



A dialética em torno do mito Don Juan

Dialectic about of the myth Don Juan

Sonia Aparecida Vido Pascolati¹

Letícia Souto de Campos²

Resumo: Este trabalho analisa a dialética que organiza as relações entre personagens da peça *Don Juan* de Bertolt Brecht, escrita em 1953. O binarismo das representações sociais (moralidade e imoralidade, empregado e patrão, homem e mulher, entre outros) não é algo criado por Brecht, visto estar presente em outros textos dramáticos sobre Don Juan; entretanto, em Brecht a presença da dialética torna evidente que os sujeitos são determinados pelo tempo e espaço à medida que a reescritura retira Don Juan de seu contexto de origem e o insere na sociedade capitalista.

Palavras-chave: mito; dialética; épico.

Abstract: This paper analyses the dialectic that organize the relation between characters in the play *Don Juan* by Bertolt Brecht, written in 1953. The binary representations (morality and immorality, employee and employer, man and woman, among others) is not something created by Brecht, since it is present in others plays about Don Juan; however, the presence of dialectics in Brecht makes clear that the subjects/ characters are determined by historical circumstances since the rewriting produces new meanings in the context of capitalism.

Keywords: myth; dialectic; epic.

Introdução

O conjunto da produção dramática de Bertolt Brecht revela uma tendência à retomada de textos alheios, personagens literárias ou personalidades históricas. Por sua vez, esse diálogo intertextual e interdiscursivo revela uma das

¹ Professora do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Coordenadora do projeto de pesquisa "Metateatro e intertexto no teatro moderno". Contato: sopasco@hotmail.com.

² Aluna do 4º ano de graduação de Letras Vernáculas e Clássicas pela Universidade Estadual de Londrina. Faz parte do Programa de Iniciação Científica financiado pela Universidade Estadual de Londrina (PROIC-UEL). Contato: leticiasoutoc@hotmail.com.

diretrizes do teatro brechtiano: a convicção de que um olhar crítico sobre outros contextos históricos e textos permite melhor compreender as condições de existência dos homens hodiernos.

Brecht acredita que a encenação de um texto clássico deve ser capaz de lhe devolver a vitalidade, sem significar que a encenação deva ser a tentativa de reprodução das condições históricas e estéticas em que o texto foi criado, o que, ao fim e ao cabo, não é realmente possível. Segundo ele, a obra clássica intimida porque se constrói a sua volta uma aura mítica que a coloca num patamar inatingível, quando na verdade "a grandeza das obras clássicas reside na sua grandeza humana, e não numa grandeza de fachada." (BRECHT, [19-], p. 155). A retomada de um texto clássico obriga a uma reformulação cujo resultado é a preeminência do mundo representado em detrimento do louvor ingênuo da obra clássica apenas em função de seu valor como texto da tradição, de perenidade indiscutível. Os que se dispõem a representar uma obra clássica devem representá-la de uma maneira nova:

Não devemos aspirar a "inovações" de caráter formal, alheias à obra. Temos de objetivar o conteúdo ideológico original da obra e apreender o seu significado nacional e, simultaneamente, internacional; para isso, há que estudar não só a conjuntura histórica em que a obra se insere, como também a atitude e as particularidades características do autor clássico em questão. (BRECHT, [19-], p. 154-5).

O resgate do "conteúdo ideológico original da obra" obriga, ao mesmo tempo, à investigação daquilo que ela possui de inerente à sua época e aquilo que possui de universal, de pertinente ao homem de qualquer tempo. Considerando-se afirmações de Brecht sobre a necessidade de um teatro que fale da realidade a fim de transformá-la, podemos acrescentar aqui a ideia de que a retomada de um texto clássico é útil para iluminar, de alguma maneira, o presente. Além disso, Brecht parece justificar antecipadamente a ausência de recursos épicos em *Don Juan*, pois formalmente não se notam elementos como ruptura da quarta parede,

presença de narrador e saltos na ação dramática, ou mesmo cartazes e comentários que provoquem o efeito de distanciamento. Digamos que o distanciamento, nessa peça, é alcançado por meios mais sutis, em particular pela presença da dialética organizando as relações entre personagens e delas com o contexto histórico contemporâneo à escritura da peça. Rosenfeld (1997, p. 152) aponta magistralmente a forma como a dialética perpassa e determina a concepção brechtiana do efeito de distanciamento:

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna em nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser a negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma.

Don Juan (1953) é uma reescritura de *Don Juan, o convidado de pedra* de Molière, escrita em 1665. O texto divide-se em 4 atos e 35 cenas, geograficamente situadas na Sicília. Como se trata da retomada do texto de Molière, a personagem D. Juan também se aproxima do burlador de Tirso de Molina, limitado a maquinar situações para fugir dos problemas em que se mete, sendo bem sucedido na maioria das vezes à custa dos serviços de Sgnarelle que, por sinal, são mal pagos. Em Brecht, a ação gira em torno de perseguições como quando D. Juan abandona a esposa legítima, a quem seduzira ainda noviça, e agora é perseguido pelos irmãos da jovem por ter “manchado” a honra da família ou de complicações advindas do de nunca ter dinheiro para financiar seu padrão de vida, pois ele é um fidalgo que não quer se rebaixar ao trabalho, preferindo o hábito de explorar o trabalho das demais personagens, em particular de Sgnarelle, maior representante dessa exploração.

A peça analisada foi pouco estudada pelos críticos, até mesmo por se tratar da penúltima peça de Brecht e não fazer parte da melhor fase do autor; mas

isso apenas torna o desafio da análise mais instigante, visto que a dramaturgia de Brecht nos interessa não só pela qualidade dos textos e pela renovação formal proposta, mas também como caminho para pensar o processo de modernização do teatro na primeira metade do século XX. Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa em nível de iniciação científica que se desenvolve no contexto do projeto “Metateatro e intertexto no teatro moderno”, cuja proposta é investigar se o metateatro e o diálogo intertextual são também procedimentos inerentes ao percurso de modernização do teatro, já que para Peter Szondi (2003, p. 139) a epicização do drama é o fator preponderante nesse processo:

A forma dramática baseia-se na relação intersubjetiva; a temática do drama é constituída pelos conflitos que aquela relação permite desenvolver. Aqui [teatro épico], pelo contrário, a relação intersubjetiva como um todo é tematicamente deslocada, como que passando da falta de problematidade da forma para a problematidade do conteúdo.

Ainda que os recursos épicos utilizados para provocar o efeito de distanciamento estejam praticamente ausentes em *Don Juan*, o metateatro se faz presente na medida em que Don Juan assume diferentes facetas (papéis) no desenrolar do enredo a fim de ser favorecido em várias situações: ora porta a máscara de um apaixonado, ora a de um temente a Deus, ora a de um filho arrependido, etc. Assim, recorreremos a duas representações literárias do mito de Don Juan – *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, *Don Juan - o convidado de pedra*, de Molière, ambas produzidas no século XVII; a partir dessas representações torna-se possível traçar contrapontos entre essas personagens e a (re)criada por Brecht.

1. Imagens de Don Juan

A ação da peça de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla* (1630), inicia com Don Juan, filho de Don Pedro Tenório, enganando e desonrando Dona

Isabela, pois foge para Nápoles para não se casar com a jovem. Pelo caminho, com seu serviçal Catalinón, seduz outras jovens, como a pobre pescadora Tisbeia e em seguida, Dona Ana, filha do comendador Gonzalo de Ulloa, a quem ele irá matar num duelo. Adiante, ao passar pela tumba do comendador, Don Juan convida a estátua de pedra para um jantar em sua casa. A estátua vai ao encontro de Don Juan e pede que o mesmo lhe dê as mãos; nesse momento e começa a sentir seu corpo queimar como se tomado por labaredas e pede que tenha tempo de se confessar, mas a Estátua responde que é tarde demais.

Em *El burlador*, percebe-se que a Contra-Reforma espanhola entra em cena e que o tema da peça é o arrependimento oportuno, ou o “bom uso” do livre arbítrio, como algo que antecede o arrependimento. É possível afirmar que Don Juan tem alguma fé, já que não chega a formular uma negação da existência de Deus e da punição, como podemos ver em seu “bordão”: “Tenho tempo de sobra”, o que seria completamente diferente se ele afirmasse não acreditar no castigo, ou risse das advertências, como no refrão proferido tantas vezes “Não há prazo que não chegue, nem dívida que não se pague”³ (MOLINA, 2001, p. 12). O caráter didático e/ou moralizante está em mostrar Don Juan como um sujeito em busca do prazer profano e inconsequente, alguém que não respeita as leis do mundo terreno nem as do céu:

A voz histórica e social que quer se apresentar como transcendente é, evidentemente, a voz da Igreja e do Estado, que compunham na Espanha um unísono. Notamos que essa voz encarna na figura de Don Gonzalo de Ulloa, que, como sabemos, tanto é um dos privados do rei de Castilla, quanto representante da ordem religiosa de Calatrava. Nesse sentido, o comendador é uma personagem que sintetiza os valores positivos que se devem apreender da representação da obra. Don Gonzalo, assassinado por Don Juan quando pretendia defender a honra de sua filha, é a representação legítima do Pai, Senhor, Deus. Luta para preservar justamente aquilo que o burlador quer tirar das mulheres [...].

³ Na citação original: No hay plazo que no llegue, ni deuda que no se pague”.

Representa uma espécie de saneamento moral, de correção exemplar de conduta. (RIBEIRO, 2011, p. 48).

Don Juan acredita que pode pedir perdão um dia e ser salvo pelo arrependimento; é alguém capaz de discernir o Bem e o Mal, em acordo com a moral da época, e afasta-se de qualquer traço de ceticismo ou ateísmo. Ele é livre para mudar de rumo e lhe são dados avisos que seriam um ensejo para essa mudança, mas usando sua liberdade de maneira equivocada, assinala sua própria condenação:

Ele fez arder Tisbeia nas chamas do amor e, por sua vez, foi queimado. Pediu a suas vítimas que lhe dessem a mão, e a Estátua do Comandante pediu-lhe a sua, estreitando-a da maneira atroz que se viu. Don Juan não deu tempo ao Comandante para se confessar antes de se matar, e a Estátua arrasta-o, impenitente, para o inferno. (MOLINA, 2001, p. 31).

Segundo Brunel (2000), na época clássica, Don Juan aparece como uma figura avessa à seriedade e o fato mais notável durante esse período é a aplicação rigorosa do princípio da reversibilidade: Don Juan recomeça permanentemente a mesma aventura, mas ela volta-se contra ele próprio.

Don Juan - o convidado de pedra, escrita em 1665, compõe a trilogia de Molière sobre a hipocrisia, que inclui *Escola de mulheres* e *Tartufo*. O Don Juan de Molière é claramente inspirado na obra de Tirso de Molina, pois o enredo sobre o nobre sedutor permanece; entretanto, na peça de Molière Don Juan é cético e ateu, ao contrário daquele da peça de Tirso de Molina, que é católico e acredita que pode se arrepender de seus maus atos a tempo.

A peça tem cinco atos e já na primeira cena Leporelo e outro criado do palácio de Don Juan conversam sobre o patrão. Em seguida Elvira, mulher de Don Juan, vem ao encontro do marido reclamando de sua ausência e falta de amor. O protagonista, cansado de Elvira, foge dela e de seus irmãos que o perseguem por ter desonrado o nome da família, já que pretende se separar da jovem. Na fuga,

Don Juan e Leporelo chegam a uma praia, onde encontram duas jovens, Carlota e Marturina, a quem Don Juan também seduzirá e prometerá casamento. Seu criado, que o acompanha em todas as trapaças, condena o modo de vida do patrão que sempre zomba da religiosidade. Como em *El burlador*, Don Juan, ao passar pela tumba do comendador – a quem matou, embora o duelo não seja representado –, convida-o para jantar em seu palácio; a Estátua aceita o pedido, consentindo com a cabeça. Don Juan terá a mesma morte que o burlador, entretanto, não se arrepende de seus atos.

Em *El burlador*, o protagonista pouco se expressava verbalmente; já em *O convidado de pedra* suas falas o descrevem: faz promessas de casamento, de amor, de fidelidade com a mesma facilidade com que as desfaz. A *performance* de Don Juan em Molière se dá no discurso e não nas ações. Nos diálogos com Leporelo, Don Juan mostra poder de persuasão e argumentação ao defender seu estilo de vida. O criado é o único da peça que representa o discurso religioso. Molière constrói o texto mostrando a hipocrisia dos dois lados: tanto do libertino quanto dos beatos.

2. Dialética na (des)(re)construção de Don Juan por Brecht

A peça estudada não é a primeira em que Brecht retoma um mito (literário ou histórico). Antes de Don Juan, por exemplo, o dramaturgo fez uma reescritura de Joana D'arc em *A Santa Joana dos matadouros* em 1929-31, colocou em cena Galileu Galilei em *Vida de Galileu* (1938-39) e resgatou uma personagem clássica em *A Antígona de Sófocles*, texto de 1948. Pascolati (2006), em trabalho sobre as faces de Antígona, questiona os motivos pelos quais autores modernos retomam mitos ou personalidades históricas. Para ela,

analisar o procedimento da reescritura obriga a considerar simultaneamente o eixo da recepção (processo de leitura) e o eixo da produção de textos (atualizações, recontextualizações e transformações sofridas pelo texto-

fonte). A reescritura age num duplo sentido: ao mesmo tempo que traz à luz um texto, acentuando sua importância para a história da literatura e sua condição de clássico que resiste ao tempo, o faz a fim de acrescentar-lhe algo, preencher espaços abertos pelo texto mas não suficientemente explorados. A reescritura faz brotar o novo do já existente; paradoxalmente (ao menos na aparência), ela é criação na medida em que é repetição. (PASCOLATI, 2006, p. 1862).

Na peça de Brecht não há indicações do contexto histórico em que a peça se passa, a não ser que a ação ocorre na Sicília. O que fica claro no enredo é que a sociedade é regida por um sistema patriarcal e que os valores cultivados pelos sujeitos são religiosidade, casamento, trabalho, castidade. A personagem Don Juan representa a antítese desses valores e ao mesmo tempo é a fonte de sustentação para essa estrutura, pois todas essas relações de poder estão em torno de Don Juan, como por exemplo as relações homem/mulher, patrão/empregado, moralidade/amoralidade.

Uma das relações mais significativas presentes na peça é entre patrão e empregado. Sganarelle, o principal funcionário de Don Juan, está presente em praticamente todas as cenas. Por isso, conhece como ninguém as facetas do patrão: “Don Juan, é o maior patife que a terra já carregou, um maníaco, um diabo, um herege, que não acredita nem no céu nem no inferno [...]. Para alcançar seu objetivo ele teria casado com você, com o padre” (BRECHT, 1991, p. 17), diz ele a Gusmão. Entretanto, mesmo tendo consciência de que Don Juan não presta, Sganarelle aceita e obedece às ordens do patrão, mesmo não estando de acordo com a sua moral:

Sganarelle - Deus me livre. Eu não estava me referindo ao senhor [...]. Infelizmente, existem pessoas que não levam a moral a sério e, no entanto, não têm esses bons motivos. Se eu tivesse um patrão desses eu diria na cara dele: seu verme, [...] como pode zombar daquilo que é sagrado aos homens! Pensa que só por ser nobre, por ter uma peruca loira, [...] pode fazer tudo?

Don Juan sorrindo - Patife. (BRECHT, 1991, p. 20).

Aproveitando o profícuo veio da ironia, Brecht torna possível a Sganarelle dizer o que pensa sobre o patrão – na verdade, sobre toda uma classe da qual Don Juan é apenas um exemplar – e demonstrar que, apesar de subserviente, tem consciência da diferença de classe existente entre eles e, claro, do sistema de exploração a que está submetido. Assim também o sorriso de Don Juan revela a percepção da tímida “rebelião” do empregado.

Don Juan é um aristocrata, um nobre que nunca precisou trabalhar e apenas aproveita os privilégios que alguém de sua classe pode desfrutar. Por acreditar que sua classe é superior, explora as personagens ao seu redor, seja deixando de pagar seus empregados, seja enganando a todos. Sganarelle, como uma série de personagens brechtianas, tem consciência da exploração, contudo, sua ação se resume a aceitar as condições de trabalho; mais ainda, sabe que a morte de Don Juan significa a perda de seu sustento, como ele afirma ao final da peça: “Meu ganha-pão!” (BRECHT, 1991, p. 77).

Brecht tem plena consciência de que a sociedade capitalista, científica e tecnológica distribui desigualmente os frutos do progresso, gerando uma disputa sempre mais acirrada entre os homens e reforçando a desigualdade. Trata-se de uma sociedade dividida em classes, compreendidas pelo binômio *explorados* e *exploradores*. O pensamento marxista levou Brecht a considerar a sociedade um objeto em movimento, impulsionada pela ação dos homens e pelas contradições inerentes à sociedade de classes. No capitalismo, as relações econômicas formam a infra-estrutura sobre a qual se edifica uma superestrutura composta pela religião, ética, filosofia, arte, etc. Esses dados da cultura humana refletem a organização social (de base econômica) num dado período histórico.

A relação homem/ mulher presente na peça também mostra a questão do poder. Como a peça está inserida num contexto patriarcal, as mulheres que aparecem em cena estão ligadas a assuntos religiosos e matrimoniais. A ascensão buscada por elas está no casamento, o que Don Juan sabe muito bem

aproveitar: seduz as moças, prometendo-lhes casamento para satisfazer seus desejos carnis. No início, Don Juan está casado com Elvira, entretanto, está cansado dela e, claro, apaixonado por outra:

Dona Elvira - Porque o senhor não jura simplesmente que ainda nutre os mesmos sentimentos por mim, que ainda me ama com fervor e que só a morte pode nos separar? [...]

Don Juan - Cara senhora, eu confesso: não sei fingir. [...] Continuar a viver com a senhora seria um pecado. [...] Percebi que eu, para casar-me com a senhora, arranquei-a da solidão do convento. [...] Temo cara senhora, que o nosso casamento seja um adultério disfarçado. Temo a ira do céu por nós dois. (BRECHT, 1991, p. 22-23).

Este é um dos momentos da peça em que Don Juan porta máscaras; neste caso, faz-se passar por temente a Deus para convencer Elvira de que cultiva valores religiosos e o casamento deles é um erro. E claro, sua máscara é tão convincente que o protagonista consegue conduzir a ação a sua maneira. A hipocrisia fica ainda mais evidente quando diz não saber fingir, quando passa toda a peça a representar papéis e dramatizar outras personagens (ABEL, 1968). Outras jovens que aparecem na peça são Mathurine e Charlotte, pobres que vivem numa aldeia de pescadores. Sem pensar nas consequências e problemas futuros, Don Juan as seduz e lhes promete casamento. Charlotte, noiva de Pieter, pobre pescador, o esquece para viver a ilusória paixão com Don Juan. As duas moças veem o casamento como forma de ascensão social, pois sabem que Don Juan é um nobre e assim deixariam a aldeia, passando a fazer parte da nobreza como ele. Em certo momento, o protagonista se vê perdido num outro problema que ele mesmo criou: as duas se encontram e querem tirar satisfação sobre o casamento prometido:

Don Juan - O que posso lhes dizer, minhas senhoritas? Ambas afirmam que eu prometi torná-las minha esposa. Não acham que cada uma de vocês deveria saber qual é a verdade? [...] E quem teve a minha promessa está segura e

não se deixa ludibriar por conversa fiada. Aquela a quem prometi, é que será a minha mulher. São as ações que decidem, não as palavras. Se eu me casar, já saberão com quem casarei. (BRECHT, 1991, p. 42).

Assim, Don Juan utiliza um tom neutro em seu discurso para enganar Mathurine e Charlotte; isto é, ele constrói seu discurso de modo a satisfazer às expectativas de ambas as interlocutoras, e consegue mentir para as duas. Nesse sentido, é possível afirmar que o dramaturgo mostra como a verdade é uma mera construção discursiva, desnudando a forma de manipulação mais sutil que a sociedade capitalista foi capaz de desenvolver. No caso de Don Juan, não se pode fiar nas ações, muito menos nas palavras.

A moralidade e a imoralidade estão em tensão em toda a peça. Abel (1968), ao refletir sobre a dramaturgia de Brecht, diz que se o conceito europeu sobre o indivíduo estava sendo enterrado, para o autor alemão a experiência moral não apresentava mais nenhum significado e a partir daí, ele nunca se desviou desse ponto de vista, tanto que se afasta da estrutura da tragédia, “forma impossível para quem não toma a sério os sofrimentos morais” (ABEL, 1968, p. 123). Segundo Abel (1968, p.139), os comunistas do teatro apoiavam as técnicas realistas e naturalistas, eram “a favor do teatro do tipo stanislavskiano, com sua concentração na análise detalhada da motivação individual num ambiente realista”. Entretanto, os comunistas não acreditavam na idéia de indivíduo ou de experiência moral, mas tinham o interesse em atrair público e justificar o comunismo:

Para eles, o teatro tinha valor na medida em que podia servir de veículo de propaganda para sua política; para Brecht, o teatro só podia ter valor na medida em que expressasse suas mais profundas convicções. Ele não podia escrever peças realistas a respeito de indivíduos, nem tratar de seus conflitos morais com seriedade, já que julgava que o indivíduo era um fantasma, e que portanto a dramatização de seus sofrimentos morais teria de ser cômica e não séria. (ABEL, 1968, p. 139-140).

Assim, ao contrário dos demais comunistas, Brecht encontrou no comunismo uma maneira de negar o indivíduo e a experiência moral. Para Abel (1968, p.129), o herói das peças de Brecht passou a ser o corpo humano “em seu desejo de se alimentar, de se sustentar, e de gastar-se a si mesmo”, como é possível ver em *Mãe Coragem*, *O Círculo de Giz Caucásiano* e *Galileu*, que nos mostra que o autor alemão não estava interessado em condenar seus personagens, muito menos em justificá-los, pois as personagens principais apresentam uma moral incoerente e isto para Abel (1968, p.129) significa que Brecht não estava interessado neles como indivíduos, mas como “imagens excepcionais do corpo humano em sua asseveração, seu êxtase natural, seu desejo de resistir”. Para o crítico teatral, o que nos atrai em *Coragem* não é a consciência moral, mas sua resistência física e vitalidade. *Coragem* não pode ser condenada ou absolvida, pois seus atributos estão no corpo e não na alma. O próprio Brecht (19- , p.42) diz que “o homem, ou melhor, o homem de carne e osso, só pode ser concebido agora em função dos acontecimentos em que se enquadram e que o determinam” e que no teatro épico as questões morais surgiram secundariamente, pois o propósito deste teatro não é moralizar, e sim analisar.

No teatro de forma dramática, o pensamento determina o ser, já no teatro épico o ser social determina o pensamento. A partir disso, vemos que a forma adotada por Brecht condiz com o materialismo histórico, segundo o qual os seres fazem sua história condicionados pela vida social, política e econômica.

Em *Don Juan*, todas as personagens são movidas por uma moral, ao contrário do protagonista. Ao que parece, é a mesma moral que nós, ocidentais judaico-cristãos, adotamos, ou seja, é também a moral burguesa, cujos valores incluem o casamento, a construção de uma família, o trabalho, o temor a Deus, a crença de que desejos naturais são pecados, honrar o nome da família, entre outros. Apenas Don Juan é livre dessa moral e suas ações condizem apenas com a vontade de seu corpo: desejo por muitas mulheres, levar uma vida no ócio

comendo e bebendo bem. A partir disso, podemos dizer que o protagonista é livre da “culpa cristã” que Nietzsche (2009) teoriza em *Genealogia da moral*, em que aponta a origem da moral e suas implicações para as culturas e diz que o sentimento de culpa é um recurso de forte sustentação e manutenção das religiões descendentes do judaísmo e cristianismo.

Sganarelle é um dos personagens que a todo instante lembra Don Juan do respeito devido à ordem moral, principalmente a religiosa: “Zombar dessa maneira das instituições sagradas! [...] Dizem que o céu é vingativo”. (BRECHT, 1991, p. 20). Assim como Elvira: “Mas saiba, seu crime não ficará impune. O mesmo céu que lhe serve ao deboche cuidará de me vingar”. (BRECHT, 1991, p. 23). Don Luis, pai de Don Juan, lhe pede contas do respeito que deve ao nome de família:

Don Luis - Como é que eu vou poder continuar a esconder isso dos olhos do mundo? Não posso mais. Com que direito você desfruta dos nossos privilégios? O que você fez pelo mundo para merecer um título? Você acha que ainda é glorioso descender de sangue nobre, quando se vive uma vida de vergonhas? (BRECHT, 1991, p. 70-71).

Após esse “sermão” do pai, Don Juan veste a máscara de um filho arrependido: “O senhor é soldado, é religioso, irá me entender. Meu pai, o senhor está vendo seu filho transformado por uma maravilhosa conversão” (BRECHT, 1991, p. 71), e, como é de se esperar, ele acredita na história do filho.

Um denominador comum ao mito é o seu caráter mutável. Don Juan, nas diferentes épocas é o mesmo sedutor, nobre, explorador; o que muda é a ideologia a partir da qual o mito é (re)escrito. Brecht assinala claramente que seu texto é uma reescritura da peça de Molière, mas demarca a diferença entre a visão de mundo da época do dramaturgo francês – bem e mal em oposição nas figuras do libertino Don Juan e do beato Sganarelle – e sua própria perspectiva: ele não tem a intenção de emitir juízos morais personagens e situações, mas sim propõe a análise das condições sociais e econômicas que determinam seu

comportamento. Brecht não apresenta Sganarelle, Elvira ou Mathurine como pessoas boas ou más, e sim apenas condicionadas pelo momento em que vivem. O mesmo acontece com Don Juan que, apesar de explorador e libertino, não é visto como mau ou bom, mas como reflexo de sua posição social, que deve ser representada como tal. Um aristocrata não poderia se comportar como um plebeu, mas sim em consonância com as normas de sua classe.

Conclusão

Estudar a peça *Don Juan* de Brecht exige o resgate de obras literárias anteriores que também representaram o mito Don Juan. Neste caso, *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina e *Don Juan – o convidado de pedra* de Molière. Cada fixação literária do mito lhe dá uma direção específica: na primeira, Don Juan crê que poderá se redimir a tempo e não ser punido diante do céu, mas o tom moralizante da peça o representa como um libertino que assinou sua sentença de morte pelos seus atos. Já na peça de Molière, Don Juan é um ateu que satiriza a moral e os dogmas religiosos, mostrando também o outro lado, representado por Sganerelle, da hipocrisia religiosa. Já em Brecht, que não está preocupado nem em moralizar e muito menos em satirizar certas atitudes humanas, é utilizada a dialética como recurso diferenciador: ele mostra tipos sociais (mulher, homem, empregado, patrão) em situações concretas que exigem a representação de papéis, pois que estão inseridos em dado contexto histórico e seus papéis não poderiam ser diferentes, por isso não cabe a nós julgar ou condenar personagens.

Referências

- ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- BRECHT, Bertolt. Don Juan. In: _____. **Teatro Completo** – volume 12. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 11-77.
- _____. **Estudos sobre teatro**. Coligidos por Siegfried Unseld. Portugal: Portugália Editora, [19-].

- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- MOLIÈRE. **Don Juan** – o convidado de pedra. Trad. Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006.
- MOLINA, Tirso de. **El Burlador de Sevilla**. Trad. M. Fernandes. Madri: Mestas Ediciones, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Faces de Antígona do teatro moderno. In: **Estudos Lingüísticos XXXV**, p. 1861-1866, 2006. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/372.pdf>. Acesso em 10 maio 2011.
- RIBEIRO, Lilian dos Santos Silva. **Don Juan e a construção de um mito em El burlador de Sevilla**. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Espanhola) – Universidade de São Paulo, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 3. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução Luiz Sérgio Rêpa. 1. reimp. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Recebido em: 31-mai Aprovado em: 25-jun