

“VEN ESTA NOCHE A MI PUERTA”: A DESCONSTRUÇÃO DA “MULHER FRÁGIL” EM ‘EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA’*

Vitor Bourguignon Vogas

Resumo: O objetivo do presente artigo é propor uma reflexão acerca da representação das personagens femininas apresentadas na peça *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), do dramaturgo espanhol Tirso de Molina, que inaugura o mito de Dom Juan na literatura. Baseando as nossas formulações principalmente em Fabio Luciano e em Ester Abreu Viera de Oliveira, buscamos distinguir e apontar no próprio texto alguns elementos contrários à concepção generalizadora de uma mulher necessariamente submissa e resignada à condição de vítima, durante a Idade Moderna. Com base em algumas características verificadas nas personagens femininas de Molina – as quais as distanciam da noção de fragilidade e vitimização femininas –, procuramos discutir como a peça, em certa medida, coaduna estudos historiográficos contemporâneos que buscam, precisamente, relativizar os discursos e representações consagrados pela historiografia tradicional acerca da mulher da Idade Moderna.

30

Palavras-chave: Dom Juan; Tirso de Molina; Representações femininas.

Abstract: This article aims to bring up a discussion about the way feminine characters are represented in the play *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), from Spanish playwright Tirso de Molina, who introduced the myth of Don Juan in literature. Based mostly in Fabio Luciano and Ester Abreu Viera de Oliveira, our goal is to identify and extract from the play's original text some elements that contradict the general idea of women as necessarily submissive and resigned to playing the part of victim, during Modern Age. In Molina's feminine characters, we can point out some features that distance them from the traditional notion of women's fragility, which is why our attempt is to discuss the way the play, in a certain level, confirm some contemporary historical studies whose purpose is to show how the discourses and representations established by traditional History towards women in Modern Age must be reconsidered, including other possibilities.

Keywords: Dom Juan; Tirso de Molina; Feminine representations.

* Artigo submetido à avaliação em 11 de setembro de 2015 e aprovado para publicação em 15 de outubro de 2015.

Sevilla a voces me llama
el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejalla sin honor
(Dom Juan Tenorio, de Tirso de Molina).

Introdução

O objetivo do presente artigo é propor uma reflexão acerca da representação das personagens femininas apresentadas na peça *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina, que inaugura o mito de Dom Juan na literatura.

Após uma brevíssima biografia do autor, partimos para a caracterização do protagonista da peça. Na sequência, buscamos identificar, no próprio texto da peça, alguns dos elementos que retratam a situação de opressão e dominação a que a mulher, em geral, estava submetida em princípios do século XVII – e que, numa perspectiva contemporânea, poderiam bem ser reinterpretados como expressões do machismo.

Finalmente, baseando as nossas formulações principalmente em Fabio Luciano e em Ester Abreu Viera de Oliveira, buscamos distinguir e apontar no próprio texto alguns elementos contrários às representações tradicionalmente atribuídas à mulher da Idade Moderna. Com base em algumas características verificadas nas personagens de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* – as quais as distanciam da noção de fragilidade e vitimização femininas –, procuramos discutir como a peça, em certa medida, coaduna estudos historiográficos contemporâneos – especificamente, Davis e Farge – que buscam, precisamente, relativizar os discursos e representações consagrados pela historiografia tradicional acerca da mulher da Idade Moderna.

31

Tirso de Molina

Tirso de Molina, pseudônimo do Frade Gabriel Téllez (Madrid, 24 de março de 1579 – Almazán, 12 de março de 1645), foi um religioso espanhol que se destacou como poeta, narrador e, principalmente, dramaturgo do Barroco. Influenciado pela literatura de Lope de Veja, é até hoje um dos mais destacados dramaturgos do Século de Ouro espanhol. Seu trabalho fundamental, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), é a primeira obra literária baseada no mito de Dom Juan. Seus títulos se destacam pela engenhosa construção de situações, pelo olhar aguçado sobre o

contexto social da época e pelo desenho das personagens (sobretudo femininas), junto a uma mescla do popular com o erudito. Outras de suas peças são o drama histórico *La prudencia en la mujer* (1622) e as comédias *El condenado por desconfiado* (1635), *El vergonzoso en palacio* (1606-1611) e *Don Gil de las calzas verdes*.

A caracterização de Dom Juan

Filho da nobreza espanhola, Don Juan é um jovem libertino e aventureiro, um conquistador de donzelas que dedica a vida a burlá-las e desonrá-las. Assim, engana as senhoritas a fim de seduzi-las, deixando-as sem alternativa senão buscar casar-se com outro que eventualmente a aceite (mesmo desvirginada) ou ingressar em um convento. Rebelde, desdenha das regras morais e sociais da época e não se importa nem um pouco com eventuais castigos divinos, apesar das insistentes advertências de seu criado, Catalinón (espécie de voz da consciência do amo, seguidamente ignorada), o que lhe custa caro no desfecho da trama. Narcisista e hedonista ao extremo, Don Juan é um homem autocentrado. Para ele, não existe nada além de seu orgulho, sua vontade, seu desejo e sua soberba. O mundo exterior a si mesmo pouco lhe importa, tampouco os sentimentos das outras pessoas.

32

Como nos recorda Fabio Luciano, no artigo “O comportamento da filha do comendador no processo de decadência do seu ‘conquistador-burlador’”, “José Escobar diz que, por ímpeto, Don Juan é capaz de mobilizar cabanas, conventos, claustros e deixa sua memória amarga por todas as partes” (ESCOBAR *apud* LUCIANO, 2008, p. 790-791).

É o que se percebe, por exemplo, logo no início da peça. A primeira cena do primeiro dos três atos dá-nos uma demonstração inequívoca desse comportamento egoísta do atrevido sedutor. Iniciada *in media res*, a cena nos apresenta um Dom Juan que acabara de se deitar com a duquesa Isabela mediante um bem-sucedido estratagema (a burla) – qual seja, passar-se pelo noivo da donzela – e que, agora, está prestes a ter a verdadeira identidade descoberta por ela.

JORNADA PRIMERA

[*En Nápoles en el palacio real*]

Sale DON JUAN TENORIO e ISABELA, *duquesa*.

ISABELA Duque Octavio, por aquí
podrás salir más seguro.

D. JUAN Duquesa, de nuevo os juro
de cumplir el dulce sí.

ISABELA Mis glorias, serán verdades
promesas y ofrecimientos,

regalos y cumplimientos,
voluntades y amistades.
D. JUAN Sí, mi bien.
ISABELA Quiero sacar
una luz.
D. JUAN Pues, ¿para qué?
ISABELA Para que el alma dé fe
del bien que llevo a gozar.
D. JUAN Mataréte la luz yo.
ISABELA ¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre?
D. JUAN ¿Quién soy? Un hombre sin nombre.
ISABELA ¿Que no eres el duque?
D. JUAN No.
ISABELA ¡Ah de palacio!
D. JUAN Detente.
Dame, duquesa, la mano.
ISABELA No me detengas, villano.
¡Ah del rey! ¡Soldados, gente! (MOLINA, p. 2).

O orgulho do próprio egoísmo

Mais do que seguir a burla como “estilo de vida”, o jovem sedutor de Sevilha sente-se inebriado pelo próprio orgulho masculino. Ao longo da peça, notamos um Dom Juan orgulhoso do próprio egoísmo. Como, invariavelmente, ele tem êxito e escapa ileso a suas aventuras (até a sequência final, é certo), isso o leva a sentir-se inatingível, acima das leis morais e sociais, e glorificado pelo triunfo do seu próprio egoísmo. Em diversas passagens, o próprio protagonista faz questão de se enaltecer, proclamando-se *El Burlador* e exaltando suas próprias conquistas e seu “estilo de vida”, como se pode averiguar nos fragmentos selecionados abaixo:

33

D. JUAN Sevilla a voces me llama
el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejalla sin honor (MOLINA, p. 31).
D. JUAN Tío y señor,
mozo soy y mozo fuiste;
y pues que de amor supiste,
tenga disculpa mi amor.
Y pues a decir me obligas
la verdad, oye y diréla:
yo engañé y gocé a Isabela,
la duquesa.
D. PEDRO No prosigas (MOLINA, p. 3).
CATALINÓN ¿Al fin pretendes gozar
a Tisbea?
D. JUAN Si burlar
es hábito antiguo mío,

“Ven esta noche a mi puerta”

¿qué me preguntas, sabiendo
mi condición?
CATALINÓN Ya sé que eres
castigo de las mujeres (MOLINA, p. 21).

A ironia e o deboche

O orgulho, a arrogância e a empáfia de Dom Juan se manifestam também sob a forma do deboche e da ironia que carregam alguns de seus comentários, mesmo que de si para si. É o que se observa, a título de exemplo, quando declara explicitamente a Catalinón a intenção de “hacerle el daño a Aminta” (isto é, prejudicar a moça), mas, antes, pretende repará-lo, pedindo que o padre lhe autorize o “engano”.

D. JUAN Con el honor le vencí,
porque siempre los villanos
tienen su honor en las manos,
y siempre miran por sí.
Que por tantas variedades
es bien que se entienda y crea
que el honor se fue al aldea
huyendo de las ciudades.
Pero antes de hacer el daño
le pretendo reparar;
a su padre voy a hablar
para autorizar mi engaño (MOLINA, p. 45).

34

Da mesma forma, a ironia está contida no trecho em que, interpelado pelo tio após ter enganado a duquesa Isabela, o Burlador de Sevilha não hesita em afirmar que o triste ocorrido que causara à pobre moça desonrada foi, na verdade, um acontecimento alegre para ele mesmo.

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

O encanto pessoal

Mais do que a engenhosidade e a habilidade em pôr em prática ardis que quase nunca falham, Dom Juan é, primordialmente, um grande galanteador. Uma virtude que ninguém pode lhe negar é sua capacidade de manejar as palavras de modo hipnótico e irresistível para as vítimas que vai enfileirando e deixando pelo caminho, como se fosse um encantador de mulheres. Não conquista as suas damas mediante apenas truques e enganos, mas combinando a essas estratégias o seu magnetismo pessoal e o seu poder de sedução. Melhor exemplo disso talvez seja a sua abordagem em face de Tisbea, segunda das vítimas em série que vai fazendo à sua passagem e, seguramente, aquela que lhe opõe maior resistência num primeiro momento. Para vencer-lhe essa resistência inicial, o sedutor coloca em ação toda a sua verve, dirigindo-lhe galanteios arrebatadores de modo a encantá-la e dobrar-lhe a vontade em seu favor.

Vase CATALINÓN. Coge en el regazo TISBEA a DON JUAN.

TISBEA Mancebo excelente,
gallardo, noble y galán.
Volved en vos, caballero.
D. JUAN ¿Dónde estoy?
TISBEA Ya podéis ver,
en brazos de una mujer.
D. JUAN Vivo en vos, si en el mar muero.
Ya perdí todo el recelo
que me pudiera anegar,
pues del infierno del mar
salgo a vuestro claro cielo.
Un espantoso huracán
dio con mi nave al través,
para arrojarme a esos pies,
que abrigo y puerto me dan.
Y en vuestro divino oriente
renazco, y no hay que espantar,
pues veis que hay de amar a mar
una letra solamente.
TISBEA Muy grande aliento tenéis
para venir [sin aliento],
y [tras] de tanto tormento,
mucho tormento ofrecéis (MOLINA, p. 14).

35

A coragem

Por fim, uma característica típica dos jovens representantes da tradição cavalheiresca é o destemor – ou, pelo menos, a prontidão em aparentar destemor

“Ven esta noche a mi puerta”

– diante de situações potencialmente perigosas. Expressa-o Dom Juan em várias ocasiões, como nas abaixo elencadas.

D. PEDRO ¡Prendelde!
D. JUAN ¿Quién ha de osar?
Bien puedo perder la vida,
mas ha de ir tan bien vendida
que a alguno le ha de pesar.
D. PEDRO ¡Matalde!
D. JUAN ¿Quién os engaña?
Resuelto en morir estoy,
porque caballero soy
del embajador de España (MOLINA, p. 2).
D. JUAN Cenemos.
D. GONZALO Para cenar
es menester que levantes
esa tumba.
D. JUAN Y si te importa
levantaré esos pilares.
D. GONZALO Valiente estás.
D. JUAN Tengo brío,
y corazón en las carnes (MOLINA, p. 66-67).
D. GONZALO Dame esa mano.
No temas, la mano dame.
D. JUAN ¿Eso dices? ¿Yo temor? (MOLINA, p. 68).

36

Manifestações do machismo em 'El burlador de Sevilla'

Ao longo da peça, há inúmeras manifestações por parte das personagens masculinas que, numa perspectiva contemporânea, não hesitaríamos em classificar como machismo. É o que ocorre quando as mulheres em geral são tachadas de inconstantes, incapazes de zelar pela própria honra.

Temos um exemplo logo na primeira cena da peça, quando, para proteger o sobrinho Dom Juan Tenorio, Dom Pedro Tenorio, embaixador de Espanha em Nápoles, convence o próprio Rei de uma mentira: para livrar o sobrinho do castigo certo por ter gozado a duquesa Isabela, diz que a própria donzela confessara ter sido desonrada pelo noivo, o duque Octavio (por quem o burlador de Sevilha se fizera passar). Embora depositada na mulher, a honra é tratada como virtude característica do homem, a qual a mulher, leviana, não estaria em condições de preservar.

D. PEDRO La mujer, que es Isabela,
– que para admirarte nombro –
retirada en esa pieza,
dice que es el duque Octavio

quien, con engaño y cautela,
la gozó.
REY ¿Qué dices?
D. PEDRO Digo
lo que ella propia confiesa.
REY ¡Ah, pobre honor! Si eres alma
del [hombre], ¿por qué te dejan
en la mujer inconstante,
si es la misma ligereza? (MOLINA, p. 5).

Sem se preocupar em ouvir a versão da moça, o rei imediatamente a condena. Injustiçada e envergonhada, a duquesa assume e aceita a sua culpa (afinal, fosse quem fosse o varão que a gozara, ela havia mesmo consentido em perder a virgindade). Mas mantém a esperança de que o malfeito possa ser remediado, caso o seu noivo, o duque Octavio, ainda aceite desposá-la.

CRIADO ¿Gran señor?
REY Traed
delante de mi presencia
esa mujer.
D. PEDRO Ya la guardia
viene, gran señor, con ella.

Trae la GUARDA a ISABELA.

ISABELA ¿Con qué ojos veré al rey?
REY Idos, y guardad la puerta
de esa cuadra. Di, mujer,
¿qué rigor, qué airada estrella
te incitó, que en mi palacio,
con hermosura y soberbia,
profanases sus umbrales?
ISABELA Señor...
REY Calla, que la lengua
no podrá dorar el yerro
que has cometido en mi ofensa.
¡Aquél era del duque Octavio!
ISABELA Señor...
REY [No], no importan fuerzas,
guardas, criados, murallas,
fortalecidas almenas,
para amor, que la de un niño
hasta los muros penetra.
Don Pedro Tenorio, al punto
a esa mujer llevad presa
a una torre, y con secreto
haced que al duque le prendan;
que quiero hacer que le cumpla
la palabra, o la promesa.
ISABELA Gran señor, volvedme el rostro.
REY Ofensa a mi espalda hecha,
es justicia y es razón
castigalla a espaldas vueltas.

“Ven esta noche a mi puerta”

Vase el REY.

D. PEDRO Vamos, duquesa.

ISABELA Mi culpa

no hay disculpa que la venza,

mas no será el yerro tanto

si el duque Octavio lo enmienda (MOLINA, p. 5-6).

O próprio Dom Pedro Tenorio, embaixador de Espanha em Nápoles, vai ao encontro do duque Octavio, para cumprir o mandado de prisão, em nome do Rei. O embaixador, então, dá voz de prisão ao duque, informando-lhe a suposta confissão de Isabela. Sabendo-se inocente e muito apaixonado pela noiva, Octavio fica perplexo com a notícia de que ela passara a noite com outro homem. Mas, apesar da incredulidade inicial, ele acaba refletindo e concluindo: no fundo, Isabel era mulher e, como tal, passível da inconstância que acomete e define a todas.

OCTAVIO Marqués, yo os quiero creer.

No hay [ya] cosa que me espante,

que la mujer más constante

es, en efeto, mujer.

No me queda más que ver,

pues es patente mi agravio.

D. PEDRO Pues que sois prudente y sabio,

elegid el mejor medio.

OCTAVIO Ausentarme es mi remedio.

D. PEDRO Pues sea presto, duque Octavio (MOLINA, p. 10).

38

Algo semelhante se observa quando Dom Juan engambela o camponês Batricio, que acabara de contrair matrimônio com a sua querida Aminta, na aldeia de Dos Hermanas. O burlador chega ao local bem no momento em que se celebram as bodas do jovem casal e, imediatamente, decide-se a fazer uma nova vítima. Logo após a ceia, Dom Juan se acerca a Batricio e inventa uma história que o noivo aceita como fato: diz que, dias atrás, ele já havia desonrado a noiva e que fora ela mesma, Aminta, que reclamara a sua presença na festa. O noivo crê que a lorota na realidade confirma os indícios do que ele já suspeitava e, tal como fizera Octavio, conclui: “ao fim e ao cabo, é mulher”.

D. JUAN ¡Batricio!

BATRICIO Su señoría,

¿qué manda?

D. JUAN Haceros saber...

BATRICIO (¿Mas que ha de venir a ser alguna desdicha mía?)

D. JUAN ...que ha muchos días, Batricio,

que a Aminta el alma di,

y he gozado...

BATRICIO ¿Su honor?

D. JUAN Sí.
BATRICIO (Manifiesto y claro indicio
de lo que he llegado a ver;
que si bien no la quisiera,
nunca a su casa viniera;
al fin, al fin es mujer) (MOLINA, p. 44).

Em vez de duvidar do cavalheiro ou pelo menos ouvir o que Aminta tinha a dizer para confrontar as versões, Batricio prefere abrir mão da noiva, insatisfeito com a sua desonra. Deixa, assim, o caminho aberto para Dom Juan desfrutá-la.

BATRICIO Si tú en mi elección lo pones,
tu gusto pretendo hacer,
que el honor y la mujer
son males en opiniones.
La mujer en opinión
siempre más pierde que gana,
que son como la campana
que se estima por el son.
Y así es cosa averiguada
que opinión viene a perder,
cuando cualquiera mujer
suen a campana quebrada.
No quiero, pues me reduces
el bien que mi amor ordena,
mujer entre mala y buena,
que es moneda entre dos luces.
Gózala, señor, mil años,
que yo quiero resistir,
desengañar y morir,
y no vivir con engaños. (MOLINA, p. 45)

39

O mercado do matrimônio

Outro elemento fortemente presente na peça e que reflete o modelo patriarcal predominante no contexto social representado por Tirso de Molina são os muitos casamentos arranjados, no âmbito da nobreza cortesã, pelos chefes das famílias de “sangue azul”, entre os respectivos filhos e filhas. Nessa tradição, os arranjos matrimoniais eram verticalizados e à donzela, por evidente, não se dava o direito de opinar sobre o próprio destino. O casamento era tratado como um negócio entre famílias e, nesse bazar matrimonial, as filhas, com os respectivos dotes, eram oferecidas pelos pais como um objeto de valor e entregues àqueles que por elas fizessem a melhor oferta.

É o que registramos, por exemplo, quando Sua Majestade, o Rei de Espanha, recebe no Palácio Real de Sevilha outro embaixador da Coroa espanhola: Gonzalo de Ulloa, que acaba de retornar de importante viagem oficial empreendida a Lisboa. Devido

“Ven esta noche a mi puerta”

ao sucesso da missão diplomática, o Rei fica exultante e decide regalar o embaixador, patrocinando pessoalmente o casamento da bela filha de Dom Gonzalo, a jovem Dona Ana, em Sevilha. Por seu sangue nobre, o escolhido é justamente Dom Juan Tenorio, filho de Dom Diego Tenorio, patriarca de família de alta estirpe e magistrado da Coroa. “Eu o aceito por ela”, sintetiza Dom Gonzalo, respondendo à “generosa e dignificante” oferta feita pelo próprio Rei.

REY Más estimo, don Gonzalo,
escuchar de vuestra lengua
esa relación sucinta,
que haber visto su grandeza.
¿Tenéis hijos?
D. GONZALO Gran señor,
una hija hermosa y bella,
en cuyo rostro divino
se esmeró naturaleza.
REY Pues yo os la quiero casar
de mi mano.
D. GONZALO Como sea
tu gusto, digo, señor,
que yo lo aceto por ella.
Pero, ¿quién es el esposo?
REY Aunque no está en esta tierra,
es de Sevilla, y se llama
don Juan Tenorio (MOLINA, p. 20).

40

Na sequência da peça, mais uma vez, a mão conciliatória do Rei volta a intervir diretamente nos assuntos e arranjos matrimoniais. Buscando a harmonia entre os seus nobres súditos, o magnânimo procura cerzir com a própria “linha real” os enlaces e desenlaces nupciais.

Na ocasião, chegara ao Palácio Real em Sevilha o duque Octavio em pessoa, requerendo audiência com o Rei. Àquela altura, ele já tinha conhecimento da infâmia praticada por Dom Juan em Nápoles e vinha com o intuito de pedir a Sua Majestade autorização para duelar com o rival. Mas o pai de Dom Juan, Dom Diego, intercede junto ao Rei e pede-lhe que não o permita, por “honra de pai”. Compreensivo, o Rei recebe Octavio e decide pôr em marcha um plano a seu ver melhor e mais diplomático: para recompensá-lo pela injustiça sofrida em Nápoles, propõe a Octavio outra união, costurada por ele mesmo, com lastro real. Oferece-lhe a mão de Dona Ana, a filha de Dom Gonzalo de Ulloa (não mais prometida a Dom Juan), donzela que, em suas palavras, supera em beleza a duquesa Isabel. Assim, o Rei pretende consertar tudo o que Dom Juan havia desconsertado com as suas traquinagens.

El REY Yo os casaré en Sevilla, con licencia
y [también]con perdón y gracia suya;

que puesto que Isabela un ángel sea,
mirando la que os doy, ha de ser fea.
Comendador mayor de Calatrava
es Gonzalo de Ulloa, un caballero
a quien el moro por temor alaba,
que siempre es el cobarde lisonjero.
Éste tiene una hija en quien bastaba
en dote la virtud, que considero,
después de la [beldad], que es maravilla,
y el sol de ella es estrella de Castilla.
Ésta quiero que sea vuestra esposa (MOLINA, p. 26).

Logo em seguida, satisfeito com o novo arranjo proposto pelo Rei, Octavio relata o resultado da audiência a seu amigo, Ripio, que, objetivamente, lhe pergunta: "Afinal, [o Rei] chegou a te oferecer mulher?".

RIPIO Con razón el nombre adquiere
de generoso en Castilla.
¿Al fin te llegó a ofrecer
mujer?
OCTAVIO Sí, amigo, mujer
de Sevilla; que Sevilla
da, si averiguallo quieres,
porque de oílo te asombres,
si fuertes y airosos hombres,
también gallardas mujeres (MOLINA, p. 27).

41

Ao fim e ao cabo, a ironia maior reside em um detalhe: ainda que a opinião das mulheres pouco ou nada importe naquele universo patriarcal, os homens com frequência atribuem-lhes o defeito de "terem opiniões demais", ou "serem só opiniões e pareceres", com o propósito de desqualificá-las.

REY También podéis a Octavio prevenille.
Desdichado es el duque con mujeres;
son todas opinión y pareceres (MOLINA, p. 62).

O valor da honra feminina

Em obediência aos códigos de conduta que regulavam o comportamento social dos membros daquele universo cortesão (os códigos comportamentais), o valor máximo a ser preservado e defendido pelas senhoritas filhas da nobreza era precisamente a honra, que se confundia com o conceito de virgindade. Uma mulher desonrada, "gozada" antes de contrair núpcias, faria a desonra abater-se sobre o pai (e demais homens do clã) e, por extensão, sobre toda a sua família.

“Ven esta noche a mi puerta”

De acordo com Luciano,

[...] o termo *honor* se usa em outra acepção de honra. Esta, no tocante à esfera social, também apresentaria uma dimensão diacrônica, que a liga à linhagem familiar da pessoa, e ainda uma dimensão sincrônica, que faz referência ao bom nome que liga a pessoa a sua comunidade. Em linhas gerais, entendemos que alguém “desonrado” desonra também sua família e sua cidade (LUCIANO, 2011, p. 23).

Já nas palavras de Pedraza Jiménez e Rodríguez Cáceres,

La causa más común de la deshonor, en la estructura dramática de la comedia, es de orden erótico e sexual. Concebida la mujer como una pertenencia, la seducción de la soltera por el galán o el adulterio de la casada constituyen un despojo que el *pater familias* (padre, hermano o marido) no puede consentir. Las leyes del honor son rígidas a ese respecto: el agraviado ha de tomar inmediata venganza, si la ofensa es pública; o mediata y meditada, si el agravio es secreto (PEDRAZA JIMÉNEZ; RODRÍGUEZ CÁCERES, 1995, p. 88).

42 A gravidade de tal situação é vivamente expressada na peça de Tirso de Molina, pela voz de suas personagens femininas. Como sintetiza Fabio Luciano, “a honra é o grande tema da comédia e o código característico da sociedade espanhola, logo, Don Juan manipula o código de honra ao seu interesse e acaba prisioneiro dos seus feitos” (LUCIANO, 2008, p. 789).

Uma a uma, as donzelas que atravessam o caminho de Dom Juan vão sendo por ele burladas e defloradas, ao que se segue um padrão facilmente verificável: a reação de desespero e abatimento e o sentimento de culpa das (não mais) donzelas uma vez consumada a desonra, à qual se sujeitam enganadas, mediante falsas promessas de matrimônio ou acreditando-se na presença do verdadeiro amado. Senão vejamos:

Isabela

Sale el REY DE NÁPOLES, con una vela en un candelero.

REY ¿Qué es esto?

ISABELA ¡El rey! ¡Ay, triste!

REY ¿Quién eres?

D. JUAN ¿Qué ha de ser?

Un hombre y una mujer.

REY Esto en prudencia consiste.

¡Ah de mi guarda! Prendé
a este hombre.

ISABELA ¡Ay, perdido honor! (MOLINA, p. 2).

Tisbea

Sale TISBEA.

TISBEA ¡Fuego, zagales, fuego, agua, agua!
¡Amor, clemencia, que se abrasa el alma!
¡Ay choza, vil instrumento
de mi deshonra, y mi infamia!
[...]
¡Ah, falso huésped, que dejas
una mujer deshonrada!
Nube que del mar salió,
para anegar mis entrañas.
¡Fuego, zagales, fuego, agua, agua!
¡Amor, clemencia, que se abrasa el alma!
Yo soy la que hacía siempre
de los hombres burla tanta.
¡Que siempre las que hacen burla,
vienen a quedar burladas!
Engañóme el caballero
debajo de fe y palabra
de marido, y profanó
mi honestidad y mi cama.
Gozóme al fin, y yo propia
le di a su rigor las alas
en dos yeguas que crié,
con que me burló y se escapa (MOLINA, p. 23).

43

Dona Ana de Ulloa

Sale DON GONZALO con la espada desnuda.

D. GONZALO La voz es
de doña Ana la que siento.
ANA ¿No hay quien mate este traidor,
homicida de mi honor?
D. GONZALO ¿Hay tan grande atrevimiento?
Muerto honor, dijo, ¡ay de mí!,
y es su lengua tan liviana
que aquí sirve de campana. (MOLINA, p. 36)

A representação da mulher na Idade Moderna: concepções historiográficas

Historicamente, a concepção predominante sobre a mulher na Idade Moderna sempre esteve ligada a uma ideia de submissão e resignação a um status subalterno ao homem. Entretanto, é preciso matizar tal concepção generalizante, a qual tem sido colocada em xeque por estudos historiográficos mais recentes. É o que se observa, por

exemplo, em *A história das mulheres no Ocidente*, monumental coletânea organizada por Duby e Perrot.

No terceiro volume da coleção (*A história das mulheres no Ocidente: Paradoxos do Renascimento e do Iluminismo*), os autores se debruçam sobre o período que vai do século XVI ao XVIII, dentro do qual delimitam a Idade Moderna – e bem no meio do qual se deu a produção de Molina. Na introdução do volume, assinada por Natalie Zemon Davis e Arlette Farge e intitulada “Woman as historical actors”, as autoras salientam essa necessária matização. Segundo elas, a obra analisa a história das mulheres a partir de vários ângulos com o intuito de pôr abaixo o mito convencional de que elas foram sempre dominadas, enquanto os homens sempre teriam sido opressores.

A realidade é muito mais complexa. Havia desigualdade, é certo, mas havia também uma zona inconstante na qual as mulheres encontravam e adotavam incontáveis estratégias para além dos papéis de inevitáveis vítimas ou excepcionais heroínas a fim de se promoverem à condição de agentes ativas da história (DAVIS; FARGE, 1995, p. 3-4).

De acordo com as mesmas autoras, apesar da inegável presença da mulher em todos os âmbitos da vida social, artística e intelectual da época, os historiadores preferiram, por muito tempo, negligenciá-las no *corpus* dos estudos, como estratégia com vistas a legitimar o domínio masculino e manter a mulher em uma posição inferiorizada.

44

Além da presença real das mulheres na vida cotidiana, elas também figuravam em um grau extraordinário no reino dos discursos e das representações, mitos e sermões, ciência e filosofia. Paradoxalmente, o discurso abundante e repetitivo sobre a mulher era parte de uma estratégia para mantê-las em xeque, por um mal disfarçado desejo de converter sua presença em uma espécie de ausência ou, em certo nível, em uma discreta presença dentro de limites estreitamente definidos, como um jardim cercado.

Claramente, o que os homens diziam e escreviam sobre elas não capturava a realidade da presença feminina. Eles percebiam as mulheres somente por meio de uma imagem, aquela de Mulher, potencialmente perigosa em sua extravagância, embora necessária para uma função essencial: a maternidade. A mulher não foi revelada, mas inventada [...]. Não surpreende que os historiadores do início da Idade Moderna também tenham negligenciado, por tanto tempo, a presença da mulher (DAVIS; FARGE, 1995, p. 1-2).

Em seguida, Davis e Farge abordam justamente um ponto fulcral da presente discussão: apesar de as mulheres serem caracterizadas, individualmente, por atributos diversos, positivos e negativos (como, de resto, qualquer pessoa), os discursos hegemônicos acabaram, premeditadamente, por privilegiar características negativas vinculadas às mulheres ao longo da história, como parte da estratégia acima referida. Com o passar do tempo, porém, acompanhando as mudanças de toda ordem que

sacudiram a Europa ao longo da Idade Moderna, os papéis e o status da mulher também passaram por progressivas transformações. Algumas representantes do sexo feminino passaram a reivindicar direitos, igualdade e participação em várias esferas – malgrado a resistência das autoridades masculinas –, o que redefiniu não só as relações entre os gêneros, mas também a relação das próprias mulheres com o mundo.

O persistente conflito entre homens e mulheres constitui uma constante histórica cujas formas mudaram em função das mudanças de tempo e circunstâncias. Textos, imagens e arquivos nos conduzem ao coração da disputa: mulheres eram consideradas maliciosas, imperfeitas, extravagantes, diabólicas, mortais e mentirosas. É claro que elas também eram dóceis e submissas, mas a crueldade e o excesso sexual logo se sobrepuseram a essas qualidades na maioria das descrições sobre o sexo feminino; na França, em 1622, Mademoiselle de Gournay respondeu aos detratores do sexo feminino; algumas décadas depois as Précieuses fizeram reivindicações em favor da independência literária e intelectual das mulheres, apesar da gargalhada de escárnio de Molière; na década de 1670, François Poullain de la Barre usou a separação cartesiana entre corpo e mente para argumentar que “a mente não tem sexo”.

Os exemplos acima vêm da França. Contudo toda a Europa foi tomada pela turbulência de acontecimentos e pelo vigoroso debate acerca da questão da mulher. Esses três séculos de convulsão econômica, política, cultural e religiosa modificaram o status da mulher e redefiniram a sua relação com o mundo. Mulheres protestantes e católicas se envolveram com a cultura e o aprendizado de variadas maneiras que afetaram a sua relação com a família e a comunidade. Epidemias, a fome e a guerra levaram muitas mulheres a uma forma ou outra de resistência e de transgressão, o que as trouxe, assim, à arena pública. As relações entre homens e mulheres, entre o “masculino” e o “feminino”, transformaram-se na medida em que o mundo se transformou, às vezes tornando o equilíbrio de poder mais simétrico, às vezes não (DAVIS; FARGE, 1995, p. 2-3).

45

Por fim, cabe assinalar uma importante ressalva feita pelas autoras: nessa “história da emancipação feminina”, não se pode desconsiderar o corte socioeconômico. Vale dizer que as oportunidades e a margem de “ação transgressora” por parte das mulheres variavam consideravelmente em função da classe social ocupada por cada uma. O potencial transgressor de uma mulher, ou os resultados efetivos de suas reivindicações individuais, seriam tanto maiores quanto maior fosse a sua ascendência na hierarquia social.

Por meio de uma crescentemente ampla cadeia de atividades, as mulheres encontraram formas de escapar tanto das realidades opressoras quanto dos discursos sufocantes a respeito da natureza feminina. Mesmo assim [...], o espaço disponível para transgressões variava muito conforme a classe social da mulher. As ricas podiam desafiar a ordem sem violar a lei, enquanto as pobres ameaçavam tanto a lei como a ordem, invariavelmente com sérias consequências. Mulheres abastadas desenvolveram modos individuais de se libertar dos papéis que as delimitavam. Felizes em apontar sua inteligência em direções proibidas, elas usaram suas mentes para compreender o mundo. Nos

salões, como Précieuses, como jornalistas, essas mulheres não só firmaram uma reivindicação à razão, mas também insistiram em contribuir para a filosofia, a ciência e a renovação do pensamento político. Algumas delas pagaram caro por isso (DAVIS; FARGE, 1995, p. 5-6).

Inserções de um feminismo antecipado e desconstrução da “mulher frágil” em *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*

Apesar de todos os elementos que, numa perspectiva atual, podem ser considerados machistas na peça *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, também podemos identificar componentes mais ligados ao feminismo na mesma obra de Tirso de Molina, ao contrário do que nos ditaria o senso comum.

É que, seguindo a tradição barroca, as mulheres de Tirso de Molina, mesmo as que têm o caminho atravessado por Dom Juan Tenorio e que são por ele *burladas* e *gozadas*, estão longe de poderem ser caracterizadas como mulheres frágeis, dóceis, recatadas e passivas – o que, inclusive, as distancia daquelas que figuram em *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, uma das muitas versões subsequentes da peça, escrita em princípios do século XIX, e expressão, por sua vez, da estética romântica. Ali, sim, as mulheres se mostram lânguidas e querem redimir o amante por meio do amor. Na obra original de Molina, *todo lo contrario*. As mulheres barrocas que passeiam por seu palco são varonis, vão em busca de desforra. Embora sejam igualmente burladas por Dom Juan, são muito mais autodeterminadas do que aquelas da versão romântica de Zorrilla.

Em “Personagens femininas de *El Burlador de Sevilla* e de *Don Juan Tenorio*, aproximadas a mitos gregos, pelo prisma de Jung”, artigo que integra a coletânea *O mito de Don Juan e sua relação com Eros e Thanatos* (2013), Ester Abreu Vieira de Oliveira propõe uma aproximação comparativa entre as peças de Tirso de Molina e José Zorrilla, destacando precisamente a iniciativa das mulheres do primeiro autor na busca por vingança e reparação da própria desonra – tarefa que, em Zorrilla, compete ao pai e ao noivo extensivamente desonrados.

As personagens femininas não são muito numerosas nem em *El burlador de Sevilla*, nem em *Don Juan Tenorio* e são em número menor que as masculinas; contudo, têm um papel significativo na trama e na caracterização de Dom Juan. Na obra de Tirso, *El burlador de Sevilla*, são quatro belas mulheres ultrajadas que buscam vingança ou reparação da sua desonra e que se reunirão no final da história, na corte do rei. Nelas, não há amor dadivoso, mas, sim, ódio. Há uma personagem, Ana, que fica todo o tempo invisível e inativa em cena, mas não no enredo da obra. Em Zorrilla, muitas são mencionadas, porém só há duas que atuam: uma invisível em cena, Dona Inês, e a outra invisível, Dona Ana. Coube ao pai e ao noivo a ofensa da honra e a vingança final (DE OLIVEIRA, 2013, p. 254).

No artigo “O comportamento da filha do comendador no processo de decadência do seu conquistador-burlador”, Fabio Luciano, recorda-nos o que afirma Díaz-Plaja a respeito da mulher na estética barroca: “En el Barroco, en cambio, la mujer es un fragmento palpitante de vida; un poco de carne puesta a arder” (DÍAZ-PLAJA, 1945, p. 105).

Ramón Menéndez Pidal vai ainda mais longe e, ainda segundo Luciano, “faz referência ao feminismo como um traço caracterizador do teatro de Tirso devido à liberdade expressada pelas mulheres, o que nos revela atitudes femininas próprias e independentes em relação ao homem, ainda que não chegue a um feminismo mais extremado” (MENÉNDEZ PIDAL *apud* LUCIANO, 2008, p. 790).

Luciano destaca, ainda, que não se deve esquecer que os versos feministas existem em quase todos os dramaturgos do século XVII. Além disso, para o autor, “Tirso de Molina conhecia bem a psicologia feminina, possivelmente por sua experiência obtida através dos confessionários, como apontam alguns estudiosos” (LUCIANO, 2008, p. 790).

Vejam os como esse “feminismo fora de época” se manifesta nas principais personagens femininas da peça de Molina:

Tisbea

É na costa de Tarragona que Dom Juan e nós, leitores, vamos encontrar o exemplar mais bem acabado, dentre o rol de personagens femininas que povoam a peça em apreço, da donzela que subverte a ideia preconcebida e ditada pelo senso comum acerca da mulher da época (início do século XVII). Trata-se da bela Tisbea, jovem pescadora cortejada por todos os rapazes da aldeia, mas que desdenha da corte de todos eles. Como toda donzela que se preze, Tisbea valoriza e zela pela própria honra – valor máximo a ser resguardado por uma donzela, conforme o código que estabelecia as normas comportamentais naquele contexto histórico.

Entretanto, a bela pescadora faz pouco caso do amor, zomba das amigas que se deixam enamorar e se orgulha de passar ilesa a esses enleios e arrebatamentos da paixão, ao contrário de todas as demais. Desconstrói, assim, aquela sedimentada ideia de donzela que vive em busca de um bom casamento e/ou de um amor idealizado, como se constata na passagem em que ela mesma se apresenta ao público:

[En la playa de Tarragona]
Sale TISBEA, pescadora, con una caña de pescar en la mano.

TISBEA Yo, de cuantas el mar
pies de jazmín y rosa

“Ven esta noche a mi puerta”

en sus riberas besa,
con fugitivas olas
sola de amor exenta,
como en ventura sola,
tirana me reservo
de sus prisiones locas.
En pequeñuelo esquife
y ya en compañía de otras,
tal vez al mar le peino
la cabeza espumosa,
y cuando más perdidas
querellas de amor forman,
como de todos río,
envidia soy de todas.
¡Dichosa yo mil veces,
amor, pues me perdonas,
si ya por ser humilde,
no desprecias mi choza!
Obeliscos de paja,
mi edificio coronan
nidos; si no, hay cigarras
o tortolillas locas.
Mi honor conservo en pajas
como fruta sabrosa,
vidrio guardado en ellas
para que no se rompa.
De cuantos pescadores
con fuego Tarragona
de piratas defiende
en la argentada costa,
desprecio soy, encanto,
a sus suspiros sorda,
a sus ruegos terrible,
a sus promesas roca.
[...]
porque en tirano imperio
vivo, de amor señora,
que halla gusto en sus penas
y en sus infiernos gloria.
Todas por él se mueren,
y yo todas las horas
le mato con desdenes:
de amor condición propia,
querer donde aborrecen,
despreciar donde adoran,
que si le alegran muere,
y vive si le oprobian.
En tan alegre día,
segura de lisonjas,
mis juveniles años
amor no los malogra (MOLINA, p. 10-12).

Eis que chega Dom Juan e abala as convicções da moça. Mediante palabras galantes e a promesa de matrimônio, ela acaba se deixando seduzir e é desvirginada

na própria cabana. Não sem antes, contudo, opor grande desconfiança e grande resistência ao galã:

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

Ao fim, todavia, a jovem pescadora acaba por ceder aos encantos de Dom Juan, que, após a burla, escapa-se dali com o criado, Catalinón, antes que a burlada possa se dar conta do ocorrido. Mas, ao descobrir o ardil, Tisbea fica irada e promete clamar por vingança ao Rei de Espanha – o que, novamente, revela uma postura proativa por parte da mulher barroca. Uma mulher que não se resigna a se prostrar passivamente em face do mal provocado por um galã traiçoeiro, que não se satisfaz em ficar purgando o sofrimento e a infâmia que um malvado varão lhe impingiu; antes, toma a iniciativa de proclamar vingança ao malfeitor e de buscar cumprir a ameaça lançada contra ele, a fim de “limpar a própria honra”.

TISBEA Seguilde todos, seguilde.
Mas no importa que se vaya,
que en la presencia del rey
tengo de pedir venganza.
¡Fuego, zagales, fuego, agua, agua!
¡Amor, clemencia, que se abrasa el alma! (MOLINA, p. 24).

49

Propondo uma rede de paralelismos entre as personagens femininas de Tirso e aquelas da mitologia grega, Ester Abreu Vieira de Oliveira relaciona Tisbea a Artemis, por sua personalidade livre e independente e seu gosto pela natureza livre:

Guardiã de sua virgindade, Tisbea era insensível aos rogos dos galãs apaixonados, mas se entregou a Dom Juan. Enquanto virgem, invulnerável, pode ser relacionada a Artemis, irmã gêmea de Apolo, como também sua personalidade ativa e independente e seu gosto pela natureza livre (DE OLIVEIRA, 2013, p. 255).

Isabela

Para executar a vingança que jurara a Dom Juan, Tisbea conta com a ajuda de outra vítima *burlada* e *gozada* por ele: a Duquesa Isabela. Em sua viagem rumo a

“Ven esta noche a mi puerta”

Sevilha, a jovem que partira de Nápoles faz uma breve parada na praia de Tarragona, onde conhece a entristecida pescadora e escuta a sua história. Após uma breve irritação (afinal, tratava-se do mesmo Dom Juan com quem ela estava indo se casar), Isabela se solidariza com a companheira de infortúnio e permite que ela a acompanhe até Sevilha para requerer justiça ao Rei. Afinal, como a própria Isabela se queixa, também ela está sendo levada a Sevilha para casar-se contra a sua vontade e, como ela mesma conclui, “Tu não tens culpa” e “Não há vingança a meu mal que tão bem se encaixe”. Por intermédio da outra, Isabela também deseja ver-se vingada do mal que lhe causara o mesmo Dom Juan. Conforme conclui Tisbea, perdida está a mulher que confia nos homens.

TISBEA ¿Sois vos la Europa hermosa
que esos toros os llevan?
ISABELA [A Sevilla]
Llévanme a ser esposa
contra mi voluntad.
TISBEA Si mi mancilla
a lástima os provoca,
y si injurias del mar os tienen loca,
en vuestra compañía
para serviros como humilde esclava
me llevad, que querría,
si el dolor o la afrenta no me acaba,
pedir al rey justicia
de un engaño crüel, de una malicia.
Del agua derrotado
a esta tierra llegó don Juan Tenorio,
difunto y anegado;
amparéle, hospedéle en tan notorio
peligro, y el vil güésped
víbora fue a mi planta e[n] tierno césped.
Con palabra de esposo,
la que de esta costa burla hacía
se rindió al engañoso.
¡Mal haya la mujer que en hombres fía!
Fuése al fin, y dejóme:
mira si es justo que venganza tome.
ISABELA ¡Calla, mujer maldita!
¡Vete de mi presencia, que me has muerto!
Mas, si el dolor te incita
no tienes culpa tú. Prosigue el cuento.
TISBEA ¡La dicha fu[e]ra mía...!
ISABELA ¡Mal haya la mujer que en hombres fía!
¿Quién tiene de ir contigo?
TISBEA [Anfriso, un pescador; y] un pobre padre
de mis males testigo.
ISABELA (No hay venganza a mi mal que tanto cuadre.)
Ven en mi compañía.
TISBEA ¡Mal haya la mujer que en hombres fía! (MOLINA, p. 52-53).

Em seu esquema de analogias traçadas com as deusas da mitologia grega, Ester Abreu Vieira de Oliveira compara Isabela à deusa Atená, pelo uso da razão, da frieza e da ponderada reflexão.

Por sua hierarquia nobre, duquesa, pode-se aproximá-la à deusa Atená, filha que Zeus gerou na cabeça, símbolo de inteligência e de *animus*. Depois de tornado público o seu engano e ultraje à sua honra, aceitou casar-se com Dom Juan. Sua reflexão calma a faz dominar os seus impulsos e tramar, friamente, uma vingança para o sedutor, quando, indo para Sevilha, em Tarragona, se encontrou com Tisbea e ficou sabendo sobre a aventura que ela teve com Dom Juan: “Mas si dolor te incita / no tienes culpa tu. Prosigue el cuento”. Como Atená, Isabela é regida pela razão e pelo arrebatamento afetivo (DE OLIVEIRA, 2013, p. 254).

Dona Ana de Ulloa

Possivelmente nenhuma outra personagem feminina de *O burlador de Sevilha* se compare à sevilhana Dona Ana de Ulloa em “potencial subversivo”. Para confirmá-lo, recordemos a sua primeira (não) aparição em cena.

Amigo íntimo de Dom Juan e antigo companheiro de conquistas e aventuras libertinas em Sevilha, o incauto Marquês de la Mota revela ao outro que está profundamente apaixonado por uma prima: Dona Ana de Ulloa. Esta lhe corresponde o amor e inclusive lhe escreve cartas. Era aquele, contudo, um amor impossível, pois o próprio Rei havia prometido a mão dela a um ignorado cavalheiro.

Após o desabafo, Mota se retira e, encontrando-se só em cena, Dom Juan é surpreendido por uma voz feminina. A moça não aparece diante dele, mas lhe entrega um bilhete em mãos e pede-lhe que o repasse ao real destinatário: o Marquês de la Mota. Ao ler o bilhete, o burlador descobre que a misteriosa mulher era uma emissária da própria Dona Ana. No bilhete, a donzela se queixa da “traição do pai”, que, à sua revelia, prometera a sua mão a outro homem. Desesperada de amor, Ana diz a Mota, no bilhete a ele endereçado, que está disposta a se entregar ao amado naquela mesma noite, esperando-o com a porta aberta em seus aposentos, às 23 horas. Dá-lhe uma senha e instrui-lhe a vestir uma capa colorida.

Vase CATALINÓN, habla por una reja una MUJER.

MUJER Ce, ¿a quién digo?
D. JUAN ¿Quién llamó?
MUJER Pues sois prudente y cortés,
y su amigo, dalde luego
al marqués este papel;
mirad que consiste en él
de una señora el sosiego.
D. JUAN Digo que se lo daré;

“Ven esta noche a mi puerta”

soy su amigo y caballero.
MUJER Basta, señor forastero,
adiós.
[...]
D. JUAN Ya está abierto el papel,
y que es suyo es cosa llana,
porque aquí firma doña Ana.
Dice así: «Mi padre infiel
en secreto me ha casado,
sin poderme resistir;
no sé si podré vivir,
porque la muerte me ha dado.
Si estimas, como es razón,
mi amor y mi voluntad,
y si tu amor fue verdad,
muéstralo en esta ocasión.
Porque veas que te estimo,
ven esta noche a la puerta,
que estará a las once abierta,
donde tu esperanza, primo,
goces, y el fin de tu amor.
Traerás, mi gloria, por señas
de Leonorilla y las dueñas,
una capa de color.
Mi amor todo de ti fío,
y adiós». ¡Desdichado amante!
¿Hay suceso semejante?
Ya de la burla me río.
Gozaréla, ¡vive Dios!,
con el engaño y cautela
que en Nápoles a Isabela (MOLINA, p. 30-31).

52

Com o novo golpe oferecido a ele de bandeja, Dom Juan mal termina de ler o bilhete e já começa a arquitetar um plano para enganar o próprio amigo. À primeira vista, a cena pode parecer apenas o estopim de mais uma virtual burla do sedutor de Sevilha. Mas uma análise mais aprofundada nos permite interpretá-la de outro modo, destacando e extraindo dela um forte teor de transgressão por parte da senhorita em questão. Inconformada com a decisão do pai de casá-la com um terceiro, sem nem sequer se preocupar em consultá-la previamente, e apaixonada pelo Marquês de la Mota, a moça toma a iniciativa de se entregar ao amado. Já que de todo o modo estava perdida, antes ser desonrada por ele do que “guardar a honra” para um outro qualquer.

O potencial subversivo de tal decisão é flagrante. Ao proceder dessa forma, Dona Ana contraria todo o código comportamental então vigente, pelo qual as donzelas cortesãs deveriam se guiar e orientar as suas ações (ou, antes, sua inação). Uma análise mais detida, portanto, retirado esse véu da superfície (ou a cortina atrás da qual se esconde a criada de Dona Ana ao passar o bilhete às mãos do suposto aliado), leva-nos a deparar com uma Ana que se rebela contra esse código de normas sociais que determinava muito claramente o lugar que a mulher deveria ocupar na estrutura social da Corte.

Ao descrever a personagem, De Oliveira salienta a astúcia empregada por ela para rebelar-se contra um casamento imposto:

No 2º ato, passa a existir, mas não com a presença corporal. Dá-se a conhecer pela palavra escrita e falada: a escrita, na carta interceptada, casualmente, por Dom Juan, na 3ª cena, e a falada, na 14ª cena. Ela é uma espécie de junção Atená/Hera. Fiel ao seu amor pelo Marquês de la Mota, reconheceu, imediatamente, Dom Juan, quando este, usando a capa do Marquês, na hora prevista para o encontro, quis passar por seu amado, quando ela pediu socorro. Porém, não foi feliz com o seu grito, porque junto ocasionou a morte de seu pai. Astuciosa, revolveu como fazer para rebelar-se contra um casamento imposto (DE OLIVEIRA, 2013, p. 255).

Fabio Luciano, por seu turno, ressalta “a experimentação do desejo de liberdade que adquire a filha, que pode ser associada a uma figura representativa da honra familiar da Espanha do século XVII” (2008, p. 786). De acordo com ele, o pai (Dom Gonzalo) e a filha (Dona Ana) se encontram “distantes” por compartilharem desejos opostos: o matrimônio imposto frente à impossibilidade de escolha da filha.

Para o autor, “o discreto comportamento da filha” pode ser analisado no âmbito de uma transgressão. “A transgressão é uma característica que podemos associar aos feitos da personagem feminina no teatro do século XVII” (2008, p. 788). No caso, a ação transgressora de Ana estaria vinculada a um “desejo de esperança” que ela guardaria consigo, aquele que é comum às filhas honradas:

[...] casar-se com o jovem de quem se encontrava enamorada. Nesse caso, [ela] não hesita em tomar a iniciativa [...] e, desse modo, a sua liberdade de escolha será algo constante em sua condição de mulher que habita um cenário caracterizado pelos gloriosos feitos masculinos” (LUCIANO, 2008, p. 788).

Em sua dissertação de mestrado, *A representação de um “discreto fingir”: a filha do comendador em El burlador de Sevilla*, defendida na USP em 2011, o mesmo autor dedica especial atenção ao caso de Ana de Ulloa, personagem que ele entende impulsionada por uma “feiçãõ varonil”. “A Filha enfrenta os homens com a postura de equivalência entre os gêneros e ainda conquista o reconhecimento de suas ações diante dos homens” (LUCIANO, 2011, p. 58). Na visão do autor, a predileção da senhorita pelo primo, o desventurado Marquês de la Mota, a impele a tomar uma atitude que caracteriza uma escolha, “o que também a equipara aos homens em suas atitudes típicas” (2011, p. 50). Para ele, Dona Ana é a única personagem da peça cujo ato de “querer” ultrapassa os limites de sua condição de filha e, portanto, submissa. “Suas ambições são reconhecidas pelo próprio Rei, posto que ela sempre expressa suas vontades diante dos homens” (2011, p. 52). Tanto é assim que, na minuta dirigida ao seu querido, a donzela emprega verbos no modo imperativo (*muéstralo, ven*).

“Ven esta noche a mi puerta”

Ao manifestar e fazer valer a sua vontade, Dona Ana se aproxima de um comportamento masculino – ou, ao menos, comumente atribuído aos homens de então –, como assinala Luciano:

[Ela] se encontra em pleno dilema por ter de seguir a ordem do pai, o que lhe conduz a uma ação contingente e, ao apresentar uma reação inesperada para uma figura feminina da época, destaca-se por assemelhar-se às atitudes masculinas. Para tanto, a personagem opõe uma resistência contra o que não está de acordo com seus anseios e suas vontades (LUCIANO, 2011, p. 28).

Assim, conclui o autor, Dona de Ulloa é uma personagem de referência na peça – muito embora, lembremos, mal apareça em cena, ou, dependendo da montagem, nem sequer precise aparecer.

Mesmo representando uma filha de comendador e estando suas vontades condicionadas às decisões do pai, essa figura feminina expressa uma atitude: o poder de decisão pelo encontro com o primo. Assim, após a morte do pai, ela é reconhecida pelo Rei, pois a Filha do Comendador deseja um marido [...]. Entendemos que a caprichosa Dona Ana ganha uma relevância sintomática, ou seja, a condição de submissão perante a autoridade do sexo masculino pode ser mudada pelas mulheres. [...] sem se humilhar, [Ana] aponta as falhas em seu sedutor e requisita uma providência por parte dos administradores da justiça acerca do atentado contra a honra (LUCIANO, 2011, p. 52- 54).

54

Considerações finais

Os elementos que buscamos discernir e extrair da peça em apreço relativizam aquela primeira ideia de uma mulher submissa e inferiorizada, que aceita passivamente a condição de vítima. Seja pela frieza e pelo raciocínio ponderado de Isabel, que busca se desferrar do burlador por sua própria iniciativa; seja pelo comportamento de Tisbea, que primeiramente desdenha do amor e, uma vez desonrada, também clama por vingança; seja pela ação transgressora de Dona Ana de Ulloa, que se recusa a preservar a honra em favor de um marido renegado por ela, o fato é que essas personagens ressignificam a condição da mulher barroca e a reposicionam no plano das relações de gêneros.

Referências

DAVIS, Natalie Zemon; FARGE, Arlette. Women as historical actors. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Dir.). **A history of women in the West**. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

- DE OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira. **O mito de Don Juan e sua relação com Eros e Thanatos**. Vila Velha: Opção, 2013.
- DÍAZ-PLAJA, G. **Hacia un concepto de la literatura española**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1945.
- ESCOBAR, J. **Don Juan, vendaval erótico romántico, en Espronceda y Zorrilla**. Canadá: York University Toronto, [s.d.].
- LUCIANO, Fabio. O comportamento da filha do comendador no processo de decadência do seu conquistador-burlador. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 5. **Anais...** Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2008.
- _____. Dramatização. In: ENCONTRO IBEROAMERICANO DE EDUCAÇÃO, IV: FORMAÇÃO DO EDUCADOR, TRABALHO DOCENTE E PRÁTICAS PEDAGÓGICAS. **Anais...** Unesp; FCLAR, Araraquara, 2009.
- MOLINA, Tirso. **El burlador de Sevilla**. Edição de Alfredo Rodríguez López Vázquez. Madrid: Cátedra, 1989.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. **Manual de Literatura Española: barroco – teatro**. Pamplona: Cénlit, 1995.
- ZORRILLA, José. **Don Juan Tenorio**. Madrid: Alianza Editorial, 2006.