

2

Entre o mito

*Todo mundo aceita que ao homem cabe pontuar a própria vida:
que viva em ponto de exclamação (dizem: tem alma dionisiaca)
(João Cabral de Melo Neto)*

2.1

Do mito

A memória desempenhou um papel fundamental na estruturação da pesquisa: o de atualizar e dar sentido a um passado, no caso, ao mito de Don Juan e sua possibilidade de interpretação para outro contexto. Mas a transposição não é suficiente ou mesmo adequada, de modo a levar-nos a uma aplicabilidade precipitada do mito na contemporaneidade, sem perceber a complexidade do que pode estar em questão: os processos de subjetivação na contemporaneidade em relação ao ato da leitura e às implicações disso nas práticas leitoras disparadas ou não pela escola.

Se de um lado o *relampejar* do mito nas experiências de leitura foi a saída para traduzi-las, de outro lado, entendemos que se tratava de representar intensidades diferentes sob um aparente único modo de se relacionar com a leitura. Neste sentido, o mito de Don Juan parece ser bem apropriado para esta representação. Antes, porém, de justificarmos sua pertinência deixamos a questão que surgiu em continuidade aos estudos semiconcluídos pela tradução feita das experiências: o que significa tratar os processos de subjetivação a partir de um mito, de um mito secundário e não fundador, como é o caso de Don Juan?

2.2

Mito fundador

O mito fundador, enquanto exegese, tinha, nas sociedades arcaicas, a funcionalidade de explicar o inapreensível, como se pode verificar nas inúmeras narrativas que construíram o imaginário ocidental através, por exemplo, da

cosmogonia dos gregos, e com que a psicanálise vem elaborando e se reelaborando em termos teóricos.

Há alguns aspectos bastante importantes e caracterizadores do mito fundador, que mostraremos de forma sintética a fim de repassar alguns elementos próprios dele. O mito é colocado como narração maravilhosa, situada fora do tempo histórico que tem como personagens aqueles que possuem caráter divino ou heróico e que, portanto estão aptos a protagonizá-las. O assunto geralmente versa sobre grandes acontecimentos que interpretam a origem do mundo ou grandes acontecimentos da humanidade.

É tomado como estória fictícia que condensa alguma realidade humana de caráter universal; é um relato fabuloso transmitido pela tradição que põe em cena seres que encarnam de forma simbólica forças da natureza ou aspectos da condição humana; representação idealizada de um estado da humanidade, geralmente acontecido num passado; imagem simplificada de grupos, de caráter ilusório, desempenhando um papel determinante no comportamento e na mente; e mais de forma sintética pura construção do espírito.(Cecília, 2006)²⁶ Estas definições de dicionários têm por finalidade mostrar o uso corrente do conceito de mito.

Os chamados mitos fundadores, ou ancestrais podem converter-se em mitos literalizados, passando do registro oral ao texto literário com um enfoque narrativo mais claro e argumento próprio.

Numa tipologia mais genérica Souza²⁷, professora da Universidade do Porto e mitóloga, a partir de outros referenciais, apresenta uma subdivisão dos mitos enquanto relato de caráter universal: como mito cosmogônicos, antropológicos, além de outros que mais se aproximam de pequenas variações dos dois anteriores. Mas a partir de André Dabezies, mitólogo, e outros estudiosos como Pierre Brunel (este sendo referência no assunto e autor de importante dicionário de mitos literários) temos os seguintes aspectos: *um mito não é algo pessoal, mas de um grupo ou coletividade*; e como um tema literário que pode

²⁶Artigo do prof. de literatura comparada, Juan Herrero Cecília, “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos em las obras literarias”, In: *Revista de Estudios Franceses*, Cedille, n. 2, abril, 2006.

²⁷O artigo que tomamos como referência foi *Mito e mito literário: trajetórias de teorização no século XX*.

ganhar um valor mítico quando exprime a constelação mental em que se reconhece um grupo social.

A característica fundamental do mito fundador é ser uma narrativa que tem a função de explicar alguma origem relativa à criação de algo muito importante para uma coletividade, e o fato de não ter autoria e possuir caráter universal. A cosmogonia da cultura grega é um exemplo claro disto. São mitos fundadores por serem considerados a base de um conhecimento original.

A professora Dalma Nascimento, especialista em mitologia, e mais especificamente em mitos literários fez a seguinte observação: “ *Falar sobre o mito é sempre assumir a perda. A mutilação*”.²⁸ A professora dá-nos a dimensão do que é falar/escrever sobre Don Juan, o *don juan* leitor, é assumir as perdas que cotidianamente estão acontecendo no sistema comunicativo em que estamos mergulhados, o que não quer dizer que sejam perdas lamentáveis. De qualquer forma, o que se está revendo com o legado do mito de Don Juan, e poderia ser qualquer outro mito, é o de rever algumas crenças, em dimensão de mentiras tomadas como verdades no sistema educacional, incluso o ensino da literatura.

São revisões dramáticas na medida em que colocam em questão o estatuto da literatura e sua representabilidade em ambientes culturais distintos. Esse prestígio almejado pela literatura é coisa de amigos, de homens, talvez. Uma certa largueza de propósito que está diretamente relacionada com um modo de se relacionar com o conhecimento. Esse modo reprodutor e transmissível, que ainda aposta na exclusividade e excludente palavra falada/escrita, em detrimento das experiências corporais outras que emergem cotidianamente.

Entretanto, tal questão ainda é pouco para o confronto possível, posto que tudo isto são mitologias, todas baseadas na ingenuidade de que exista uma verdade e uma mentira para além de corpos e falas. Se existe alguma verdade ela é a mais solvente e indiscernível entre os homens, em todas as possibilidades de verdades que as artes criam, recriam e recreiam, como sugeriu Harteley: “*A mentira é recriação de uma verdade. O mentidor cria ou recria. Ou recreia. A fronteira entre estas duas palavras é tênue e delicada. Mas as fronteiras entre as palavras são todas tênues e delicadas*”. (1976: 25).

²⁸Do artigo *Mito e literatura In: Tempo brasileiro*, n. 7, 1982, UFRJ, RJ.

2.3

Mito literário

O mito literário caracteriza-se por ser de autoria particular, nem sempre se referir a uma coletividade, e seu “herói” geralmente enfatiza o aspecto individual na narrativa. Alguns exemplos de mitos literários são Don Juan, Fausto, Robson Crusoe e Don Quixote, entre outros. (Bricout, 2003).

O mito literário não apresenta a função de explicar uma origem e pode dizer respeito a acontecimentos de dimensão histórica, mas por vezes particularizadas em relação ao autor e o grupo social a que se refere. Ele não precede os homens ou instituições como o faz o mito fundador. Geralmente, estes mitos não têm equivalentes no mundo antigo, embora o mito de Don Juan tenha sido aproximado, por especialistas, em alguns estudos a Zeus, pelo tema da infidelidade sucessiva presente em ambos.

Ao que parece, o mito literário, como podemos observar na estória de Don Juan, mesmo em algumas de suas versões, já que não temos a pretensão de tratar de todas existentes, pois hoje o número ultrapassa mais de 300, (em diferentes línguas), não cumpre a funcionalidade explicativa, como verificaremos no argumento a ser apresentado mais adiante. Além disso, temos, por exemplo, com Roland Barthes, o mito tomado como um modo de significação, uma forma, em sua obra singular *Mitologias*.

A complexidade surge como elemento estruturador, a fim de desestruturar explicações dadas e estabelecidas. Surgem aí questões ligadas à própria relação com a linguagem e com o conhecimento, colocadas pelo mito literário, e que também é chamado de *secundário*, a saber: é posta em cheque a questão de uma origem, posto que o mito nasce sem origem determinada, definida e precisa; o mito de Don Juan não explora os reconhecimentos, como o fazem os mitos gregos, tão explorados pela psicanálise, por exemplo, a fim de estruturarem compreensões e interpretações acerca da subjetividade.

O mito de Don Juan possibilita dar “corpo” a quem sempre foi desfigurado, deslegitimado, tanto no caso dos contextos analisados do ponto de vista sócio-político, quanto no caso de análises que considerem aspectos eminentemente estéticos para os processos de subjetivação.

Portanto o mito secundário surge com a possibilidade de uma inclusão de teor político talvez bastante desafiador, tanto na ordem da linguagem, enquanto desestruturador de elementos não mais reconhecíveis, quanto na ordem sócio-política. Mas poderíamos ainda prosseguir, pretensiosamente, nos perguntando o que significa dar corpo ao informe, num momento em que justo o *informe*, o indeterminado, o incerto, o impreciso vigoram? Quais seriam as implicações disto?

A experiência *donjuanesca* fala da experiência da cotidianidade, da praticidade, da pragmática dos meios, do alcance de resultados, do imediatismo, da busca de resultados com segurança, de repetições que reproduzem e confirmem dados já conhecidos; da experiência já testada; pouco ou nenhum espaço para o desconhecido, o que contraditoriamente é discutível, posto que se trata de um mito secundário, como indicamos, onde o conhecimento é o motivador da busca e, em certa medida, essa busca já expõe os sujeitos à situação de risco, quase como se falássemos de uma repetição que não se repete.

No entanto, o que tem se discutido no debate filosófico e estético contemporâneo, a partir das categorias da modernidade, e a partir, principalmente, de Kant, é exatamente a experiência não-cotidiana e sua exemplaridade para transformar o cotidiano, ou na tradução do filósofo, o *belo* e o *sublime*. Temos debatido a experiência do sublime ou a experiência que não se encaixa no imediatismo da procura por resultados, o que poderia ser aproximado da idéia de experiências “desinteressadas”.

A modernidade tem sido caracterizada por alguns autores por esta separação na imaginação, entre o cotidiano e o sublime, entre estética e ética, corpo e espírito, contemplação e ação, sonho e vigília, realidade e fictício; enquanto a contemporaneidade, tomada por “modernidade tardia”, ou “pós-modernidade” parece se caracterizar pela multiplicidade, através da incerteza e da indeterminação (Bauman, 1999 & 2001).

2.3.1

Mito e uma certa modernidade

Segundo o sociólogo, Zigmunt Bauman, a condição pós-moderna é vista como um estágio em relação à modernidade. Sua análise baseia-se em critérios qualitativos, procurando afastar-se de qualquer entendimento que desse relevância ao critério cronológico. Para ele, esta condição, a pós-moderna exigiria “nervos-de-aço”, na medida em que o ambiente que a manifesta apresenta o apagamento de fronteiras, o enfraquecimento de territórios demarcados, entre outros aspectos que a caracterizam. Este enfraquecimento de fronteiras criaria uma situação paradoxal para o analista, posto que o exercício de demarcar limites entre uma condição e outra já seria uma impropriedade.

Bauman salienta que a modernidade, enquanto modo de existência e prática cotidiana, caracterizou-se por dedicar-se a classificações e caracterizações nos modos de apreensão de totalidades e de fazer emergir e fixar verdades. Ao considerar a pós-modernidade como “estágio” ou passagem da modernidade para outro momento, Bauman exerce o procedimento típico da prática moderna, a saber: aponta elementos que indicam, pela escolha de certos caminhos, a escrita contínua da história da sociedade ocidental.

Em suas obras, o sociólogo tem firmado posição quanto ao modo como a modernidade se configurou: na busca pela ordem, numa exaltação da função da linguagem que classifica, nomeia, separa e discrimina, sendo que no campo social, muitas vezes, segregando. Dessa “obsessão” teria decorrido a ambivalência, e dela, a ansiedade e a indecisão, que acompanhavam a constatação de que todo evento ou objeto poderia pertencer a mais de uma categoria. Tal constatação gerou na sociedade moderna o incansável desejo de livrar-se da desordem da ambivalência.

A sociedade moderna, nos termos em que Bauman a analisa, toma a ambivalência como patologia, falha, anormalidade, ao invés de tomá-la como um aspecto normal da prática lingüística e da manifestação da própria existência humana. A ambivalência, por sua extensão desviante, desafiava, então, as competências humanas. Entretanto, Bauman também observa que a ambivalência surge quando os instrumentos ou meios de que dispomos para ordenar ou

estruturar certas situações se mostram inadequados e, por conseguinte, insuficientes para fazer-nos ler o mundo em que vivemos. O resultado dessa inadequação é a sensação de indecisão, irresolução e, portanto, de perda de controle. Também se verifica pela impossibilidade de qualquer aplicação direta e indireta de sucessos anteriores sobre eventos futuros. Nas palavras de Bauman, resumidamente, a ambivalência, ou melhor, a luta para eliminá-la é “tanto auto-destrutiva quanto auto-propulsora. (1999: 11).

Diante disto, Bauman observa que o sentimento de inadequação pode ser entendido como um problema de administração, talvez mais do que de gestão e autogestão do que propriamente da qualidade do problema em si.

A existência das alternativas ordem e caos traçam a estrutura básica da existência moderna, de modo que na modernidade o um é a ordem, o outro é a desordem, o caos, a indefinibilidade, a incoerência, a ambigüidade, a confusão, a incapacidade de decidir, a ambivalência por fim. O outro é a negatividade. Desta forma, a “existência moderna”, quando produzida e sustentada pelo projeto classificatório, evidencia os aspectos de manipulação, administração e planejamento. Para este tipo de existência o vazio é inconcebível. Em termos de linguagem, o outro é a polissemia, a dissonância cognitiva, e a contingência. Assim, no esforço e na vaidade de ordenar, toda resistência á ordem é colaboradora da própria ordem e da sua hegemonia.

A modernidade, então, marca o surgimento da consciência, enquanto “qualidade de perceber ordem nas coisas”, explica Bauman ao apoiar suas reflexões nos estudos do historiador Stephen Collins, entre outros pensadores. A obsessiva busca por ordenação, marca da modernidade que não é pontuada por datas, mas por presenças históricas como o iluminismo, gerou aberrações e estratégias tanto de manutenção como de resistência à modernidade. Esta obsessão pela ordem foi muitas vezes apoiada pela ciência e também pela demarcação de territórios e nações, o que facilitou a estruturação de estados autoritários. Neste sentido, toda manifestação cultural, política, comportamental, estética, que não pudesse ser classificada a fim de enquadrar-se numa ordem, seria tomada como um “inimigo”. Esta prática estabeleceu claramente uma linha divisória entre amigos e inimigos; classificável e inclassificável; definível e indefinível.

Em um momento importante de acuidade sobre essa modernidade caracterizada por Bauman, escreve o sociólogo a partir de Kant, o filósofo:

No reino intelectual como no reino político, a ordem deve ser tanto exclusiva quanto abrangente. Assim a tarefa de duas pontas funde-se em uma: a de tornar clara e nítida a fronteira da “estrutura orgânica”, quer dizer, excluir o meio, suprimir ou exterminar tudo que seja ambíguo, tudo que fique em cima do muro e portanto, comprometa a distinção vital entre *dentro e fora*. Instaurar e manter a ordem significa expurgar a ambivalência. (1999: 33).

A consequência desse tipo princípio de ordenação significou segregar ou deportar estranhos, no campo político, como foi o caso dos judeus na Europa. Foi também esperar que a partir dessa ótica, a modernidade formasse os agrupamentos sociais sob muitos critérios definidos e rigidamente estruturados, não havendo qualquer espaço para o meio-termo. Talvez por isso escutemos do senso comum: “hoje, nem face o inimigo tem...”. Talvez, alguns campos do conhecimento tanto do âmbito da técnica como da estética tenham escancarado seus signos de manifestação: ciberespaço; o informe; o entre-lugar; algumas das categorias dos desclassificados. Podemos nos perguntar, na esteira do pensamento de Bauman que a “condição pós” não poderia estar desde sempre presente?

Bauman destaca a visão de Hans Jonas, outro estudioso em que apóia seus escritos, sobre a contribuição positiva da ambigüidade, a despeito do que a modernidade possa tê-la execrado:

(...) o homem autêntico já está e sempre lá esteve durante toda a história conhecida, na sua glória e tormento, na sua justiça e na sua culpa em suma, em toda a ambigüidade que é inseparável da sua humanidade. Querer abolir essa ambigüidade constitutiva é querer abolir o homem na sua insondável liberdade. (Jonas, apud Bauman, 1999: 61)

De alguma maneira, o empenho minucioso do sociólogo em compreender a modernidade veio mostrar-nos que no mundo de agora, onde a contingência tem especial ênfase, a debilidade em excluir, a diversidade ou a pluralidade, ocupam lugar de destaque, com direito às contradições que isto possa gerar. Em certo sentido, observa-se a partir das reflexões propostas por Bauman que a grande diferença da modernidade para o que estamos a chamar de pós-modernidade seria o fato de que o que era considerado estranho, contingente, anormal até, hoje é o

dominante, com uma implicação importante no campo da sensibilidade: desfazer a sensibilidade para o fenômeno da estranheza.

Em termos comportamentais, a condição pós-moderna recorre menos à crueldade e à humilhação do Outro, em parte, devido à tolerância preocupada com a auto-aceitação, a saída para a convivência possível, em meio ao múltiplo em que se vive. Tal escolha também tem suas contradições, a de, por exemplo, gerar o lema do “viver e deixa viver”, forma de pasteurizar valores e critérios para as relações sociais e políticas. Os grupamentos humanos antes agregados por espaços, territórios e critérios bem definidos, estão na condição pós-moderna em situação conceitual, ou seja, são virtualmente aproximados, sem que haja qualquer incidência violenta sobre as diferenças desierarquizadas. O efeito imediato disto no campo político é a despolitização de toda e qualquer dissidência ou dissensão.

Ante todo esse modo de viver que a modernidade gerou e que Bauman tão rigorosamente rastreou, cabe pensar a te que ponto o mito de Don Juan, um mito estudado sempre como tipicamente moderno, não expôs essa consciência excludente da ordem, ao receber como castigo a aniquilação de si? Por antecipação, Don Juan teria sido um prenúncio do que os discursos autoritários estariam a gerar num período da história? A resistência de Don Juan em aceitar os ditames sociais de seu tempo também não foi uma forma daquele sistema absorvê-lo como reafirmação da ordem? A exclusão de Don Juan não teria sido uma contingência? Don Juan não teria sido o inclassificável para a sua época? E seguindo a linha de pensamento proposta por Bauman, Don Juan não estaria mais presente na contemporaneidade, enquanto modo de estar no mundo que não demarca fronteiras e transita por diversos territórios, femininos que sejam?

Em termos práticos, o sociólogo esclarece que o comportamento do “estranho”, numa iniciativa assimilatória para não sofrer a exclusão, caracterizou-se por: necessidade da máscara; desconfiança; testagem permanente; inaceitação de si; perseguição; ressentimento; superficialidade nos rituais; perda do sentimento como recurso na relação com o mundo (já que o empreendimento assimilatório é racional); troca; busca e necessidade de aceitação incessante; constante insatisfação e contentamento; compreensão material e intelectual; reconhecimento da inteligência; aniquilamento de toda particularidade em nome de valores humanos e universais e da verdade manifestada pela ciência. Ora,

criou-se então, uma “anatomia” da modernidade que foi se cristalizando em “antinomias”: celebração do pluralismo; reconhecimento do irremediável relativismo do conhecimento; culto da integração; desenraizamento; naturalidade através da artificialidade; espontaneidade através do controle; liberdade através de projeto.

O que podemos pensar de imediato com o mito de Don Juan é que a ambivalência está agudizada em sua trajetória, e as versões desde o texto seminal de Tirso, podem estar possibilitando uma leitura dessa tensão quase que insolúvel entre um projeto de formação e de leitura apoiado em uma dinâmica bastante contaminada pela visão de mundo moderna, como também uma trans-formação que para além de formar pode esgarçar iniciativas de autonomia intelectual. São aspectos que não podem deixar de estar latentes em qualquer reflexão sobre o mito e sua presença mais sentida na contemporaneidade

Assim que, numa direção próxima, no campo das práticas de leitura, a aceitação das diferentes e incontáveis e inclassificáveis sensibilidades não estaria materializando a multiplicidade observada em outros contextos?

Esta multiplicidade não levaria à virtualidade? Não seria este o campo em que a cisão se torna apenas mais uma referência entre tantas, deixando de ser elemento demarcador de fronteiras?

Com a emergência do virtual, não seria justa essa mudança de percepção na experiência contemporânea? o que contraria certas leituras que se tem feito de parte da obra do filósofo alemão Walter Benjamin que a vê como nostálgica, marcando uma “perda da experiência”, para uma compreensão de seus escritos em torno da impossibilidade de se narrar experiências como a guerra, por exemplo, como é o caso de “Experiência e Pobreza”, ensaio de referência para a discussão em torno da noção de experiência hoje e também para a discussão sobre a formação de subjetividades contemporâneas

2.4

O argumento de Don Juan²⁹

Não consigo recordar qual foi a origem deste Don Juan: algo com certeza muito obscuro e remoto, uma dessas idéias que permanecem segundos na consciência e depois se ocultam para germinar em silêncio ou nele morrer. Mas o que posso assegurar é que Don Juan nasceu de uma indigestão de realismo.

(Don Juan, Gonzalo Torrente Ballester)

Um nobre jovem espanhol, desterrado em Nápoles, onde seu tio é embaixador, seduz uma duquesa, passando-se pelo noivo durante uma noite e entrando em seu quarto para estar com ela. Mas é descoberto na ação e tem de fugir. Consegue sair do local sem ser descoberto, com a ajuda de seu tio. Viaja em seguida para a Espanha, mas o barco em que está naufraga e é salvo por uma humilde pescadora, que também é seduzido por ele, sob a promessa de casamento, tão logo se recupere. Depois de ter os seus favores, a abandona e vai para Sevilha, onde o rei, interado do delito cometido em Nápoles, resolve puni-lo casando-o com a duquesa seduzida, e o noivo enganado, *Don Otávio* com *Dona Ana*, filha de um importante *Comendador*. Acontece que *Dona Ana* ama o *marquês de Mota*, sem que seja pública esta paixão. Através de *Don Juan* ela faz chegar ao amado uma carta em que marca um encontro amoroso. *Don Juan* trai o amigo e vai no lugar dele, ao encontro de *Dona Ana*, repetindo o delito de Nápoles. O enganador é descoberto pelo *Comendador*, que é assassinado por *Don Juan*. Entretanto, a culpa recai sobre o marques que chega logo depois do ocorrido ao local. Em seguida *Don Juan* seduz outra jovem. Um tempo depois, chegam a duquesa e a pescadora à Sevilha, e sabendo de suas estripulias, o marquês e o duque clamam por vingança.

O rei está convencido de que é necessário puni-lo e dá ordens de perseguição. *Don Juan* entre numa igreja para esconder-se e depara-se com a estátua do *Comendador* que ele havia assassinado. *Don Juan* e a estátua travam um diálogo: *Don Juan* convida a estátua para jantar com ele, convite que é aceito e em momento seguinte é a estátua que o convida para jantar. Ao final, *Don Juan* é

²⁹ Adaptação livre do espanhol feita por nós, da edição crítica organizada por Alfredo Lopez-Vazquez.

tomado pela mão da estátua do *Comendador* e levado para os infernos, cumprindo-se o castigo por todos os danos causados em sua vida.

Cabe lembrar que, embora não se tenha mencionado qualquer cena com a presença do criado, ele é um dos personagens que acompanha *Don Juan* em suas conquistas e fugas, além de ser aquele que propaga as conquistas de seu patrão.

Este argumento básico circulou em diversas versões dramáticas pela Espanha, sendo que a primeira aparição oficial é de Tirso de Molina, cuja autoria também é discutida, (o próprio Tirso também escreveu mais de uma versão para *Don Juan*). O texto dramático definitivo apresenta uma estrutura que não segue a teorização aristotélica das três unidades: espaço, tempo e ação. Como Lope de Vega, Shakespeare e tantos outros importantes dramaturgos, Tirso de Molina desestabiliza a unidade dramática. Segundo Lopez-Vasquez (1996)³⁰, a unidade do espaço é desconsiderada, como o itinerário mostrado no argumento evidencia, além disso, este mesmo itinerário coloca em cena a ação dupla da fuga e da perseguição, que tem como princípio a transgressão, mas igualmente dupla através noção de castigo.

Há entre especialistas algumas considerações importantes referentes à transformação do personagem criado por Tirso de Molina, Don Juan, em mito. Segundo Carmen Bezerra Suarez (1997), por exemplo, para o sucesso e o processo de mitificação do personagem de Tirso, interessam ser registradas: a rápida difusão, considerado um fenômeno neste aspecto, dadas as condições da época; o fato de perdurar no tempo pelas diversas versões que rapidamente foram surgindo; uma estrutura que apresenta flexibilidade em termos de variações (espaço, personagens secundários, etc...); as temáticas de grande alcance, a dupla temática amor e morte; e a relação com o sagrado; e por último, a capacidade de mover psicamente o receptor (leitor ou espectador).

Também é possível por visão mais simplificada do argumento básico reparar em três grupos de personagens, a saber: o morto, que funda uma outra linha mítica, a da fantasmagoria; o grupo feminino, das conquistas de *Don Juan*; e o grupo do ‘herói’, Don Juan, o criado, sendo os demais personagens masculinos

³⁰O pesquisador é a referência principal nos estudos sobre o texto de Molina e a edição oficial que circula em Espanha é apresentada e acompanhada de extenso e apurado estudo crítico da obra, desenvolvido por ele.

divididos entre os amigos fanfarrões e os fidalgos associados ao poder e às personagens femininas mais diretamente.

Os estudos contemporâneos sobre o mito, segundo Suarez, obedecem às principais linhas temáticas para as versões do século XX, que nós aqui reproduzimos o quadro traçado pela autora:

- a) Don Juan como exemplo de incapacidade de amar;
- b) reafirmação das qualidades tradicionais;
- c) paródias jocosas ou imitações de Don Juan;
- d) Don Juan ao inverso: medo às mulheres e ao amor;
- e) recriação do mito.

2.5

Per-versões do mito

O mito de Don Juan traz, junto ao tema da insurgência, o tema da apropriação, chegando a falar de roubo, seja da paz ou da honra das mulheres seduzidas, seja do surgimento do personagem propriamente dito. Há, na Espanha, uma série de estudos que discutem a autoria de *O burlador de Sevilla* e a sua originalidade, havendo inclusive a tese de que seria Andrés de Claramonte o verdadeiro autor da peça a estreitar o personagem de Don Juan. Claramonte teria sido um importante ator e autor bastante produtivo no teatro contemporâneo da época de Tirso de Molina, o frei Gabriel Téllez. Entretanto, pelas condições mais favoráveis com as quais parecia contar Tirso, em termos de aplicação ao trabalho de produção de seus textos, alguns estudiosos indicam que isto teria favorecido Molina a fazer de seu texto a referência mais popular e viabilizada entre as condições de produção da época.

A pesquisa de Roger Chartier em *A página e o palco*, é bastante esclarecedora sobre as condições de produção dos períodos próximos, tanto o de Lope de Vega na Espanha, imediatamente ao de Tirso, como os posteriores até que o teatro se renda aos meios impressos e com isso venha a sofrer uma mudança bastante significativa em seu modo de produção e divulgação.

Há estudos que cotejaram as peças *Tan largo me lo fiáis* e *O burlador de Sevilla* e encontram de fato elementos que confirmariam, estilisticamente, a procedência do personagem de Don Juan, primeiro em *Tan Largo* e não no *Burlador*.

Esses comentários são interessantes porque, de alguma maneira, se ligam ao nosso assunto de referência – a formação de leitores e a recepção de textos.

Embora não seja o caso de entrar por esta janela, cabe registrar que, em *Do palco à página*, Roger Chartier (2002), ao investigar e comentar o momento de transmissão e escritura de algumas peças de teatro que vão dos séculos XVI ao XVII e dos romances já no século XVIII, o pesquisador conta passagens de registros sobre as resistências de autores e até autores para preservarem em registro escrito, em certa medida, definitivo, os textos dramáticos, já que aos autores cabia a importante função de dar vida com dose grande de improviso aos textos a serem encenados.

Tais registros falam das técnicas de transmissão, mas, ao delas falarem, também comentam os modos de ler envolvidos e suas implicações, como por exemplo, a presença da oralidade na escrita e as múltiplas relações existentes entre elas, como prefacia o autor. Curioso porque tudo isto é muito diferente de uma tradição que se criou a partir da força do impresso, o que também hoje é redimensionado através de uma série de iniciativas dos chamados teatro colaborativo ou outro tipo de criação que privilegie um processo coletivo. Há a questão da leitura solitária e seus perigos de mexer com as emoções do leitor e ser considerada como uma “experiência do corpo”, diferentemente da prescrita por Lope de Vega(o que aponta para a importância da experiência intelectual ser um ponto de destaque da pesquisa de Chartier).

Assim, avalia o especialista francês em sua história da leitura, sobre a autoria de peças:

A identidade coletiva das obras – bens pertencentes à companhia de teatro e não ao autor –, a submissão dos textos às revisões, acréscimos e adaptações, o receio de levar ao prelo peças compostas para a representação são todas características das práticas antigas da “publicação” do teatro.

A representação e a percepção do escritor de teatro como autor, no sentido pleno do termo, emergiu lentamente, principalmente como um efeito das práticas do mercado livreiro que simultaneamente explorou o sucesso de certos dramaturgos,

multiplicou as edições corrompidas que deviam ser recusadas por seus autores e permitiu que os leitores reconhecessem os méritos de textos muitas vezes traídos pelas más condições de representação ou pela indisciplina dos espectadores. (2002: 12)

Portanto, a discussão sobre a autoria e a originalidade de *O burlador*, que tem em Alfredo Rodriguez López-Vasquez o expoente do especialista e pesquisador no assunto, é muito mais complexa do que podemos propor neste trabalho. No entanto, não podemos furtar-nos de indicar tal situação, posto que o tema parece perseguir a história da história, num total cruzamento entre vida e literatura, entre dramaturgia e vidas, mostrando a inesgotabilidade e inapreensão do real que parece suplantar a realidade visível e imediata.

A versão operística de W.Mozart e Da Ponte de 1787, escrita logo após a morte do pai de Mozart, Leopold - também músico -, estreou em Praga em 29 de outubro, foi sem dúvida uma das obras mais responsáveis pela divulgação do personagem Don Juan, já então uma importante legenda para os artistas posteriores. Achamos interessante dar estes dados porque, Nobert Elias (1995), por exemplo, que fez uma sociobiologia de Mozart comenta que os psicólogos e psicanalistas não deram a devida atenção ao aspecto de sublimação na obra do gênio Mozart. Entretanto, o ensaio de Renato Mezzan, psicanalista paulista, em *Escrever a clínica* (1998) tematiza largamente as emoções envolvidas tanto na obra *Don Giovanni* como na vida de seu compositor, a título de explorar uma relação bastante importante entre o chamado “tempo de muda”, isto é, o tempo que antecede a obra inventada de artistas, tomando como referências Mozart e Shakespeare.

O enredo sofre algumas alterações importantes em relação ao argumento de Tirso. Além da redução de personagens e a entrada de coro, são eleitas cenas que destacam Don Juan seja pela visibilidade em cena, seja pela invisibilidade, quando é cantado por outros personagens.

No texto inaugural de Don Juan, o destaque é de fato para este personagem e para sua singularidade, em detrimento de outros elementos constituintes da estória. O criado é um personagem secundário, a serviço do patrão, mas que se mantém nas versões posteriores mais conhecidas e divulgadas; o protagonista, a

enumeração das conquistas sucessivas é um elemento do argumento que contribui para a construção do tipo em evidência.

Giovanni Macchia (1991), pesquisador italiano, também usado como referência para os estudos sobre o mito por Carmen Suárez em *Mito y Literatura: estudio comparado de Don Juan*, escreveu sobre certas comparações entre algumas versões realizadas do mito de Don Juan, e dedica um capítulo á ópera de Mozart, destacando-a entre outras versões operísticas:

Los Don Juanes anteriores se desarrollaban horizontalmente, de una forma longitudinal. Aglomeración de sucesos, de escenas sueltas que se iban engarzando a lo largo de la acción. Don Juan corre por la escena y la intriga está cargada, como la cuerda de un reloj, por la fuerza incesante Del protagonista; com personajes que aparecen y desaparecen de forma arbitraria. El Don Giovanni de Tirso de Molina conquistaba a cuatro mujees, el de Gazzaniga a dos, el de Mzart quizá a ninguna. Está solo. Todos los que están a su alderedor son um obstáculo para él. Los personajes tradicionalmente secundários (masetto, Zerlina) tienen uma importância fundamental, casi como la de los protyagonistas. Hay algo monumental Del conjunto (...) Em Mozart la exageración es fundamental. (1991: 107)

Em Mozart e Da Ponte, o aparecimento do catálogo com destaque numa ária de mesmo nome redimensiona a presença do personagem, que é cantado pela ausência, isto é, *Don Giovanni* (versão italiana de *Don Juan*) está presente obliquamente em cena, através do que ele conquistou, as mulheres catalogadas contabilizadas em 1003 em Espanha até então. É o criado que canta as conquistas do patrão, tendo o objeto livro, representado como a “lista”, diferentemente de Tirso de Molina, em que não há lista ou catálogo ou livro e a livre oralidade chega ao espectador pela espontaneidade e devoção do criado *Catallion* que propaga as façanhas de *Don Juan Tenório* para os demais homens, que podem ser tomados como adversários do protagonista.

Sobre esta relação cênica na ópera mozartiana, o filósofo Soren Kierkegaard faz algumas observações bastante interessantes em seu estudo *Los estádios eróticos inmediatos o lo erótico musical* (1977), para quem não se considerava especialista - como ele mesmo se autoneomeia - acerca da referida cena em que *Leporello* apresenta a “lista” para *Dona Elvira*. Para o filósofo, o criado é um narrador épico, porém não um narrador enquadrado e tipicamente épico, pois ao narrar as conquistas de seu patrão a *Dona Elvira* o faz esquecendo-

se de si mesmo, de pouco objetivo e distanciado como supunha Kierkegaard para um narrador épico.

Esta memória trazida por *Leporello* é absolutamente vivificada em seu canto de admiração por *Don Juan*, também identificada em certa medida pelo filósofo como erótica, que podemos tomar como amorosa. Neste sentido, o criado *se vê arrastado pela vida que descreve* e traz Don Juan á cena através do canto nesta ária.

Para o filósofo a *presença espiritual e invisível de Don Juan* não está tanto na atitude do criado e de *Dona Elvira* ao cantar sua paixão ultrajada, mas na harmonia triangular que a ária reproduz, ou seja, os dois personagens em cena e o canto que fala de *Don Juan*. Kierkegaard chega a dizer que Don Juan está dentro de *Dona Elvira*. E adverte:

(...) aqui um exemplo de como se pode considerar, sem o menor escrúpulo, que Don Juan está presente em toda ópera; o que pode descrever-se com mais força ainda, fazendo notar que, incluso quando está fora, está presente. (1977: 160).

Considerando-se a premissa sobre se é aceitável a hipótese de que *Don Juan* é uma questão de linguagem (Mezzan), podemos considerar que o mito em estudo está sugerindo um paciente redimensionamento do que vem a ser verdade/mentira/real e ficcional no âmbito literário, coloca-se a questão: *Don Juan* estaria falando da própria literalidade do universo ficcional? O que seria a literalidade à luz deste mito? O mito literário que tematiza a mentira não estaria por tabela tematizando o que vem a ser o ficcional, ou melhor, dramatizando o ficcional. A ficção como tema de si mesma.

Ora, se tomarmos esta hipótese temos em Tirso de Molina um precursor das metanarrativas, isto é, *O burlador* estaria a dramatizar a si mesmo, ou pelo menos o que se tem tomado como ficção durante algum tempo, ficção como “mentira”. Esta questão da mentira é também algo da ordem da moral, diferentemente do que de fato podemos considerar como ficcional que não passa por este viés, ficando para os estudos pós-estruturalistas na ordem do simulacro. Na esfera social o ficcional e sua linguagem são aproximados, pela noção de simulacro á idéia de invenção, isto é, realidade inventada.

Neste sentido, podemos trazer para a o âmbito da discussão uma frase instigante ilustradora da questão da relação de verdade e mentira para o estatuto do ficcional. É o aforisma 327 de Nietzsche, em *Aurora*, sobre Don Juan: “*Uma fábula – O Don Juan do conhecimento; nenhum filósofo e nenhum escritor o descobriu ainda*”.

Cabe sublinhar, neste momento, o fato de a noção de fábula levantar tanto a idéia de invenção como também o grau de idealismo contido no aspecto de voracidade destacado, pois é como se a busca por uma verdade colocasse em suspeição a possibilidade se chegar a uma verdade, em se tratando de mundos inventados, como é o caso do texto ficcional.

A peça teatral que compõe o libreto da ópera composta por Azio Corghi e José Saramago surpreende como nova versão para o mito de Don Juan, parte por excluir o delito gerador do castigo sofrido pelo personagem literário, por exemplo, na versão de origem tomada como Tirso de Molina, por nós aqui neste trabalho: o assassinato do comendador, pai da mulher seduzida por **Don Juan**.

Surpreende àqueles que já têm notícias e leituras do texto tomado como referência, o de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. Mas aos que tomam contato pela primeira vez com uma versão literária e/ou só tem conhecimento da ópera de Mozart e Da Ponte (1774) e, ainda assim, estendem sua curiosidade até o posfácio “interessantíssimo” que o editor anuncia e recomenda na apresentação, um posfácio organizado pela tradutora, Graziella Seminara, com o intuito de dar a ver o processo de composição conjunta que originou a obra.

Saramago noticia que sua versão do mito não considera outras versões que não a de Wolfgang Amadeus Mozart, “Don Giovanni ossia Il dissoluto punito”, para ele, “se há uma ópera no mundo capaz de pô-lo de joelhos, rendido, submetido, é esta.”

Na versão de Mozart, o crime é cometido e *Don Giovanni*, a expressão do mito Don Juan, é punido – como indica o título da ópera – e levado para os infernos.

A versão de José Saramago exclui o crime, e se inicia com um diálogo entre um manequim feminino representando a figura de *Dona Elvira*, uma das vítimas de *Don Juan*, também nesta versão, *Don Giovanni*, e o criado *Leporello*. Embora a homonomia dos personagens possa parecer uma facilidade da imediatez

desavisada por parte dos escritos numa leitura apressada, o autor repete para imprimir a diferença.

Podemos afirmar que de maneira espiralada, Saramago retorna a experiência do punido para construir o seu “dissoluto absolvido”. Com a consciência metalingüística e certa ironia, como indica nas palavras de *Don Giovanni* diante do *Comendador*: “Nunca te disseram que a repetição faz perder o efeito dramático?”³¹.

A provocação já dá em si muitas possibilidades de discussão, mas se tomamos o recurso dramático como algo próprio da modernidade (W. Kaiser), podemos pensar que a fala de *Don Juan* é uma proposta de ultrapassagem não só do dramático, mas também do moderno. (Talvez por isto diga-se que a repetição não deva ser o melhor caminho para o novo, há como uma lei do novo através do novo, quando o referente é, por exemplo, estes tempos de consumismo, segundo Frederick Jameson (1995)³² e muitos outros críticos literários da contemporaneidade). Há aqui mais do que uma contradição, uma via de desvios possíveis.

O texto é pontuado de falas que denotam uma consciência sobre o fazer literário e as questões que o circundam, sem ainda sair da visão reflexiva e dialética que caracteriza o pensamento da modernidade.

Se nas falas Saramago mantém um conteúdo ainda ligado a uma prática moderna, baseada na idéia de duplo e a discutível separatividade, por exemplo, corpo/alma, como já foi ponto de discussão de inúmeros filósofos, mas em especial ligado ao tema, Sóren Kierkegaard, uma duplicidade apoiada na reflexividade do discurso; de outro lado, o instigante em sua versão é o final aberto a um novo olhar sobre a figura mítica de Don Juan, encenada em *Don Giovanni*, do escritor português.

Nesta encenação saramaguiana, o convite para o jantar na casa de *Don Giovanni*, o anfitrião, com o convidado, o *Comendador*, e o tema da punição,

³¹Para especialistas na obra de Saramago, este efeito seria mais a marca da intervenção do autor no texto (a voz invasiva do autor), como forma de fugir do histórico consagrado, esgarçando qualquer possibilidade se reter o texto como documento de verdade. Isto geraria um distanciamento temporalmente do drama, reescrevendo-o do lugar do presente e com um olhar de passado, e senhor já de um saber histórico. A especialista Maria Theresa Cerdeira é a referência principal neste ponto – indicada na bibliografia geral.

³²O crítico em parte sua obra reitera esta idéia, mas aqui destacamos apenas “*As marcas do visível*”, Graal, RJ: 1995.

através do castigo, morte e ida para o inferno, tornam-se elementos de uma cena pífia diante dos olhos leitores.

Sabemos que o crime foi cometido por *Don Giovanni* por sua própria fala: “*Matei-lhe o pai*” – anuncia o personagem para o criado fiel *Leporello*, diante da estátua do Comendador, a fim de esclarecer e explicar-lhe o rancor em *Dona Elvira*. Rancor que ultrapassa a raiva de ter sido enganada, posto que tem o pai assassinado pelo *enganador*.

A cena do encontro para o jantar é construída com diálogos bastante informais e até grosseiros em certa medida. O disparate acontece entre os valores evocados pelo *Comendador*, um discurso antiquado e o deboche de *Don Giovanni*. A estátua do *Comendador* quer vingança que se confunde com o discurso cristão em torno do arrependimento, portanto enunciados como “arrepende-te” ou em “ir para o fogo do inferno” – não faltam, acompanhados da sua concretude cênica: o fogo fátuo que brota do chão.

A culminância desse confronto entre estátua e *enganador* acontece quando a estátua ordena a *Don Juan*: “*Arrepende-te*”. Comando absolutamente ridículo, se pensarmos que tal exigência não pode ser produzida na exterioridade da ação. Em seguida ainda pragueja, mandando-o para o fogo do inferno, um fogo que logo se apaga. A cena se repete, porém a fala final diante da labareda que sobe e desaparece é de *Don Giovanni*: “*Acabou-se o gás*”.

Tal transposição das condições do inferno e do fogo do inferno das versões anteriores do mito (como as de Tirso de Molina, José Zorrilla e Mozart) para condições absolutamente inócuas e atualizadas, no gás que mantém acesa as supostas labaredas do inferno, por exemplo, culminam com o ridículo da personagem petrificada em estátua com as gargalhadas de *Don Giovanni*, indicadas na rubrica do texto. Aquilo que é final nos outros textos referidos, neste, está na cena 1, logo no início da peça. A inversão é um recurso atualizador na nova e uma das mais recente versão do mito na contemporaneidade.

De certa forma, toda essa ridicularização do castigo e do praguejamento leva-nos a considerar que se foi o tempo do castigo para moralizar os costumes, moralismo fundado no discurso autoritário e repressor como o discurso imperativo, que o *Comendador* representa, o discurso das ordens e comandos institucionalizados e estabelecidos socialmente, tanto como crítica ao discurso do

cristianismo, hegemônico no contexto gerador da versão seminal de Tirso de Molina, como do discurso do patriarcado, repressor das vozes femininas, que no caso é sobressaído pela defesa da honra por parte do pai assassinado (o *Comendador*). E, além disso, podemos considerar criticamente, pelos rumos dos estudos de gênero hoje que se foi o tempo da sedução como jogo de vitimização, que não leva em consideração a complexidade das relações, com suas perversões e reversões, isto é, a crueldade em sua forma mais fria e as relações de força e suas barganhas.

Curioso é que, se, em tempos de Tirso de Molina e outros, o castigo maior seria a morte trazida pela integração do sobrenatural no elemento dramático, em Saramago (2004), o castigo maior é o roubo do que lhe poderia ser seu maior bem, ao burlador, sua obra documentada. Trata-se no movimento cênico do roubo do catálogo-livro que inscreve as conquistas, as mulheres seduzidas, e a troca deste por um livro com páginas em branco.

Assim, o texto de Saramago tematiza o contemporâneo problema do lugar que o discurso ocupa com sua fixidez, ou melhor, a crença num discurso inviolável. De certa forma, Saramago sugere que o apego de **Don Juan** ao documento, enquanto monumento de sua história cheia de estripulias é justamente a ironia do destino que burla com o mesmo princípio aquele que burlava com o discurso. A instabilidade do discurso é tematizada, talvez colocando em xeque essa idéia de inacabamento, tão presente em discussões contemporâneas. Seria mesmo uma questão de inacabamento ou mais uma questão de instabilidade dos sentidos? Dito de outro modo, uma questão de provisoriedade?

O tema da burla, presente desde o próprio aparecimento do texto de referência de Tirso de Molina, como é sabido, tem sua autoria discutida, com fortes indícios de que o texto tenha de fato sido feito pelo ator e dramaturgo Andres de Claramonte, contenda ainda não solucionada totalmente pelos principais críticos e estudiosos do assunto, principalmente na Espanha, mas que para as condições de produção de textos da época, século XVII, não teria o sentido negativo intensificado como em momentos posteriores na história da produção literária e dramática, como bem nos informa Roger Chartier com a significativa contribuição de sua obra na área dos estudos sobre história da leitura.

O tema da burla se faz presente também pelo recurso utilizado pelo autor de referência – Tirso de Molina –, já que este também escolheu sabiamente o codinome para ausentar o autor histórico (o religioso Frei Gabriel Téllez), evitando assim maiores contendas em seu meio social, embora em sua biografia o desterro também fosse uma situação real.

Saramago atualiza o tema da burla pelo mecanismo do simulacro, esfera social da mentira, fazendo com que o personagem **Don Giovanni** sofra o maior castigo do nosso tempo: ter sua sùmula, ou seu catálogo (documento de suas conquistas), ou ainda seu livro, esse códice, dado como nulo, apagado, algo como passando a pertencer à ordem da ilusão.

Neste ponto, Saramago tanto traz-nos a idéia de que é uma imposição ao infrator a pena de ver-se esquecido de suas façanhas, obrigando-o a esquecer-se de si e a desapegar-se de tantas memórias, quanto sugere-nos também a idéia de que a estabilidade da fama de *Don Juan* é apoiada em algo profundamente instável e convencional, tão convencional quanto as próprias interpretações que até agora se fizeram do mito, sejam em que saber tenha se dado. Ao final, tem-se um certo ceticismo que, ao mesmo tempo em que desconstrói o discurso instituído – “o mito literário –; mas também o libera de remissões ou preocupações com o que é verdadeiro ou falso. Saramago parece dar-nos a (e)vidência de que qualquer (e)vidência acerca desse mito literário continuará sendo, a qualquer tempo e lugar, uma vidência e, como tal, está na ordem do discurso e da interpretação.

Não é tão simples assim o uso de tal estratégia, da troca do catálogo-livro na cena final. Em realidade, esse recurso pode criar no leitor uma certa identificação com o burlador, de modo que aquelas que eram vítimas passem a ser as megeras e, por conseguinte, algozes da ação dramática. Esta inversão vem corroborar com a tese de Saramago quanto à responsabilidade da iniciativa de seduzir, de modo que o que parecia ser a força do homem sedutor é, em realidade, sua fraqueza, a fraqueza de ceder aos encantos femininos, ou ao desejo das mulheres em quem sabe, participarem do livro de *Don Juan*.

Neste sentido, o texto de Saramago dilui essa ambição pela fama, ao descentralizar a questão de gênero (ou moral). *Don Giovanni, o dissoluto* confere igual força de criação e de engano para as mulheres, redimensionando a noção de responsabilidade. As mulheres poderiam ser tomadas como seres tão oportunistas,

sábios, ambiciosos e enganadores quanto os nossos donjuanescos homens, e estes por sua vez, tão sensíveis quanto àquelas criaturas (uma sugestão de leitura).

Entretanto, Saramago pode ainda estar sugerindo um passo mais à frente dessa discussão, que ficou por muito tempo situada nas questões de gênero, ao colocar *Zerlina* na berlinda. Mais do que um simples jogo óbvio de palavras, *Zerlina* propõe a Don Giovanni um outro jogo, uma quebra de um certo retorno. Ao deitar-se com ele, sugere-lhe um modo diferente de autoconhecimento, que, no entanto, não sabemos se será sustentado pelo protagonista. Outro tema da contemporaneidade: a sustentação, que num certo sentido justifica as instáveis *performances* em arte que proliferam por porões e garagens dos lugares mais periféricos que as cidades podem revelar. Como também fala das relações ocasionais, conhecidas como “ficar” entre os adolescentes, comentado também por Bauman (2003). É o aspecto musical que nossa cultura parece estar colocando em destaque e que Søren Kierkegaard tão bem ressaltou no estudo e na tipologia delineada ao criar a categoria do “enganador”. Uma diferença importante para o Don Juan fáustico sedutor.

Se as grandes narrativas não só foram desestabilizadas, mas também deshierarquizadas em meio à multiplicidade de seitas e teorias, como crer que haja de fato uma possibilidade de mudança do estado de coisas, se já não é possível sustentar por mais de cinco minutos qualquer grande narrativa? O que pode dar sustentabilidade aos sujeitos contemporâneos? O que pode sustentar sujeitos em que mesmo o senso de identidade de sujeitos está tão bombardeado? A multiplicidade em quê deve ser sustentada? Deveria mesmo ser sustentada? Não seria uma questão de escolha e de ocasião? Isto é, estaríamos a fazer questão a própria questão?

Saramago talvez nem se proponha a responder estas questões – talvez porque não haja como respondê-la -, mas ao recorrer à ação dramática, sugere-nos potencializar a ação, com o ato, de criação. E aí voltamos à reabilitação do mito de Don Juan, ao seu legado e à sua atualidade: personagem dramático tematiza a ação. Mito sobre mito, mito literário sobre o literário, algo da ordem da desordem do agir continuamente, como se soubéssemos que não há nada que dê segurança na vida, a não ser o fato de vivê-la, de viver as experiências com certo humor,

fruto de uma desconfiança de que haja algo para ser revelado ao final, de que haja sentido para a vida.

Seria *Don Giovanni* um sedutor? Esta é a questão que Saramago pode estar sugerindo com seu texto – e que Walter Benjamim já a fizera em *Rua de mão única* de outro modo: “*seria Don Juan um jogador?*”. Saramago responde-a através do texto que atribui às mulheres essa iniciativa; para ele, é uma questão de linguagem ou modo de dizer, em que dizeres são compreendidos de lugares diferentes em tempos diferentes, daí sempre o desencontro, a sensação de abandono, quando ele, *Don Giovanni* estaria mais entregue, tão entregue que tudo o que poderia ser dado, era dado em muito menos tempo, numa intensidade maior, em um ritmo acelerado.

Semelhante a isso é o que se passa também conosco no campo do conhecimento: quantas vezes nos damos conta de que alguém ao nosso lado, em menos tempo de convivência, parece aprender algo que levamos anos a fio para fazer? Acontece que convivência, ou tempo de exposição a algo, ainda é uma percepção reduzida ao plano do visível, do imediato, do que é conhecido, quando sabemos que a exposição pode se dar em planos e momentos que nem sempre são por nós formalmente direcionados e controlados sempre.

Num contexto em que a visibilidade do que se produz é fundamental para ter uma identidade, *Don Giovanni*, como é o caso do contemporâneo, é o apagamento dessa identidade no texto dramático o esvaziamento da importância de se afirmar identidades fixas e estagnadas. E hoje, como essa radical experiência de alteridade seria tomada? Isto é, de negação de qualquer identidade fixada? Neste sentido, por que *Don Juan* ainda cantaria hoje? Ou seja, porque o mito estaria a fazer eco em nosso cotidiano?

Don Juan recoloca ainda a questão da representação para os estudos literários. A ultrapassagem sugerida pela personagem *Zerlina* é a de que não se podendo mais confiar na palavra, no discurso fixado como verdade estável e estabelecida, ou mesmo “congelada”, como a “turma” do *Comendador* gostaria, para se reconhecer como sujeito há que se buscar outra forma, talvez compartilhada e mais próxima da esfera das sensações do que da razão.

É hora de se passar à formulação das perguntas e dar tempo para, em outro espaço, elas se desenvolverem.

2.6

Don Juan de per si

Agora retomando o desafio deixado por Zambrano (1989) acerca da complexidade de *Don Juan* e sua tragicidade, o *Don Juan* trágico é o de Tirso de Molina, que se leva tão a sério que é capaz de entregar-se à ceia com o “convidado de pedra”, um ato suicida para alguns estudiosos. Mas também podemos pensar que, num plano epistemológico, sua psicologia é a de entregar-se aos seus próprios pensamentos, em que ele mesmo é seu “convidado de pedra”, pois sua rigidez o leva a isolar-se daquela comunidade em que está inserido, o que, aos olhos dos outros, é tomado precipitadamente como orgulho ou coração empedernido (e, cá para nós, quantas vezes entregarmo-nos aos nossos pensamentos é mais infernal do que apenas ouvir uma conversa desinteressante? Quantas vezes usamos esta desculpa para não nos confrontarmos conosco e nossas pobreza espirituais?).

Tal sugestão de leitura só cabe se consideramos que toda a ação dramática, por exemplo, em Tirso de Molina, é uma ação do mesmo, isto é, numa visão contemporânea do texto trazido para o agora, toda as situações dizem dele mesmo. È *Don Juan* na multiplicidade de suas facetas, sejam femininas, sejam autoritariamente estabelecidas, como cumpre o Comendador, seja como criado de si mesmo, seja como inimigo e apostador de si mesmo, seja aquele que busca a si mesmo.

No plano simbólico a peça poderia estar representando o próprio teatro mental da natureza humana em suas mais variadas situações, de oposição, auto-cobranças ou não. O burlador que se burla a si mesmo em sua mente que mente. Mas para além do jogo de palavras, *Don Juan* sugere uma mentira que todos podemos contar para nós em muitas de nossas ações de busca do prazer de da tão ansiada felicidade.

Entretanto, em Saramago, se Zambrano o tivesse lido, quem sabe comentaria este perfil do mito de uma outra maneira? E não mais como trágico, mas dando ênfase à complexidade do personagem. Como não temos sua leitura, mas podemos inspirar-nos em sua obra, arriscamos pensar que o *Don Giovanni* saramaguiano não é trágico nem pode ser diante de qualquer desafio, sua coragem

advém de uma certeza de que aquela metafísica já não é determinante de suas ações, há uma margem de escolha, e também de que a desconfiança favorece a mobilidade de idéias e saídas para as cristalizações da mente em crenças empobrecedoras dos estados humanos. Mas caberia pensar se esta larga margem de escolha que lhe é oferecida também não oferece outro tipo de opressão. Em Tirso, parece que o recurso do castigo é a saída daquela sociedade para aquele que se entrega à sua singularidade, à sua genialidade, ao seu daimon. A auto-reflexividade levada ao extremo como forma de perder-se de si.

Sabemos que, quase ao final da peça, Saramago apresenta a cena do livro roubado e trocado, o que deixa *Don Giovanni* em desespero e desencantado, sem a prova de sua vida, sem sua memória registrada – talvez numa sugestão de esquecimento de si para poder sobreviver. O que para ele é tomado como castigo e para as mulheres a oportunidade de mostrar o feitiço virando contra o feiticeiro, ardiloso plano arquitetado pelas “bruxas”, ou mulheres mal-amadas de um além ficcional, que chega a lembrar-nos “As Bruxas de Salém”³³ e toda a carga de passionalidade que o filme aborda diante do desejo tornado obsessão.

Este processo de desmemorização, sugerido e acentuado pela iniciativa de *Zerlina* em levar *Don Giovanni* para fazer amor com ela e “se conhecerem” melhor, já é a tentativa de expor nosso conquistador a um outro tipo de temporalidade: a da contemplação associada à sensação. Porém, o próprio Saramago, em e-mails, coloca em questão a possibilidade de o protagonista aceitar de tão bom grado tal mudança e chega a dizer que cabe a ele, *Don Giovanni*, a escolha. Para nós, leitores da peça, só temos a notícia de que foram fazer amor, mas não temos o fato em evidência, isto é, em cena, tampouco a sugestão de qualquer desdobramento. Esta abertura é a possibilidade de leitura que a obra nos proporciona, quase num gesto pessoano de dizer: “sentir, sintam quem lê”. É o

³³O filme reconta um episódio acontecido no século XII, em outubro de 1692, na vila de Salem, um colônia da baía de Massachusetts, onde hoje é o estado de Danvers (New England) sobre o julgamento de várias pessoas acusadas de “bruxaria”, tudo começou com 2 meninas de 9 e 11 anos que começaram a apresentar comportamento estranho e que foi tratado como uma espécie de endemoniamento. (www.internet.com.br/valois/pena/1692.htm). No filme de 1996, dirigido por Nicolas Hytner, com roteiro de Arthur Miller, baseado em peça do mesmo, a personagem de Winna Ryder, uma jovem apaixonada pelo personagem de Daniel Day-Lewis resolve se vingar do homem que ama, usando meios considerados há época como bruxaria. O fato de não ter o amor correspondido foi a motivação para o desejo de vingança da jovem, que resolve destruir o casamento dele e sua reputação. A ela se unem outras jovens que começam a apontar como bruxas as pessoas de que não gostam. (<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/bruxas-de-salem/bruxas-de-salem.htm>)

momento em que o leitor lê para tornar possível o escrever, um modo de deslizamento diante da nova realidade que lhe é proposta.

Em forma de deslizamento, quem sabe, um deslizamento que bem poderia ser traduzido como “um jogo de cintura”, sem que se corra o risco de imediatamente taxá-lo moralmente de oportunista. O que seria é uma energia que, em estando pela superfície o tempo todo, sabe que é por ela tomado ora por depressões e buracos, ora por planos, por sobrepressões ou ainda apenas por impressões. Assim, o nosso mestre deslizante prescinde já de um ritmo binário para entrar em um outro canto, quem sabe.

E como podemos retomar a questão da formação e da leitura de jovens?

Interessa-nos retomar esta falta de moral religiosa e de castigo para o *Don Giovanni* saramaguiano. Interessa-nos pensar que não cabe o castigo, seja social ou institucional, para os leitores jovens de *experiências donjuanescas*. O que cabe mesmo é pensar como lidar com a liberdade de escolha num mundo escrito, como é o nosso. O que fazer com isso? Como fica a nossa responsabilidade social diante da escolha que sabemos que tem implicações muitas vezes catastróficas para os que não detêm minimamente algum saber escolarizado e, portanto, formal? Aí entra a questão ética, tanto para com o sujeito individualizado como para os grupos sociais com os quais lidamos. Se *Don Juan* é uma questão de linguagem hoje, e não de mentira ou verdade, ou de certo ou errado, seria caso ainda de sedução para esses sujeitos estabelecerem suas conquistas? Seria caso ainda de falar em sedução no jogo com a literatura?

2.7

Do sedutor e do burlador

*A mentira é recriação de uma verdade.
O mentidor cria ou recria. Ou recreia.
A fronteira entre estas duas palavras é
tênue e delicada. Mas as fronteiras
entre as palavras são todas tênues
e delicadas.*

(Ana Hartheley)

Em outra versão também contemporânea, o romance de João Gabriel de Lima³⁴, *O Burlador de Sevilha*, é estruturado sob a estrutura do duplo. Há alternância de duas histórias que se entrelaçam, uma que se passa na cidade de São Paulo, um romance entre um cantor de ópera de categoria secundária, porém profundo entendedor do gênero, e uma mulher³⁵, funcionária de uma empresa de turismo. Essa história se alterna com a história de um sedutor, metódico, decadente, que vive em Sevilha, Espanha, e na qual são narradas suas estratégias de conquista e persuasão.

A personagem do *Burlador*, o *Burlador*, pode ser aproximado do sedutor de *Um diário de um sedutor*, de Sören Kierkegaard, pela forma estratégica de agir, reflexiva e intencional, dotada do poder da palavra. Mas a novidade é que a sedução também é exercida por uma personagem, “contadora de estórias”, *Suzana*, a mulher que conta histórias de clientes que viajam por sua agência de viagens. Ela se relaciona com o cantor de ópera, um sujeito sem expressão e segundo ele mesmo, de segunda categoria. As narrativas são apresentadas alternadamente e as estórias vão contrapondo os sedutores, feminino e masculino, para ao final ter-se a notícia, pelo sedutor *Burlador*, que “hoje a prerrogativa de sedução é das mulheres”.

O romance é importante para este estudo, porque, além de compor um personagem que atualiza uma versão do mito, dá-nos a possibilidade de lermos o mito de outra perspectiva que não somente as psicanalíticas ou psicológicas, ou

³⁴Autor de dois romances, este que serve de referência no trabalho e *Carnaval* (2006) e jornalista, foi finalista do prêmio José Saramago em 2002 com “O Burlador de Sevilha”.

³⁵Em artigo publicado na revista Semeiar 7, Gomes apresenta brevemente uma análise de um dos aspectos do romance de Lima acerca da questão de estruturação de narrativas na contemporaneidade, através da idéia de que a ressonância de Sherazade, a personagem de *Mil e uma noites*, pode ser aproximada de Suzana, uma das personagens de Lima e o quanto isto tematiza a contação de histórias e a narratividade na contemporaneidade.

ainda, sociológicas que são predominantes. O romance propicia uma leitura relacionada ao uso do conhecimento adquirido e à reflexão sobre até que ponto o conhecimento se constitui em saber, ou melhor, em sabedoria, no sentido próprio.

Por ser um romance, já há uma diferença estrutural determinante para a versão em relação às de Tirso de Molina e de Saramago, bem como à de Zorrilla, por se tratarem de textos dramáticos, sendo o último um libreto de ópera. Tal diferença coloca a questão da unidade de ação e de estruturação de personagem. A ação nos textos dramáticos apresenta o tempo e o espaço condensados em cenas, de modo que todo um período da vida de *Don Juan* é apresentado sem que isto se torne inverossímil, ou seja, o pacto de recepção do leitor/espectador condiciona a aceitação de que o tempo e o espaço são condensados e estão no presente.

Diferentemente dos outros dois textos (o diário e o romance), respectivamente, tanto de Kierkegaard, como de João Gabriel, posto que estão ao longo do tempo e em espaços diferenciados, no caso do último, o deslocamento para o narrador é contínuo, durante toda a narrativa, já que se trata de duas histórias. Além do que a encenação é elemento importantíssimo na percepção de qualquer obra dramática. Aliás, a encenação, numa concepção mais imediatista, seria um interessante tema para a discussão acerca do mito, uma vez que discutir a força do discurso sobre a ação, como algo de aparência é um aspecto comum tanto ao uso do discurso como da encenação do texto dramático.

O protagonista, o *Burlador*, leva o leitor com toda a paciência e método a conhecer as estratégias e meandros da conquista, como se tentasse convencer o leitor de que esse caráter metódico fosse o próprio ato de apropriação do conhecimento e do ato da leitura, no entanto, ele mesmo reconhece que o mais precioso que se pode dar a uma mulher é o tempo. Assim como seria a própria leitura literária.

Como em *O diário do sedutor*, João Gabriel também apresenta a figura feminina como ligada à fala, numa “misoginia irônica”, como interpretou Guiomar de Grammont. No entanto, esta linha interpretativa ainda segue um entendimento clássico em que imaginário e real estão didaticamente separados, o que em muito restringe a possibilidade de explorar outras aberturas tanto para a obra de Kierkegaard, fonte de muitos filósofos da atualidade, como Deleuze,

Blanchot, Foucault, entre outros, segundo alguns dos estudiosos de suas obras, e mesmo, em alguns deles, a citação explícita do filósofo dinamarquês.

Interessa-nos, como exercício de investigação em torno de outra abertura para a atualização do mito de Don Juan, uma escuta atenta ao que se passa em nosso redor contemporâneo, a escuta seria experimentar seguir as sugestões tanto de María Zambrano no que compete à paciência exigida pelo mito, como também pela de Mezzan, que indica ser a questão de Don Juan uma questão de linguagem. É possível, e isso pode inclusive trazer conseqüências desastrosas para qualquer processo de comunicação e interação de modo geral, bem o sabemos.

A insistência quer apenas ocupar um espaço vazio que, de alguma maneira, pode abrir um portal para a reavaliação de alguns posicionamentos ligados tanto ao campo epistemológico como ao pragmático, o que significa em algum momento permitir-se rever categorias, práticas, avaliações e, porque não dizer, até julgamentos. Não se trata de ter razão, simplesmente, mas alguma razão que possibilite outras razões se apresentarem, se interrelacionarem e, quem sabe, em algum momento, novos modos de ler, de estar no mundo, podem surgir.

Se considerarmos Don Juan uma questão de linguagem, e não somente uma questão da ordem do simbólico, seja de relações de força, seja de idealismo político, de gênero, sem, contudo desprezarmos tais considerações construídas ao longo do estudo do mito, podemos expandir tal abordagem para uma compreensão que usará como tensão outros elementos diferentes dos que até então foram investigados, como as categorias de sedução, idealismo inconseqüente e suicida, rigidez, ironia, deboche e tantas outras qualificações pertinentes, porém já sabidas e aplicadas para amplo entendimento do mito.

Talvez o que possa trazer alguma contribuição seja o fato de que até agora os estudos em torno do mito partiram de uma premissa, altamente justificada pelos fatores históricos, que é o fato de a subjetividade donjuanesca estar situada nos contextos modernos. A visão de sujeito e de objeto, em separado, como norteadores de todo uns pensares científicos, místicos, social, político. A noção de duplo permeou e estruturou de forma altamente sólida inúmeros conceitos e análises muito importantes para o desenvolvimento do psiquismo humano, em todas as áreas do conhecimento, no entanto, é como se algo tivesse se esgotado, segundo os inúmeros indícios de que dispomos: a derrocada das instituições

sociais, a fragilidade exposta de relações e contratos privados entre outras situações e noções.

No campo particularmente dos estudos literários os sinais são os seguintes: o apagamento de fronteiras entre gêneros, a indeterminação e a incompletude como manifestações de todo um campo de incertezas e provisoriiedades para a hermenêutica e para os saberes transdisciplinarmente interligados, a ponto de termos hoje uma filosofia mais literária do que propriamente socrática e dialética como em momentos diferentes da constituição do conhecimento.

De qualquer modo, essa percepção não anula em nada todo o saber constituído, até porque todo o refinamento se deu por conta do que dele foi produzido em termos de percepção humana, e não só na área da estética, mas em outras áreas científicas, sociais, culturais em geral. E o próprio fato de termos a prevalência do cultural neste momento já indica o desgaste da separatividade, não como algo indesejável, mas como algo que precisa de uma abordagem outra que faça respirar os conceitos e as noções que até agora operamos.

Talvez porque a vida precise respirar, talvez porque os ares estejam muito viciados e corrompidos pelo sistema previsível de relações de força; talvez porque já não se comporte mais o isolamento acumulativo a que chegamos em termos de produção de saberes num sistema altamente competitivo, em que a verticalidade tornou-se vertiginosamente sufocante, como sugerem os ensaios e fragmentos “de restos, cacos”, ruínas. Diríamos sim para os textos de Peter Pál Pelbart, em *O fio da vertigem*³⁶, ou sim ao reafirmarmos o verso de João Cabral de Mello Neto bem colocou: “tanta lucidez me dá vertigem...”.

Talvez não caiba mais insistir num leitor e numa subjetividade leitora, não porque ela deixou de existir. Isto seria uma ingenuidade, porque o *perfil donjuanesco de leitor*, para alguns modestos leitores jovens, considerados até então “não-leitores” pela escola que imprimiu durante muito tempo um modelo de

³⁶Neste livro o autor apresenta uma série de ensaios que tematizam inúmeras situações da contemporaneidade que possibilitam as análises dos processos de subjetivação hoje, passando por cinema, literatura, filosofia, psicanálise, cotidiano. Em realidade, o volume intitula-se *A vertigem por um fio*, de 2000, Iluminuras, e discute o modo de viver e as possibilidades de experiências a que estamos expostos, e o quanto isso exige de nós ou não uma sensibilidade diferenciada para não sucumbirmos às questões postas pelo tempo intenso e acelerado que o cotidiano, estruturado no capitalismo, nos coloca. A metáfora tanto fala de certa lucidez extremada diante da realidade que se apresenta como também de um jogo de equilibrista para que não se perca nas inúmeras armadilhas encontradas hoje. O tempo é sem dúvida a noção norteadora das análises.

leitor reflexivo, metódico, predominantemente racional, queira estar sussurrando em nossos ouvidos, esteja querendo estar cantando em nossos labirintos internos. Nossa sensação de vertigem é incontestável, mas como comenta em tom informal, mas perspicaz, Luis Alberto de Oliveira, físico e filósofo da ciência, “o palco agora também gira, é móvel”. Curioso, porque todos sabemos disso, todos sentimos essa vertigem no cotidiano, todos estamos escrevendo restos, ruínas, fragmentos de fragmentos, mas parece que ainda preferimos ficar com eles a arriscar outra forma, sem forma ainda definida, alguns informes talvez.

2.8

Trânsito entre áreas de catálogos

*Ainda que tivesse o dom de profecia,
e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência,
e ainda que tivesse toda a fé, de maneira tal que
removesse montanhas, se não tivesse amor, nada
seria.*

(Coríntios 13)

Dentre a fortuna crítica do tema de Don Juan nas tradições literária e operística, das quais já faz parte este mito literário, o catálogo do registro das conquistas do personagem e a ária a ele correspondente são, sem dúvida, elementos de intensas discussões e análises.

Se ele, o catálogo³⁷, pode ser considerado como o documento e o monumento dos “crimes” cometidos e julgados pelas religiões e pela ante a lei moral, em Saramago, o catálogo é, além de “pombo da discórdia”, o instrumento de vingança. Antes, porém cabe adensar esta noção de “monumento” que perpassa o tema do catálogo. A partir de Walter Benjamin uma série de estudos já foram desenvolvidos acerca do valor de monumentos públicos e privados (como é o caso das lápides de cemitério). Em realidade, o que está em jogo é a memória coletiva e individual; uma memória social e outra particular. A forma como as sociedades através da história têm se relacionado com isto é sem dúvida um importante foco

³⁷Catálogo etimologicamente vem de do latim *catalogus* como derivação de *katálogos* do grego e que é, como objeto de estudo literário, um poema épico que canta as mulheres heroínas da Grécia antiga. Este catálogo descreve a genealogia das heroínas mitológicas celebradas e os lugares de descendência, datas de nascimento e morte. A obra é atribuída a Hesíodo.

de conhecimento dos motivos que têm levado certas culturas a maior conhecimento de suas tragédias e conquistas.

Andréas Huyssen, professor de literatura comparada da Universidade de Colúmbia, em Nova York, desenvolveu um estudo sobre o tema da monumentalidade e seus sentidos em diversos momentos históricos e culturais. Para ele, a constatação de que “é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais”, que assaltam o nosso tempo, é algo de que não se pode passar ao largo de qualquer iniciativa crítica, posto que estamos em um ponto da história coletiva em que todas as verdades têm uma âncora histórica, o que desestabiliza por si só qualquer pretensão totalitária de verdade instituída. Acrescenta o crítico:

Este fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX. (...) A procura por outras tradições e pela tradição dos “outros” foi acompanhada por múltiplas declarações de fim: o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas. (2000: 9-10)

Isto não nos chega sem contradições. Também os usos da memória trazem elementos paradoxais que concorrem para que haja tanto interesse como impedimentos, dando à memória tanto um sentido de “cifra” como de algo mais particular e menos compartilhável. Ao mesmo tempo em que é ela índice de importantes chaves de entendimento da história coletiva, deixa de sê-lo com o enfraquecimento desse mesmo sentido no contexto contemporâneo em que a dimensão política está transfigurada em algo da ordem que muitos chamam como “transnacional”.

Neste sentido, as relações entre memória e esquecimento foram de fato modificadas, considerando alguns fatores de influência, tais como: o desenvolvimento tecnológico na área da informacional, a força das políticas midiáticas; e o consumismo exacerbado. Constata o professor que a memória está cada vez mais disponível para todos, o que pode ser ameaçador para alguns e absolutamente emancipador para outros tantos.

A aferição mais rigorosa que nos impressionou foi apresentada da seguinte maneira pelo estudioso:

Se o monumental sempre poderá ser grandioso e impressionante, trazendo apelos de eternidade e permanência, claro que diferentes períodos históricos têm experiências distintas sobre o que seria esmagador, e seu desejo pelo monumental será diverso tanto em qualidade quanto em quantidade. Assim, o poder de sedução de certas formas de monumentalidade do século XIX, ligadas às necessidades políticas do estado nacional e às necessidades políticas culturais da burguesia, é claramente incompatível com as nossas sensibilidades política e estética, mas isso não implica que estejamos necessariamente livres de seduções monumentais de per se. (2000: 52-53).

Mais adiante nessa linha de relativizar para abarcar os diferentes sentidos que o tema da monumentalidade suscita, constata de forma provocadora: “*o declínio do desejo de monumental como forma de masoquismo e auto-aniquilação torna-se legível em si antes como texto histórico do que como condição universal ou norma meta-histórica*”. É claro que é preciso ter em mente que estas aferições estão forçosamente atreladas a um movimento de fazer da história o ponto de apoio de emanção de sentido para todas as categorias de estudo, o que pode ser sempre redimensionado, considerado ou não, mas de qualquer forma, a escuta possível é a de que há algo a mais a ser visto em todos os dizeres que se reproduzem no momento e que estão exigindo de algum ponto uma volta a algum passado, pedindo revisões de veredictos.

No caso de *Don Juan*, creio que não seria muito diferente tal iniciativa. Toda esta discussão também aponta para inúmeras outras fendas que atualizam a importância de se estudar mais detidamente o mito, como é o caso de outro tema mítico tão em voga: a *fantasmagoria*. É só marcarmos que a figura do *Comendador* é o contraponto essencial em relação ao mito de *Don Juan* e que embora ainda neste trabalho não o exploremos, reconhecemos sua força em estudos subseqüentes e ramificadores.

Aqui neste momento apenas anunciamos que ele pode ser aproximado de uma pedagogia que se alimenta do terror, da ameaça e principalmente da cobrança. Sobre o tema da fantasmagoria estão relacionados contextos de exclusão e mais especificamente o episódio do holocausto.

O catálogo como elemento constitutivo do mito a partir da ópera de Mozart, segundo alguns estudiosos, será explorada também nesta direção, enquanto monumento e ruína de um passado. Para tanto, é a solução encontrada

na idéia de Saramago, considerada um desvio³⁸ bastante interessante dentro da tradição do mito e que podemos dizer reafirmar a importância deste mito ser literário e não fundador, como os da tradição greco-latina.

No caso de *Don Juan*, mesmo na versão de *Don Giovanni*, os *mitemas*; sedução, conquista, acumulação, sucessão, são alguns de que podemos dispor para reafirmar a atualidade do mito escolhido por Saramago. Entretanto, o mitólogo observa que diante da supressão de certos “mitemas” fundamentais para o reconhecimento do mito, ele tende a desaparecer, o mito tende a morrer. Ora, seria exatamente isto que a versão de Saramago estaria a sugerir ao escolher como alteração da versão morzatiana o documento que é prova e monumento das conquistas memoráveis do enganador? Se seguirmos a lógica estrita do antropólogo Durand, estaríamos diante de um texto que encena o assassinato do mito. Sem livro - catálogo, sem texto, sem fama, sem ex-istência, é o que poderemos deduzir. É claro que não podemos afirmar que o mito irá desaparecer, mas a mudança na estrutura a partir do apagamento de um mitema fundamental, como tornou-se o catálogo, na tradição destacada por Mozart e Da Ponte, pode estar indicando um desvio de rumos e de sobrevivência deste mito que no futuro talvez já não tenha mais tanta razão de ex-istir.

A cena referente ao catálogo que reafirma a tradição do mito é a seguinte:

Dona Elvira
Il scellerato
M'ingannò, mi tradì!
Leporello
Eh consolatevi;
Nom siete voi, nom foste, e nom sarete
Né la prima, ne l'ultima; guardate!

³⁸ A esse respeito o mitólogo Gilbert Durand analisa os mitos sob uma perspectiva estrutural, na qual observa que os mitos possuem mitemas constituintes de seu modo de ser e de estar no mundo, mas que nos é muito útil para compreender parte das transformações propostas por estas versões aqui apresentadas. É uma via da mitoanálise que ajuda a reparar nas alterações propostas e até que ponto elas estão dando um novo encaminhamento de fato ao mito. Tais pistas possibilitam conjugar a visão do mito por ele mesmo, sua estrutura, e a sua relação com o contexto que o produziu imediatamente. Serviu-nos de apoio teórico o trabalho apresentado por Alcione Santos na Abralic de 2006, pesquisador do mito de Don Juan. A troca com este pesquisador foi muito rica e validou nossa participação nesse tipo de evento para adensamento da pesquisa, reforçando a percepção de que cresce o interesse pelo estudo desse mito.

Leporello consola *Dona Elvira* dizendo-lhe que não é ela, porque não é nem a primeira nem a última e mostra que a página mostrada é apenas uma pequena parte de um livro que está cheio de nomes de mulheres.

Este trecho abre a ópera e apresenta o criado *Leporello*, homônimo da ópera de Mozart e Da Ponte, e *Dona Elvira*, mulher inconformada e inconsolável com a perda de *Don Giovanni*. Entretanto, Saramago a coloca como manequim e não em forma humana. Esta escolha informada através da rubrica inicial, já problematiza de imediato uma certa condição feminina³⁹ relacionada a comportamentos previsíveis e recorrentes, anunciando uma inconsciência diante de identidades femininas moldadas e fixadas (*Dona Elvira* se dirige a *Leporello*, num momento de tensão em torno da posse do catálogo/livro, dizendo: *Se eu fosse homem arrancar-to-ia das mãos agora mesmo*.) Embora haja a consciência da diferença, não há o reconhecimento das próprias forças por parte dela ainda. *Dona Elvira*, a amante mais antiga de *Don Giovanni*, também é um modelo de mulher congelado no tempo, com emoções previsíveis e pouco elaborada em certa medida.

Se de um lado, o manequim reproduz a idéia de boneco na qualidade de artefato, objeto construído e de aspecto industrial, com toda a carga político-econômica que tal presença pode dar a ver naquele contexto dramático e no nosso contexto sócio-cultural; de outro lado, o mesmo artefato é a faceta “morta-viva” de um comportamento feminino em decadência e sem mais justificativa em meio o contexto de maiores conquistas femininas na contemporaneidade.

Leporello, por sua vez, é caracterizado de modo mais irônico e mais sagaz do que o criado da versão morzatiana. O diálogo de *Leporello* com o manequim que representa *Dona Elvira* agudiza o esvaziamento de tal comportamento feminino, tanto pela ironia como pela presença reificada da personagem feminina. Ele é um criado fiel e assim se autoneomeia (*sou um cão de guarda fiel, senhora*).

³⁹Embora não seja tema deste trabalho, cabe lembrar que o estudo do mito propicia a discussão em torno do gênero no âmbito sócio-cultural, como pudemos tomar conhecimento através do estudo de Elena Soriano sob o título de *El donjuanismo feminino*, indicado na bibliografia de referência. Nesse estudo, entre outros aspectos, a autora chama a atenção para o fato de estarmos em uma sociedade *sexualizada* e assim este tipo de comportamento caracterizado como masculino e donjuanesco, a partir do mito, pode ser observado tanto em homens como em mulheres, hoje, com implicações interessantes sobre as mais diversas áreas da vida em sociedade.

Descarado, medroso, cobarde, mas fiel.), porém sem o peso da subserviência cega, o que o colocaria na categoria de escravo.

Quanto à masculinidade de *Don Giovanni* o diálogo é cômico com ares de deboche. Depois de Dona Elvira dizer que *se fosse homem* agiria energeticamente com Leporello, a resposta rápida do *cão de guarda fiel*, como se autodenomina o criado é: “*Em tal caso o seu nome não estaria aqui. No livro só há nomes de mulheres.*” (2005: 21)

Há outro momento em que o catálogo ganha destaque: na cena 4, *Don Giovanni* é apanhado de surpresa e enganado. Reproduzimos parte da cena 4 em que, ridicularizado e provocado por Dona Ana e Dona Elvira acerca de sua fama viril, Don Giovanni tenta defender-se:

DON GIOVANNI

Leporello, o livro. Abre-o e atira-lhes com a verdade à cara.

LEPORELLO (tendo aberto o livro)

Senhor, senhor Don Giovanni, os nomes desapareceram, as páginas estão brancas...

DON GIOVANNI

Quê? (Arranca o livro das mãos de Leporello. Folheia-o desesperado.) Que aconteceu? Que aconteceu? para onde foram os nomes que aqui estavam escritos? (Para Leporello.) Que fizeste tu, maldito? (2004: 76)

Esta mudança, por desvio, introduzida por Saramago promove um deslocamento capital para a atualização do mito na contemporaneidade – o catálogo/livro como monumento ao qual *Don Giovanni* se vê, enquanto personagem moderno, sombrio, apegado e a ele submetido, é a preservação de uma memória cultural ligada à tradição greco-latina e em sua continuação, livresca e impressa.

O *Don Giovanni* da escrita de Da Ponte e Mozart é o referencial de Saramago. O catálogo é uma estratégia de um mito ligado ao permanente e insaciável desejo de amar. A quantidade de nomes (1003) de mulheres amadas por *Don Giovanni* é a expressão de uma verdade: amar ao infinito. É esta verdade que pode ser esquecida quando as mulheres conquistadas se unem para apagá-la, através da troca e do roubo.

O engano, a partir do roubo e da troca de livros produzidos por *Dona Anna* e *Dona Elvira*, do qual *Zerlina* é testemunha, é obra do “feitiço virado contra o feiticeiro”. Ou seja, se é pela mentira, na esfera individual, que *Don Juan*

conquista e engana suas vítimas, é também por ela – a mentira ampliada no campo da linguagem para o simulacro – que ele irá perder seu equilíbrio e sua fama de conquistador e enganador viril das mulheres. Reafirma o lugar da linguagem como elemento desestabilizador de ordens estabelecidas ou de verdades pretensamente fixadas.

Se o catálogo oferecia algum referencial para o protagonista de sua realidade dentro de uma lógica identitária, através da memória arquivada de suas vítimas, isto acaba por ser desconstruído pelo apagamento produzido, de modo a fazer com que ele, *Don Giovanni*, se veja sem referência, auto-referência e sem identidade, já que uma identidade baseada no discurso e por ele fixada sobre certa realidade tende a ser uma ilusão ou uma auto-ilusão. O que entra em questão é a representação de sujeitos por meio do discurso da ordem estabelecida, ordem esta que põe e dispõe, na medida em que são discursos da ordem de um poder estabelecido, portanto contexto que põe em confronto relações de forças nomeadas. Nomeações estas que consagram certo tipo de comportamento e estratégia de confirmação ou não de sujeitos sociais.

Em outra cena, Zerlina explica o ocorrido com o catálogo:

Zerlina

Encontrei no caminho Dona Ana, Dona Elvira e Leporello. Levavam o cadáver de Don Octávio em cima de um cavalo. Perguntei como tinha morrido e disseram-me que o matador havia sido Don Giovanni.

Don Giovanni

Em duelo leal. Morreu ele, podia ter morrido eu. (Pausa) Foi por isso que vieste?

Zerlina

Não. Depois falaram-me de um livro onde se encontravam escritos os nomes de todas as mulheres que havia seduzido até hoje...

Don Giovanni (apontando)

Este livro.

Zerlina

O livro não é esse.

Don Giovanni

È este, sim.

Zerlina

Esse livro foi trazido por Dona Elvira.

Don Giovanni

E o outro?

Zerlina

Levou-o. Queimou-o à minha frente.

Don Giovanni

Enganado! Miseravelmente enganado!(mudando de tom.) E então resolveste vir aqui para te rires de Don Giovanni...Tu também. (2004: 85)

Em Tirso de Molina, o burlador ou embusteiro não dispõe de catálogo, porém o curioso nome de seu criado é *Catallion*, e como tal é ele quem enumera as conquistas de seu senhor. E em Mozart, *Don Giovanni* tem no catálogo seu triunfo que é exibido e também o símbolo emanador de inveja e admiração entre os demais homens, para desgraça de suas vítimas femininas.

A reificação das relações, do que é imaterial nas interações humanas, é a glória de um certo modo de ser desse *Don Juan/ Don Giovanni* do conhecimento. As luzes que iluminam os nomes, enumerados na lista gloriosamente alocados pela memória no catálogo, ofuscam a sombra que dele também emana. A ária do catálogo por *Leporello*, o criado, em Mozart, encena tal indicação. É a sombra gerada pela acumulação de conhecimento de relações, pela repetição de série improdutiva aos olhos daquela sociedade moralista e moralizante, controladora e controlada, como também repressora e reprimida.

Neste sentido, o mito é o desdobramento de algo que está em potencial e é a forma de ser explorado por um grupo social. Hoje o mito é redimensionado se o aproximamos da esfera do virtual, ou ainda numa linguagem psicanalítica, recorrendo à noção de recalcado.

Se, por um lado, para *Don Juan* o catálogo-monumento é a prova de sua ambição de desordem e testemunho da ordenação obsessiva de uma sociedade religiosa, moderna e classificatória; de outro, este mesmo catálogo-documento é a sua ruína, para desgosto dos monumentalistas e gosto dos historiadores materialistas como propõe Walter Benjamin.

Tomemos Benjamin em “Sobre o conceito da história” a fim de esclarecer esse movimento paradoxal próprio de todo documento anunciado por ele (e o catálogo pode ser tomado como tal, posto que ele é uma (e)vidência das conquistas – crimes do personagem em questão. Escreveu o filósofo alemão na versão de 1940: *Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie*. (1987: 225). Este documento é registro de uma cultura patriarcal, fálica, em olhar atualizado, machista poderíamos considerar, mas também a sua ruína. *Don Juan* imprime ao catálogo a energia da alegria e da melancolia, da insurgência e da inconsciência. Assim como em outro plano o próprio texto de Tirso de Molina, enquanto seminal em relação ao mito, foi e é monumento de uma barbárie epocal.

A barbárie relacionada ao autoritarismo por parte da moral religiosa estabelecida pelo cristianismo em sua expressão católica. Lembramos que o próprio Frei Gabriel Tellez, Tirso de Molina, foi vítima do desmando, como registram os pesquisadores de sua obra. Cabe então atentarmos para o fato de que a sentença de Benjamin é sem dúvida pertinente, entretanto, é preciso diferenciar os sentidos que o termo barbárie vai tomando, dependendo do contexto em que é utilizado. No nosso caso temos inúmeras formas de identificar a barbárie com que lidamos⁴⁰.

Mas vejamos como isso de fato se desdobra nas obras: em *O Burlador de Sevilha*, de Gabriel de Lima, em que o catálogo é a própria objetivação da metodologia classificatória que é realizada meticulosamente.

Vejamos:

O Criado vai até a prateleira, retira de lá a pasta com o número “1300” e coteja cada item da lista com os objetos dispostos sobre a mesa. Assim como a da “1301”, a mulher da pasta “1300” é designada por um apelido: Lenço Azul. Dentro dela há também um folheto turístico. O Cria o examina e faz uma cara de susto, como se tivesse acabado de lembrar um compromisso importante. Fecha a pasta, guarda-a novamente na prateleira, desliga o computador, dá uma última organizada nos objetos da mesa - nota-se que é meticuloso, desses que não gostam de sair de um lugar deixando um rastro de bagunça atrás de si – e sai do escritório, sem esquecer de trancar a porta e guardar a chave no bolso. (2004: p. 33).

Há o orgulho em organizar, ordenar, classificar, datar, caracterizar cada conquista, embora este trabalho seja feito pelo *Criado*, que bem podemos considerar um duplo do *Burlador*, dentro de uma lógica tanto psicanalítica quanto estética que reconhece no outro algo do mesmo, para uma relação especular, e que já segue uma tradição nos estudos sobre o mito em questão. Entretanto, cabe ressaltar que são lógicas de períodos históricos diferente, respectivamente, do

⁴⁰Recentemente nos Jornais de nossa cidade, RJ, em primeira página saiu uma notícia sobre o menor infrator que fora preso por um delito grave e que arrogantemente desacatara os policiais citando o código civil de cor e dizendo que ele o lera todo. A situação é uma mostra dos muitos paradoxos com que convivemos. Não cabe desenvolver uma análise extensa sobre o episódio, mas poderíamos pensar que a questão do uso da leitura está em jogo. É claro que há uma decisão de nível individual, mas também isto nos leva a pensar que tipo de políticas de leitura e “incentivos” podem ser feitos. Tomar a notícia isoladamente é um erro, mas também desconsiderá-la pode ser tão ingênuo quanto, pois há algum tipo de indicativo sobre a realidade leitora, que transcende a questão da leitura literária.

século XIX, ligada ao Realismo em sua dicção científicista; outra, introduzida pelo Romantismo.

Esta estrutura classificatória de cunho moderno (Bauman, 1997) também norteia a construção do romance de Lima, uma vez que é na descrição detalhada de objetos, lugar e personagem em que se baseia a trama narrativa. A reduplicação⁴¹ é a operação que estrutura tanto o romance, como o mito. Porém, no romance, através do catálogo-monumento percebe-se um burlador decadente, nostálgico e cômico de que a sedução já não pertence a si, ou ao homem em geral. Sobre isto, o *Burlador* de Lima comenta em entrevista para uma revista feminina: “*Hoje em dia, a capacidade de seduzir é prerrogativa das mulheres. Elas estudam essa arte com muito mais afinco*”. (2004: p. 110)

Esta ironia abre uma fenda para pensarmos que, para além das questões de gênero, talvez o romance esteja sagazmente sugerindo uma estética diferenciada da que até então vigorou. Sobre isto é muito perspicaz a análise de Julia Kristeva a respeito do mito de Don Juan, em especial destaque para a versão de Moliere, sobre a qual Kristeva se detém mais. Observa a semióloga e psicanalista no excelente estudo de mitos e personagens literários no livro *Histórias de Amor*:

Essa sedução à maneira de Dom Juan, o poder fálico do conquistador a todo preço, provisória e eternamente, sem objeto e no indefinido das realizações “para mais tarde ou para nunca”, não seria encontrável simples e unicamente na dinâmica da arte? (1988: 232).

Nesta direção, podemos pensar numa outra faceta do mito, que corrobora com os estudos sobre formação e leitura, seria a faceta do leitor interditado que se faz escritor. A multiplicidade das experiências donjuanescas pode sugerir uma movimentação criativa e de produção que ultrapassa as vias da negação da leitura, mas uma via de, em negando a leitura, por ela se afirma ao colocar-se disponível

⁴¹A reduplicação é uma operação que a mitologia, enquanto disciplina, identifica no uso dos mitos fundadores quando realocados pela sociologia, a fim de compreender o meio social. Neste sentido, a reduplicação é a operação de levar o Um ao Outro, que segundo alguns analistas é a operação que possibilita a *alienação*, como bem observou a profa. Dalma Nascimento, em artigo de 1985, a partir da leitura de Arnold Hauser. Há como um “mergulho na fala do outro considerando a perda da ipseidade, a fala do mesmo. Também Barthes observou em *Mitologias*, o quanto o mito é o recurso dos que não tem nada (2001).

para o escrever, quem sabe. Atividades sem controle, e singulares em suas resoluções.

O catálogo, motivo de descontentamento é também a expressão dos limites possíveis entre o ler e o escrever ou o reler e o reescrever, se consideramos a troca e o roubo. Ao sairmos da visão de vingança, também abrimos para a significação mais ampla desses gestos enunciados na versão de Saramago e que em Lima, parece colocar-se como um trabalho, um serviço, metódico e cuidadosamente preparado, como aos escritores parece acontecer.

O *Criado*, responsável pelos dados colhidos em campo e pelo arquivo instalado no escritório a que só ele e o *Burlador* têm acesso, exerce o duplo da repetição e da acumulação que norteiam a construção de cada personagem encenado pelo *Burlador*, que será criado para corresponder às fantasias femininas, deduzidas pela observação do Criado, a fim de viabilizar as estratégias e os encontros do seu patrão:

Há um homenzinho que se destaca entre os sevilhanos nativos que observam os turistas sentados nos bancos da praça. Ele difere, primeiro, pela vestimenta. (...) Distingue-se também na multidão porque ele não se limita a olhar. Toma notas num bloco. Faz observações sobre as mulheres que vê. Ele é experiente nessa atividade. (2000: 21)

Assim, em Saramago, o uso do catálogo por *Don Giovanni* também traduz a condição paradoxal a que o discurso está sujeito, enquanto enunciado em uso constante por diferentes enunciadore, que é o fato de trazer em si a capacidade de se produzir e se apagar ou ser apagado. É a fixação do discurso e de qualquer narrativa ou, mais especificamente, no campo lingüístico, a ação do signo como realidade suplantadora da realidade que gera a frustração e o sentimento de fracasso, através da provisoriedade que ele, o discurso, gera e sob o qual é gerado.

Podemos pensar quais as implicações disto? No caso do personagem, é seu desnorteamento psicológico-emocional; no caso de se arriscar um âmbito maior da realidade contemporânea, é a percepção de que não há como sustentar verdades discursivas *ad infinitum*. É também em certa medida a morte do mito, ou de um tipo de conhecimento produzido sob forma acumulativa e individualista, se a esse mito atribuímos esse sentido.

Deste modo, a mudança paradigmática que a versão contemporânea do mito propõe pode ser indicadora de outras transformações paradigmáticas tanto em relação ao conhecimento e sua forma de aquisição, quanto aos procedimentos que viabilizam aproximações e relações entre as pessoas. Cabe lembrar que a cena da “ária do Catálogo” é a cena mais citada e comentada em todos os estudos sobre o mito e a ópera de Mozart, de que se têm notícias, além de ser o belo solo de Leporello, o momento de mais singularidade da obra operística, como consideram vários estudiosos de música. Em nosso caso, transcrevemos a própria fala do narrador da trama passada em Sevilha no romance de João Gabriel de Lima. Diz o narrador sobre o *Criado* que acaba de ser identificado pela função que exerce na história: “*Enquanto caminha, entoa um trecho de ópera. Chegamos mais perto e identificamos a “ária do catálogo” - cavalo de batalha do personagem Leporello, criado de Don Giovanni -, aquela em que são listadas as mais de duas mil conquistas do amo.* (2000: 22). É a ária um momento divisor na ópera, momento em que há a consagração de toda uma vida voltada para a acumulação e para a conquista da fama.

Assim, a queima do catálogo é o apagamento de uma memória, de um corpo (incontinente em seu desejo de inscrever-se na história), corpo continente de um *corpus*. Emudecimento de vozes que em outros lugares sussurraram “meu amor”. É o apagamento da sedução, do enamoramento de corpos/*corpus* pela espontaneidade. Queima de acontecimentos, de uma geografia exposta no tempo. Corpos que, uma vez trocados, queimados, já não são habitáveis, visitáveis apenas pela memória.

O sofrimento de *Don Juan*, seu desencantamento com a perda do catálogo é a dor de muitos corpos visitados que, apagados, não podem mais cantar uma palavra erotizada. Agora, acontecimento, dor e memória, gestos de corpos/*corpus* (des) locados. Só resta a errância, o inabitável gesto de esquecer, qual gesto de mãe que procura o filho “desaparecido” em tempos ditatoriais⁴². Corpos que não falam, mas têm vozes. Vozes que parecem esses gritos que *Don Juan* escuta atordoado em seu desencantamento. Corpos femininos que deixaram de ser sujeitos de histórias, mesmo que na condição de enganados ou oprimidos.

⁴²Como nossa história registra em décadas recentes e passadas, localizada no período da ditadura militar dos anos sessenta em nosso país, mas também com algumas variações de anos nos demais países do continente latino-americano.

A vingança volta-se contra a própria história do feminino mais uma vez ferido. Se de um lado o esquecimento é a abertura para a construção de uma nova história, esse movimento de destruir para o novo construir é o movimento bem característico da modernidade avaliada por Bauman, em sua obra, com destaque para *Modernidade Líquida*, o que assegura a metáfora elegida para configurar sua visa crítica da modernidade.

Sem moralismos com a vingança que é o documento que destrói o monumental processo de despertar feminino de uma certa diferença. Neste sentido, uma perda de memória assim, nestes termos, pode significar o que Eugénia Villela⁴³ conclui em artigo sobre refugiados e outros corpos da história do Ocidente: “*o que procuramos é, afinal, o movimento tensional de sentido criado pela memória*”. Porque a repetição é a resistência, neste caso – tanto para Don Juan, ou Don Giovanni, como para as mulheres seduzidas, um e outras testemunhas de um tempo de negação de diferenças. Repetição tanto das conquistas registradas no livro como da repetição de experiências através da escrita, mesmo sabendo que esta repetição *ipsis literis* é discutível. Daí, que repetir o mito faz-se necessário, porque ele é a recordação do que não pode ser esquecido por uma sociedade. Já que o destino de *Don Juan* em outro momento foi trágico, é preciso ter a memória desse acontecimento.

Seu esquecimento pode ser um sinal de dominação sobre um gesto de resistência. Entretanto, a ambivalência faz parte do mito e, no caso do mito literário, mais ainda, pois *a linguagem não é apenas comunicação do comunicável, mas, simultaneamente, símbolo do não comunicável*” (1987: 249). Recordamos Walter Benjamin uma vez mais.

A ambivalência recorda sua resistência, mas também uma certa passividade (uma passividade em relação a si mesmo), ou ainda dependendo do ponto de vista, a mutilação por via de interdição a que foram submetidas as mulheres ao longo da história do Ocidente. Assim, voltemos a Benjamin: *a memória do homem seria sempre o espectro da sua liberdade*. (1987: 244). Por outro lado, uma liberdade arriscada de só ficar nos catálogos das intenções de leitura e de escrita.

⁴³Ensaio de Eugénia Vilela, professora da Universidade do Porto, Portugal, sobre a memória na contemporaneidade a partir da perspectiva do corpo enquanto “dispositivo” “biopolítico” analisado por G. Angamben.

Numa breve digressão, vale um exemplo bastante instigante e irônico em relação a qualquer política de leitura e de escrita, mais uma vez contando com a literatura brasileira contemporânea: Identificamos a ironia sugerida no conto do escritor contemporâneo Fernando Bonassi sob o título de “Texto para leitura”, onde a técnica de catalogação em série possibilita a multiplicação de dizeres:

Livros são animais sexuais: livros são metidos, livros são gestados, livros são paridos. Livros crescem, como meninos. Livros sangram, como meninas. Livros infantis com idéias de aprendiz. Livros de aventura para estimular a travessura. Livros de iniciação pras pessoas em formação.

(...) Livros de arte. Livros de artistas. Páginas arrancadas sem vergonha, livros fumados com maconha. Livros de piada. Sacos de risada. Palavras cruzadas e frases alinhavadas. Livros depenados. Livros invocados. Livros em conflito. (2005: 55-57)

Curiosa, a multiplicação de dizeres: uma estrutura nominal predicativa, a descrição presente, suprimindo quase totalmente a narração, sob o império da substantivação. E a substantivação é uma proposição derivada de uma série de coisas – nomes que vão se arrolando por enumeração ao longo do texto e evoluindo para uma qualificação intensificada pelo recurso repetido do adjunto adnominal e o emprego da preposição com o sentido de finalidade, *livro de...*

Estes traços escritos dão a ver a possibilidade de uma escrita por vir, ao mesmo tempo em que, enquanto traços lidos, dão a ver corpos inscritos neles, que podem ser imaginados nos sentidos buscados pelo leitor. Ou ainda, numa leitura de via inversa, poderíamos considerar que a errância das variações enumeradas por Bonassi, podem ser traços de leituras realizadas e “o que dizer por todos esses livros no zoológico das estantes?” Ou mesmo restos de textos já escritos como “arquivos mortos em pandemônios, as fortunas dos livros de patrimônios” (2006: 55).

Entretanto, se a linguagem em *Don Juan/Don Giovanni*, em suas experiências de conquista, em seu comportamento de busca, é a linguagem do corpo, essa ópera de sensações cruzadas com a razão, *como circunscrever o sentido de uma não-palavra: o corpo?* (p. 243), voltamos a Benjamin. Isto traz-nos para o difícil desafio de lidar, seja no ato da leitura, seja no ato de escrever, ou mais amplamente, numa formação de subjetividades em processo de formação e

(trans) formação, como lidar com a “ópera” de sensações ao cruzarmos razão, emoção, sensação?

E agora alongando outra digressão, num outro sentido mais desenvolvido ou já desdobrado, podemos ler o último livro de Rubem Fonseca, como uma realização de um catálogo *donjuanesco*, como a representação da transformação do leitor em produtor de texto (Benjamin): um exemplo de leitura que se faz escrita.

O livro de 27 contos é uma interessante mostra de catalogação de mulheres, narradoras ou coadjuvantes. Contos de estilo contido, diálogos secos, frases quase sentenciais, sendo 26 deles com nomes de mulheres, podem parecer ser aproximados de nosso recorte, através do processo de catalogação como operação básica para a seleção e organização de elementos para uma escrita literária. O único conto, nomeado por um processo de pronominalização é o “Ela”. São as mulheres o centro da criação literária, numa perspectiva mais evidente. Entretanto, se é pelo elogio e pelo reconhecimento que as narrativas dão visibilidade ao feminino, através do imaginário masculino, neste autor o processo de catalogação parece evidenciar um desgaste para o método do sedutor que domina a linguagem e seus artifícios.

Num estilo de frases curtas, diretas, secas, frias, até destituídas de pieguices e emocionalidades dramáticas, Fonseca parece que, por repetição, escolheu este estilo como o dominante para falar de uma realidade em que o consumismo e a compulsividade são a base de muitos comportamentos inclusive na área cultural, ironizando talvez todo o processo de produção vigente no ambiente "cultural" contemporâneo. O esvaziamento de paixões, que poderiam tomar os personagens, sugerido pela repetição como efeito de monotonia e tédio, parece colocar a olho nu toda pretensão de importância para os encontros cotidianos.

Rubem Fonseca catalogou mulheres, homens, histórias e obsessões.

Ele separou o conto “Ela” dos demais, também uma narrativa curta, porém recorrendo ao discurso distintivo, aplicando o pronome pessoal para efeito de identificação ou de encobrimento, e na trama propriamente dita do texto, é a filosofia que deve ficar apartada de qualquer iniciativa sexual, segundo o personagem irônico: “Na cama não se fala de filosofia”. Sentença saída da boca

do narrador-personagem de modo peremptório. Para um leitor “iniciado” nos jogos de leitura, podemos pensar que a princípio é isso e mais nada, não há o que dar sentido. Cama é cama quando se trata de prazer e gozo através do ato sexual, entretanto, a ironia pode ser o recurso que indica o esvaziamento de qualquer outro sentido a mais para algo simples, a “transa” entre dois adultos. Algo como procurar o que não há, um segredo que não existe⁴⁴.

No entanto, parece ser difícil para um leitor “iniciado, ou acostumado a ser infiel, isto é, formado nas artes de ler, achar que é só isto a narrativa, pois ver-se-á tentado a perscrutar sentidos outros para” ela “, seja a narrativa, seja a palavra, seja a mulher, seja a filosofia.

Então, façamos um breve exercício do vício, numa figura de mandala, circunscrita pela repetição da frase “na cama não se fala de filosofia” tem-se a abertura do conto como uma sentença que abre a disposição dos personagens para o ato sexual. Uma frase que logo se torna emblemática ante os gestos que o personagem narra. Ele apresenta uma seqüência de ações que os levarão ao ato sexual, descrito de modo breve. A mulher, tomada pela voz de outro, no caso, uma autoridade do campo filosófico, Nietzsche, propõe uma tensão acerca dos sentidos do amor, ao querer conversar na cama, ou na “alcova”, isto é, ironicamente, querer fazer “filosofia na alcova” (uma rápida referência ao libertino Marquês de Sade). O narrador-personagem em tom curto e grosso sentencia “*Nietzsche era um louco*” e constata que “*aquela conversa foi o início do fim*”, para em seguida em tom peremptório afirmar como quem sabe o que está dizendo, de posse da experiência vivida, já transformada em “saber da experiência”.⁴⁵

Podemos considerar que a ironia ácida nos textos de Fonseca pode estar querendo trazer para a cena de discussão a prática, as crenças modernas, que já se repetem pela excedência em nosso tempo, quais sejam, da classificação, da acumulação, da repetição, como indica, por exemplo, Zigmunt Bauman em suas obras. A familiaridade é uma marca do leitor fiel aos textos de Fonseca é ela a responsável pelo estranhamento, antigo jogo da ficção, feito por alguém que sente

⁴⁴Sobre a questão do segredo na literatura são muito interessantes os textos, tanto o de Roberto Correa dos Santos, em “Cultura e mídia”, *Literatura e a difusão secreta*, como os textos de Jacques Derrida nos livros monográficos, “Paixões”, “Khôra” e “Do espírito”.

⁴⁵A expressão é utilizada também por Larrosa como uma aplicação das relações entre “o que se passa” com um sujeito em uma experiência e a transcodificação desta em um saber a ser transmissível ou não.

as coisas e delas sabe, acreditando estar lendo alguma fórmula de sucesso, preferimos pensar que este octogenário quer rir de si mesmo, de seu tempo e de seu leitor. Um riso de nervoso daquele que não sabe bem como sair da repetição. No caso do autor, ele já encontrou sua saída, a própria repetição: “na cama não se fala de filosofia”.

Fonseca alterna os narradores masculinos com femininos, entretanto, fica logo evidente que o imaginário em todas as narrativas é masculino, reproduzindo um comportamento machista, dentro de uma leitura que privilegie a questão dos gêneros⁴⁶, o que podemos tornar mais evidente através do destaque do pensamento de um de seus personagens no conto “Helena”. Nele, a personagem também acaba sendo um “presente de grego” mas às avessas para o narrador-personagem, pois depois de um conflito disparado por ela, os dois acabam num relacionamento amoroso, coisas da vida, diria o senso comum, bem ao gosto desses contos fonsequianos. Helena, a jornalista, suscita no narrador a seguinte constatação, irônica ou não, ambígua ou não, aos olhos leitores: “Acreditei nela. Sempre achei que as mulheres são melhores do que os homens”.⁴⁷

Mas que isto teria algo a ver com o donjuanismo e uma poética de um catálogo? Ou de outro modo, como Saramago já se perguntara em outra peça⁴⁸, *o que farei com este livro?*

⁴⁶Os estudos dos gêneros hoje vem em muito se complexificando em função das mudanças comportamentais observadas por diversos especialistas, a visão polarizada que reforçou durante muito tempo a chamada “guerra dos sexos” hoje coexiste com realidades mais sofisticadas de tensionamento das questões comportamentais envolvidas nos estudos desta natureza. Nesta tese, apenas queremos indicar que esse tipo de abordagem também perpassa a área do conhecimento e sem ingenuidade, podemos reconhecer que em muitas áreas sociais diferenciadas o tratamento diferenciado para mulheres e homens é ainda hoje objeto de discussão, já que também envolvem relações de forças e o atravessamento de saberes e poderes entre os seres. Acreditamos então que este estudo em torno do mito de Don Juan, sem deixar de considerar as questões de gênero opta por voltar-se para a questão em torno do conhecimento relacionado á formação de leitores.

⁴⁷*Ela e outras mulheres*, 2006: 59.

⁴⁸Esta peça “Que farei com este livro?” De Saramago é lida por alguns especialistas como um diálogo com a tradição literária de um povo que tem em Camões sua referência principal e uma língua, no velho continente europeu, que vive as consequências de um intercâmbio cultural dificultado. Também pode ser tomada como um diálogo com o próprio público leitor, dentro de uma perspectiva de políticas de leituras, a partir da última cena evidenciadora do tema. No momento final, o personagem com o livro na mão, não menos do que Luís de Camões dirige-se ao público na boca de cena e lança a pergunta-desafio “Que fareis com este livro?”. A respeito do autor nessa fase que antecede a Don Giovanni, pode destacar dois trabalhos de referência: o livro de Teresa Cristina Cerdeira da Silva, *José Saramago, entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, editado pelas publicações Don Quixote; e a dissertação de mestrado de Celeste Varella, indicada na bibliografia.

O livro de Rubem Fonseca de algum modo está reatualizando o processo de catalogação característico da modernidade que Don Juan representa. No entanto, o “catálogo de mulheres nos contos de Rubem Fonseca procura dar a elas uma evidência mais crua, quase de fêmeas sem sofisticação, muito diferentemente do modo como o narrador de *O Burlador* de Lima deixa entrever”.

A forma meticulosa como o criado anota as características dos personagens, como ficamos sabendo através da leitura do sedutor Burlador, é responsável também pela atmosfera diferenciada na leitura dos textos. No “catálogo” de Fonseca “elas”, as mulheres, são narradas, mas também agem e narram, falam e são faladas, portanto, a pronominalização assume a força da presença feminina, além de receberem nomes próprios. No caso do *Burlador*, elas, as mulheres, são descritas paciente e cuidadosamente escolhidas em função de uma autenticidade favorecedora de criação de estórias. No entanto, parece haver uma razão para a recusa para não apresentá-las pelos nomes próprios, como também em autonegar-se, o que talvez pudéssemos como José Gil⁴⁹, filósofo e escritor, sugerir que este procedimento narrativo indica a *fixação, localização, enraizamento e sobre-codificação* de identidades e a estagnação de seus processos de subjetivação.

Se admitimos estes sentidos com poderíamos situar uma obra em relação a outra? E em que isto seria importante para entendermos a estratégia de sedução das experiências de escrita que os textos propõem em nossa leitura?

O que pensamos é que o catálogo de *O Burlador* tanto pode ser um pré-texto para os textos que virão, dentro de uma perspectiva filológica, em que o processo metonímico utilizado já é mais um passo adiante em relação ao desvelamento de um processo de criação de estórias (Lenço – *Azul*, Bolsa – *preta*); como pode ser um arquivo de sobras de textos já realizados, estórias já contadas. Como observamos isto? É arriscado dizer, mas vale de alguma maneira nomear uma forma de experiência de escrita, o que não quer dizer que todos os

⁴⁹Partimos do estudo *A profundidade e a superfície: ensaio sobre o príncipezinho de Saint-Exupéry*, sobre o texto de referência anunciado no título, em que o autor estuda meticulosamente o caminho possível de leitura de um leitor sofisticado deste clássico da literatura ocidental. Neste trabalho, as categorias de profundidade e superfície são redimensionadas para que o afeto como extensão maior do ato da leitura possa emergir.

escritores passem pelo mesmo processo. Lima através do narrador provoca: “A vida de um texto começa com a morte daquilo que o inspirou”. (2000: 67).

Se em Tirso de Molina, não há catálogo-livro, mas há a *contação* das conquistas de Don Juan pelo criado Catallion (nome bastante sugestivo, parafraseando Ana Maria Machado, quem sabe com esse *recado no nome?*), num salto, temos a belíssima ária do catálogo em Mozart e Da Ponte, ponto áureo da ópera que apresenta numericamente as conquistas situando-as em territórios, bem ao gosto da modernidade romântica e fundadora de nacionalidades. Nesta obra já temos o catálogo como presença física e objeto de orgulho do criado Leporello, que cuida de conservá-lo, e objeto de desgosto para Dona Elvira, que escuta a enumeração donjuanescas com visível desconforto.

Mais à frente no tempo, temos o catálogo-livro como um procedimento metódico em Lima, o *Criado* sai em campo, pesquisa, observa, registra, seleciona, classifica e, finalmente, aponta as escolhidas. As mulheres são identificadas por traços de seus trajes (lenço *azul*, *bolsa preta*, etc.) Mas é quando saem dos tipos comuns que mais interessam ao narrador, esclarecendo este que seleciona as diferentes por serem tão bons personagens. A ironia fina dá a pista para que se tome o catálogo como um espaço de apontamentos que, em potencial, poderá vir a ser uma narrativa ou, no mínimo, conter os elementos disparadores de narrativas.

A *captura*, termo usado por Gil para introduzir dois processos básicos de aproximação do outro, em seu estudo ensaístico, tem para nós igual importância, pois, a captação de recursos, podemos colocar nestes termos em relação às experiências de escrita, pode ser feita por sedução ou domesticação, já que o termo de referência *apprivoiser* tem sentido de sedução e de domesticação.

Voltando à “captura” de mulheres nas versões do mito, captura de corpos femininos reificados pelos registros ordenados, tanto por Leporello, no caso da ópera, como pelo *Criado*, no caso do catálogo sofisticado do “pesquisador”, duplo do *Burlador*, através do rico recurso da metonímia para as nomeações, como ainda no caso de Saramago, também por um catálogo-livro, só que constituído de nomes legendários da literatura canônica ocidental (*Laura*, *Beatriz*, *Heloisa*, *Julieta*, *Helena*, *Margarida*...) como bem podemos verificar na cena 5, no diálogo entre o *Comendador* e *Don Giovanni* que as enumera, para surpresa e perplexidade do interlocutor (“se não me falha a memória, estes nomes que

dissestes não são simples nomes”. (2000: 85) o que entendemos ser pertinente ressaltar é o fato de também estas enumeradas mulheres ou figuras femininas consagradas pela literatura, pondo em relevo o texto de Saramago, sugerirem uma sedução por constarem no livro (podemos pensar que muitas outras desejariam constar do (Catálogo de *Don Juan*) sedução esta que afetaria um leitor de catálogos, ou de livros, pela via da identificação ou não; como também sugerirem certa domesticação de nomes apreensíveis pela tradição canônica ocidental literária, ou ainda por simplesmente pertencerem a um código de alcance social.

Neste sentido, o estudo de José Gil é bastante profícuo para compreender o catálogo e sua ambivalência, colocando em destaque para nós, neste momento de redes e enfraquecimento dos impressos, mediante a força do elemento digital e o “ciber espaço”. A noção de “captura”, aplicada ao mito nas diferenciadas versões e desenvolvida contribui para pensar o valor do suporte na história da formação de leitores e escritores” ao lado de outro movimento importante, o da “busca”.

Falar numa gradação em relação à posse e ao modo de apreensão das mulheres entre estas séries catalográficas talvez seja amarrar demasiado as versões numa perspectiva tradicional representada pelos estudos filológicos. Cabe, porém, sublinhar que, embora o aspecto de sussevidade esteja presente em todas e até mesmo em Tirso de Molina, através da oralidade de *Catallion*⁵⁰ (um recurso medievo para a contação de estórias), observa-se que cada versão destaca um elemento diferente, o que evidentemente dá a indicação da leitura feita pelos autores diante do texto de referência de referência. E para nós abre o leque de modo a propiciar o entendimento de que em diferentes possibilidades e direções é possível ler a presença certo comportamento de busca evidenciado no mito de Don Juan.

No texto inaugural de Tirso de Molina, o surgimento do personagem de *Don Juan*, o destaque é de fato para o personagem na obra ao lado do criado, a serviço do patrão, a enumeração das conquistas nominais é um elemento do argumento que contribui para a construção dos tipos em evidência, verifica-se aí

⁵⁰O nome do criado de Don Juan de Tirso de Molina é etimologicamente relacionado ao nome do objeto em questão, o catálogo, sugerindo nessa “*movência dos textos*” que as versões posteriores tenham em algum momento reificado aquele que tinha uma função meramente de prestar serviço, instrumental, se quisermos atualizar a função do criado. Em realidade, ele, *Catallion* é um meio tanto de propagação da fama de Don Juan como de viabilizar as conquistas, num movimento de leva e trás, neste sentido, é também o que detém a força do relato em certa medida.

uma tradição importante na cultura hispânica, evidente nas obras espanholas, as famosas duplas, os pares que seguem fazendo história e estórias, sem podermos deixar de falar em Don Quixote e seu escudeiro. Tal destaque é bem amparado de outro modo, sem a preocupação de dar conta dos estudos literários, propriamente ditos, por Ian Watt, no seu estudo “Mitos do Individualismo Moderno”. Podemos nos perguntar em que medida estudar o mito de Don Juan não pode contribuir para o estudo deste elemento constitutivo do texto literário, o personagem de ficção.

Em Mozart e Da Ponte, o aparecimento do catálogo com destaque numa ária redimensiona a presença do personagem, que é cantado pela ausência, isto é, Don Juan/ Don Giovanni está presente obliquamente presente em cena, através do que ele conquistou, as mulheres catalogadas contabilizadas em 1003 em Espanha até então. Temos o relevo agora para o suporte (catálogo) e os resultados das conquistas.

Sobre esta relação cênica na ópera mozartiana, Kierkegaard faz algumas observações bastante interessantes, para quem não se considerava especialista, acerca da cena em que Leporello apresenta a “lista” para Dona Elvira. Para o filósofo, o criado é um narrador épico, porém não um narrador enquadrado e tipicamente épico, pois ao narrar as conquistas de seu patrão a Dona Elvira o faz esquecendo-se de si mesmo, de pouco objetivo e distanciado como supunha Kierkegaard para um “narrador épico”. Esta memória trazida por Leporello é absolutamente vivificada em seu canto de admiração por Don Juan, também identificada em certa medida pelo filósofo como erótica, que podemos tomar como amorosa.

Neste sentido, o criado *se vê arrastado pela vida que descreve* e traz *Don Juan* à cena através do canto nesta ária. Mas para o filósofo a *presença espiritual e invisível de Don Juan* não está tanto na atitude do criado e de *Dona Elvira* ao cantar sua paixão ultrajada, mas na harmonia triangular que a ária reproduz, ou seja, os dois personagens em cena e o canto que fala de Don Juan. Kierkegaard chega a dizer que *Don Juan* está dentro de *Dona Elvira*. E adverte:

(...) aqui um exemplo de como se pode considerar, sem o menor escrúpulo, que Don Juan está presente em toda ópera; o que pode descrever-se com mais força ainda, fazendo notar que, incluso quando está fora, está presente. (1977: 160).

Em Lima, o catálogo parece guardar certa reserva de detalhes que poderão servir de pontos de partida para a criação de personagens e narrativas, entretanto, também ele, o catálogo, é um elemento importante para se reconhecer o tipo de leitura de que se vale um produtor⁵¹ de textos. O duplo do *Burlador*, o *Criado*, é um pesquisador.

Rothier em artigo⁵² sobre o aspecto preservacionista, presente nos processos criadores da arte contemporânea como preocupação de críticos literários e pesquisadores da área, dentro da chamada *crítica genética* (*apenas uma – e não a mais interessante, embora metodologicamente útil – das vertentes desse âmbito reduzido da pesquisa arquivística*), dá-nos a chance de aproximar tais procedimentos de catalogação como sendo indicadores de que no argumento do mito em questão há algo de vitalizador e vitalizante nas experiências de leitura e escrita contemporâneas. Embora o artigo faça referência a situações refinadas por especialistas dedicados ao tema, por exemplo, arquivistas, como também ao tema da memória e sua implicação na concepção de textos literários, é interessante para nós observar que se tomamos o “catálogo-livro”, ou a “listas” como *espaço de produtividade textual, homólogo à borgeana “biblioteca de babel”, os nomes próprios não passam de rótulos, necessários à nomeações de seções e à organização de catálogos.*(2001: 71)⁵³

Quanto à peça de Saramago, é no catálogo que encontramos um salto para a discussão contemporânea. Neste autor, o jogo é com a memória e a tradição literária do Ocidente, as figuras femininas são personagens de textos de referência para qualquer leitor que tome a atenção para os clássicos, por exemplo, *Eloísa*, *Beatriz*, entre outras. São nomeadas apenas, não parecem precisar de qualquer apresentação, a ponto de Don Giovanni surpreender-se com o Comendador e perguntar-lhe como chegou àquilo, ao que este responde, “que teve lá suas leituras

⁵¹O termo advém da leitura de textos de Walter Benjamin, principalmente, mas já influenciado pela leitura de Ricardo Piglia..

⁵²O artigo de Marília Routhier Cardoso, In: *Palavra 7*, revista produzida pelo depto. de Letras da PUC-Rio, 2001. Intitula-se “Reciclando o lixo literário: os arquivos de escritores”. O que nos interessou principalmente neste texto foi o fato de trazer elementos que façam pensar o arquivo como fonte tanto para o escritor como para o pesquisador, ou seja, em vias de sentidos diferentes, porém não excludentes. O trecho transcrito destaca-se da p. 70.

⁵³O artigo intitula-se *Reciclando o lixo literário: os arquivos de escritores*, de Marília Rothier Cardoso e dá um panorama bastante rigoroso dos encaminhamentos dos estudos nesta área. Entretanto vale ressaltar que o estudo é bastante antecipador de um evento de especialistas organizado pela Casa de Rui Barbosa em julho de 2006 sobre os temas afins a essa ramificação dos estudos em Literatura, no viés dos estudos culturais.

quando jovem”. O que caberia colocarmos é que talvez os jovens de agora venham a ler estes textos clássicos na maturidade, embora uma de nossas entrevistadas na pesquisa inicial tenha dito que trocava impressões ou citações com interlocutores da Internet, e que a partir disso sabia se o parceiro virtual era um iniciado ou não nas leituras de que ela se admirava, como Tristão e Isolda, Romeu e Julieta entre outras.

Deste modo, a ária do catálogo em Mozart em toda a sua superfície que expõe o atual e o virtual é a área que possibilita muitas leituras de nós enredados, a serem desdobrados para os estudos literários, mas também, no âmbito individual, propõe reflexões sobre os processos de subjetivação que as experiências com as escritas de si e as leituras de si podem gerar⁵⁴.

Nessa linha de pensar leituras de si, como desdobramentos sugerimos uma outra frente de reflexão dada pela noção de “vigilância sutil”, introduzida pelos estudos *foucaultianos*, mais especificamente de “Vigiar e Punir” de Michel Foucault. Ao se estimular a escrita memorialística da escrita de si, como podemos observar na farta produção contemporânea em várias áreas do saber (“histórias de professores”; histórias de leitores”, por exemplo) que esbarram numa literatura testemunhal, documental ,mas também de reportagem, e numa direção da cultura de massa, para os chamados textos de auto-ajuda, ou mesmos as memórias de sujeitos tomados como marginais nos contextos sociais(memórias de prostitutas, de presos, de traficantes, etc.) podemos recuperar a categoria de delinquentes que o filósofo francês (embora nele não seja usado como categoria e, sim, como sujeitos de fato) utiliza, de modo que a sociedade passa a ter acesso aos ambientes suportados por estes delinquentes, como também é facilitado o conhecimento de certas psicologias e comportamentos destes mesmos “delinquentes”, aos olhos curiosos de uma sociedade que se satisfaz com o

⁵⁴Estas observações sobre o catálogo – livro foram produzidas a partir das leituras sobre *Vigiar e punir* de Michel Foucault e da participação do evento comemorativo acerca dos 80 anos do filósofo produzido pela UERJ, em outubro de 2006. Os especialistas Judith Revel e Philippe Artières apresentaram abordagens críticas em relação livro de referido de Foucault que em muito contribuíram para que a noção de corporeidade pudesse constar desta iniciativa crítica a que nos propomos. Os artigos, respectivamente, “Nas origens do biopolítico: de *Vigiar e punir* ao pensamento da atualidade; e “A polícia da escritura; práticas do panóptico gráfico”, In: *Foucault 80 anos*, org. José Gondra e Walter Kohan. Autêntica, BH, 2006. Para nós importou fundamentalmente o cap. do livro do filósofo “Ilegalidade e delinquência”, que embora trata do sistema carcerário compreendido em séculos anteriores (XVII, XVIII) ao nosso, acreditamos que alguns elementos relativos a idéia de disciplina e controle em muito nos acrescentam.

espetáculo de conhecer, sem que com isto seja exigido qualquer procedimento ou iniciativa de transformação das condições destes mesmos lugares habitados por estes corpos, depois da escrita, desabitados.

Quanto à punição, ela acaba por ser legitimada ao dar-se a ver por estes textos, tornados documentais, autobiográficos e memorialistas em alguma medida, quando atingem o status de obras literárias ou de consumo leitor. Sem pretender esgotar tal aspecto para os gêneros colocados em questão, vale perguntar-se sobre se seria um mal maior este modo de catálogo? Que usos se fazem da escrita (de si) hoje? Que modos de ler estão subentendidos nas escritas (de si)? Que modos de escrever estão subentendidos nas leituras de hoje? Que modos de fazer estão acontecendo em torno das leituras e escritas de si? Que cuidados estão sendo dados aos sujeitos destas escritas? Que tipo de atenção faz o mercado destas narrativas crescer e propagar-se? Que relações entre vidas e literaturas estão se estabelecendo? Que políticas de leitura? Que políticas de escritas? Que polícias de literaturas? Que políticas e literaturas? São questões do nosso tempo, de nossos estudos de literaturas, de uma certa historiografia, de uma certa ficção que já não pode prescindir da história, mesmo tendo como pano de fundo a filosofia. Que saberes estão em circulação no entre-lugar da ficção? Que dizeres e fazeres estão habitando os corpos que lêem estes *corpus* literário ou pretensamente literário?

Assim, a ária do catálogo em toda a sua superfície que expõe o atual e o virtual é a área das escritas de si e das leituras de si.

Mas cabe ainda refinar que outro aspecto importante desta “memória apagada” pode ter seu reconhecimento em escritos contemporâneos de caráter documental, como por exemplo, as literaturas das prisões ou de drogados, ou ainda a mais recente de prostitutas. Uma literatura de “empíria”, de testemunho, que tanto pode ter um uso de lembrar os horrores das desigualdades de nosso tempo, como também os usos horrorosos de uma política de leitura policialesca que vigia e pune.

Voltamos às implicações de fazer-se tanto da leitura como da escritura atividades paradigmáticas para a existência humana, frutos de uma razão exacerbada? Fruto de uma cisão provocada por métodos e práticas? Será possível ainda uma espontaneidade sobre as leituras e as escritas? Um olhar inaugural que proponha algo para além do que se é? Seria esta a preferência sugerida por

Deleuze em *Crítica e clínica*, sob o artigo “literatura e vida”, onde Kafka ocuparia um lugar de destaque? O que fazer com isso?

Neste texto, o filósofo francês propõe uma visão de linguagem ficcional que se coloca como um outro mundo, um mundo em que a subjetividade não recai em subjetivismos de memórias pessoais, e fala uma subjetividade do escritor que impessoal, recusando as memórias que representam situações psicanalíticas, como o texto que fala de “papai ou mamãe”, pensa ele⁵⁵. Entretanto, cabe pensar que toda a contribuição trazida pela psicanálise ao ocidente vem apoiando em muito para a compreensão de obras e mesmo a produção de muitas. Surge então a pergunta: O que fazer com Don Juan? E depois dele?

2.9

Do atual no mito

A cena do pai que é assassinado ao tentar defender a honra da filha é uma cena capital para compreendermos o castigo a que será submetido Don Juan. Tal cena tem diferentes relevos e tratamento nas versões em questão. Em Tirso, ela segue a lógica do poder religioso e moral estabelecido, sendo o castigo e a punição máxima a solução para o conflito entre personagens e visões de mundo diferentes, como podemos localizar a través de *Don Juan e o Comendador* na forma de estátua. Em Lima, sequer se tem essa instância de autoridade, a mulher já possui recursos suficientes para lidar com o sedutor e burlador. Cabe lembrar que *Lenço – Azul* é uma jornalista esperta que por meios inteligentes, e dotada de

⁵⁵Embora na obra do filósofo *O Anti-édipo* seja uma obra importante para redimensionar a presença dos estudos psicanalíticos nos sentidos dados tanto às situações de clínica como institucionais ou políticas, cabe um pouco de prudência ver que já um modo de ver impregnado que perpassa as relações cotidianas e que de algum modo dele se vale e até transforma contextos. Talvez, o que possamos fazer seja uma escuta de que a excessiva racionalização que a linguagem psicanalítica disparou a partir dos usos dos textos de Freud, principalmente, que continua numa seqüência cheia de oscilações, desvios, por Lacan, Laplanche, Winnicott, e tantos outros, e que agora parece inundar um cotidiano de forma massificadora com os sérios riscos de deixar ficar em estado de análise permanentemente. O que já vem sendo apontado pela noção de apagamento de fronteiras. Também o consultório, a sala de aula parecem estar sob esse risco que desfaz as linhas fronteiriças entre esses espaços. Cabe pensar que não é fácil amar a facilidade de se ter a informação a tempo e a hora, muitas vezes isso tem um alto preço para as relações sociais, gerando efetivamente um problema de comunicação. O risco dos termos “guarda-chuva” que se tornou quase impossível de se evitar, dada a facilidade dada aplicabilidade a que nos impomos. Aplicabilidade que autoriza em momentos inadequados sermos terapeutas ou educadores de todos a todo tempo. Talvez seja o caso de entender tais situações como aquelas que querem falar de latências, muito mais do que propriamente de ações de fato.

esperteza, consegue uma entrevista com o *Burlador* para a revista feminina para a qual escreve. Em Saramago, a tentativa de castigo e punição por parte do Comendador torna-se uma cena cômica, colocando em evidência o anacronismo de tal iniciativa no contexto atual, para o qual o mito recontado pelo escritor português se volta.

Pai morto ou não morto; Deus morto ou não morto; rei posto ou deposto, dá no mesmo, a repressão continua a mesma sobre aqueles que se insurgem diante de esquemas hipócritas ou estruturados em cima de valores que beneficiem a poucos.

A versão de Saramago sugere esta continuidade, através de ironias. O fantasma volta, pífilo, mas ainda volta, não assusta mais a *Don Juan*, se é que algum dia o assustou, talvez na versão romântica de José Zorrilla, uma ironia romântica. A ontológica cena do encontro de *Don Juan* com o fantasma do Comendador, o “convidado de pedra”, que coloca Don Juan frente a frente com o fantasma, outra via mítica importante, analisada por diversos comentaristas desde a obra de Molina.

Nesta cena, o Comendador vem buscar *Don Juan* para cear com ele, em realidade, para puni-lo, e levá-lo para o inferno (isto em Tirso de Molina). É o enfrentamento de mundos diferentes, o terreno e o sobrenatural, na idéia de infernal. O fantasma do pai assassinado de **Dona Ana** volta, no entanto, suas ameaças pela palavra coercitiva não têm mais força. Seu domínio está extinto como seu fogo: “Arrepende-te”, fala do personagem, em seguida, sabe-se de uma gargalhada ao fundo de Don Juan. “Arrepende-te”, repete, discurso da culpa e do arrependimento. Impossível, pois não se acredita mais, não se vê qualquer pecado, como se arrepender ou como amaldiçoar?

A lucidez de Don Giovanni escapa à ingenuidade creditada a ele na versão de Tirso, por exemplo, com o mote *tan largo melo fias*, que para muitos é tomado como deboche a ser exemplarmente castigado, dentro do contexto em que é produzido o texto de Molina.

Não nos esqueçamos, do fato de se tratar de um texto gerado no contexto barroco, estruturado com todas as contradições de uma vivência do duplo em vida são maniqueísticamente exploradas, o chamado princípio de contraste como identificam alguns críticos. Uma visão de Barroco é simplificadora e reduz as

possibilidades de reflexão que um texto dessa natureza propõe. Mas é certo o aspecto de intensidade para exprimir o sentido da existência, além da humanização do sobrenatural, são, sem dúvida, traços da estética barroca que reafirmam a peça neste tipo de quadro estético.

Surge Zerlina na cena, a camponesa, que em Mozart não chega a deitar-se com Don Juan, embora quase capitule a seus encantos em meio a festa de casamento com Masetto, o noivo ciumento e tolo. A cena em Mozart é cômica e dá mostras de um homem violento tomado pelo ciúme e de uma camponesa espertamente submissa, mas cônica de seus poderes de convencimento pela sedução.

Em Saramago, a personagem é apresentada de modo mais equilibrado; enquanto *Masetto*, o noivo, é ansioso. Esta personagem assume em Saramago maior destaque para a solução do conflito do texto dramático. Na ópera de Mozart e Da Ponte, ela volta para o noivo e se submete a ele, a fim de garantir o casamento, mesmo diante de investidas violentas do noivo. Em Saramago, *Zerlina* já está sumida das vistas de Masetto, decidida que está por *Don Giovanni*.

O impasse se dá: como levar para o palco uma cena que depende de uma crença abalada? o que fazer agora com isto? (Esta talvez seja a pergunta da ética contemporânea). Don Giovanni não será morto porque parece não haver mais inferno, ao menos diante da situação em que nos encontramos com o discurso do cristianismo bombardeado; tampouco ele deverá ser castigado porque não há mais deus a ser representado na figura do pai, ao menos parece que os leitores agora são “desfiliados” como bem observa Roger Chartier sobre o internauta em seu livro “A aventura do livro : do leitor ao navegador”(1998) . A maldição advinda da força de palavras de representação também não intimidam *a Don Giovanni*. Está posto e, uma vez posto, o que fazer com isto? Diante disto?

Seguir pelas ações fantasmais, por exemplo, seduzindo pela Internet, onde a sedução já não é mais o canto, e ainda assim contém o risco da falha do sistema? Genial falha do sistema. Genial falha do canto sedutor, aí obra de sedição, pura perturbação. As salas de bate -papo dão prova disto. Um *cibermito* como comenta Antonio Piedra⁵⁶.

⁵⁶Artigo intitula-se “Don Juan, El fin de um mito?” que trata da trajetória do mito tomando como aspecto principal a questão da sedução, a partir de Jean Braudillard, com o entendimento de que

Zerlina diz que não veio para dele se rir. Diz que veio para com ele se ir. Para onde? Para uma *Ilha Desconhecida*⁵⁷? Novamente Saramago propõe um lugar fora de todo o mundano, de todo o sagrado, u-tópico, um espaço de abertura à transformação desejada. É nesse deslocamento proposto por *Zerlina* a *Don Giovanni*, que se introduz a possibilidade para o então elemento fechado que é o mito em sua estrutura.

Neste sentido, o caráter dinâmico empreendido ao mito sugere um redimensionamento deste, de modo que *Don Giovanni*, enquanto variação italiana de Don Juan, passa a ser aproximado do que se considera arquétipo. Digamos que o arquétipo do sedutor está lá, em latência, uma energia desejante que move sujeitos, mas enquanto energia é sem forma definida, e, por isso, receptiva a formas variadas.

Saem de cena ambos, *Zerlina* e *Don Giovanni*, de mãos dadas, com a indicação de que fará amor e a convocação da camponesa, agente de transformação, para que na perda do “dom” (Don)a titulação ambígua que também sugere um talento, uma aptidão, ele passe a se conhecer e seja simplesmente *Giovanni*.

Sobre esse momento recorremos ao pós-fácio “Gênese de um libreto”, por Graziella Seminara, que é a reprodução do texto do programa da representação da ópera no Teatro Alla Scala de Milão (2003), como explicam em nota o Editor e que contém parte dos e-mails trocados entre Azio Corghi, compositor da ópera, e José Saramago correspondência elucidativa do processo de criação. A discussão alongada dos parceiros detém-se na questão de criar ou não a ambigüidade sobre a possibilidade de mudança de Don Giovanni, uma mudança que o levaria para uma vida de amor e não mais de sedução e conquistas sucessivas. Assim encaminham a questão, depois de Corghi sugerir que Leporello ao final apanharia o novo catálogo em branco trocado pelo catálogo com os nomes das mulheres conquistadas, burla liderada por *Don Elvira junto a Dona Ana e Don Otávio*:

“seduzir é fragilizar”, a ponto de aproximar o mito de tipos bastante conhecidos do cotidiano contemporâneo: o boêmio, o internauta que vai para as salas de bate-papo e os sites pornôs. Com a diferença de que hoje a mulher escolhe por quem vai se deixar seduzir, pelo menos em alguma medida.

⁵⁷A *ilha desconhecida* é um belo conto de Saramago editado com reproduções pictóricas que tratam de uma história de amor, de um encontro possível num barco imaginário, entre um homem e uma mulher. Tivemos a experiência de trabalhar com este texto em sala de aula e foi uma iniciativa das mais felizes em termos de leitura em classe.

É bom e mau (...) Acabaram-se os catálogos com os nomes das mulheres. No lugar de Don Giovanni vai nascer Giovanni, outro homem, que o amor perdoou. É por isso que o “dissoluto” se tornou “absolvido”. Na sua interpretação tudo vai continuar como dantes. (2005: 114)

Saramago segue categórico em dizer que não concorda com tal cena, sob o argumento de que assim estariam a criar um *Don Giovanni* igual aos demais, o que fugiria da proposta de ambos. A análise que se segue de Seminara é bastante elucidativa e rigorosamente fiel ao que os dois estão se propondo fazer, principalmente ao que Saramago lidera, considerando que a iniciativa é de um texto sobre o qual Corghi criaria a composição, aliás, foi tal fato que nos impulsionou a tomar a versão de Saramago para este estudo, mesmo sabendo tratar-se de um texto para ser uma ópera, com todas as diferenças e exigências que este tipo de obra requer. Seminara então dá-nos a ver que, para Saramago é:

uma morte simbólica, que ocorre na profundidade da psique e que dá lugar a um renascimento no sentido da libertação do peso do “mito”. É lida nesse sentido a supressão – confiada a Zerlina – daquele título de “Don” que o escritor interpreta como verdadeira e própria “sigla” da imagem arquetípica do “sedutor” (...). (2005: 115)

A idéia explicitada por ela é de que o renascido *Giovanni* estará a abrir-se para *uma autêntica relação de amor*. Mas ainda explica Seminara que o músico *ciente da discordância de Saramago* responde em seguida ao escritor, numa percepção bem mais sugestiva a que Saramago firmava e que acaba por ser a definitiva diante do recuo de Corghi. O compositor então lhe escreve:

(...) A idéia de Leporello admira as conquistas do amo (a ponto de ser obrigado por este a usar as suas vestes) tornou-se um lugar-comum no campo da musicologia tradicional. Desejaria deixar uma margem de “dúvida” ou, ao menos, de ambigüidade quanto a este ponto. Estaremos bem seguros de que um Don Giovanni pode “mudar de pele” definitivamente? (2005: 115).

Se Corghi em sua contraposição a Saramago lembra-nos sobre a possibilidade de *Don Giovanni* não se transformar, é também cabível pensarmos que toda formação é uma aposta, um risco, e como tal os resultados não são necessariamente os que esperamos ou idealizamos. Preferimos então deixar-nos acompanhar da sabedoria de María Zambrano que escreveu em “Los Bien

aventurados”, aqueles que já se relacionam com a vida e com o conhecimento de um modo mais impessoal e menos emocional: *esperar sem nada esperar* (1990:110) de maneira que a esperança não se alie à ilusão e precipite frustrações, queixas, ou lamentações, bem ao gosto de nosso exercício no magistério cotidiano.

Na resolução de Saramago, a proposta de transformação através do feminino, esse feminino que desfaz, desmancha o sólido poder de sedução masculino, ao mesmo tempo em que o ilumina por vias transversas.

Só ele, o leitor, com seu segredo saberá que fim escolherá: o castigo como repetição de um desejo? A absolvição como cumplicidade de uma transgressão? A aliança como expressão de um cansaço que cede a um movimento contínuo de libertação ou autonomia? Ou o nada, como o estado de suspensão em que de fato estamos neste momento histórico, cheio de perplexidade? A incomunicabilidade para o que não tem expressão? O jogo de pedir mais tempo para burlar a morte? (tan *largo me lo fias*, diria o *Don Juan* de Tirso); A sedução para mudar de tonalidade de afetos; a sedição para desestabilizar convicções? Quem dará esta resposta, o leitor – crítico ou o leitor-autor? Em desdobras e novas dobras? O leitor espontâneo? Um leitor?

No encontro com Zerlina, fica a indeterminação, o aberto, em que tudo pode acontecer ou nada, até que nova versão apareça. Não se pode dizer o que irá emergir do perdão. Se ele, *Don Giovanni*, o aceitará ou simplesmente seguirá com a certeza de que não é caso de perdão.

Com Zerlina surge também o impasse: o que fazer com isto? Esta é a pergunta da ética contemporânea, está posto e uma vez posto, o que fazer com isto? Diante disto? Seguir pelas ações fantasmais? Em desdobras e novas dobras? O leitor espontâneo? Um leitor? Muitos leitores num só indivíduo?

O que virá depois de Don Juan? Como continuar depois de Don Juan? O que fazer com isto que nos aconteceu? Essa máquina desejante produziu em muitos também o desejo de desejar. Deixar-se atravessar pelo mito de Don Juan, por *experiências donjuanescas* não é garantia de se ir para além de si, pode ser retornar para si mesmo.

Aproximar o mito da idéia de desposseção, de ser que atrai pelo desejo, tão somente pelo desejo como quer Kierkegaard, pode abrir uma fenda para tomá-

lo como um modo de amor revolucionário. Então, seja por um modo ou outro de amar, o que entra em questão é o que isto produz nos sujeitos? Como o desejo pode sobreviver cortado do exterior? Como pensar em Don Juan sem o contato com o exterior. É isso o que traz para as mulheres a lembrança de que existe um exterior à família. O desejo de Don Juan num espaço móvel é uma forma de desestabilizar a realidade daquelas mulheres tão bem assentadas em seus lugares de esposas prometidas ou não.

Assim, parece-nos que a atualidade do mito de Don Juan não se apresenta tão somente por ser reescrito no século vinte e um, mas também por evidenciar uma tensão entre o que lhe pode ser atual em constante movimento com o que pode estar na esfera da virtualidade. Essa dinâmica aplicada às noções de “busca” e de “captura” como já mencionamos propicia pensar tanto a atual idade do mito em suas variadas versões, como seu atual perfil enfraquecido de “sedutor”, para fazer relevo ao “mentiroso”, nas proposições kierkegaardianas.