

## DUAS FACES DO MITO DE DON JUAN: MOLINA E MOLIÈRE

Norberto Perkoski \*

*Aquele que não sabe fazer o cerco a uma donzela até que ela perca tudo o mais de vista, aquele que não sabe, à medida do seu desejo, fazer acreditar a essa donzela que ela é quem toma todas as iniciativas, esse homem é e sempre será um desajeitado; não invejo o seu prazer. Um tal homem é e sempre será um inábil, um sedutor, termos que de modo algum se podem aplicar a mim. Eu sou um esteta, um erótico, que apreendeu a natureza do amor, a sua essência, que crê no amor e o conhece a fundo, e apenas me reservo a opinião muito pessoal de que uma aventura galante só dura, quando muito, seis meses, e que tudo chegou ao fim quando se alcançam os últimos favores.  
( Kierkegaard, Diário de um sedutor)*

### APRESENTAÇÃO

O objetivo do presente estudo é contrastar duas versões teatrais do mito de Don Juan: o texto-matriz de Tirso de Molina, **El burlador de Sevilla y el convidado de piedra**, e **Don Juan ou O festim de pedra**, de Molière.

Para a análise do primeiro, o referencial teórico embasou-se, predominantemente, na obra sobre o Maneirismo, de Arnold Hauser. Para a abordagem do segundo, optou-se por focar o espaço da comédia no teatro francês do século XVII e a importância de Molière nesse contexto.

Priorizou-se, nas duas variantes, a sedução enquanto processo, dando-se especial atenção ao discurso.

---

\* Professor de Literatura da UNISC.

Por fim, são tecidas algumas considerações acerca do conceito de mito e as suas relações com os textos trabalhados.

## 1 EL BURLADOR DE SEVILLA Y EL CONVIDADO DE PIEDRA, DE TIRSO DE MOLINA

### 1.1 O texto-matriz

Embora se afirme que Don Juan seja um mito da modernidade, alguns elementos que conformam a sua estrutura podem ser encontrados na mitologia grega na figura de Zeus. Sedutor e infiel, a principal entidade do panteão helênico urde várias artimanhas para usufruir das mulheres mortais e das deusas do Olimpo. Entre as últimas, descontando-se a ciumenta esposa Hera, enumeram-se entre as suas conquistas Deméter, Letó e Maia. Já para envolver as mulheres mortais, o ardil empregado é o da **transformação, o disfarce**: Alcmena é enganada por um sósia, um duplo de seu marido Anfitrião; Danae, por uma chuva de ouro; Europa, por um touro; Leda, por um cisne; Sêmele, mãe de Dionísio, sucumbe ao esplendor da divindade. Vestígios dessa troca identitária aparecerão ao configurar-se o mito de Don Juan.

Das lendas populares medievais, advêm a inclinação pelas mulheres e a ceia com a caveira, segundo Victor Said Armesto, citado por Irleamar Chiampi e Antonio Gómez Moriana.<sup>1</sup> O “*don galán*” ou o “*mozo alocado*” teria sido aproveitado pelo dramaturgo espanhol Tirso de Molina, o primeiro a dar aos aspectos lendários uma elaboração artística.

Texto-matriz, estruturado em três atos, **El burlador de Sevilla y el convidado de piedra** (1630), de Tirso de Molina, estabelece as bases de representação literária do mito de Don Juan. Já no início do primeiro ato, tem-se o seu motivo recorrente e indissociável, a sedução: Don Juan Tenório, fazendo-se passar pelo duque Otávio, desfruta dos prazeres corpóreos com a duquesa Isabela. Quando esta descobre a farsa, queixa-se ao rei de Nápoles - então possessão espanhola - que manda o tio de Don Juan e embaixador de Espanha, Pedro Tenório, prender a quem havia profanado a honra da duquesa. Acobertando a infração, Don Pedro Tenório sugere ao sobrinho fugir, já que a duquesa não isentara o seu namorado, o duque Otávio. O rei ordena a Don

1- O mito literário de Don Juan. In: **O mito ontem e hoje**. SCHÜLER, Donaldo & GOETTEMES, Míriam Barcellos (Org.). Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1990. p. 58.

Pedro Tenório encerrar a duquesa em uma torre e prender o duque para que este “*corrija*” o seu “*erro*”. No entanto, Don Pedro Tenório permite também a fuga do pretendente de Isabela.

É imprescindível ressaltar que as cenas iniciais apontam para, no mínimo, três **burladores** e não apenas para um só. Transgridem a norma, além de Don Juan, Isabela e Don Pedro Tenório. Aquela, pelo comportamento desviante da perda da honra, a lei do tempo; este, pelo descumprimento da ordem real.

Quanto à conduta ditada pelas normas da época, a transgressão de Isabela parece ter um cunho maior do que a do próprio Don Juan. O código de honra exigia do homem a coragem e da mulher, a pureza sexual. Don Juan revela-se destemido ao longo da peça, o que não se pode creditar ao comportamento das mulheres no que tange à honra feminina. Por outro lado, o teatro do Século de Ouro espanhol, também chamado de “*teatro da honra*”, propiciou, segundo Julien Pitt-Rivers, outros questionamentos frente à ambigüidade do tema; entre eles, o quanto valeria a honra de um homem do povo afrontado por um nobre. A resposta é denunciativa:

*“Como os autores eram todos homens da Igreja, não é surpresa descobrir que eles em geral não favorecem a visão aristocrática da honra. Mesmo a melhor de todas as peças, **El burlador de Sevilla**, é uma crítica profunda, quase satírica, dessa visão”.*<sup>2</sup>

Já as atitudes do Don Juan de Tirso de Molina, no que concerne às mulheres, não conhecem fronteiras em termos de classes sociais. Tanto a aristocracia quanto o povo são logrados, pois o burlador erige como lei máxima o engano de outrem. A fraude é a base que fundamenta o seu processo de sedução.

No emaranhado conceitual do termo “seduzir” e seus cognatos, Elisa Angotti Kossovitch pesquisa os dicionários e afirma que “*nenhum se furta ao juízo moral ou religioso-civil*” e que “*em nenhum lugar ‘seduzir’, ‘sedução’ ou ‘sedutor’ conduzem alguém pelo caminho do Bem, à Verdade*”. Declara que Aurélio Buarque de Holanda é “**direto**” ao conceituar “seduzir” como “atrair, encantar, fascinar, deslumbrar”, mas a autora não explora esse

2- PITT-RIVERS, Julien. A doença da honra. In: GAUTHERON, Marie (Org.). **A honra: imagem de si ou dom de si - um ideal equívoco**. Porto Alegre: L & PM, 1992. p. 29.

caminho, priorizando, em sua abordagem do texto perverso, os sentidos de “levar ao erro” e “desviar do caminho da verdade”.<sup>3</sup>

No entanto, é a bipolaridade significativa que engendra, subrepticamente, no mito de Don Juan, o seu poder encantatório e fascina até hoje, imbricando, para tensioná-los, os significados de “embuste” e “atração”. Enfim, o caminho lingüístico desdobra-se e evolui ao longo do tempo, da fraude da fala do sujeito em relação ao objeto (de Don Juan para as mulheres) para a verdade do fascínio, do encantamento dessa mesma enunciação (das mulheres para Don Juan).

Modelar quanto ao primeiro dos aspectos acima mencionados é o início da peça de Tirso de Molina. Também na ação interna ocorre a gradação ascendente da falsidade enunciativa para (é o que se verá mais adiante com Tisbea) o fascínio da recepção do discurso. Obrigado a preencher os vazios do texto através do imaginário tanto individual quanto coletivo, o leitor/espectador sucumbe da mesma forma à magia do autor, que omite para melhor enganar e, ao mesmo tempo, atrair. Comprove-se:

*ISABELA - Saí por além, D. Otávio, que é mais seguro.*

*D. JUAN - Volto a jurar-vos, duquesa, que cumprirei as minhas promessas.*

*ISABELA - Serão então verdadeiras as vossas promessas e ofertas, vossas dádivas e cumprimentos, afeições e amizades?*

*D. JUAN - Sim, meu bem.*

*ISABELA - Vou buscar uma luz.*

*D. JUAN - Para quê?*

*ISABELA - Para que a minha alma veja a felicidade que acabo de sentir.*

*D. JUAN - Eu apagarei a luz.*

*ISABELA - Oh, céus! Quem és, homem?*

*D. JUAN - Quem sou? Um homem sem nome.*

*ISABELA - Não és o duque?*

*D. JUAN - Não.*

3- KOSSOVITCH, Elisa Angotti. Don Juan e Sade: sedução e perversão da escritura. In: RIBEIRO, Renato Janine (Org.). *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 77-82.

*ISABELA - Eh, gente do palácio!*

*D. JUAN - Pára. Dá-me a mão, duquesa.*

*ISABELA - Não me agarres, vilão! Aqui d'elrei!  
Soldados! Gente!<sup>4</sup>*

As primeiras falas de Don Juan já são representativas do discurso da sedução como processo: a repetição, a palavra empenhada e o vocativo amoroso fazem parte do jogo fraudulento. Aqui, a situação de enunciação intensifica ainda mais o enunciado: uma sala palaciana, o isolamento do par de amantes, o desejo satisfeito, e, principalmente, o tempo noturno. Tudo contribui para a falsificação discursiva e de tudo se aproveita Don Juan, conhecedor do lado instintivo, do dionísíaco. A tentativa de esclarecimento se efetua através da luz apolínea pretendida por Isabela. Contudo, a falta de nome (“*Quem sou? Um homem sem nome*”) acentua o caráter despersonalizante de Don Juan. Por trás da máscara, ausência: o inexistir um nome é matáfora para a carência da individuação. Sem um substantivo próprio automeante, Don Juan se coletiviza e representa - nesse passo - a aceitação do caráter irremediável da pulsão, do desejo, ausentes a eleição de um objeto e o envolvimento afetivo. Daí por que a fala da sedução, enquanto verdadeira como significante de conquista, sucumbe à “luz” do significado do Outro. Razão e paixão, embora rimem, não figuram no mesmo poema.

Em Tirso de Molina, não só o elemento masculino é condutor do processo de sedução mas também o jogo feminino aparece, representado pela figura de Tisbea. Pescadora tanto de peixes quanto de homens, Tisbea representa o fracasso da sedução, pois de sedutora passa a seduzida. Ignorando, racionalmente, as investidas dos pescadores, submerge aos encantos de Don Juan. Mesmo temendo a fraude, não resiste ao discurso do galanteador.

É nesse momento da peça de Tirso de Molina que o discurso de Don Juan assoma ao primeiro plano da representação e se faz preâmbulo para a ação enganadora, desvelando a sua eficácia. Fazendo uso das marcas lingüísticas do tempo, tanto Don Juan quanto Tisbea se expressam através de

4- MOLINA, Tirso de. *O sedutor de Sevilha e o convidado de pedra*. Tradução de Orlando Neves. Porto: Civilização, 1967. p. 7-8. As demais citações foram extraídas dessa edição, confrontadas com *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, da Editorial Losada, de Buenos Aires [s. d.].

elementos antitéticos, reveladores, segundo Arnold Hauser,<sup>5</sup> da tensão do homem da época:

*“D. Juan - No mar morri, mas em vossos braços vivo. Já perdi o temor de me afogar, pois do inferno do mar chego ao claro céu dos vossos braços”*(p. 21, grifos meus).

A brincadeira, o jogo vocabular, tão caro ao período, também se faz presente na mesma fala do sedutor:

*“No vosso divino oriente renasço e não posso surpreender-me visto que de amar a mar dista uma letra apenas”*(p. 21).<sup>6</sup>

Por intermédio de Tisbea, Molina apropria-se do episódio do cavalo de Tróia, mesclando-o também de associações maneiristas em que não estão ausentes ressonâncias do temor do engano por parte da figura feminina e da astúcia masculina, esta última oriunda do passado cultural e conhecida do leitor/espectador:

5- O objetivo maior de Hauser é recuperar o conceito de **maneirista**, destituindo-o das associações depreciativas do seu cognato **amaneirado**, com o qual às vezes é confundido. Sem dúvida, a influência direta, enquanto projeto de estudo e processo analítico, é Wölfflin no redirecionamento dado por este aos estudos sobre o Barroco. O elemento fundamental da teoria de Hauser não é a oposição entre CLÁSSICO X MANEIRISTA, uma vez que considera o último também clássico: “só é possível obter um entendimento adequado do maneirismo se ele for observado como o produto de uma tensão entre classicismo e anticlassicismo, naturalismo e formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, convencionalismo e revolta contra o conformismo, pois sua essência repousa nessa tensão, nessa união de opostos, aparentemente inconciliáveis” (p. 21, grifo meu). Cf. HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976. As demais citações retiradas dessa obra serão indicadas pelo número da página onde se encontram, colocado entre parênteses.

6- A associação emana da própria linguagem, como esclarece Hauser: “*A poesia maneirista (...) é também a arte que brota do espírito da linguagem, não tanto preenchendo-o de conteúdo, como derivando dele o conteúdo*” (p. 386). Ou, ainda, o que se enquadra plenamente à totalidade discursiva de Don Juan, a linguagem como esvaziamento do real, como “fuga da coisa” em direção à palavra, teoria esta de Karl Vossler, citada por Hauser. O último exemplifica: “*...uma evasão da realidade, um disfarce, transformação e distanciamento das coisas por meio de palavras insubstanciais*”(p. 388-389)

*“Tisbea - Pareceis um cavalo grego que desaguou a meus pés todo formado de água mas prenhe de fogo. E se molhado queimais, que faríeis se estivésseis enxuto! Prometeis um fogo grande, não há dúvida, mas queira Deus que não estejais a mentir”* (p. 22).<sup>7</sup>

O criado Catalinon pergunta ao patrão se ele pretende mesmo fazer uso de Tisbea. A resposta de Don Juan é categórica: “*Se enganar é um hábito muito antigo em mim, por que mo perguntas?*” (p. 28).

Depois da consecução do desejo, o sedutor mais uma vez foge, e Tisbea jura ir à presença do rei pedir vingança.

O primeiro ato termina com a fala exacerbada de Tisbea, dirigindo-se ao mar com o objetivo de aplacar o fogo da paixão e a vergonha da traição.

O segundo ato começa com a revelação por parte de Don Diego Tenório, pai de Don Juan, ao rei de Espanha do que realmente sucedera em Nápoles. Este se compromete em casar Don Juan com Isabela que, no momento, encontra-se em Sevilha. Com a chegada do duque Otávio, o rei resolve casá-lo com Dona Ana de Ulloa, anteriormente prometida a Don Juan. Esta, contudo, está apaixonada pelo marquês da Mota, a quem envia um bilhete marcando um encontro às onze horas na casa dela e pedindo que o marquês use uma capa de cor a fim de ser reconhecido. O bilhete cai nas mãos de Don Juan que urde a artimanha de se fazer passar pelo marquês, ao mesmo tempo que dá a este o recado, alterando o horário para a meia-noite.

Se a peça inicia com o desmascaramento, o segundo ato revela os passos da conquista das mulheres vinculadas à aristocracia. A estrutura, em Tirso de Molina, dá-se através da repetição, do acúmulo de situações semelhantes. Novamente, tem-se o tempo noturno, o espaço interior e o fazer-se passar pelo Outro.

Acrescente-se, neste ato, um outro aspecto basilar à estrutura do mito: o assassinato do pai de uma das mulheres seduzidas. Novamente desmascarado, depois de tentar seduzir Dona Ana, o combate que ocorre entre Don Juan e Don Gonçalo de Ulloa, com a morte deste, serve de ponte para a justaposição

7- Ainda quanto ao estilo maneirista, Hauser declara que o mesmo enfatiza “*a tensão entre os elementos estilísticos conflitantes que encontram sua pureza e sua expressão mais notáveis no paradoxo*” (p. 21).

de mais um elemento lendário do don juanismo: a ceia com a estátua, fato este que irá ocorrer no ato seguinte. O segundo ato termina com a festa de casamento entre os camponeses Batrício e Aminta, a próxima presa da classe popular a ser perseguida por Don Juan, assim como Tisbea já o fora.

O terceiro e último ato apresenta a sedução de Aminta e a ceia com a estátua de Don Gonçalo na casa de Don Juan, assim como o convite do morto para que o sedutor também vá ceiar com ele no sepulcro no dia seguinte. Aceita a convocação, durante o jantar Don Juan sente-se queimar e tenta destruir o fantasma; como não consegue, pede alguém para se confessar e assim conseguir a absolvição. Também a isso não alcança e cai morto.

A peça termina com a restauração da lei social através do matrimônio dos pares envolvidos, o que, no entanto, não resulta capaz de punir Don Juan. A destruição do sedutor só é alcançada através do castigo divino. Cindido entre pólos opostos, a peça de Tirso de Molina desvela a tensão irredutível do homem da época entre o sensual e o espiritual, que aparecem interligados. **El burlador de Sevilla**, no entanto, não deixa também de apresentar o que Hauser considera a marca principal de um trabalho maneirista: aquele “certo *quê picante*”, “*um desvio galhofeiro e compulsivo do normal, uma qualidade alegre, agitada ou um trejeito atormentado*” (p. 21). Enfim, a ambigüidade do tempo que, como o deus Jano, era bifronte.

### 1.2 Alienação, narcisismo e ressonâncias

Para Hauser, a chave para a compreensão da crise maneirista é o conceito de **alienação**, e o pensador considera que o maior avanço feito por Marx na história dessa idéia “*está principalmente no fato de ele despir o conceito hegeliano da generalidade abstrata, metafísica e intemporal definindo-o historicamente, ou seja, dando seus limites no tempo*” (p. 79). Para Marx, a alienação surge com a propriedade privada e no seu sentido mais restrito na divisão do trabalho, ou melhor, na “*mecanização da produção associada à divisão do trabalho*” (p. 79).

Para o que interessa aqui desenvolver optou-se por pinçar alguns aspectos do sentido clássico do termo, no qual estão associadas as idéias de “desarraigamento”, “*sentido de perda de contato da pessoa com a sociedade*”, e, enfim, “*desapossamento do eu, perda da subjetividade*” (p. 78).

Se é verdade, como afirma Hauser, que “*a maior parte dos escritores da época desenvolveram o tema de que era da natureza e destino do homem ocultar-se e disfarçar-se, estar sempre desempenhando um papel, escondendo-se sob uma identidade fictícia, vivendo uma ilusão*” (p. 89), um dos exemplos

dados por ele para o sentimento de inautenticidade do herói dramático para consigo mesmo é inaceitável. Cita-se: “*...e, após sucumbir ao encanto de Cleópatra, Antônio não mais se conhece a si mesmo e compara-se a uma nuvem a mudar constantemente de forma*” (p. 89). Nesse passo, torna-se inadmissível aceitar um nexo causal entre a alienação gerada pela mecanização da produção e a “alienação” daquele que está apaixonado, pois o desapossamento do eu é uma condição inerente ao ser enamorado. Tanto é assim que, em capítulo subsequente, Hauser se dá conta de que o conceito de alienação não pode ser meramente transposto do social para o individual e opta pela idéia de **narcisismo**,<sup>8</sup> afirmando que este “*é uma doença da mente individual, assim como a alienação é uma doença do corpo social*” (p. 92).

Desse modo, Hauser salienta que “*a conquista mais importante da literatura maneirista é indubitavelmente a criação de toda uma galeria de tipos narcisistas*” (p. 95). Entre eles arrola Dom Quixote, Don Juan, Fausto e Hamlet.

Tem-se, então, que, com base em Freud, um caráter narcisista “*retirou sua libido - seu amor e seu interesse afetivo - do exterior ou do mundo objetivo, de pessoas e coisas, e concentrou-a em si mesmo. Ele não é capaz de amar a ninguém a não ser a si mesmo*” (p. 32). É nesse conceito que se apóia Hauser para enfatizar que Don Juan conquista várias mulheres mas não ama nenhuma. Em relação a uma possível procura de Don Juan, o pensador posiciona-se pela inexistência da mesma:

“*A idéia de que está sempre buscando a única mulher que ele não consegue encontrar é, contudo, infundada; está longe de buscá-la, pois não deseja achá-la*” (p. 97).

Outro é o posicionamento de Jean-Pierre Winter frente ao mito de Don Juan. Para este psicanalista francês, o que Don Juan procura é “*uma função onde nós reconhecemos ‘todas as mulheres’*”.<sup>9</sup> Interpretando o famoso

8- É importante salientar que o conceito de **narcisismo** trabalhado por Hauser é o freudiano, que, como se sabe, carrega toda uma carga negativa. As análises questionadoras do mito ou dos seus aspectos positivos encetadas por Theodor Reik, Herbert Marcuse e Gaston Bachelard, entre outros, não são consideradas.

9- WINTER, Jean-Pierre. Variações sobre o mesmo tema ou a palavra empenhada. In: WAJSBROT, Cécile (Org.). **A fidelidade: um horizonte, uma troca, uma memória**. Porto Alegre: L & PM, 1992. p. 190 (Série Éticas).

catálogo do libreto de Lorenzo Da Ponte, para a ópera **Don Giovanni**, (1787), com música de Mozart, declara que a infidelidade de Don Juan em relação a cada uma de suas conquistas “*tem por tela de fundo o cuidado de não trair a categoria ‘todas as mulheres’*”.<sup>10</sup> E acrescenta:

*“Infiel por infidelidade, ele comete um erro maior: confundir a inacessível totalidade com o símbolo inacessível. Como se, para ele, ‘todas as mulheres’ fossem um número, e não uma função. Mas o que o seu percurso nos ensina é que a dimensão simbólica do pacto de fidelidade pode escolher, para se revelar, tanto o seu respeito como a sua transgressão: o homem, o que quer que ele diga, é sempre, ao mesmo tempo, mais fiel e mais infiel do que acredita”*.<sup>11</sup>

Essa noção da palavra empenhada e descumprida já comparece n’**O banquete**, de Platão, no discurso de Pausânias que declara que “*ao amante (...) quando ele jura só ele tem o perdão dos deuses se perjurar, pois juramento de amor dizem que não é juramento*”.<sup>12</sup> É de se supor que aqui o juramento tem no instante de sua enunciação foro de verdade, o que não ocorre com o Don Juan de Tirso de Molina, cujo perjúrio é parte da estratégia, ou seja, a palavra empenhada já carrega junto, **a priori**, a sua negação.

Há que se relativizar também a interpretação de Jean-Pierre Winter, porquanto analisa outra obra que aborda o mesmo mito. Para o Don Juan de Tirso de Molina, não há a preocupação em manter-se fiel ao conjunto idealizado de “todas as mulheres”. Autocentrado e narcísico, esse sedutor carece de profundidade, é planejado, e apresenta um comportamento em que a seqüência dominante, senão a única, é a conquista através do engano e a fruição corporal do objeto seduzido. Tão-somente isso. O comentário de Winter pode ser elucidativo para se entender o Don Juan de Molière. É o que se tentará a seguir, iniciando por uma abordagem do panorama teatral da época.

10- Idem, *ibidem*, p. 191.

11- Idem, *ibidem*, p. 191.

12- PLATÃO, **O banquete**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1993. p. 17. (Col. Os pensadores).

## 2 O DON JUAN DE MOLIÈRE

### 2.1 O teatro francês no século XVII e a ruptura de Molière

Considerada, no século XVII, como um gênero menor, mero diletantismo, a comédia não conseguira, na época, se impor entre os artistas renomados. Valorizava-se, então, a tragédia que, além de ser do gosto público, possibilitava aos atores o caminho do sucesso e a segurança do mecenato.<sup>1</sup>

No entanto, nem mesmo o repertório trágico, nos moldes clássicos, propiciou ao grupo de Molière, o **Ilustre Théâtre**, o espaço da fama. A estréia redundou em fracasso, com a total ausência de público. Faltava-lhe, além da experiência, o apoio monetário da aristocracia que as outras companhias profissionais possuíam.

Como Paris não apresentava as condições necessárias, Molière buscou a província. Pouco antes de terminar a excursão de treze anos pelo interior, decidiu mudar de rumo: dedicou-se também à comédia, buscando uma comunicação mais direta do que aquela usada pelo teatro clássico francês. É através da comédia que Molière irá encontrar o seu caminho como ator, como assegura o comentário:

*“Percebendo sua inegável veia para a farsa de costumes, para provocar o riso e, por meio deste, despertar reflexões críticas sobre a vida social, ele foi pouco a pouco se descartando dos papéis trágicos e assumindo a comicidade. Depois de experimentar os mais variados tipos de público, conhecer os comicos italianos e interpretar um número enorme de personagens, Molière sentiu que seu destino como homem de teatro era ‘fazer rir as pessoas honestas’, observando os vícios humanos, os costumes degradados, a farsa de uma moral em transição”* (p. VIII).

1- As informações acerca do panorama teatral francês e da trajetória de criação e representação de Molière aqui apresentadas resumem o comentário introdutório que aparece no volume a ele dedicado na Coleção “Teatro Vivo”, da Abril Cultural, p. V-XX.

A competência e o desempenho como ator de comédias alheias, das quais Molière, segundo é afirmado, extraía efeitos imprevistos por seus autores, compeliu-o a escrever as suas próprias. Desde as suas primeiras criações, **O estouvado** (1655) e **O despeito amoroso** (1656), a crítica tem reconhecido o manejo perfeito do elemento cômico, o domínio da estrutura do texto, uma maturidade no ritmo das cenas e no encadeamento dos diálogos e a ausência de descompassos formais dos dramaturgos em início de carreira.

A crítica, no entanto, destaca outro elemento como o “centro de gravidade” do seu teatro, a presença do ator: “*Quando escrevia era no ator que pensava - seu jogo de cena, suas expressões, as nuances de sua voz*” (p. X).

Segundo o comentarista da Coleção “Teatro Vivo”, Molière teria se inspirado inicialmente nos modelos da **Commedia dell’Arte**, gênero popular no século XVI, que extraía da caracterização das personagens efeitos cômicos imediatos, pois dependia fundamentalmente da figura do ator e de sua capacidade de improvisar diante de uma platéia diversificada, uma vez que o texto era apenas indicativo.

Luiz Paulo Vasconcellos, em seu **Dicionário de teatro**,<sup>2</sup> aponta duas características básicas da **Commedia dell’Arte**: a organização em torno do princípio da **personagem fixa** e da **ação parcialmente improvisada**. Possivelmente um repertório anteriormente determinado conferia à improvisação um caráter de espontaneidade e exigia, por parte do ator, um grande virtuosismo. As principais personagens eram divididas em duas categorias, a dos patrões e a dos criados. Dentre os primeiros destacavam-se o Capitão, Pantaleão e o Doutor. Os criados compreendiam o Arlequim, a figura mais popular da **Commedia**, Polichinelo e Colombina. Vasconcellos também esclarece que as companhias eram invariavelmente itinerantes, e sua constituição, durante muito tempo, obedecia ao esquema familiar, embora contassem também com atores contratados. O dicionarista relaciona a vivacidade, o humor e o estilo narrativo da **Commedia dell’Arte** como aspectos que influenciaram o que de melhor foi feito em termos de comédia na Europa entre os séculos XVI e XVIII.

Por seu turno, o comentarista de “Teatro Vivo” declara que, inicialmente, Molière inspirou-se nos modelos da **Commedia dell’Arte**, aproveitando “*seus recursos de leveza e improvisação e acrescentando-lhe uma crítica e uma mordacidade inéditas na comédia francesa*” (p. X). Salienta, ainda, que

2- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L & PM, 1987. p. 52-53.

*“com essa nova dimensão crítica, a comédia francesa ganhou outra posição entre os gêneros teatrais. Fazendo uma análise dos erros humanos deixava de ser considerada um ‘gênero menor’ e ingressava no rol das grandes manifestações artísticas, com a mesma dignidade das tragédias clássicas”*(p. XII).

A caracterização psicológica das personagens, revestidas de toda a sua complexidade, foi outra característica que, como afirma o comentarista, colocou Molière na vanguarda artística da época. Na comédia, essa nova abordagem, que invade a verdade última do ser humano, foi inaugurada por ele, angariando-lhe a antipatia de vários grupos sociais:

*“Burgueses em escalada para a riqueza, nobres decadentes, donzelas casadoiras, varões enamorados, esposas incompreendidas, maridos humilhados, beatos hipócritas e médicos sem consciência - não havia quem não fosse denunciado pela pena sarcástica do comediante. Fazendo rir, o dramaturgo fazia pensar. E suas palavras tinham o poder de uma arma”*(XIV).

Sem deixar de encantar as mulheres com seu discurso sedutor, é essa arma o que se verá agora com o desnudamento que Molière faz, através do seu Don Juan, da hipocrisia do contexto social.

## 2.2 A explosão discursiva

Laymert Garcia dos Santos, em seu ensaio “Don Juan e o Nome da Sedução”, chama a atenção para a construção do nome que, somente trinta e cinco anos depois de **El burlador de Sevilla y el convidado de piedra**, de Tirso de Molina, apareceria estampado na peça de Molière **Don Juan ou O festim de pedra**. Salienta também que essa comédia é muito ao gosto do espírito francês, ou seja, de pouca ação e muito discurso: “*não acontece praticamente nada. Don Juan não se faz passar por ninguém, nenhuma dama é seduzida, nenhum marido, ou amante, traído. (...) Se tudo já foi feito, em*

compensação agora tudo é dito”.<sup>3</sup> E salienta: “a característica principal desse sedutor não é a sua sensualidade desenfreada, mas sim sua lábia irresistível. (...) Esse Don Juan fala sobre sua sedução ... e seduz falando”<sup>4</sup>

O **Don Juan ou O festim de pedra** (1665), de Molière, apresenta-se dividido em cinco atos, o primeiro deles iniciando com o diálogo entre o criado de Don Juan, Sganarelle (papel interpretado pelo próprio Molière), e Guzman, o escudeiro de Dona Elvira, atual esposa de Don Juan. Comentam a partida inopinada deste último e da busca, em seu percalço, de sua mulher. Sganarelle traça o perfil de seu senhor, nada elogiável: considera-o um rufião, o maior malvado que já existiu, um diabo, um herege que não crê nem no céu, nem em Deus e nem nos fantasmas. Afirma que Don Juan “*casa-se com a mesma facilidade com que respira*”<sup>5</sup> e se abstém de relacionar todos os seus casamentos, pois se isso fizesse levaria toda a noite.

Na segunda cena, Sganarelle reprova o método de Don Juan e este lhe replica, questionando o falso sentido da honra, associado à fidelidade. Declara que o prazer do amor consiste na mudança e é conseguido à força da enunciação. A lei do Don Juan de Molière é “*todas as mulheres têm o direito de encantar-nos*” (p. 135), e a transgressão do código por ele instituído acontece quando é centrado em apenas um objeto: “*o amor que sinto por uma bela não obriga à minha alma a ser injusto com as outras*” (p. 135).

Este Don Juan é seduzido pela beleza feminina e cede “*facilmente a essa doce violência com que nos atrai*” (p. 135). O processo da conquista revela-se constante, porém gradual, porquanto é dele que o falante sedutor aúfere o seu maior prazer:

*“Saboreamos uma doçura extremada quando conquistamos, à força de galanteios, o coração de uma jovem beldade, quando vemos os pequenos progressos que vamos fazendo dia após dia, quando vencemos, à força de arrebatamentos de paixão, de lágrimas e de suspiros, o inocente pudor de uma*

3- SANTOS, Laymert Garcia dos. Don Juan e o nome da sedução. In: RIBEIRO, Renato Janine (Org.). **A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 27.

4- Idem, ibidem, p. 27.

5- MOLIÈRE, **Don Juan ou El festín de piedra**. Madrid: Alianza, 1983. p. 132. As demais citações deste texto, traduzidas, serão indicadas pelo número da página onde se encontram, colocado entre parênteses.

*alma que resiste em depor as armas, quando avançamos palmo a palmo, derrubando todas as pequenas resistências que opõe, quando vencemos os escrúpulos nos quais se escuda, levando-a pouco a pouco ao terreno a que queremos levá-la”* (p. 135-136).

A ruptura é total quando ocorre a posse: “*Porém quando foi nossa uma vez já não há nada que dizer; todo o deleite da paixão terminou*” (p. 136). Seduzido por seu próprio discurso, o que esse Don Juan valoriza é a seqüência da sedução, a intermitência, e o prazer ludicamente perverso de levar a presa aonde lhe interessa. O paradoxal constata-se na eficiência do discurso e, ao mesmo tempo, no fracasso de sua continuidade pós-gozo.

Quando da chegada de Dona Elvira, querendo explicações acerca do seu estranho comportamento, Don Juan, hipocritamente, diz não possuir o dom da dissimulação, afirmando ter um coração sincero. No entanto, finge um arrependimento por tê-la retirado do convento para desposá-la. Dona Elvira revolta-se, ameaçando-o com a vingança celeste e a dela própria. O ato termina com Sganarelle almejando que o remorso tome conta do seu padrão, enquanto esse, inversamente, só se preocupa com a sua nova conquista.

O segundo ato demonstra a eficácia discursiva de Don Juan a serviço da comicidade. Ocorre a sedução dúplice, e as camponesas Mathurine e Charlotte, colocadas frente a frente, acabam ambas sendo enganadas. Don Juan faz um jogo: em voz baixa, declara a cada uma delas que a outra está interessada em se casar com ele, mas ele se teria negado, enfatizando já estar comprometido com aquela com quem fala. Instado a expressar-se para as duas ao mesmo tempo, desconversa e afirma que aquela a quem realmente havia prometido casamento não teria com que se preocupar, desde que ele cumprisse a sua promessa. O cunho risível da cena acentua-se quando Don Juan diz que o importante não são as palavras e sim as obras. A ironia é a figura que funciona como elemento que gera tanto o riso do espectador/leitor quanto a falácia da linguagem.

Em cena anterior deste ato (a segunda), revela-se mais um aspecto do discurso sedutor de Don Juan: o elogio do corpo feminino. A voz do conquistador cobre de adjetivos Charlotte, “*uma nova vítima*” (p. 153), no dizer de Sganarelle: “*Que formosa criatura e que olhos tão penetrantes tem!*”. “*Oh! Que lindo talhe!*”; “*Que face tão bonita!*”; “*Oh, que adoráveis [os dentes] são, e esses lábios, que apetitosos!*”; “*Estou fascinado e asseguro-vos que jamais havia visto uma criatura tão encantadora.*”; “*São as mãos*

*mais belas do mundo, permiti que eu as beije*" (p. 155-156).

A visão realista de Don Juan - "*Creio que dois e dois são quatro e que quatro e quatro são oito* (p. 174) -, o seu ateísmo e sua valentia se fazem presentes no terceiro ato, bem como a descoberta do sepulcro e da estátua do Comendador assassinado pelo sedutor.<sup>6</sup> Este manda Sganarelle perguntar à estátua se ela aceita cear com ele, Don Juan. O medo de Sganarelle aumenta quando vê a estátua baixar a cabeça, concordando.

O quarto ato encena a burla de Don Juan em relação a um credor, Sr. Dimanche; o encontro com o pai, Don Luís, e o retorno de Dona Elvira. Esta afirma ter recebido um aviso dos céus, motivador do seu arrependimento, e vem advertir Don Juan para que também mude de atitude, uma vez que a "*temível cólera*" (p. 203) divina está a ponto de cair sobre ele. O ato termina com a chegada do Comendador que, por sua vez, convida Don Juan para cear com ele, no dia Seguinte.

A falsa conversão do sedutor encanta a figura paterna no início do último ato. No entanto, na segunda cena, Don Juan defende sua atitude hipócrita, acusando todo o contexto social:

*"... a hipocrisia é um vício que está na moda, e todos os vícios da moda passam por virtudes. (...) a hipocrisia é um vício privilegiado que com a sua mão cala a boca de todo mundo e goza com toda tranqüilidade de uma absoluta impunidade"*(p. 213).

A crítica envolve principalmente a falsa religiosidade e as máscaras sociais: "*Quantos acreditas que conheço (...) que se não forjado uma couraça com o manto da religião, e que por baixo desse hábito respeitado têm permissão para serem os mais malvados homens do mundo?"*" (p. 214).

Na penúltima cena, aparece um fantasma na figura de uma mulher com o rosto coberto, exortando novamente a Don Juan para que se arrependa. O espectro se transforma na alegoria do Tempo, trazendo na mão a foice ceifadora. Don Juan ataca-o com a espada, porém ele some no ar. Mesmo ante tantos avisos do além, Don Juan recusa-se a se arrepender.

A peça encerra com a chegada da estátua do Comendador que vem cobrar a ceia combinada na noite anterior. Don Juan começa a sentir que um

<sup>6</sup>- Observe-se que, em Molière, a morte do Comendador é apenas referida, não sendo utilizada como elemento cênico como em Tirso de Molina.

fogo invisível o abrasa, convertendo o seu corpo em uma fogueira. Ocorre um trovão, a terra se abre e o faz desaparecer.

A última fala é de Sganarelle que se lastima pela perda de seu salário, o que também o desmascara, pois suas admoestações moralistas anteriores perdem o efeito por essa demonstração de interesse unicamente pecuniário.

Longe se está da visão alienada do Don Juan de Tirso de Molina em que as transgressões da lei social são acobertadas, arranjadas ou defendidas pelos que pertencem à mesma classe: o tio, o rei, o pai. Em Molière, entretanto, as contestações da figura paterna, desautorizando os excessos e as ações enganadoras do filho, salientando a virtude como o primeiro título de nobreza e as ações como mais válidas que a estirpe, não encontram eco no pensamento de Don Juan. Conhecedor do artificialismo do seu tempo, o sedutor desnuda os interesses mesquinhos e a hipocrisia que dominavam a máscara da aparência social. Aliás, entre *parecer* e *ser*, Molière estava consciente da primazia do primeiro, que imperava absoluto em sua época. O cerimonial excessivo da vida na corte e a linguagem com seu estilo mesurado eram as tônicas do seu tempo. A saída do criador foi a transgressão pelo riso. Daí por que se abre espaço para a sua principal personagem cômica, Sganarelle.

### 2.3 A transgressão pelo riso

Sganarelle é quem abre, com a sua apologia do tabaco, o *Don Juan* de Molière, que vai à cena em 1665. E é o próprio Molière quem está representando. Provavelmente preocupado. Os burgueses moralistas já haviam repudiado *Escola de mulheres* (1661) e *Escola de maridos* (1662). O *Tartufo* fora interditado no ano anterior, acusado pelo clero e pelos devotos "fiéis". Também em 1664, morre-lhe o primeiro filho antes de completar um ano de idade e sua esposa o trai com vários homens. Crítica, perda da honra, difamação. Salto: o riso. Sempre o riso. Por trás: a crítica.

Ironicamente, em 1660, Molière havia criado e feito sucesso com a mesma personagem em *Sganarelle ou o cornudo imaginário*. A intensa receptividade fizera com que ele interrompesse as falas para esperar o público rir. Tornou-se, então, a sua personagem preferida, reaparecendo e variando de caráter em várias criações posteriores.

Tem-se, portanto, já na primeira fala de *Don Juan*, o pacto do riso. O aparecimento de Sganarelle já é por si só risível. A defesa do tabaco - então com venda proibida na França - acentua a empatia do público, através da transgressão por intermédio do cômico. Ele até pode ser considerado como "*representante de uma burguesia de mente estreita, medrosa diante de*

qualquer mudança, defensora incondicional dos valores estabelecidos”.<sup>7</sup> Pode-se-lhe atribuir também uma visão exclusivamente capitalista em virtude da sua preocupação com o salário ao final da peça. No entanto, ele é bem mais que isso. Ele é elemento formal condutor do riso. Em **Don Juan**, ele critica a lei social; o conhecimento cultural (“*Diga o que diga Aristóteles e toda a filosofia, não há nada igual ao tabaco*”, p. 129); as relações entre patrão e empregado, desvalorizando a figura de Don Juan e o seu discurso (“*falais como um livro*”, p. 136). Em alguns momentos Sganarelle apresenta uma enunciação dupla. Por exemplo, quando alerta Charlotte e Mathurine da pretensão de Don Juan em enganá-las; no entanto, quando o patrão se aproxima, afirma que ele não pretende iludir ninguém (cf. p. 167). Serve como coadjuvante a Don Juan na sua descrença em relação aos médicos, quando se faz passar por um deles, receitando, sem competência, aos camponeses. É ele quem recebe a bofetada de Don Juan endereçada a Pierrô, na cena tipo “pastelão” do segundo ato. É ele quem cai ao solo, mareado, em cena semelhante, a primeira do terceiro ato. Covardemente oculta-se quando do iminente combate entre Don Juan e Don Alonso e, assustado, perde a fala no momento em que a estátua do Comendador baixa a cabeça. Se a fala popular dos arredores de Paris, modificada, torna-se elemento de riso na voz de Pierrô quando relata a Charlotte o salvamento de Don Juan, é pela voz de Sganarelle que a linguagem preciosista da corte é desmantelada através da implosão dos raciocínios conceptistas, próprios do Barroco:

*“...os bons preceitos valem mais que as belas palavras, as belas palavras estão na corte, e na corte estão os cortesãos; os cortesãos seguem a moda; a moda procede da fantasia; a fantasia é uma faculdade da alma; a alma é que nos dá a vida; a vida termina na morte; ...”*(p. 215).

Em suma, Sganarelle é o principal veículo do riso, seja por sua própria figura, seja por sua palhaçada gratuita, ou ainda por seu discurso. Em **Don Juan**, ele é um dos elementos usados para o **castigat ridendo mores**, e o faz predominantemente através do **ridículo**, como preceituava Aristóteles.

Entre o ridículo das idéias defendidas por Sganarelle e o racionalismo de seu patrão, Molière infiltra o seu posicionamento a favor do segundo. Expondo ao riso as convenções, a transgressão atinge um segundo nível

7- Coleção “Teatro Vivo”, p. XIV.

através da figura de Don Juan. O final burlesco coloca o sedutor no primeiro plano enquanto defensor de idéias e o mito de Don Juan atinge, em Molière, a vingança através do riso.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS: O MITO, DESDOBRAMENTOS E VARIAÇÕES

Sempre lacunar, o mito - enquanto vive e não é palavra morta - desdobra-se paradoxalmente na **multiplicidade do único**. Parcelares são também quaisquer tentativas de entendê-lo. Ele foge ao reducionismo, permitindo o que se poderia chamar de constelação criativa e interpretativa. Denis de Rougemont já o conceituou como “*uma história simbólica, simples e tocante, que resume um número infinito de situações mais ou menos análogas*”.<sup>1</sup>

Sem um autor específico, de origem obscura, o mito, no entanto, carrega junto consigo um poder que ultrapassa a temporalidade e a espacialidade. Cria-se o mito “*quando se torna perigoso ou impossível confessar claramente certo número de fatos sociais ou religiosos, ou de relações afetivas, que todavia se deseja conservar ou que é impossível destruir*”.<sup>2</sup>

Denis de Rougemont enfatiza que já não é necessário um mito para enfocar as verdades científicas, consideradas de maneira profana através da crítica personalizada. Entretanto, ressalta que

*“...precisamos de um mito para exprimir o fato obscuro e inconfessável, de que a paixão está ligada à morte e leva à destruição quem quer que se entregue completamente a ela.”*<sup>3</sup>

Como se sabe, seu trabalho centrou-se na análise do mito medieval de Tristão e Isolda, contudo suas observações prestam-se também à análise dos mitos modernos de Fausto e Don Juan. A paixão do saber e do poder leva à morte o primeiro na peça de Christopher Marlowe, assim como a busca exclusivista do prazer destrói Don Juan em Molina e Molière. Acrescenta-se

1- ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. p. 20.

2- Idem, *ibidem*, p. 21.

3- Idem, *ibidem*, p. 21.

que, se por um lado, o Fausto de Goethe é salvo pelo amor, não invalidando o caráter mítico acerca do saber humano, uma vez que ele persiste até hoje como enigma esfíngico; por outro lado, o romântico Don Juan de Zorilla desfigura o mito porque retira-lhe a sua essencialidade com o arrependimento e a redenção do sedutor através do amor. Em termos de enunciação, Zorilla transforma o que é insidioso em realidade, subvertendo a sedução que é, consoante Baudrillard, “aquilo que desloca o sentido do discurso e o desvia de sua verdade”.<sup>4</sup>

De Tirso de Molina a Molière, Don Juan sofre uma alteração interessante. Se a inconstância é o elemento mítico que persiste comum aos dois, no que tange à consideração do Outro eles divergem. Para o primeiro, centrado no narcisismo, o enganar é de tal forma introjetado que parece fazer parte de sua natureza. Já para Molière, o narcisismo transforma-se em individualismo. Se o embuste é pleno em Molina, no comediógrafo francês ele diminui pelo encantamento e pela beleza que o Outro exerce. Para o primeiro, o amor é uma impossibilidade, ao passo que o segundo possui “um coração capaz de amar toda a terra” (p. 136).

Ambas as personagens são aristocratas, no entanto, só o de Tirso de Molina faz uso de uma distinção de tratamento em relação às mulheres de diferentes classe sociais. Para as figuras femininas da classe alta, há a necessidade do disfarce e do tempo noturno; já para as mulheres das classes populares, a sedução ocorre à luz do dia, sem a necessidade da dissimulação. De certa forma, ocorre uma concessão aos iguais e um declarado uso do poder frente aos das classes inferiores.

O Don Juan de Tirso de Molina também está à margem da lei e suas transgressões agridem uma das regras basilares do contexto social: a honra. A reparação, através dos casamentos decididos pelo poder real, revela que o desvio da norma não era incomum, pois o que existia era a afetação de uma virtude inexistente. Em Molière se avança no desnudamento do problema: de certa forma, Don Juan aceita o cânone instituído do casamento. Só não o cumpre na extensão temporal. E o desmascaramento assoma ao primeiro plano através da condenação da hipocrisia como o vício da moda.

Da alienação em Tirso de Molina se alcança o explícito da crítica social em Molière. Nesse, todo o contexto epocal é desmascarado como hipócrita, inconstante e ardiloso. É sob esse aspecto que o Don Juan de Molière revela uma autenticidade e um conhecimento crítico de seu tempo que não se

4- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas: Papyrus, 1991. p. 61.

encontram no burlador de Tirso de Molina. Ou melhor: em Tirso de Molina, a crítica é sub-reptícia, enquanto em Molière ela é enunciada. No primeiro, oculta-se; no segundo, desmascara-se.

## BIBLIOGRAFIA

- BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Campinas: Papyrus, 1991.
- CHIAMPPI, Irlomar & MORIANA, Antonio Gómez. O mito literário de Don Juan. In: SCHÜLER, Donald & GOETTEMES, Míriam Barcellos (Org.). *O mito ontem e hoje*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990.
- DA PONTE, Lorenzo. *Don Giovanni*. Tradução de José Antonio Pinheiro Machado. Porto Alegre: L & PM, 1991.
- HARVEY, Paul (Comp.). *Dicionário Oxford de literatura clássica: grega e latina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- MARLOWE, Christopher. *A história trágica da vida e morte do Doutor Fausto*. Trad. , intr. e notas de João Ferreira Duarte e Valdemar Azevedo Ferreira. Lisboa: Editorial Inquérito, 1987.
- MOLIÈRE. *Don Juan ou El festín de piedra*. Tradução de Carlos R. de Dampierre. Madrid: Alianza, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Tartufo*. Tradução de Jacy Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Col. Teatro Vivo).
- MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*. Buenos Aires: Editorial Losada, [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *O sedutor de Sevilha e o convidado de pedra*. Tradução de Orlando Neves. Porto: Civilização, 1967.
- PITT-RIVERS, Julien. A doença da honra. In: GAUTHERON, Marie (Org.). *A honra: imagem de si ou dom de si - um ideal equívoco*. Porto Alegre: L & PM, 1992.
- PLATÃO. *O banquete*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Col. Os pensadores).
- RIBEIRO, Renato Janine et alii. *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L & PM, 1987.

WINTER, Jean-Pierre. Variações sobre um mesmo tema ou a palavra empenhada. In: WAJSBROT, Cécile (Org.). **A fidelidade: um horizonte, uma troca, uma memória**. Porto Alegre: L & PM, 1992. (Série Éticas)

ZORILLA, José. **Don Juan Tenorio**. 8. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.