são também aviltados e infringidos pelo próprios membros que dizem ser delas adeptos. Esta é, sem dúvida, a base da hipocrisia percebida em toda a sociedade que o rodeia.

Fernando Peixoto, em 1970, amplia essas discussões de Molière e também opta por deixar o personagem título vazio do seu passado. Se antes o foco de Dom Juan era, com Molina, ser agente de uma lição de moral e em seguida, com Molière, constituir-se um hipócrita que é castigado por seu vício, o mito no Brasil tem as características rebeldes ampliadas em detrimento de quaisquer outras. O que aparece em Molina sobre a dilatação de um prazo para que o protagonista se modifique, se arrependa e seja absolvido é totalmente ignorado por Peixoto.³⁶

Apontamos três posturas diferentes em relação ao mito Dom Juan em meio a inúmeras outras versões que não cabem ser analisadas nos estreitos limites deste trabalho acadêmico. Para cada olhar ao personagem título prevalecem as condições de possibilidade daquele instante histórico que mescla a capacidade intelectual e criativa do autor ao que lhe interessa revelar sobre sua realidade. Se, como vimos, a tradição é interpretação e seleção de elementos do passado realizada por gerações do presente, o mito também se encaixa nesse aspecto. Molina, Molière e Peixoto se apropriaram de um mito recorrente e deram a sua interpretação, fazendo seleções de acordo com a sua busca de respostas e também com o que queriam transmitir com o texto teatral e encenação.

É interessante, para além das questões discutidas a partir de Raymond Williams, retomarmos o excerto de Eric Hobsbawm citado no início deste capítulo. O intelectual inglês evidencia que “mais interessante, do nosso ponto de vista, é a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais”.³⁷ Nesse sentido, a tradição, mesmo que seja composta pelo “presente interpretador”, congrega “elementos antigos”. Isso significa que em relação ao mito Dom Juan existe continuidade de sentidos, permanência de opções que estão presentes nas peças de Molina e Molière e são recuperadas por Fernando Peixoto.

³⁶ Estas questões de rebeldia foram exaustivamente trabalhadas no primeiro e, especialmente, no segundo Capítulo deste trabalho.

³⁷ HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. (orgs.). **A Invenção das Tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 14.

A noção de “presente sem limites”, que não aparece na obra de Molière, ressurge em Fernando Peixoto sob novas vestes. Ian Watt destaca que

A fama que Dom Juan procura é exatamente o oposto daquela desejada pela honra baseada nas ideologias da cavalaria e do amor cortês. Sua fama viola não apenas o decoro superficial da corte do rei, mas também todos os demais códigos burgueses da família do casamento, que são representados pelos pescadores e agricultores relacionados com Tisbea e Aminta, e na mesma medida pelos criados e serviçais, incluindo Catalinón. A rejeição de todos esses códigos é resumida por um servidor de Dom Juan que o chama de “ás de toda a desordem”³⁸

Existe, portanto, uma semente rebelde pensada por Tirso de Molina. É óbvio que a estrutura de sentidos ali presente é completamente diferente daquela que discutimos no Capítulo I em relação à obra de Molière e, posteriormente, no Capítulo II, a partir da encenação de Fernando Peixoto. Entretanto, não se pode ignorar o detalhe para o qual Watt nos chama a atenção: Dom Juan é o “ás de toda a desordem”. Desordem porque ele aboliu todos os códigos existentes em sua sociedade, especialmente aqueles tradicionais, dos quais a família Tenório zelou por gerações. Assim,

Dom Juan diverte-se com os resultados de suas trapagens, mas o fato é que ele habita um mundo no qual, como em quase todos os outros, a aceitação dos códigos morais, sociais e religiosos é puro fingimento. Dons Juans criados mais tarde – em especial o de Molière – seriam céticos, ateus e rebeldes conscientes; já o primeiro Dom Juan não era nada disso, e não o era por motivos atribuídos à maneira como Tirso de Molina compreendia a criatura humana, sem esquecer também a sua intransigência moral³⁹

Watt deixa claro que Dom Juan vive em um mundo onde “a aceitação dos códigos morais, sociais e religiosos é puro fingimento”. Entretanto, pelas próprias características da época em que viveu Tirso de Molina, esse tema não é desenvolvido como acontece em Molière, por exemplo, o que não impede que este arranhe questões referentes à “intransigência moral”. Todavia, Dom Juan não é um cético, ateu ou rebelde consciente, haja vista que durante as cenas afirma, por várias vezes, que sua juventude lhe dá muito tempo para que se arrependa e seja absolvido de sua vida desregrada. Mas, embora crendo nos dogmas das instituições que oferecem a salvação por meio do arrependimento, ele se esquece disso e Molina o pune por causa de suas ações.

³⁸ WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 110.

³⁹ Ibid.

Em Molière essa consciência surge com mais autoridade desde o primeiro ato, quando o protagonista dá indícios de que suas atitudes não são simples arroubos de juventude. Pelo contrário, ele tem justificativas coerentes para tais atos, todos eles bem explicados a Sganarelle, seu fiel criado. Como já dito, em momento algum Dom Juan dá mostras de que deseja se arrepender de suas atitudes. Para tanto, ao ver que não existe possibilidade de permanecer naquela sociedade de “puro fingimento” mantendo suas ações e ideias às claras, decide enveredar pelo caminho da hipocrisia. E é por meio desse vício que alcança sua destruição ao dar a mão à Estátua do Comendador. Isto é o personagem se entrega à morte não por arrependimento e esperando a salvação, tanto é que, ao contrário do que acontece na obra de Molina, Dom Juan não implora à Estátua a presença de um pároco que lhe conceda a absolvição. Ele apenas vai com o Comendador e é engolido pelas chamas do inferno.

Molina, escreve Ian Watt, “concentra suas atenções na questão da eficácia da fé versus boas obras como instrumentos de salvação ou danação”.⁴⁰ É justamente por haver esta dualidade entre ações e fé que Dom Juan não alcança a absolvição tantas vezes dita como certa. O protagonista de Molina tem uma evidente fé em Deus e no fato de que, quando se arrepender de suas ações, conseguirá facilmente o perdão divino. Entretanto, esquece-se de que suas escolhas e ações são determinantes para que tal perdão aconteça. E a crença na supremacia de sua fé não é suficiente para redimi-lo de seus atos e de sua vida leviana.⁴¹

Talvez seja na tradução e avaliação de Fernando Peixoto, em 1970, que a consciência de Dom Juan se torne plena em relação a seus atos e “intransigência moral”. Vimos no capítulo anterior as conexões que o diretor estabelece com a contracultura norte-americana, que é compreendida por ele como irracional. Sendo assim, como pensar essa rebeldia ao mesmo tempo com laços irracionais e conscientes? Em primeiro lugar, pela mesma razão pela qual o Dom Juan de Molière é consciente. Existem, durante todas as

⁴⁰ WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 137.

⁴¹ Ian Watt assimila essa opção de Molina como diretamente ligada ao pensamento da Contra-Reforma. “Molina, frade da Ordem das Mercês, com respeitável formação teológica, tomou uma posição moderada no tocante à possibilidade de reconciliação da liberdade humana com a crença na eficácia da divina graça. O problema da justificação exclusivamente pela fé havia se oferecido ao debate por iniciativa de Lutero, e em várias ocasiões o Concílio de Trento voltara a discuti-lo”.(Ibid., p. 136). Diante dessas questões Molina se posiciona contrário à salvação exclusiva pela fé. Para ele, é necessário que o fiel una a crença com suas boas ações. Assim, coerentemente, Dom Juan é mandado para o inferno exatamente porque suas ações não faziam jus à sua crença em Deus e na absolvição.

cenar, razões lógicas e bem elaboradas a respeito dos motivos do protagonista para agir de uma e não de outra maneira.

A rigor, mesmo que Dom Juan escolha a hipocrisia como alternativa para manter seus hábitos, é na penúltima cena que observamos o quanto suas escolhas eram motivadas por razões bem orientadas. Com dissemos em páginas anteriores, o protagonista recriado por Peixoto não se entrega à Estátua, ou seja, não desiste de sua crença interna, apenas muda as armas com as quais luta para que continue praticando tudo em que acredita. Ao desembainhar a espada e tentar lutar contra um espectro, o protagonista tem seu momento clímax de convicção. O duelo, mesmo que perdido, demonstra que é capaz de lutar até o fim por aquilo em que acredita. Isso significa, como aponta Watt, que Dom Juan possui um sentimento e conduta livre e independente. Aliás, o que se propõe a fazer é algo inédito no mundo no qual vive, porém sua escolha conta com inteira liberdade de sentimentos e pudores, e daí advém sua força rebelde.

DE SEDUTOR DE DONZELAS A MITO SOCIAL E POLÍTICO: A SEDUÇÃO ENQUANTO SÍMBOLO REBELDE

Fernando Peixoto, em depoimentos, não deixa dúvidas: “a idéia do Don Juan foi justamente pegar o rebelde, essa violência que vai contra, contestar toda a sociedade e a tradição, a religião, os valores todos, sociais [...]”.⁴² Observamos, em páginas anteriores que, com exceção da obra de Molière, há traços comuns que privilegiam a sedução em Dom Juan em detrimento de outras características. Diante dessas duas posturas, poderíamos supor que Peixoto não é receptor de toda uma tradição que envolve a obra e o nome Dom Juan. Todavia, muito há que se falar sobre tal assunto.

A sedução, até então ponto de referência de Dom Juan, reveste-se de um de seus sentidos mais sublimes e peculiares: a rebeldia. Renato Mezan, no ensaio **Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei**, elabora um estudo a respeito das “sutilezas da língua” que levam um mesmo conceito a possuir múltiplos sentidos. Para tanto, o intelectual recompõe,

⁴² Entrevista concedida aos professores doutores Rosângela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, por Fernando Peixoto, em 31 de março de 2001.

pesquisando em diversas fontes, o significado de seduzir. De acordo com Mezan, o dicionário Aurélio traz seis acepções para o conceito: “1) inclinar ardidicamente para o mal ou para o erro, desencaminhar; 2) enganar arditamente; 3) desonrar, recorrendo a promessas, amávios ou encantos; 4) atrair, encantar, deslumbrar [...]”.⁴³

Diante do que já estudamos sobre a figura emblemática que é Dom Juan, poderíamos, perfeitamente, alocá-la em quaisquer dessas acepções. Quiçá em todas elas. Todavia, a que mais nos interessa nesta pesquisa são os significados quinto e sexto elaborados por Renato Mezan. Eles assim se resumem:

Levar à rebelião, revoltar, sublevar, ou subornar para fins sediosos, implicam claramente uma oposição ao poder vigente, e sua ligação com o ato de seduzir procede provavelmente da esfera religiosa: o Diabo é o sedutor por excelência, o líder da revolta dos anjos e o tentador de Eva no jardim do Éden. Neste sentido, podemos dizer que as significações “políticas” da sedução se aparentam à dimensão ética, pois “incitar à revolta” só assume conotação nefasta se o juízo de valor for proferido pelo partido da ordem, que por definição detém a hegemonia... Em outros termos, o Sedutor é aquele que recusa a boa ordem, a ordem natural, e pretende implantar outra, antinatural.⁴⁴

“Incitar à revolta só assume conotação nefasta se o juízo de valor for proferido pelo partido da ordem”, poderemos atribuir a Dom Juan todos os seis sentidos pensados por Mezan para o conceito de sedução. Assim, a figura dramática desencaminha e se inclina para o mal na medida em que se contrapõe ao que se já existe, ou seja, ao bem, à ordem. Em relação a enganar, desonrar, prometer e encantar, todos são sinônimos para o nome Dom Juan. As mulheres só cedem aos seus caprichos e aos próprios desejos porque ficam encantadas com as promessas, em especial de casamento, e, portanto, entregam-se antes do matrimônio, antecipando as núpcias.

A partir disso, embrenhamo-nos nas acepções do último excerto supracitado de Mezan referente à rebelião e revolta. As atitudes de Dom Juan, sem dúvida, como alerta o estudioso, só são condenadas pelos demais personagens porque fogem ao que é recorrente, ao normal. O estilo de vida e a forma como o protagonista entende as nuances do ato de amar, bem como as instituições sociais e a moral, são completamente diferentes e opostas ao “poder vigente”. Daí porque adquirem “caráter nefasto”. E, ao adquirir esse caráter

⁴³ MEZAN, Renato. Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). **A Sedução e suas Máscaras**: ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 89.

⁴⁴ Ibid.

apontado por Mezan, fazem com que Dom Juan seja a personificação do rebelde, daquele que se revolta contra tudo e contra todos, uma vez que “o que a moral condena na sedução não é mais do que o prazer narcísico do sedutor, que por isto mesmo será concebido como agente de corrupção”.⁴⁵ Aliás, ele se rebela não apenas contra instituições e crenças e, sim, contra uma cultura específica, que, nas palavras de Molière, mais tarde repetidas por Peixoto, tem como base o vício da hipocrisia, e na figura do falso homem de bem, seu pilar. Dessa maneira, Dom Juan seduz e subleva no plano ético (três primeiras acepções), no plano estético (quarto sentido) e também no plano político (quinta e sexta acepções), apesar de que, de acordo com Mezan, Dom Juan não seduz, ele “deseja, e este desejo tem efeitos sedutores”.⁴⁶ Porque o desejo é mais rápido, inconstante, todavia, ao desejar, os efeitos se tornam sedutores porque desembocam em todos os sentidos citados.

Dessa forma, é impossível concordar com Alvaro L. M. Valls, quando no ensaio **Os Sedutores Românticos: a força e o método**, compara a ópera de Mozart, **Don Giovanni**, à escrita de Molière. Diz ele sobre o Dom Juan molieresco:

é um modelo para muitas outras interpretações, mas não passa de um velhaco, mentiroso, financeiramente arruinado, hipócrita e cômico ou ridículo, e do qual é preciso que Molière *diga* que é um sedutor. Mas para o nosso esteta, um verdadeiro sedutor não mente com promessas de casamento, ou pelo menos o Don Giovanni de Mozart não é deste tipo de sedutor. Ele é antes um “enganador”, num sentido específico de um mal-entendido e não de uma mentira consciente.⁴⁷

Se nós acreditarmos nas seis acepções apresentadas por Renato Mezan, supracitadas, de maneira alguma consideraremos o Dom Juan de Molière como simples “velhaco, mentiroso, financeiramente arruinado, hipócrita e cômico ou ridículo”. Valls avilta de tal maneira a figura donjuanesca pensada pelo escritor francês, que ela se torna uma caricatura cômica de um nobre que vive às custas de pequenos golpes. Todavia, como foi exaustivamente discutido no Capítulo I desta dissertação, o personagem, bem como o enredo geral da peça, possui nuances múltiplas que não podem ser compartimentadas na descrição de Valls.

⁴⁵ MEZAN, Renato. Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). **A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 90.

⁴⁶ Ibid., p. 91.

⁴⁷ VALLS, Alvaro L. M. Os Sedutores Românticos: a força e o método. In: RIBEIRO, Op. Cit, p. 120.

Ao desejar, Dom Juan mente e engana, encanta e fascina, e é justamente nesses quesitos que esses desejos têm efeitos sedutores, e não somente sobre as mulheres que se apresentam como possíveis futuras amantes. É perfeitamente possível observar esse efeito sedutor sobre seu pai (ao tornar-se hipócrita, o convence facilmente) e também sobre Sganarelle, que, mesmo discordando das ações desregradas do patrão, continua ao seu lado, inclusive imitando-o em diferentes momentos. A entrega à hipocrisia, como observamos, é antes um refúgio para a contínua consecução dos seus desejos. E, mesmo assim, Molière condena essa postura e mantém a sua morte no final do espetáculo.

A rigor, um verdadeiro sedutor mente e faz promessas, sim, cuja possibilidade de serem cumpridas é insignificante, porque o que realmente o sedutor quer é satisfazer seus desejos o mais rápido possível. E, se para tanto for preciso recorrer a fantasias e utopias, é isso que ele fará. Portanto, é provável que o “verdadeiro sedutor” pensado por Valls, como materializado na figura de Don Giovanni, não seja tão sedutor assim.

Destarte, o Dom Juan criado por Fernando Peixoto assume os riscos de ser um jovem sedutor cujos desdobramentos são a rebeldia e a revolta em relação ao poder vigente. A rigor, ele é o diabo moderno que lidera a revolta dos anjos contra a sociedade na qual vive, alicerçada na “boa ordem” e na “ordem natural” das coisas. Todavia, a legião de “anjos” não existe para ser liderada, a revolta é de um único anjo rebelde que investe com fúria sobre a sociedade que o rodeia. De acordo com Renato Janine Ribeiro, Dom Juan é demoníaco desde a obra de Molière.

Assim, em toda a peça o protagonista se mostra contrário aos ditames impostos por seu meio social. As cenas que se desenrolam bem demonstram que Dom Juan é o porta-voz das mudanças que propõe, uma vez que dá como exemplo seu próprio estilo de vida. Vale lembrar que abandona sem pudores a esposa Elvire para buscar novos amores, pois não acredita no casamento e na fidelidade. Seu desejo principal é, tal como Alexandre o Grande, conquistar todos os mundos.⁴⁸

Além disso, zomba da igreja, da medicina, da família tradicional e da propriedade privada. Sob esse aspecto, tanto em Fernando Peixoto quanto em Molière, e talvez também em Molina, a busca de Dom Juan consiste em uma arte de seduzir que tem seu fim no ato

⁴⁸ Cf. MOLIÈRE. **Dom Juan**. Tradução Fernando Peixoto. Cópia Xerox.

da conquista. Portanto, “o amor que oferece às mulheres é algo que se esgota no instante da conquista, sem jamais ter continuidade [...]”.⁴⁹

Um excelente demonstrativo para a descontinuidade do amor que o protagonista oferece às mulheres é a ausência de descendentes, pois mesmo com todas as aventuras amorosas, nenhum de suas amantes concebe um filho, nem mesmo sua esposa. Assim, o protagonista não tem o objetivo de encontrar amor. Muito pelo contrário, seu interesse pela donzela termina no exato momento em que consuma seu desejo. Dessa forma, ele não crê em um ideal de amor cortês como aquele dos românticos, portanto, “o cavaleiro medieval do amor cortês se transformou em amante pícaro”.⁵⁰

Ian Watt acredita que o Dom Juan de Molière “é provavelmente o menos obsessivo em relação às mulheres. E, em seu caráter predomina o antigo significado de libertino – livre pensador; ele ataca energicamente a hipocrisia moral e religiosa, [...]”.⁵¹ É, portanto, sob esse aspecto que transcorrem as principais alterações de sentidos verificadas entre a obra de Tirso de Molina e a versão molieresca. Aliás, se esse é um ponto que distancia a versão espanhola da francesa, em relação à tradução e adaptação realizada por Fernando Peixoto, as obras de Molière e do diretor brasileiro se aproximam. Basta observar o seguinte excerto:

Na peça de Molière, obra-prima da literatura dramática universal, *Dom Juan* já é colocado como o rebelde que enfrenta a sociedade de sua época, que denuncia a mistificação e a hipocrisia, investindo contra os vícios institucionalizados pelo poder, ridiculariza a religião e os valores de tradição e família, provoca o próprio poder e é destruído, exterminado, por esta sociedade, diante da qual é visto como um monstro que precisa ser eliminado porque ultrapassou os estreitos limites da liberdade individual permitidos.⁵²

Dessa forma, Dom Juan, recriado por Peixoto, possui todas as nuances de um sedutor pelo prisma do “rebelar e sublevar”. Ao mesmo tempo, o sentido de libertino apresentado por Ian Watt também é perfeitamente compreensível na construção estética de

⁴⁹ MEZAN, Renato. Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). **A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 85.

⁵⁰ LAPORTE (s/d) apud PERRONE-MOISÉS, Leyla. Don Juan na Literatura de Hoje. In: RIBEIRO. Op. Cit., 133.

⁵¹ WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe**. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 219.

⁵² PEIXOTO, Fernando. Notas sobre “Dom Juan” e crise no Oficina. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 135.

1970. Dom Juan de Fernando Peixoto é um rebelde contra a cultura na qual vive, se ergue contra aquilo que considera falsos valores erigidos por uma sociedade corrompida e hipócrita. O ato de seduzir perde, então, o foco principal, que é aquele de seduzir as donzelas, tal como aparece na obra de Tirso de Molina, e transmuta-se em rebelar-se, revoltar-se.

O diretor brasileiro recupera as possíveis intenções de Molière e lhes dá vestes contemporâneas. Inclusive no que tange à ideia exposta por Watt, que pensa um libertino como “livre pensador; ele ataca energicamente a hipocrisia moral e religiosa”.⁵³ Talvez em nenhuma outra obra que tenha como personagem título Dom Juan, esse sentido de libertino tenha sido tão bem representado e explorado quanto na encenação brasileira. Dom Juan constitui-se, para Peixoto, o estereótipo do rebelde e livre pensador. Obviamente, como vimos no Capítulo II, ele não projeta novos modelos e uma nova sociedade, limitando-se a se rebelar contra o que existe sem colocar nada em seu lugar. Todavia, tem claras as suas revoltas e, sem dúvida, a forma de organização social hipócrita, moral e religiosa é algo que o incomoda em demasia. Nesse sentido, não é aleatória a referência que Fernando Peixoto faz à tradução de Max Frisch para o mito, uma vez que Dom Juan, nessa versão, é “um jovem cartesiano preso apenas às idéias claras e distintas, no repúdio a toda forma de hipocrisia”.⁵⁴

É, justamente, nesse ponto que a sedução se torna um ato político. Porque o ato de seduzir deixa de ser inocente e sem intenções para transmutar-se em algo pleno de sentidos e ideias. Dessa forma, em Molina e em outros autores que decidiram optar pelo mito Dom Juan, tais como Mozart, o mito é um sedutor de donzelas, cujos objetivos precípuos se firmavam na satisfação única de seu desejo de submeter a mulher aos seus caprichos. Todavia, como ressaltamos inúmeras vezes, a obra de arte tem sua estrutura de sentidos na historicidade na qual é lida e reapropriada. Para Fernando Peixoto, não interessava essa sedução sem consequências, esse mito sedutor de donzelas. O diretor brasileiro reflete sobre toda a tradição que lhe é inerente e, pela própria formação intelectual e artística, olha

⁵³ WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 219.

⁵⁴ VALLS, Alvaro L. M. Os Sedutores Românticos: a força e o método. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). **A Sedução e suas Máscaras**: ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 122.

para o mito e o vê como “social e mesmo político. É a imagem viva da contestação”.⁵⁵ Por isso é à ideia de mito social e político que daremos plena atenção nos próximos parágrafos.

Raoul Girardet, na obra **Mitos e Mitologias Políticas**, evidencia o caráter plural do conceito de mito. Girardet entende que explicações antropológicas e históricas que entendam tal conceito como referente a uma narrativa que se passa no passado e que esclarece e justifica ações e origens de alguma coisa não são suscetíveis de esgotar a definição de mito político, tampouco de abarcar seu conteúdo. Sob esse aspecto, traça as seguintes ideias:

O Mito político é fabulação, deformação ou interpretação objetivamente recusável do real. Mas, a narrativa legendária, é verdade que ela exerce uma função explicativa, fornecendo certo número de chaves para a compreensão do presente, constituindo uma criptografia através da qual pode parecer ordenar-se o caos desconcertante dos fatos e dos acontecimentos. É verdade ainda que esse papel de explicação se desdobra em um papel de mobilização: por tudo o que veicula de dinamismo profético, o mito ocupa um lugar muito importante nas origens das cruzadas e também das revoluções. De fato, é em cada um desses planos que se desenvolve toda mitologia política, é em função dessas três dimensões que ela se estrutura e se afirma... Daí a necessidade de se situar em uma perspectiva global que, sem ignorar cada uma dessas dimensões, permite reencontrá-las todas em sua conjunção e em sua unidade. Daí, sobretudo, a necessidade de levar em consideração a singularidade de uma realidade psicológica de uma especificidade muito evidente. Pois é aí, sem dúvida, que a análise corre o risco de perder-se nas incertezas e nos meandros de um mundo mal explorado. Ao olhar de todos aqueles que tentaram seu estudo e para além da copiosa diversidade de sua temática, as manifestações do imaginário mitológico apresentam, com efeito, certo número de traços comuns.⁵⁶

A partir das palavras de Girardet, compreendemos que o mito político possui especificidades que o diferenciam de quaisquer outras formulações para o conceito de mito ou lenda. Para além da conexão que existe entre a explicação mitológica, a característica que transforma um mito em político é aquela que mobiliza e aglutina, explica e evoca diferentes acontecimentos e fatos justificando-os. Por isso, o autor recupera o exemplo das Cruzadas e justifica a importância que o mito ocupa em suas origens e legitimações. A rigor será possível, a partir dessa explicação, compreender o olhar de Fernando Peixoto para Dom Juan?

⁵⁵ PEIXOTO, Fernando. Notas sobre “Dom Juan” e crise no Oficina. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 135.

⁵⁶ GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 13-14.

Talvez por uma sutil fresta possamos identificar traços do mito político, tal como entendido por Girardet, na construção intelectual e artística de Peixoto. O diretor deixa explicado em depoimentos que sua elaboração de Dom Juan não é um elogio ao movimento *underground*, bem como não comporta um chamado à Luta Armada. Todavia, há um caráter de mobilização no que tange à ideia de rebeldia. Ao lançar nos palcos um personagem que prima por se rebelar contra tudo e contra todos é como se o diretor convocasse à reflexão sobre o que sejam a moral, os bons costumes e as instituições solidamente construídas sobre bases hipócritas. É evidente que não há uma preocupação em explicar origens, porém, por meio das falas do protagonista, ficamos conhecendo explicações e justificativas para as suas ações. Nada é colocado ali fortuitamente, por mero acaso ou por capricho. Portanto, mesmo que a criação de Fernando Peixoto não apresente uma ou outra característica do mito político apresentado por Girardet, é possível lê-lo a partir de suas considerações porque coexiste, “com efeito, certo número de traços comuns”.

Esses traços comuns são apresentados em especial pela fluidez que caracteriza os mitos da sociedade contemporânea. Desse modo, assim como o mito religioso, diz Raoul Girardet,

o mito político aparece como fundamentalmente polimorfo: é preciso entender com isso que uma mesma série de imagens oníricas pode encontrar-se veiculada por mitos aparentemente os mais diversos; é preciso igualmente entender que um mito é suscetível de oferecer múltiplas ressonâncias e não menos numerosas significações.⁵⁷

Como avaliamos em páginas anteriores, Dom Juan é, em sua essência, polimorfo. Sua estrutura de sentidos é maleável às diferentes interpretações. Todavia, em nenhuma outra apropriação do personagem conseguimos vislumbrar características que a delimem como mito político. Ao entender que “uma mesma série de imagens oníricas pode encontrar-se veiculada por mitos aparentemente os mais diversos”, torna-se simples e plausível aproximar a interpretação de rebeldia que surge em Dom Juan daquela que aparece no diabo, o que é inclusive, feito por Fernando Peixoto em suas anotações de cena.⁵⁸

⁵⁷ GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 15.

⁵⁸ As anotações de cena estão disponíveis no Arquivo do Museu Lasar Segall, em São Paulo.

A figura bíblica do diabo é por excelência o estereótipo do rebelde. Lúcifer, segundo consta, era o mais belo e mais inteligente anjo criado por Deus, tanto é que seu nome indica luz. Em certa ocasião esse anjo veio à terra e ficou observando os seres humanos. Admirou-se com a criação divina. Contudo, encontrou uma grande falha nessa criação: os seres humanos, apesar de terem sido criados à imagem e semelhança de seu criador, adoeciam, padeciam e morriam. Lúcifer interpelou Deus a respeito dessa falha e se rebelou contra isto. Todavia, ele não foi ouvido, e sim “caiu” de sua condição de anjo. Essa mesma história é repetida e reinventada por diferentes povos em diferentes momentos. Há referência de um diabo cruel, brincalhão, tonto, porém, em todas elas prevalece o caráter contraditório de rebeldia e sublevação da ordem. Ele se torna, assim, a figura que entra nas narrativas para desmanchar a ordem que existe, especialmente a ordem divina.⁵⁹

Nesse sentido, Girardet fala de “ordenação orgânica”, ou seja, “ele reencontra o equivalente de uma coerência nas regras de que parece depender o desenrolar de sua caminhada”.⁶⁰ Talvez, quando estudamos Dom Juan, não seja possível usar a palavra dependência em relação a uma obra equivalente, especialmente no que se refere à aproximação entre o mito e o diabo. Falar em aproximação entre temas e ideias é uma postura mais prudente, porque podemos aproximar de maneira intelectual a forma como Dom Juan se rebela à maneira como tradicionalmente sabemos que o anjo caído também se rebelou. São rebeldias que desconhecem limites: se Dom Juan se colocou contrário a uma ordem alicerçada na cultura ocidental, o diabo foi contra uma ordem alicerçada na vontade divina. Torna-se assim irresistível a associação entre um e outro personagem. Essa associação, contudo, limita-se ao caráter rebelde. Vemos, em outras versões do mito, que o diabólico surge sob outros sentidos, aproximando-se do que comumente se associa à figura do mal em sua forma pura, mas isto não é nosso alvo de análise.

Outro elemento particular que deve ser ressaltado é o traço polimórfico que o mito apresenta. Desde a obra de Tirso de Molina Dom Juan é envolto pela noção de que é um mito sedutor de donzelas. Sua fama ultrapassa as várias obras em que o personagem aparece. Assim, a lenda é moldada sob essa característica. Todavia, como salientado, tanto Molière quanto Fernando Peixoto não privilegiam esse aspecto do mito, mas, cada um à

⁵⁹ Sobre o assunto conferir:

MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo**: séculos XII-XX. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

⁶⁰ GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 15.

sua maneira, elege temas e os destaca na medida em que acredita serem necessários para transmitir a sua mensagem e o seu olhar sobre a realidade. A rigor, mesmo que o mito surja sob novas roupagens, ele mantém elos e traços comuns que o ligam no “desenrolar de sua caminhada”. Dessa forma, compreendemos que em Molière já apareçam os primeiros sinais de mito social e político, porque é da obra molieresca que Peixoto retira o seu olhar sobre a peça, evidentemente que mediada pelo seu tempo presente.

Sobre os elos estabelecidos entre o mito político e seu lócus social, Raoul Girardet tem interessantes ponderações.

é preciso admitir como um fato de evidência que, em sua formulação, na redação de seu discurso, as grandes mitologias políticas de nosso tempo dependem muito estreitamente dos dados políticos, sociais e culturais da situação histórica nas quais se desenvolvem. Que as próprias condições desse desenvolvimento se acham, além disso, subordinadas ao acidental, aos fenômenos de crise, de tensão ou de marginalização, a constatação acaba de ser feita.⁶¹

A historicidade inerente à apropriação do mito político faz com que se enraíze “em uma certa forma de realidade histórica”,⁶² até mesmo quando falamos no mito Dom Juan, que, ao que tudo indica, não tem um passado real, ou seja, seu mito não foi erigido a partir de uma figura histórica, de um homem que realmente existiu. Todavia, tal como bem demonstra Renato Janine Ribeiro, a força que ganha o nome Dom Juan faz com que ele tenha uma existência quase material e real. Dessa forma, o caminho percorrido por esse mito político é completamente diferente daquele observado por Raoul Girardet quanto a, por exemplo, a figura de Napoleão Bonaparte. A grande diferença, nesse caso, é que, em relação a Dom Juan, assim como a Édipo e Fausto,

a literatura como a pintura podem atribuir rostos os mais diversos. Eles não dependem de nenhuma cronologia, de nenhum contexto fático. Podem ser e foram incessantemente reinventados, reinterpretados; cada um de nós tem a liberdade de reconstruir à vontade seus personagens. Com toda evidência, tal não pode ser o caso de um ser de carne e osso, historicamente definível, e cujo processo de heroificação não poderia fazer esquecer os traços particulares que são os de uma personalidade e de um destino.⁶³

⁶¹ GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 186.

⁶² Ibid. p. 81.

⁶³ Ibid.

Em linhas gerais, essas são as diferenças básicas de liberdade de criação entre um personagem histórico, que tem uma existência real, depoimentos, memórias e ações que o fixam em um determinado contexto, e outro personagem cujas origens são impossíveis de serem determinadas, porque sua criação original vem da imaginação humana e, assim, a ele são permitidas e incentivadas múltiplas faces e diferentes características sem ferir o que comumente chamamos verdade histórica.

Sob muitas formas abordamos em que consiste a criação do mito de Dom Juan, sob quais vestes ele surge no Brasil de 1970, sob as mãos hábeis de Fernando Peixoto, e suas inúmeras construções ao longo do tempo. Entretanto, nos esquivamos de uma pergunta essencial: por que Dom Juan permanece na continuidade histórica? Raoul Girardet tem interessantes e profícuas considerações acerca do mito do Complô. Ele analisa esse mito sob três vertentes: judaica, cristã e maçônica. Ao final, ele compreende que de contos simples se constrói uma verdadeira personificação do Mal que é recuperada em diferentes momentos da História sob várias perspectivas. Enfim, o que nos interessa nesta discussão é como Girardet conclui a respeito de o mito permanecer.

É necessário esclarecer, ainda uma vez, que o mito é capaz de exercer essa função explicativa a partir e em proveito dos grupos sociais mais diversos e por vezes mais opostos

O que permanece constante, o que constitui o caráter essencial de permanência e de repetitividade é o estado de inquietação, a situação de crise na qual se encontram esses grupos ou esses meios. E é também, não se poderia esquecer, todo o material onírico contido na mensagem mitológica, todo esse fluxo incessante de imagens, de fantasmas e de representações simbólicas que ela carrega consigo.⁶⁴

Portanto, a permanência do mito na continuidade histórica se dá em momentos e estados de inquietação, nos quais a existência, criação ou reativação de um mito é uma brecha para se falar, discutir e pensar sobre o presente. Da mesma forma, a criação dos mitos também se dá em momentos de extrema crise. Girardet afirma: “é ao longo das linhas de mais forte tensão social que se desenvolve o mito da Idade de Ouro, o da Revolução redentora ou o do Complô”.⁶⁵ É evidente que não entraremos nas discussões que envolvem as criações desses três fortes mitos expostos pelo estudioso. Todavia, as

⁶⁴ GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 56-57.

⁶⁵ Ibid. p. 180.

colocações de Raoul Girardet nos fazem olhar para Dom Juan em 1970 de uma maneira bastante particular.

Evidenciamos que, apesar de indícios de Dom Juan ser um mito político na obra de Molière, podemos alocá-lo nessa categoria, seguramente, apenas com Fernando Peixoto. Sendo assim, a tensão social na qual o diretor brasileiro vivia no Brasil, sob a égide da ditadura militar, da censura e de graves contradições intelectuais o expunham a uma fragilidade tal que, sem dúvida alguma, podemos pensá-lo em um instante de inquietação e situação de crise. Portanto, pode se dizer que Dom Juan enquanto mito social e político, tal como apresentado por Peixoto, é possível porque “é nos ‘períodos críticos’ que os mitos políticos afirmam-se com mais nitidez, impõem-se com mais intensidade, exercem com mais violência seu poder de atração”.⁶⁶

Tal poder de atração exercido pelo mito Dom Juan pode ser explicado simplesmente como uma brecha utilizada por Fernando Peixoto porque, em tempos de censura, ao ser colocada em cena, uma obra clássica desperta muito menos suspeita que obras de autores contemporâneos. Contudo, explicar a escolha de Peixoto apenas com essa justificativa é simplificar o processo histórico e aniquilar a arte criativa do diretor. Dom Juan é despertado por Peixoto porque apresenta um tema que havia se tornado recorrente na vida do diretor: a rebeldia. Além do mais, há outro fator apresentado por Girardet que nos impõe reflexões imprescindíveis para entendermos a escolha de um mito e pensá-lo social e politicamente: “Também não é à-toa que eles parecem muito geralmente encontrar seu impulso motriz no interior de grupos minoritários, ameaçados ou oprimidos – ou sobre os quais pesa, em todo caso, um sentimento de ameaça e de opressão”.⁶⁷

Fernando Peixoto pertencia à resistência democrática brasileira que lutava e resistia às ordens da Ditadura Militar que não hesitava em momento algum em usar a força para fazer calar ou falar, se fosse o caso. A rigor, Peixoto pertence a um grupo que recusa e contesta os valores admitidos pelo poder vigente. Dessa maneira, o mito social explode nas mãos de Peixoto justamente nas condições expostas por Girardet, nas mãos de alguém ameaçado e oprimido, sob o qual pesa “um sentimento de ameaça e opressão”. É possível ir mais longe e argumentar que, devido às condições sociais vividas no Brasil de 1970,

⁶⁶ GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 180.

⁶⁷ Ibid.

período de maior intensidade da repressão ditatorial, a ameaça e a opressão rompiam os limites de constituir-se apenas um “sentimento”, como diz Girardet, elas se tornaram possibilidades reais e bastante próximas.

Nesse sentido, “A ordem estabelecida parece subitamente estranha, suspeita ou hostil. Os modelos propostos de vida comunitária parecem esvaziar-se de toda significação, de toda legitimidade”.⁶⁸ O encenador vivenciava todas essas condições expostas e, portanto, não é fortuita sua escolha por um personagem mítico que se coloca contra toda uma forma de cultura preexistente, pois a percebe como fossilizada e assentada em falsos valores morais, a rigor, sem significado ou legitimidade.

Tendo isso em vista, torna-se interessante e primordial recuperarmos um excerto do artigo **Molière e sua Luta contra os Tartufos**, escrito por Fernando Peixoto, em 1971.

Hoje Molière permanece principalmente por suas obras mais maduras, as últimas que escreveu [...]. De todas as de mais atualidade são justamente as que analisam comportamentos sociais com penetração e lucidez: diante de uma sociedade em que dominam os tartufos, em que reina a mentira e a mistificação, para estes heróis nobres, duas atitudes são possíveis: fugir da realidade, acreditando na impossibilidade de modificá-la, atitude que parte do choque entre homem natural e a sociedade artificial. [...] ou rebelar-se, mesmo individualmente, com fúria e audácia como faz *Dom Juan*. É justamente esta última peça que se encontram algumas das colocações mais concretas de Molière, num momento em que a burguesia ascendente está ainda reunindo forças para lutar pelo poder e o povo permanece inconsciente de sua força potencial. De toda sua obra provavelmente o momento politicamente mais lúcido é a fala final de Sganarello em *Dom Juan*: diante do corpo sem vida do patrão assassinado pelo poder, há consternação de amigos e o sorriso de vitória dos inimigos. Mas o criado, que durante toda a peça defende o *status* de forma apaixonada e contraditória tem um momento de lucidez, e diante do cadáver só consegue gritar: *E o meu salário?* Cento e dezesseis anos depois da morte de Molière, a Bastilha é derrubada.⁶⁹

Nesse pequeno trecho que finaliza o artigo, compreendemos em que medida Fernando Peixoto concebe a obra molieresca pelo prisma político. É até válido dizer que o diretor a imagina como motivadora de ação social. Peixoto lê as obras de Molière sob dois vieses: o primeiro composto por personagens pacíficos que, ao discordar do que ocorre, escolhem o refúgio e, nesse aspecto, cita Alceste da peça **O Misanthropo**, que se esconde do mundo injusto e hipócrita no qual vivia. O segundo caminho é o de **Dom Juan**, do

⁶⁸ GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 181.

⁶⁹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 127.

rebelar-se e se colocar diante da sociedade com uma postura contrária a tudo o que existe. A partir do momento em que Peixoto nos coloca essas duas possíveis posturas e escolhe o seu caminho, entendemos perfeitamente que **Dom Juan** clama pela luta social e política, mesmo que seja de maneira individual.

Em relação à figura de Sganarelle, a leitura de Peixoto talvez seja ainda mais específica do que a apresentada em relação ao protagonista do espetáculo. Ao lançar para a última fala do criado o “momento mais lúcido” de toda a peça, Peixoto compreende que Molière antecipou questões que só viriam a ser discutidas após a Revolução Francesa de 1789. Dado o caráter anacrônico dessa leitura, podemos pensar sob outro prisma. Ao entender a fala final de Sganarelle dessa forma, Peixoto está pensando em seu próprio presente e não no que vivia Molière à época da escrita da peça, em 1665.

No Brasil de 1970 o criado defender o *status* social, mesmo de maneira contraditória com seus pequenos deslizes e, ao final das cenas, reclamar simplesmente de seu salário tem conotações políticas bem interessantes. Fernando Peixoto talvez quisesse colocar em questão a ausência de estruturas básicas que desmotivavam as classes trabalhadoras a se enredarem em qualquer espécie de luta social, haja vista que traduziu a palavra Monsieur para Patrão. Se Sganarelle tem como reclamação final o seu salário é porque de todas as situações apresentadas durante o espetáculo, essa era a mais importante para ele. Isto explicaria, inclusive, o porquê de oscilar tanto na peça entre as ações que considerava corretas e os deslizes que o faziam imitar Dom Juan para adquirir os mesmos benefícios.

Ficou evidente, então, o caráter de apropriação e de mudança de sentidos que se opera nas obras diante de contextos sociais diferentes que oferecem múltiplas possibilidades de leitura de uma única peça e de seus personagens. Daí porque é fundamental compreender a encenação de 1970 pelo prisma da historicidade. Sendo assim, finalizamos com algumas questões apresentadas por Renato Janine Ribeiro.

Resta perguntar, somente, se durará muito esta experiência, esta relação com o ficcional, que é um dos alicerces para Don Juan. Outro alicerce, aliás, é que ele parece permitir a compreensão de comportamentos e atitudes, que vemos e temos; parece: porque os Don Juans de hoje dificilmente terão a idéia de honra, o demonismo, que fez fulgurarem os do século XVII e XVIII. As experiências que nos vinculam a Don Juan são, assim, tanto a psicológica quanto a literária, datadas em seu início, e – quem sabe? – talvez no seu fim; mas, por quanto tempo elas ainda viverão, não sabemos – ainda mais porque o nome fica, o seu fascínio

igualmente, depois que se esvaneceram as condições de sua criação de definição.⁷⁰

A partir de todas as pesquisas realizadas sobre o mito Dom Juan, ousamos indicar algumas possibilidades de respostas para as questões levantadas por Ribeiro nesse excerto. Durará muito essa experiência, a relação entre real e ficcional entre Dom Juan e seus leitores? Quiçá a resposta não seja quanto tempo, e sim desde que. Isto é, Dom Juan e suas aventuras permanecerão inteligíveis **desde que** sejam revestidas, por agentes sociais, de uma estrutura de sentidos que as torne atraente para o público contemporâneo.

A figura de Dom Juan permanece porque, para além de uma obra literária, ela existe independente de um autor ou de uma obra de origem. Tal como Ribeiro e Perrone-Moisés evidenciam, Dom Juan escapa do confinamento literário e possui uma existência livre. Todavia, essa existência, de modo algum, é universal ou atemporal, ao contrário, ela só permanece porque faz sentido para o público de cada período que a recuperar. Nesse sentido, contrariando Perrone-Moisés, o mito Dom Juan não foi se constituindo entre a Idade Média e o Romantismo, mas continua se constituindo, perdendo e ganhando novos elementos, e é justamente por isso que ele permanece. Uma vez que os sujeitos sociais fornecem-lhe “novos elementos de compreensão e de adesão, o imaginário mítico permite àquele que a ele se abandona reamarrar-se em um presente reconquistado, tomar pé em um mundo que voltou a ser coerente, que voltou a ser, com efeito, ‘legível’”.⁷¹ Todavia, Pierre Brunel, amparado em Jean Massin, entende que

o característico da figura de Dom Quixote é que ela não muda. A essa figura opõe a de Don Juan que, logo depois de lançada na comédia de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla* (O embusteiro de Sevilla), por volta de 1630, passou por muitas transformações. Don Juan chegou mesmo a ser visto por Byron como o tipo disponível por excelência. [...]. O mito literário de Don Juan permite, portanto, uma grande liberdade de tratamento.⁷²

Isto só é validado quando há mentes criativas, tal como a de Fernando Peixoto, que mesclam elementos do passado ao seu tempo presente, permitindo que a peça, em

⁷⁰ RIBEIRO, Renato Janine. Apresentação. In: RIBEIRO, Renato Janine. **A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 21.

⁷¹ GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 183.

⁷² BRUNEL, Pierre. Don Juan. In: _____. **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind (et.al.), prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

1970, mantenha vestígios de suas inúmeras outras versões e, ao mesmo tempo, defina a maneira peculiar com a qual o diretor olha para a sua realidade, a lê e a materializa esteticamente no palco do Teatro Oficina, em São Paulo. Diante disso, escolhemos encerrar este último capítulo da dissertação com as instigantes e não pouco perturbadoras palavras de Philippe Willemart, no ensaio **O Percurso Original da Pulsão em Don Juan**. “Habitualmente, identificamos o gênio à sua capacidade de inovar; acrescento que repetir uma tradição também faz parte da genialidade”.⁷³ E ousamos complementar: porque repetir a tradição é uma incrível capacidade de inovar o passado porque o mito possui um “texto plural, impessoal e nunca interrompido que tem por título Don Juan”.⁷⁴

O século XX e os anos 2000 trouxeram as suas próprias versões do mito Dom Juan. Nas duas destacadas a seguir não há punições para as ações de Dom Juan e para seus desvios da ordem estabelecida.

Em 1995, sob direção de Jeremy Leven, o ator Johnny Deep encarna um tipo muito específico de sedutor. Jovem de vinte e um anos, Dom Juan é um homem que consegue consumir todas as suas conquistas, exceto a de Ana, que, ao saber de seu passado como libertino, o abandona. É nessa fase da vida que o psicanalista Dr. Jack Mickler (Marlon Brando) o impede de cometer suicídio. A cidade de Nova York é o principal cenário dessa história que se desenrola a partir do encontro do médico com o sedutor. Dizendo-se Dom Octavio Del Flores, o psiquiatra consegue a confiança de Dom Juan, que aos poucos lhe revela as suas conquistas e seu encantamento por Dona Ana. Todavia, o jovem é encarado pelos médicos como alguém com problemas mentais e que precisa ser tratado com medicações para acabar com seus delírios. Aos poucos a história que conhecemos se desdobra em duas, a de Dom Juan e a de um jovem problemático nascido no Queens que se diz o maior amante do mundo. O filme não pretende dar respostas definitivas. Sendo assim, a narrativa sempre oscila de modo a que o espectador tenha dúvidas sobre a veracidade de ambas as histórias. Porém, o mais importante é que vários personagens que tomam contato com Dom Juan têm suas vidas transformadas, dentre elas um enfermeiro e o próprio psiquiatra, uma vez que seu romantismo é “contagioso”.

⁷³ WILLEMART, Philippe. O Percurso Original da Pulsão em Don Juan. In: RIBEIRO, Renato Janine. **A Sedução e suas Máscaras**: ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 73.

⁷⁴ LAPORTE (s/d) apud PERRONE-MOISÉS, Leyla. Don Juan na Literatura de Hoje. In: RIBEIRO RIBEIRO, Renato Janine. **A Sedução e suas Máscaras**: ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Cia das Letras, 1988, 129.

Jeremy Leven haure seu filme em diferentes versões do mito Dom Juan, porém mostra ao espectador que a obra lida pelo rapaz é a de Tirso de Molina. Contudo, sua recriação valoriza o aspecto emocional do personagem título em detrimento de quaisquer outras características. Tanto é que sequer há referências a Dom Juan ser um assassino. Ao contrário, quando duela com o suposto amante de sua mãe, é para vingar seu pai morto. A morte de seu adversário se dá em um duelo, por isso não é passível de punição. Aliás, a característica punitiva que existe para os outros Dons Juans desaparece completamente nessa obra, o que explica o fato de inexistir qualquer espécie de Estátua ou referência a um Céu vingador que pune as más ações.

A única tentativa de coerção exercida sobre Dom Juan se dá no Hospital Psiquiátrico onde fica internato logo após a tentativa de suicídio. Simone Koff Barbosa, no artigo **Nietzsche por trás da Máscara de Don Juan de Marco**,⁷⁵ amparada pelas concepções de Friedrich Nietzsche, acredita que as instituições tomam o lugar da expressão “Deus que decide”. Isto é válido uma vez que o destino de Dom Juan passa pelas mãos dos médicos responsáveis pelas internações no referido hospital.

Contudo, as inúmeras tentativas de ministrar medicamentos que o deixariam em um estágio letárgico e sem delírios se mostram frustradas, porque há a intervenção do médico Jake, cuja amizade foi conquistada por Dom Juan e que se identifica com seu jovem paciente. Tanto que, posteriormente, quando há a entrevista final para testar a sanidade mental de Dom Juan, ele se mostra astuto e diz exatamente o que desejam ouvir: que era nascido no Queens, onde possuía uma vida que o desgostava, sua mãe traía o pai e este morrera em um acidente, o que marcou a vida de todos, uma vez que sua mãe se internou em um convento por se sentir culpada.

Todavia, quando nos iludimos com a ideia de que toda a narrativa era de um jovem cujos delírios guiavam-lhe a vida, o final do filme nos revela outras possibilidades. Em uma praia deserta Jake Mickler e sua esposa andam de mãos dadas com Dom Juan. Nesse momento, o narrador nos convida a penetrar nos delírios do jovem e vemos o reencontro deste com sua amada Dona Ana, num final feliz.

⁷⁵ BARBOSA, Simone Koff. Nietzsche por trás da Máscara de Don Juan de Marco. In: **Revistas Eletrônicas PUCRS**. Vol 1, n. 11, 2004. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/818/624> Acesso em: 03 de jan. 2010.

Diferentemente de outras obras nas quais Dom Juan não tem um passado muito bem formulado e seu futuro inexistente, a película de Leaven nos dá as duas possibilidades. Todavia, o mais curioso diz respeito ao futuro do protagonista. O encontro com Dona Ana sinaliza que existirá uma vida pós-conquistas e que o maior amante do mundo se apaixonou e terá apenas uma mulher em sua vida. Assim, o psiquiatra é guiado pelo narrador a participar da fantasia de Dom Juan, uma vez que “somente através do meu mundo você consegue respirar”.⁷⁶ E por que não dizer que o espectador também é guiado pelo mesmo caminho?

Outra versão que merece destaque é a peça teatral criada pelo escritor José Saramago, em 2008.⁷⁷ Toda a cena ocorre na casa de Don Giovanni⁷⁸ em seguida à entrada da Estátua do Comendador que se instala na sala do protagonista para reivindicar vingança e punição pelos seus atos ilegítimos. Todavia, Don Giovanni trata seu hóspede com desdém e este, por sua vez, não consegue amaldiçoar o adversário, tão pouco fazer com que ele se arrependa dos seus atos. Nesse sentido, a peça não tece apologias aos costumes morais ou aos castigos divinos. A disputa entre o personagem título e a Estátua se dá no plano terreno, uma vez que as tentativas do Comendador em chamar o “outro mundo” se mostram frustradas.

Sob diferentes aspectos, as atitudes do protagonista não são condenadas ou consideradas motivo para serem execradas. Sequer o fato de prometer casamento a várias donzelas apenas com o intuito de desfrutar os prazeres carnavais é, por Saramago, condenado. O recurso pensado pelo escritor português para não punir o protagonista é, no mínimo curiosa. Vamos a ela.

Pierre Brunel afirma que

Don Juan não é um inimigo do casamento, como às vezes se pretende que ele seja; ao contrário, a idéia do casamento o apaixona, vai tecendo e multiplicando os fios até o momento em que se vê preso na sua rede: o catálogo, a lista donjuanesca transforma-se num desfile de vítimas acusadoras e vingadoras [...].⁷⁹

⁷⁶ **Don Juan de Marco.** Jeremy Leven. Edição Antony Gibbs. 1995.

⁷⁷ SARAMAGO, José. **Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido.** São Paulo: Cia das Letras, 2005.

⁷⁸ Don Giovanni é uma ópera criada por Mozart, em 1787, com libreto de Lorenzo da Ponte, que apresenta a sua versão de Dom Juan.

⁷⁹ BRUNEL, Pierre. Don Juan. In: _____. **Dicionário de mitos literários.** Tradução de Carlos Sussekind (et.al.), prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 257.

Essa rede de fios que o prendem é o único vínculo, na peça de Saramago, capaz de constituir-se motivo para que seja punido por suas vítimas “acusadoras e vingativas”. Porém, a possibilidade de esse material se tornar fonte de vingança ou prova do crime, por artifício do destino, cai nas mãos de Leporello, que, compreendendo a situação como irremediável, o lança às chamas. Na cena anterior, o que vemos é Don Giovanni deixar-se levar por Zerlina, mais uma de suas conquistas e, sem dúvida, não a última, pois o dissoluto, tal como aponta o título, foi absolvido de seus crimes.

Aliás, Leporello é uma figura de pouca importância na obra de Saramago, sua participação restringe-se a apresentar a figura de Don Giovanni, cuidar da casa e dos convidados, apresentar a lista de conquistas e depois destruí-la. O caráter de sensor e agente do Céu, tanto como visto na obra molieresca, não existe. O criado é apenas um acessório no texto teatral, sendo sua única ação realmente importante a destruição do livro que traz a lista de conquistas do protagonista. Vale lembrar que na obra de Leven essa personagem não existe.

O tempo histórico que gerou tanto o filme de Jeremy Leven **Don Juan de Marco**, quanto o texto teatral **Don Giovanni** de Saramago traz questões completamente diferentes daquelas da década de 1970, gestadas pelo tempo de Fernando Peixoto.⁸⁰ Assim, a sua apropriação, por diferentes públicos em diferentes tempos, longe de ter como responsável a imortalidade ou universalidade da obra e do mito, tem como alicerce as múltiplas ressignificações e reapropriações, ou seja, a recepção. Isso significa que a obra de Tirso de Molina, Molière e Fernando Peixoto, dentre inúmeras outras, respondem às solicitações criativas do momento no qual foi recuperada. Assim, tal como ensina Renato Janine Ribeiro, “Melhor imaginar Tirso operando a mímesis de um real preexistente, do que a invenção. Perturba menos”.⁸¹ Daí porque coexistem continuidades e rupturas quando investigamos diferentes versões para o mesmo mito. Dessa forma, lembrando Raymond Williams, permanece a palavra **Dom Juan**, mas apenas isso; as posturas, escolhas e interpretações variam de acordo com o contexto social no qual foi lido e adaptado, o que não impede que permaneçam continuidades de temas.

⁸⁰ Dado o foco da discussão, não é oportuno enveredar por discussões sobre a conexão entre arte e sociedade na peça de Saramago e também no filme de Leven. Todavia, é pertinente ressaltar que elas constituem possibilidades de futuras pesquisas, pois mantêm como fio condutor o mito Dom Juan, detentor de continuidades e rupturas em relação às apropriações anteriores.

⁸¹ RIBEIRO, Renato Janine. Apresentação. In: RIBEIRO, Renato Janine. **A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 21.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

**Com que critério um historiador fala das lutas e
agentes de uma época que não é a sua? A
interrogação ganha amplitude quando
lembramos que essa época ainda projeta sua
força, suas categorias sobre o presente e sobre
quem a historia.**

Carlos Alberto Vesentini.

Ao recompor os fragmentos da encenação de **Dom Juan** em 1970, por meio das palavras dos críticos, dos intelectuais que pensaram Fernando Peixoto e sua carreira artística e intelectual e do próprio diretor no “calor” dos acontecimentos, esta pesquisa enveredou por caminhos até então inimagináveis. Todavia, nos resta uma possibilidade que de modo algum pode ser escondida ou desconsiderada, o olhar de Peixoto sobre seu **Dom Juan** a partir de 1976. Escolhemos pensar esses testemunhos no final do trabalho como meio de compreendê-los à luz de sua historicidade, sem, de forma alguma, desmerecer a pluralidade criativa do momento da encenação, destacados nos três capítulos desta dissertação.

Peixoto, em 1976, ao comentar o artigo **D. Juan, Depois dos Rolling Stones**, publicado em 17 de julho de 1970 no *Jornal da Tarde*, expõe da seguinte maneira seu olhar sobre a encenação de **Dom Juan** no Oficina:

O texto acima transcrito evidencia muita coisa discutível: o essencial é que o centro de estímulo, para a montagem, o ponto de partida para uma compreensão atualizada do texto clássico, foi um dos mais nítidos e possíveis significados da personagem-título: seu poder de rebeldia e a força de sua contestação dos valores sociais estratificados num determinado período. [...] Mas, mesmo recusando ou deixando em segundo plano as exegeses psicanalíticas ou psicológicas do mito, mesmo voltando os olhos para pensá-lo como um mito social e político, caí numa armadilha: a aproximação de Dom Juan com Mick Jagger ou James Dean, ou com os personagens do *Easy Rider* de Dennis Hopper, sem dúvida tinha e tem um significado. E poderia ter sido tomada como referencial para uma montagem. Mas foi uma forma errada de abordar a problemática proposta pelo texto. Na medida em que situava a reflexão num terreno ideológico distante de nossa realidade objetiva. O espetáculo não caía no elogio do “hippie”. Mas, ao contrário, procurava colocar o problema em questão. O potencial social e político do texto, entretanto, é bem mais amplo. Hoje sinto com clareza que esta opção inicial da concepção do espetáculo partiu de uma visão deformada da realidade brasileira daquele instante. Particularizava o espetáculo, em vez de alargar sua reflexão. Particularizava o personagem, limitando o alcance de sua expressão enquanto rebelde consciente e desesperado.³⁶⁷

Comparando essas palavras com as que utilizamos como referencial para pensar o espetáculo anteriormente, é observável o quanto o olhar de Fernando Peixoto se altera com o passar dos anos. Em sua concepção, o espetáculo perde a vitalidade de ser historicamente criado, de ter nascido de uma efervescência cultural que o arrebatou e fez ruir grande parte de seus conceitos acerca de seu mundo. Isso significa que nesse olhar posterior ele divisa

³⁶⁷ PEIXOTO, Fernando. Notas sobre “Dom Juan” e crise no Oficina. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 136-137.

incoerências, limites e falhas até então não percebidas. Nesse primeiro excerto o maior problema percebido, pelo diretor, é a particularização do espetáculo e do personagem. Mesmo que a intenção tenha sido colocar a questão “hippie” no palco, há uma apresentação do jovem rebelde de modo consciente, porém desesperado, o que, de muitas maneiras, para Peixoto, limita o alcance da discussão da narrativa com o público, uma vez que o desespero desfoca o objetivo real a ser alcançado. Sendo assim, a revolta de Dom Juan, como antes mencionado, se torna um ato de rebelar-se sem consequências, haja vista que inexistem resultados profícuos de suas ações. Como observado, essa é uma postura diretamente conectada à contracultura. Entretanto, esse não é o modo como o diretor pensava colocar o seu protagonista em cena no ano de 1970, daí porque ele acredita que houve uma particularização, quando deveria ter havido uma dilatação dos temas e conceitos expostos no palco por meio de questionamentos colocados aos espectadores.

Em linhas seguintes, Peixoto apresenta o ponto responsável por essa particularização.

As origens desta visão deformada sem dúvida estão no vírus do colonialismo cultural que nos penetra fundo, determina muitas de nossas escolhas. E nos conduz, vítimas há séculos da dependência dos modelos estrangeiros de pensamento e costumes, a fecharmos os olhos diante do real trágico de nossa condição histórica. Abrindo-os para um enfoque que teria sentido, e certa eficácia cultural, por exemplo, nos Estados Unidos. Nunca aqui. Sem dúvida por trás de tudo isso esteve minha viagem à metrópole.³⁶⁸

O que antes era visto pelo diretor brasileiro como influências advindas de suas experiências em diferentes cidades norte-americanas, a partir daí é pensando como “vírus do colonialismo cultural”. Isso significa que o espetáculo teria um pleno funcionamento como Peixoto gostaria se encenado nos Estados Unidos, “nunca aqui”. Em entrevista dada aos professores Rosangela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos em 30 de março de 2001, todas essas questões se apresentam, e o olhar de 1976 permanece. É como se houvesse uma cristalização dos acontecimentos e as influências, o entusiasmo nascido nas viagens pelas Américas são substituídos por uma ideia de colonialismo cultural. Assim, Peixoto não apreende que a sua recepção desses momentos foi extremamente particular no sentido de mesclar o que ele viu fora ao que ele vivia dentro do Brasil e, de modo algum, ele caiu em “armadilhas”.

³⁶⁸ PEIXOTO, Fernando. Notas sobre “Dom Juan” e crise no Oficina. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 137.

Quando fala sobre o espetáculo e sua construção estética e intelectual, o diretor utiliza duas vezes a palavra armadilha para referir-se à sua aproximação com as idéias de José Celso Martinez Correa e também com a Contracultura norte-americana. Ao ser inquirido sobre o porquê de acreditar que na encenação caiu em armadilhas, Peixoto responde:

Nesse sentido o meu posicionamento político diferia do *Zé Celso*. Eu não queria cair nessa coisa anárquica, queria uma posição ideológica mais forte, de contestação, dos valores, e eu fiz um espetáculo que valorizava justamente um lado anárquico, e o lado e uma revolta individual, embora tivesse uma conotação política tudo isso, era uma rebeldia individual. Agora a forma do espetáculo todo, não era levar o público a uma reflexão nem nada. É, ao contrário, envolver emocionalmente, as músicas, eram músicas norte-americanas com ritmos norte-americanos, quer dizer eu não tentei uma visão, digamos, brasileira do *Don Juan*. Eu acho que a viagem toda, eu vi muitas coisas, muitos espetáculos nos Estados Unidos que me impressionaram bastante nesse sentido, [...] eu queria improvisação, eu gostaria que fosse improvisado coletivamente, os atores modificassem cada dia o espetáculo, por isso que eu, num determinado momento, eu lembro que eu achava os ensaios mais ricos, o trabalho de criação coletiva, de invenção, de criatividade que acontecia durante os ensaios era mais rico, [...] a idéia justamente era trazer para essa realidade, para esse confronto com a realidade atual daquele momento de uma rebeldia muito forte [...] e quando eu digo, falo na palavra armadilha, é que eu acho que ideologicamente e como narrativa, e como estrutura narrativa do espetáculo mesmo, ele incorpora alguns dos pontos que eu estava querendo combater de uma certa forma, mas eu também sempre estava vivenciando aquilo, era um momento muito forte disso. [...] eu acho, um espetáculo de uma criatividade muito grande, onde eu me lancei inteiro assim, me joguei de corpo e alma na coisa, não de uma forma mais racional, [...] esse eu parti para uma loucura absoluta, entra numa piração total.³⁶⁹

A partir desse depoimento é perceptível que o ponto crítico para Fernando Peixoto é Dom Juan não ter sido concebido ao estilo brasileiro, uma vez que todas as suas inspirações são advindas dos Estados Unidos. Com isso, o diretor deixa de considerar os recursos cênicos exclusivamente da cena brasileira, cuja referência para o público era imediata. A maior de todas as referências, sem dúvida, é a Estatua do Comendador ter sido construída como um grande boneco militar.

Aliás, mesmo essas inspirações do teatro de envolvimento, na perspectiva do diretor, tornaram-se limitadas na encenação brasileira, uma vez que não se poderia empreender um espetáculo cuja base fosse o improviso, tal como Peixoto vira em

³⁶⁹ Entrevista concedida aos professores doutores Rosangela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, por Fernando Peixoto, em 31 de março de 2001.

diferentes grupos norte-americanos. A censura impedia que esse tipo de encenação fosse para os palcos, por isso o diretor achava que “o trabalho de criação coletiva, de invenção, de criatividade que acontecia durante os ensaios era mais rico”.

Outro aspecto que Peixoto rememora ao repensar o processo considerando-o limitador diz respeito à irracionalidade do espetáculo. Aliás, ele caracteriza a direção de Dom Juan como “loucura absoluta”, “piração total”. Nesse sentido, a perspectiva racional do diretor não vê com bons olhos seu fascínio, especialmente, pela contracultura. Isso é explicado em páginas anteriores quando foram longamente abordados os limites entre racional e irracional e os motivos de Peixoto para escolher a primeira opção.

Tendo em vista essas posturas, algumas questões finais surgem. Por que em um curto espaço de tempo o olhar de Fernando Peixoto se torna tão diferente? A qual versão a pesquisa historiográfica deve se filiar? À primeira, que concebe o espetáculo como múltiplo e plural em suas questões? Ou à que se limitaria às problemáticas do tempo histórico brasileiro? Para propor possíveis respostas, o teórico do rememorar Carlos Alberto Vesentini se torna imprescindível.

As reflexões mais importantes de Vesentini acerca da memória dizem respeito à desvinculação entre memória individual e memória histórica. Neste momento nos interessa esse segundo conceito, pois é ele que nos guiará de forma a compreender os motivos pelos quais o olhar de Peixoto se alterou radicalmente em relação ao espetáculo de 1970. De acordo com o intelectual, o agente social que vivencia determinado processo histórico tende a olhar os acontecimentos do passado e aglutiná-los em torno de certos eventos, ou seja, há uma reorganização do passado pelo próprio ator que os vivenciou. Assim,

desaparecem momentos e agentes. O significado de outros instantes, a cristalizarem-se de outra forma, e o lugar onde propostas de agentes foram efetivamente jogadas perdem nitidez. E não conseguem integrar-se na memória, nessa memória. A percepção do processo como choque entre sujeitos e propostas divergentes e como seqüência de cristalizações também diferentes, como que se esvai – sendo substituída pelo movimento de um tempo e de algumas ações a confluírem para um único lugar.³⁷⁰

Cria-se, portanto, um passado que reúne, distancia e preenche vazios à luz do tempo presente daquele que rememora. Portanto a “memória exorciza a história da própria

³⁷⁰ VESENTINI, Carlos A. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 138.

história”.³⁷¹ Isso justifica a forma como Peixoto preenche os vãos de sua memória sobre o espetáculo Dom Juan e ali pincela novas cores e novas formas, deixando de enxergá-lo como antes. O frescor da inventividade das cenas e da criatividade estética é perdido a partir do momento em que Fernando Peixoto enxerga aquele processo como perdido, uma vez que os movimentos rebeldes de contracultura são derrotados e absorvidos pelo sistema ao longo da primeira metade da década de 1970. Além disso, a formação intelectual do diretor, ligada ao Partido Comunista e a ideias racionais de transformação social, têm predominância sobre outras influências de cunho emocional e irracional que o atingiram durante sua viagem, especialmente, aos Estados Unidos.

Dessa forma, é fundamental compreender a memória de Peixoto dotada de historicidade. Isso explica as formas como olha o mesmo espetáculo em dois momentos históricos diferentes, sob diferentes prismas. A partir de 1976, quando aparecem as suas primeiras reflexões posteriores à encenação, as múltiplas possibilidades antevistas em 1970 se condensam em apenas duas: racional e irracional. Portanto, “desaparecem momentos e agentes” importantes para a compreensão daquele instante histórico. É nesse momento que o papel do historiador de ofício tem grande relevância.

Vesentini, em verdade, no livro **A Teia do Fato**, dá uma aula de metodologia para a prática historiográfica. Ao demonstrar que a memória é reconstruída no presente daquele que rememora, o intelectual ensina que o pesquisador precisa estar atento a isso. Dito de outro modo, ao historiador é necessária sensibilidade para apreender nessa memória aglutinadora a multiplicidade de eventos que o tempo histórico estudado exige. Pensar dessa forma exige que se apanhem os documentos e a problemática em um quadro de múltiplas possibilidades, no qual as respostas ainda não estão dadas e é o “calor do momento” o responsável por guiar os acontecimentos.

É evidente que comentários, críticas e reavaliações escritas posteriormente aos acontecimentos constituem *corpus* documental de extrema importância para o ofício do historiador. Todavia, eles merecem um grande cuidado ao serem manuseados, pois é fundamental recuperá-los em seu campo de possibilidades, quando ainda as propostas estavam em aberto. Embarcar em uma ideia de período compactado e cristalizado torna estéril qualquer pesquisa no sentido de elucidar questões do passado à luz de sua historicidade, pois as respostas já estão todas dadas e o processo encerrado.

³⁷¹ VESENTINI, Carlos A. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 139.

Nos capítulos anteriores, ao recuperar o espetáculo Dom Juan de 1970 e também sua versão original de inspiração para o diretor brasileiro, a peça de Molière de 1665 fugimos de qualquer tentativa de cristalização do passado. As duas escritas do texto teatral, bem como a encenação criada por Fernando Peixoto foram compreendidas à luz das possibilidades inerentes àquele processo, ou seja, à luz de sua historicidade. O que valorizou as propostas ainda em disputa e não o conjunto acabado de mudanças que estavam finalizadas. O resultado é que a pesquisa se torna mais interessante, pois, ao invés de ver o processo pronto, o abordamos com suas múltiplas faces. Entre essas faces, a contracultura com seu frescor de proposta ainda sem os véus que encobrem as possibilidades que não se concretizam na história.

Assim, buscamos apreender o processo de forma plural e recuperar as várias centelhas que compuseram as produções artísticas estudadas. Todavia, como é possível notar, se muitas peças do mosaico mágico do passado foram encontradas, outras tantas permaneceram perdidas.

Na epígrafe desta dissertação, a frase “O amor é um sentimento cômico”³⁷² de Jacques Lacan foi escolhida como expressão que envolve todo este trabalho. Apesar das apropriações e infinitas resignificações do texto teatral Dom Juan e, em especial, do mito, o amor, de um modo ou outro, sempre esteve presente. Só que esse amor possui características que lhe são próprias, uma vez que é o amor de Dom Juan, o que o distancia radicalmente da ideia pensada por Lacan: a comicidade do amor “ingênuo, o amor inocente, o amor que une duas pessoas jovens, em geral bastante insossas”.³⁷³ Por tudo o que conhecemos do amor ao estilo Dom Juan, nada se encaixa nesse estereotipo. A sedução que envolve o protagonista e suas “vítimas” amplia os estreitos limites de um amor tal como esse pensando por Lacan. Não podemos afirmar que Dom Juan tenha amado as mulheres a quem seduziu, todavia seria imprudente afirmar também que ele nunca as amou. Assim, é preciso averiguar de qual versão do mito estamos falando, em qual tempo e sob quais condições de possibilidades esse personagem foi criado, somente assim é possível emitir qualquer comentário sobre esse ou outros elementos que compõem o mito. Isso nos dá um leque de possibilidades de pesquisa infinito, inclusive para pensar a

³⁷² LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente** (1957-1958). Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999, p. 41.

³⁷³ Ibid.

historicidade do amor em diferentes obras que possuem como foco esse lendário personagem.

Aliás, o que não falta, nesse mito, são subsídios que tornam o trabalho do historiador de ofício extremamente atraente no que tange ao diálogo Arte e História. Os motes desta dissertação estão assentados em seleções realizadas a partir da “força projetada” pela época estudada, é nesse critério que reside o porquê de o historiador falar de “lutas e agentes de uma época que não é a sua”.³⁷⁴ O primeiro apelo veio do instante no qual o objeto foi criado e aprendê-lo em suas múltiplas problemáticas, temas e propostas foi a mínima contribuição a ser dada ao conhecimento histórico.

³⁷⁴ VESENTINI, Carlos A. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 15.

DOCUMENTAÇÃO

✓ **Texto Teatral**

MOLIÈRE. **Dom Juan**. Adaptação de Fernando Peixoto (cópia xerox)

MOLIÈRE. **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria: Hedra, 2006.

✓ **Críticas**

A VERDADE sobre D. Juan. In: **Jornal da Tarde**, São Paulo, 17/07/1970.

OS ROLLING STONES inspiram uma nova versão de Don Juan. In: **Correio do Povo**, Porto Alegre, 06/08/1970.

LITTO, F. M. São Paulo Theatre. 1970. In: **Educational Theatre Journal**, March, 1971.

MAGALDI, S. D. Juan. In: **Jornal da Tarde**, São Paulo, 13/11/1970.

MAGALDI, S. D. Juan, obra-prima de Molière. In: **Jornal da Tarde**, São Paulo, 17/07/1970.

MENDES, O. Don Juan. In: **Palco + Platéia**. São Paulo, nº 5.

POSSI NETO, J. Don Juan. In: **Palco + Platéia**. São Paulo, nº 5.

ROSENFELD, A. Molière com almofadas. In: **Fato Novo**, São Paulo, s/d.

VIOTTI, S. Molière, 305 anos depois – II. In: **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, s/d.

✓ **Depoimentos**

Depoimentos de: Fernando Peixoto diretor do espetáculo.

Entrevista de Fernando Peixoto sobre **Dom Juan** (cópia xerox) e Notas sobre a composição do espetáculo **Dom Juan**, escritas por Peixoto (cópia xerox).

✓ **Livros**

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2 ed., São Paulo: Hucitec, 1985 (1 ed., 1979)

_____. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **Teatro em Movimento**. 3 ed., São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **Teatro em Aberto**. São Paulo: Hucitec, 2002.

✓ **Revista**

Dyonisos. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, n. 26, jan. 1982. Especial Teatro Oficina.

✓ **Variados**

- MOLIÈRE. **Dom Juan**. Adaptação de Fernando Peixoto (cópia xerox)
- Programa da peça **Dom Juan**: 2 Folhetos contendo as fichas técnicas do espetáculo. O primeiro folheto corresponde à montagem protagonizada por Gianfrancesco Guarnieri (D. Juan); Antonio Pedro (Sganarello), Martha Overbeck (Elvira), Jofre Soares (D. Luis), Cláudio MacDowell (Gusmão e D. Carlos), Lutero Luis (O Pobre e Sr. Domingos), Paulo Goya (D. Alonso), Tessy Callado (La Ramée), Isa Kopelman (Violeta). O segundo, refere-se ao mesmo espetáculo, porém protagonizado por Raul Cortez, outros atores também foram substituídos: Flávio São Tiago (Sganarello), Luis Fernando (D. Luis), Esther Góes (Elvira), Renato Dobal (O Pobre e Sr. Domingos).
- 21 fotos do espetáculo **Dom Juan** (1970, em suas duas versões).
- Entrevista de Fernando Peixoto sobre **Dom Juan** (cópia xerox) e Notas sobre a composição do espetáculo **Dom Juan**, escritas por Peixoto (cópia xerox).
- Depoimentos de: Fernando Peixoto diretor do espetáculo; Martha Overbeck e Gianfrancesco Guarnieri (atores que atuaram na encenação referida).
- 1 anotação de cena (relativa à organização e concentração dos atores 15 minutos antes do início do espetáculo)
- 7 indicações de organização do elenco (recados de Fernando Peixoto aos atores): início: 18 de julho de 1970; término 31 de julho de 1970.
- 2 recados de F. Peixoto ao elenco.
- 1 recado de Jonas Bloch à “Patota de D. Juan”.
- 2 avisos ao elenco (15 de junho de 1970), assinado por Zeca.
- Roteiro do espetáculo, indicando as posições de cada personagem, incluindo as marcações de cena e o figurino.
- 4 relatórios contendo discussões de mesa.
- 6 folhas contendo anotações da construção do espetáculo.

BIBLIOGRAFIA

.

ARTIGOS/REVISTAS

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. **Estudos Avançados**. Vol. 5, n. 11. São Paulo, Jan/Apr. 1991. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci_arttext. Acesso em: 10 de maio de 2008.

DIAS, José. A Importância da Cenografia. In: **O Teatro Transcende: 7º Festival Universitário de Teatro de Blumenau**. Número 2. Universidade Regional de Blumenau-SC, 1993.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. In: **Revista Brasileira de História**. Vol. 18, n. 35, São Paulo, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=en&nrm=iso&tlng=pt Consulta em: 23 de ago de 2009.

PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985). **Revista Fênix – Revista de História e de Estudos Culturais**, v. 3, ano 3, n. 4. Out-Nov-Dez 2006. Disponível em <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em 06 out 2008.

SINISTERRA, José Sanchis. Dramaturgia da Recepção. Tradução de Aline Casagrande. **Folhetim**, n. 13. abr. –Jun. 2002.

TESES/DISSERTAÇÕES/MONOGRAFIA

ALMEIDA, Giuliano César Mattos de. **Cristianismo rima com Nihilismo: um estudo sobre a questão do nihilismo em Nietzsche**. Juiz de Fora. 2006. 103f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora. Instituto de Ciências Humanas (ICH) Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião (PPCIR))

ALVES, Danúzio Ribeiro. **Aspectos do nihilismo: inocência e vida no pensamento de Nietzsche**. Rio de Janeiro. 2008, 81f. (Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas).

ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. **Nihilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: fim e recomeço da narrativa**. João Pessoa. 2009. 278 f. (Tese (doutorado) – Universidade Federal da Paraíba. Departamento de Letras/PPGEL).

ARAÚJO, Sandra Rodart. ***Corpo a Corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho***: do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995). 2006. 175 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a Encenação de O Rei da Vela (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. Uberlândia, 2004. 145 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História).

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa**: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem. São Paulo, 2006. 258 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em História Social).

CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O Discurso da Contracultura no Brasil**: o *underground* através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). São Paulo, 2007. 248 f. (Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em História Social)

CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos sombrios, ecos de liberdade – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto**: no palco, Mortos sem sepultura (Brasil, 1977). Uberlândia, 2007. 274 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História).

CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso**: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968). 2006. 177f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História).

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de Resistência Democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na Cena Teatral Brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. Uberlândia, 2006. 226 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História)

FREITAS, Ludmila Sá. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**: o “caso Vladimir Herzog” (1975) (re)significado em Ponto de

Partida (1976). Uberlândia, 2007. 127 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História).

LEAL, Eliane. **Dom Juan (1665, Molière): olhares sobre o riso na França Neoclássica.** Uberlândia, 2007. 93 f. (Monografia (Graduação) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História).

LEÃO, Thaís. **Vianinha no centro popular de cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil – Versão Brasileira (1962).** 2005. 154f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História).

MARTINS, Christian Alves. **Diálogos entre passado e presente: Calabar – O Elogio da Traição (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra.** 2007. 201f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História).

RIBEIRO, Nádia Cristina. **A Encenação de Galileu Galilei no ano de 1968: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a Sociedade Brasileira.** 157 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História).

RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa: jornais Opinião (1973-1975) e Movimento (1975-1979).** Uberlândia, 2008. 258 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História).

CAPÍTULOS DE LIVROS/LIVROS

ABEL, Lionel. **Metateatro: uma visão nova da forma dramática.** Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1968.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. WEIS, Luis. Carro-Zero e Pau-de-Arara: O Cotidiano da Oposição de Classe Média ao Regime Militar. In: NOVAIS, Fernando. e SHWARCZ, Lilian Moritz. (orgs). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998. – (História da Vida Privada no Brasil, 4)

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apendice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966 (Biblioteca dos Séculos)
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. da Universidade de Brasília, 1999.
- BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BISKINK, Peter. **Como a Geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls**. Tradução de Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História ou, O Ofício de Historiador**. Prefácio de Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lilia Moritz Schwarcz. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. 2ª ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CHACON, Paulo. **O que é Rock**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: a História entre certezas e inquietude**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. **Cultura Escrita, Literatura e História: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit**. Porto Alegre: ARTMED, 2001.
- CHARTIER, Roger. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna**. Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- CHARTIER, Roger. **Formas e Sentido**. Cultura Escrita: entre a distinção e a apropriação. Tradução de Maria de Lourdes e Meirelles Matencio. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003.

CHARTIER, Roger. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

CHEVALIER, Jean. Suástica. In: _____. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva [et. al.]. 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Primeiro ato** – cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo, Kairos, 1979.

FIGUEIREDO, Guilherme. **Tartufo 81**: ensaio sobre a poética da tradução do teatro em verso de Molière. 3. ed. Rio de Janeiro/ Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1980.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de Prometeu à cultura digital. Introdução de Timothy Leary. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HILL, Lee. **Sem Destino (Easy Rider)**. Tradução de Pedro Karp Vasques. Rio de Janeiro: Rocco, 2000

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (orgs.). **A Invenção das Tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOBBSAWM, Eric. **Sobre História**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

HOLLANDA, Heloisa B. **Impressões de Viagem**: CPC, Vanguarda, Desbunde. São Paulo, Brasiliense, 1979

JAUSS, Hans Robert. (et al.). **A Literatura e o Leitor**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958)**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999, p. 41.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão [et al]. 5 ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALDI, Sábato. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva / Editora USP, 1989. (Coleção Estudos; n. 111)

MEZAN, Renato. **A Sombra de Don Juan e outros ensaios**. 2ª ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.

MOLIÈRE, **Don Juan**. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra 2006.

MOLIÈRE. **A Escola das Mulheres e Crítica da Escola das Mulheres**. Tradução revista por Guedes de Oliveira. Chardron: Porto, 1928.

MOLIÈRE. **Dom Juan ou Le Festin de Pierre**. Paris: Librairie Larousse, 1965.

MOORE, Will Grayburn. **Molière, a new criticism**. New York: A Doubleday Anchor Book, 1962.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**. Uma interpretação da cultura de esquerda. Proposta Editorial. 1982.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo: séculos XII-XX**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NANDI, Ítala. **Teatro Oficina: onde a arte não dormia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1997.

PATRIOTA, Rosangela. **A Crítica de um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Aberto**. São Paulo: Hucitec, 2002.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. 3 ed., São Paulo: Hucitec, 1989.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2 ed., São Paulo: Hucitec, 1985 (1 ed., 1979)
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982)**: trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982. (coleção tudo é História 60)
- RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- REICH, Wilhelm. **A Revolução Sexual**. Tradução de Ary Blaustein. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1968, p. 24.
- RIBEIRO, Renato Janine. (org.). **A Sedução e suas Máscaras**: ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- RIBEIRO, Renato Janine. **A Etiqueta no Antigo Regime**: do sangue à doce vida. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RIOS, Jefferson Del. **Bananas ao Vento**: meia década de cultura e política em São Paulo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.
- RÓNAI, Paulo. **O Teatro de Molière**: conferências pronunciadas em 1973 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Brasília: Editora UnB, 1981.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/Ed. da Universidade de São Paulo/Ed. da Universidade de Campinas, 1993.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Tradução e Apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.)
- ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- SILVA, Armando Sergio da. **Oficina**: do Teatro ao Te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SÖREN, Kierkegaard. **Diário de um Sedutor**. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 14.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês [século XVIII]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe**. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. Cosac & Naify, 2002, p. 34.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989, p. 38.

FILMOGRAFIA

Don Juan de Marco. Jeremy Leven. 1995.

