



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS
CAMPUS VI- POETA PINTO DO MONTEIRO**

ELMA MISLENE BEZERRA PLÁCIDO

**O TRÁGICO E O CÔMICO EM TIRSO DE MOLINA: UMA
ANÁLISE ESTÉTICA SOBRE “*El burlador de Sevilla y convidado
de piedra*” (1997)**

MONTEIRO

2012

ELMA MISLENE BEZERRA PLÁCIDO

**O TRÁGICO E O CÔMICO EM TIRSO DE MOLINA: UMA
ANÁLISE ESTÉTICA SOBRE “*El burlador de Sevilla y convidado
de piedra*” (1997)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Banca Examinadora como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Espanhol, pelo Curso de Letras da Universidade Estadual da Paraíba- Campus VI.

Orientadora: Prof^ª. Esp. Grygena dos Santos Targino Rodrigues (PPGL-UEPB).

MONTEIRO

2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL – CAMPUS VI

P698t Plácido, Elma Mislene Bezerra.
O trágico e o cômico em tirso de Molina: uma análise estética sobre “el burlador de sevilla y convidade de piedra” (1997) [Manuscrito] / Elma Mislene Bezerra Plácido . – 2012.
36f.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras com Hab. em Espanhol) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Exatas, 2012.
“Orientação: Profª Esp. Grygena dos Santos Targino Rodrigues, UFPE.

1. Teatro español. 2. Trágico. 3. Cômico. I. Título.

21.ed. CDD 862

ELMA MISLENE BEZERRA PLÁCIDO

**O TRÁGICO E O CÔMICO EM TIRSO DE MOLINA: UMA
ANÁLISE ESTÉTICA SOBRE “*El burlador de Sevilla y
convidado de piedra*” (1997)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciatura em Espanhol, pelo Curso de Letras da Universidade Estadual da Paraíba- Campus VI.

Aprovado em 03 de dezembro de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Grygena dos Santos Targino Rodrigues Nota: 9,0
Profª. Esp. Grygena dos Santos Targino Rodrigues- PPGL- (UFPB) (orientadora)

Amanda da Silva Prata Nota: 9,0
Profª. Esp. Amanda da Silva Prata (UEPB)

Ariela Fernandes Sales Nota: 9,0
Profª. Ariela Fernandes Sales – PPGL - (UFPB)

Dedico este trabalho a meus pais, Enoque Joaquim Plácido e Marlene Bezerra Plácido, a minha avó, Vitória Alves Cavalcante (in memoriam), que se estivesse aqui ficaria muito feliz. A todos que contribuíram para a realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram de forma direta e indireta para a realização desse trabalho, pois, se cheguei até aqui não foi apenas por mérito, foi também pelo apoio, e carinho de todos. Por tanto, agradeço:

A Deus, por estar sempre presente na minha vida e por ter proporcionado esta vitória.

Aos familiares por sempre me incentivar, e especialmente aos meus pais Marlene Bezerra Plácido e Enoque Joaquim Plácido por sempre entenderem que a vida acadêmica é o melhor caminho a ser trilhado, a meus irmãos Edna Mércia Bezerra Plácido e Edno Márcio Bezerra Plácido por me darem forças nos momentos mais difíceis.

A orientadora Grygena dos Santos Targino Rodrigues pela prontidão no atendimento, pelos conhecimentos compartilhados, por organizar minhas idéias e pela paciência durante todo este tempo.

Aos professores do departamento de Letras que tive a honra de conhecer e de ser instruída por estes: Cristina Bongestab, Amanda Prata, Débora Cota, Ariadne Costa, Ivan Fontes, Flávio, Roberto Rondon, Francisco Victor, Luciene Almeida, Shirley, Raquel, Gleba, Joana, Daniele Inô, Rócio Cerrano, Patrícia Espinar.

A banca examinadora formada pelas professoras Amanda da Silva Prata (UEPB) e Ariela Fernandes Sales (UFPB) pela disponibilidade, pelos critérios rigorosos de avaliação.

A amiga e colega de turma Jailma, pela amizade sincera que levarei para além dos muros da universidade e pelo companheirismo desprendido.

E por fim, aos meus colegas de turma, pelo companheirismo e pelos bons momentos de distração, Alana, Elaine, Marcela, Karine, Priscila, Leonel, Vinicius, Elizabeth, Sônia, Alysson, Wellington, Jade e Simone, Amanda, Antonina, Jussara e Maria Valentim e Veronilton.

O sonho do teatro não é se eternizar, mas falar com clareza, emoção, beleza, poesia e compreensão para o cidadão do seu tempo. (Amir Haddad)

RESUMO

O presente trabalho tem como finalidade analisar o trágico e o cômico na obra *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* de Tirso de Molina (1630). Assim, será feita uma investigação estética e temática, contemplando os preceitos de uma dramaturgia clássica e moderna. Teremos como suporte teórico a *Poética* de Aristóteles, a *Poética* de Horácio e *El Arte Nuevo de Hacer Comedias en este Tiempo* de Lope de Vega escrita no século XVI. Neste sentido, teceremos uma comparação estrutural entre os componentes de uma tragédia greco-latina e os princípios de uma tragicomédia moderna.

PALAVRAS – CHAVE: Teatro espanhol, trágico, cômico.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como finalidad analizar lo trágico y lo cómico en la obra *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* de Tirso de Molina (1630). Así, será hecha una investigación estética y temática, contemplando los preceptos de una dramaturgia clásica y moderna. De esta forma, tendremos como soporte teórico la *Poética* de Aristóteles, la *Poética* de Horacio y *El Arte Nuevo de Hacer Comedias en este Tiempo* de Lope de Vega escrita en el siglo XVI. En este sentido, haremos una comparación estructural entre los componentes de una tragedia greco-latina y los principios de una tragicomedia moderna.

PALABRAS – CLAVE: Teatro español, trágico, cómico.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I- A POÉTICA DE ARISTÓTELES.....	13
1. Os fundamentos do trágico e do cômico.....	13
CAPÍTULO II- TEATRO CLÁSSICO VERSUS TEATRO ESPANHOL.....	18
1. Considerações sobre o teatro.....	18
2. Teatro de Lope de Veja.....	19
CAPÍTULO III- ANÁLISE DA OBRA.....	23
1. Aspectos gerais sobre a obra “El burlador de Sevilla y convidado de piedra”.....	26
2. Análise do trágico e do cômico.....	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	33
REFERÊNCIAS.....	34

INTRODUÇÃO

O presente trabalho que tem como título “O trágico e o cômico em Tirso de Molina¹: Uma análise estética sobre “*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*” (1997), pretende tecer uma análise estética sobre a forma da tragédia e da comédia mediante os conceitos aristotélicos. Assim, faz-se necessário apresentarmos o contexto histórico da obra, as personagens, a origem mítica do texto dramático e algumas considerações sobre o Século de Ouro Espanhol.

De acordo com a biografia apresentada pela biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Gabriel Téllez conhecido com o pseudônimo de *Tirso de Mollina* nasceu em Madrid, 1579, e morreu em 20 de fevereiro de 1648. Pouco se sabe sobre seus pais, mas é possível que *Tirso* seja filho ilegítimo do Duque de *Osuna*, uma das figuras públicas mais famosas do Século de Ouro Espanhol. De origem humilde ingressou jovem no convento Madrilenho *De La Merced* e um ano depois no de *Guadalajara*. O autor espanhol fez parte de vários conventos mercedários (*Guadalajara, Toledo, Soria, Segovia, Sevilla, Trujillo, Cuenca* etc). Em alguns destes conventos ocupou o cargo de comendador, mas foram *Toledo* e *Madri* as suas cidades preferidas. Além disso, Tirso viveu seus últimos anos como comendador do convento de *Soria*.

Em 1635, a junta de reformação dos costumes o ataca por dedicar-se a escrever o que estes chamam “comédias profanas e de péssimos incentivos”, por isto, Tirso é obrigado a deixar a corte e parar de escrever, mas segundo alguns críticos, ele continuou escrevendo sigilosamente.

São muitas as comédias escritas por ele, cerca de trezentas a quatrocentas, que foram impressas em cinco partes. Parte I (*Sevilla*, 1627), parte II (*Madrid*, 1636), parte III (*Tortosa* 1634), parte IV (*Madrid*, 1635) e parte V (*Madrid*, 1636), mas as que nos chegam são apenas umas sessenta. Podemos citar algumas de suas comédias que são: *Trilogía de los Pizarro* (1626-1629), *Historia general de la orden de la Merced* (1629), *Don Gril de las calzas verdes*, *Marta la piadosa*, *El vergonzoso en palacio*, *La villana de la Sagra*.

Tirso de Mollina também escreveu peças teatrais sérias, como sua miscelânea de caráter religioso (auto- sacramental), *Deleitar e Aprovechando* (1635), que tem uma estrutura muito parecida com a profana *Los Cigorrales* de Toledo (1624), no entanto, a obra que mais se destaca é “*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*” (1630), que faz surgir o mítico personagem Don Juan Tenório.

¹ Biografia apresentada pela biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, no entanto não leva o nome de um autor específico, ficando sob a responsabilidade da instituição a veracidade das informações. Disponível em: <http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/tirso/pcuartonivel.jsp?autor=tirso&conten=autor&tit2=El+autor&tit3=Biografia%EDa>. Acesso em 06/05/2012

O dramaturgo *Tirso de Mollina* chamou o gênio *Lope de Vega* de seu mestre e a nova forma de comédia de revolucionária, porque tinham forma e conteúdo dramáticos diferentes dos conceitos antigos. Um dos fatores que difere *Tirso de Mollina* e *Lope de Vega* dos demais dramaturgos da sua época é a diferença na análise mais profunda da psicologia de seus personagens ou protagonistas, especialmente, as mulheres. *Tirso* excede os melhores escritores pela animação e a graça. Junto com *Lope de Vega* e *Calderón de La Barca* constituem o cume das comédias Espanholas.

Como já mencionado, teremos como *corpus* de análise a peça teatral, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1997), escrita entre 1612 e 1625 e publicada em 1630. Ademais, pretendemos analisar características do trágico e do cômico na peça, bem como a figura enigmática de Don Juan, tendo como base estrutural a “*Poética*” (2005) de Aristóteles que foi escrita no século IV a. C., bem como o teatro de Lope de Vega e sua poética Renascentista “*El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*” (2002).

A peça configura-se como uma crítica a sociedade espanhola do século XVII e tem como conflitos principais a desonra das mulheres nobres e populares e os questionamentos sobre os entes Estatais. Para alcançar seus objetivos, a personagem se utiliza de truques e das mais variadas picaretagens, com a promessa de contrair matrimônio com todas as damas burladas. Desta forma, Dom Juan desonra não só as mulheres, mas também suas famílias e respectivos noivos. Já que a honra das mulheres pertencia ao “*paterfamilias*”, ou seja, ao provedor da família, que seria o pai, mas também poderia ser o irmão ou o noivo da dama burlada e não as próprias mulheres enganadas.

Para refletirmos sobre uma nova concepção do gênero dramático no “*período do século de ouro*” do teatro e da dramaturgia espanhola nos séculos XVI, XVII e XVIII, destacamos a mescla entre o trágico e o cômico neste período, bem como a ruptura da tríade dramática Aristotélica, que parte do princípio de “normas” preestabelecidas em que não existe liberdade de espaço e tempo. Porém, é cabível mencionarmos que muitos preceitos Aristotélicos foram preservados na obra em destaque.

Partindo inicialmente da poética de Aristóteles e posteriormente analisando a importância de *Lope de Vega* no Teatro Espanhol do século XVI, autor este que não compartilha do princípio da obediência às normas aristotélicas das três unidades (ação, espaço e tempo), analisaremos a mescla entre o trágico e o cômico na obra *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1997).

Assim, analisando *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1997) de Tirso de Mollina, percebemos que se trata não de uma tragédia ou comédia, mas sim, de uma *tragicomédia*. Logo, partindo destas informações, questionaremos as rupturas com a dramaturgia clássica e também faremos uma análise dos aspectos conservados.

Dessa forma, através de “*Lope de Vega*” e de seu sucessor “*Tirso de Mollina*”, o trágico e o cômico no teatro espanhol mesclaram-se em uma relação híbrida. Verificamos em *El Burlador de*

Sevilla y convidado de piedra (1997), uma mistura de personagens nobres e populares, com o intuito de problematizar posicionamentos críticos e sociais de uma sociedade aristocrata.

Assim, é cabível mencionarmos a utilização do personagem “Don Juan” como um pícaro² para que seja questionada a moral de uma sociedade “hipócrita”. Em *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1997), Don Juan apresenta-se não só como um picareta que engana mulheres e toda a sociedade, mas também, “Don Juan” trata-se de um homem frágil que não consegue ascensão social e que não se adapta às regras preestabelecidas pela sociedade da época, então, procura viver segundo seus próprios padrões e suas próprias regras.

Como nas tragédias, Don Juan tem como castigo para suas burlas um fim *trágico*, “a morte”, assim, como podemos observar na organização estrutural segundo a *Poética* (2005) de Aristóteles. Este fim também pode ser considerado *cômico*, já que “Don Juan” é executado por mãos de Don Gonzalo, este que Don Juan havia assassinado, e que voltou dos mortos com o intuito de vingar-se.

Com base nessas informações iniciais, faremos a divisão do trabalho em três partes. No primeiro capítulo abordaremos os conceitos aristotélicos sobre tragédia e comédia, bem como a estrutura da tragédia, com base na *Poética* (2005) de Aristóteles. No segundo capítulo faremos uma análise comparativa entre o teatro clássico e o teatro espanhol e no terceiro e último capítulo, faremos uma análise da obra com base na teoria elencada.

² Personagem típico dos romances e novelas na história da literatura espanhola dos séculos XVI e XVII. Tem as características típicas do que hoje chamamos malandragem, geralmente descreve em detalhes realistas e muitas vezes humorísticos, as aventuras de um herói malandro. BAYÓN, Miguel Zorita, 2010, p. 45).

CAPÍTULO I: A POÉTICA DE ARISTÓTELES

1. Aristóteles: Os fundamentos do trágico e do cômico

Segundo Wellek e Warren (1966), Aristóteles foi um dos maiores filósofos de todos os tempos. A *Poética* (2005) de Aristóteles provavelmente foi escrita no ano de 334 a. C., durante sua segunda permanência em Atenas. Esta é sem dúvida a obra teórica mais estudada de todos os tempos. Apresenta uma nova perspectiva sobre o conceito e sobre o caráter mimético das obras de arte, reforçando os princípios de verossimilhança e necessidade, noções que são até hoje discutidas no âmbito literário. A primeira parte deste livro foi dedicada à tragédia. Já a segunda parte que foi dedicada à comédia, foi perdida ou queimada durante a Inquisição medieval (1478-1834).

Segundo Aristóteles (2005), a comédia é uma das formas do gênero dramático que enfatiza a crítica e a correção através da deformação e do ridículo. A indicação mais precisa é dada por Aristóteles, de que a comédia resulta de cantos fálicos entoados em honra ao deus Dionísio³ no capítulo IV da *Poética*. Além disso, a comédia é uma imitação de ações inferiores, onde são abordados temas focalizados nos vícios e defeitos dos homens. Nesta mesma obra, Aristóteles afirma que a tragédia configura-se como uma imitação de uma ação grave e completa em si mesma, que tem certa amplitude e organização coerente, cuja representação provoca nos espectadores terror e piedade, tendo em vista a purificação ou purgação destes sentimentos.

Segundo Aristóteles (2005), as tragédias se originaram com os autores dos *ditirambos*⁴, e as comédias com as canções fálicas⁵. Na “*Poética*” observamos que Aristóteles se interessa pela forma, pela organização interna da tragédia e pela sua estrutura. Para ele o elemento mais importante de onde pode resultar o efeito da tragédia é a composição das ações realizadas. A “*Poética*” (2005) de Aristóteles é considerado o livro universal da arte dramática, onde são definidos os seis elementos essenciais da obra teatral (o pensamento, a fábula, o caráter, a linguagem, a melodia e a encenação), elementos estes, que deveriam estar de acordo, ou subordinados, as três unidades aristotélicas, já mencionadas.

³ Deus grego era considerado como Deus do vinho. Filho de Zeus e da princesa tebana Semele. (*Poética*, 2005, p.15).

⁴ Hino cantado em homenagem a Dionísio. A evolução deste hino em coríntio originou o nascimento da tragédia. (*Poética*, 2005, p.15).

⁵ Idem.

De acordo com *A Poética* (2005) de Aristóteles, as comédias se diferenciavam das tragédias por representarem ações de personagens baixos, por meio de uma linguagem simples. Já as tragédias, configuram-se como uma *mimeses*, imitação de uma ação grave.

Segundo MACHADO (2006), a *mimeses* poética é apresentada por Aristóteles como imitação ou representação de uma ação, ou seja, imitação das ações humanas através da linguagem. Nessa perspectiva, a tragédia trata-se de uma imitação de temas sérios, de uma “ação elevada”, sendo apresentada não como narração, e sim através de diálogos.

Podemos observar no capítulo VI da *Poética* (2005) a seguinte definição da tragédia para Aristóteles:

Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada, y también, por tener magnitud, completa em sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuado para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temo, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones⁶. (ARISTÓTELES, 2005, p.10).

Ademais, para Aristóteles as tragédias têm como efeito trágico a *katharsis*. Esta pode ser definida como termo médico, que se refere a “purgação” ou “eliminação” e como termo religioso, que tem o sentido de “purificação”. O estudo do efeito trágico sobre o efeito que a tragédia causa sobre o espectador só é possível através da *katharsis*, do “medo” das “emoções” e da “compaixão” causadas pelo sofrimento das personagens, (purificação, esclarecimento, temor, misericórdia, piedade, etc).

A linguagem utilizada nas tragédias é uma linguagem ornamentada, esta não imita os homens, mas sim, o que é realizado por estes, como podemos observar em um dos fragmentos da poética. Segundo Aristóteles (2005) “La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha⁷”. Já que a tragédia aristotélica possui princípio, meio e fim, podemos constatar que o que convence na tragédia é o possível e o respeito ao princípio da *verossimilhança*. Para Aristóteles, o tempo ou a duração de uma ação não deve ultrapassar um dia, mas nada diz a respeito da unidade de lugar. Aduz Aristóteles:

⁶ Tradução Nossa: A tragédia é uma imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções.

⁷ Tradução nossa: “A tragédia é em essência uma imitação não das pessoas e sim da ação e da vida, da felicidade e da desdenha”.

[...] “Cada tragedia es, en parte, complicación y en parte, desenlace; los incidentes antes de la escena inicial, y a menudo también algunos de aquellos dentro del drama, forman la complicación, y el resto es el desenlace. Por complicación significo todo desde el comienzo de la fábula hasta el instante justamente antes de cambio en la fortuna de héroe; por desenlace, todo desde el comienzo de cambio hasta el fin⁸. [...] (ARISTÓTELES, 2005 p.27).

Consoante Aristóteles (2005) o *conflito* é tudo desde o começo do texto até a mudança da fortuna do herói, já o *desenlace* é tudo desde o começo da mudança do herói até o fim.

Existen cuatro clases distintas de tragedias, que es el número de las partes constitutivas que ya he mencionado. Primera la tragedia compleja, donde todo es peripecia y reconocimiento; segunda, la tragedia patética por ejemplo, los diversos dramas sobre *Ajax* y *Ixión*; tercera, la tragedia de carácter, como *Fitiótides* y *Peleo*, y cuarta la tragedia espectacular, ejemplificada por las *Fórcides*, *Prometeu*, y todos os dramas ubicados en el Hades⁹. (ARISTÓTELES, 2005 p.27).

Observamos que de acordo com Aristóteles, na tragédia as personagens não mudam seu destino. Assim, deve-se evitar, que [...] “un hombre excelente no debe aparecer pasando de la felicidad a la desdicha, o un hombre malo, de la desdicha a la felicidad”,¹⁰ (ARISTÓTELES, 2005, p. 19), ou seja, o herói não pode passar da miséria à felicidade ou à riqueza, mas sim, deve passar da felicidade ao infortúnio. Nesta perspectiva, podemos identificar estas características na tragédia de Édipo Rei de Sófocles (431 a. C.), história colhida das lendas tebanas, onde o homem é imutável, mas, mesmo sendo imutável, tenta a todo o momento mudar sua realidade. Édipo passa da felicidade de ser aclamado herói, tornar-se rei e casar-se à infelicidade de conhecer sua identidade, pois descobriu que matou seu pai e que viveu uma relação incestuosa com sua mãe. Assim, estas ações trágicas que se produzem na família de Édipo, e que podem ocorrer por ignorância e desconhecimento, configuram a tragédia do homem imutável.

Podemos ainda observar a seguinte definição de tragédia para Aristóteles:

⁸ Tradução nossa: [...] “toda tragédia é, em parte, complicação e, em parte, desenlace; os incidentes antes da cena inicial, e com frequência também alguns daqueles dentro do drama, forma de complicação, e o resto é o desenlace. Complicação é tudo desde o começo da fábula até o final antes da troca da fortuna do herói; pelo desenlace tudo desde o começo da mudança até o fim⁸. [...] (ARISTÓTELES, POÉTICA, 2005 p.27). Tradução nossa.

⁹ Tradução nossa: Existem quatro tipos distintos de tragédias, que o número das partes constituintes que já mencionamos. Primeiro a tragédia completa, onde tudo são peripecia e reconhecimento; segundo a tragédia patética, por exemplo, os diversos dramas sobre *Ajax* e *Ixión*; a terceira tragédia de carácter, como *Fitiótides* 1456^a e *Peleo*, e a quarta a tragédia espectacular, exemplificada pelas *fórcides*, *Prometeo*, e todos os dramas encontrados no Hades.

¹⁰ Tradução nossa [...] “um homem excelente não deve passar da felicidade ao sofrimento, um homem mau do sofrimento a felicidade”.

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mais por atores, e que suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2007, p.25)

Como é possível observarmos, Aristóteles não cansa de repetir que a finalidade da tragédia é purificar os sentimentos de terror e piedade, tendo como essência o conflito das paixões humanas.

Segundo Pascolati (2010), através da força de algum erro, *hamartia*, o herói incorre na falha trágica, impulsionado pela desmedida e a conjugação desses elementos envolve o herói num acontecimento aterrorizante. O fato da falta ser cometida por algum erro, falta intelectual ou inconsciente pelo personagem, faz suscitar a compaixão do espectador; essas emoções devem ser suscitadas com o propósito maior de purificá-lo o (espectador). No capítulo XIV da Poética, Aristóteles afirma, “O que o poeta deve procurar é o prazer que, pela imitação, provem compaixão e medo” (POÉTICA, 2005, p. 54).

A *anagnorisis* é outro conceito elaborado na *Poética* e significa *reconhecimento*. Aristóteles utilizou este termo para referir-se à tomada de consciência por parte do herói trágico de um erro que ele próprio terá cometido num passado mais ou menos remoto e que o terá conduzido à perdição presente. Um exemplo nítido de uma tragédia com a *anagnorisis* é o caso de Don Juan, que descobre na hora de sua morte que não tem mais tempo para se arrepender. De acordo com Aristóteles, o momento ideal para a *anagnorisis* trágica é a *peripeteia*, pois em um momento crucial, tudo se revela e fica claro ao protagonista. Por exemplo, o descobrimento por parte do herói trágico de alguma verdade sobre si mesmo, sobre outras pessoas ou de algumas ações que significam que, agora que as sabe, toda a trama muda de direção, como resultado de sua reação às notícias. A revelação dessa verdade (que já era fato, mas que o protagonista ignorava) muda a perspectiva e a reação do herói. “A *peripeteia* deve estar sempre sujeita às regras de possibilidade ou necessidade”. (ARISTÓTELES, 2005 p.27).

Outro termo que merece destaque e que necessitamos acrescentar é o de *In medias res*, conceito do filósofo latino Horácio (2002) que em português significa “no meio das coisas”, é uma técnica literária onde a narrativa começa em meio a fatos importantes. Os personagens, cenários e conflitos são frequentemente introduzidos através de uma série de flashbacks ou através de personagens que discorrem entre si sobre eventos passados, lançando o público para dentro da ação, uma vez que ela está ocorrendo sem o benefício de história pregressa ou motivação.

Podemos observar esta técnica em *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, pois a peça inicia-se com uma ação já acabada e que no decorrer das falas o público toma conhecimento do ocorrido.

A dramaturgia fechada ou aristotélica prende-se às três unidades básicas e à obediência a regras preestabelecidas, em que não existe liberdade de espaço e tempo. Para Aristóteles, a alma da tragédia ou o elemento mais importante é a história ou o enredo, e o elemento mais emocionante é o espetáculo cênico. Já na dramaturgia não-aristotélica a ação se move com mais liberdade de espaço e tempo, seguindo a proposta de cada dramaturgo. Feitas as considerações sobre *anagnorisis*, *peripeteia*, *In medias res*, analisaremos no próximo capítulo o teatro clássico e o teatro espanhol do século de ouro, assim como o teatro de Lope de Vega.

CAPITULO II: TEATRO CLÁSSICO VERSUS TEATRO ESPANHOL

1. Considerações sobre o teatro.

Segundo Bayón (2010), a “idade de ouro” do teatro e da dramaturgia espanhola compreende os séculos XVI, XVII e XVIII. *Lope Felex de Vega Cárpio* (1562-1635), ou o “monstro” *Lope de Vega*, escritor de centenas de peças teatrais junto com o “imortal” *Calderón de la Barca* (1600-1687), Cervantes e *Tirso de Mollina* representaram os mais importantes dramaturgos do teatro de ouro espanhol.

Nesse sentido, é imperioso relatarmos que a primeira companhia profissional de teatro espanhol foi organizada pelo autor Lope de Rueda (1500-1565) e não se sabe exatamente a data que estas companhias teatrais foram criadas. Ademais, na Espanha, as representações continuavam sendo feitas ao ar livre, em pátios de estalagens, currais e estábulos abandonados. Ainda segundo *Bayón* (2010), em princípio, o teatro espanhol tinha espaço em festas destacadas, mas devido ao seu êxito, as apresentações chegaram a ser semanais. Por exemplo, na semana santa as peças apresentadas eram substituídas por peças de conotação religiosa e autos sacramentais, escritas por *Calderón de la Barca* antecessor de *Tirso de Mollina*.

O teatro tinha seu próprio mundo e as obras eram representadas de acordo com sua ambientação. Os personagens costumavam representar utilizando máscaras, o mais simbólico elemento de linguagem cênica através de toda história do teatro.

No teatro grego a máscara foi utilizada tanto na tragédia como na comédia, atendendo a várias funções: diferenciar sexo e idade; permitir a execução de mais de um papel pelo mesmo ator; e, segundo alguns teóricos, ampliar o som da voz humana numa espécie de caixa acústica.

Algumas cidades como Madrid tinham edifícios próprios para as apresentações, o primeiro teatro coberto de Madrid foi *El Corral de La Panchea*, que recebeu o nome de “*corral*” por se estabelecerem em currais. Em 1582 foi reconstruído e foi trocado o nome passando a ser conhecido também como *Corral del Príncipe* e atualmente conhecido como *Teatro Espanhol*.

As peças teatrais oscilavam de acordo com a temporada, mas geralmente começavam à tarde para terminar antes do anoitecer, duravam duas ou três horas seguindo o princípio aristotélico de unidade de tempo. Ademais, segundo os padrões de organização das comédias instaurados por *Lope de Vega*, a obra deveria começar pelos fatos importantes como aconselhava Horácio (2002) na Poética latina, seguindo o princípio ou a técnica literária *in medias res*. Estes padrões ou técnicas também eram seguidos por *Tirso de Mollina*.

Segundo Massaud Moisés, no livro *A criação Literária* (1967), o teatro, define-se como:

[...] a arte da representação, quando os atores, encarnando personagens, simulam viver, sobre um palco e perante um auditório, o conflito de suas existências. Arte do espetáculo, portanto, o teatro é por excelência arte visual destinada a ser presenciada: tornando presente o jogo existencial de alguns seres fictícios (representar), o teatro implica também a presença do espectador. (Massaud Moisés, 1967, p. 122).

Para *Massaud (1967)*, o teatro está no contexto das artes do espetáculo, se utilizando, de forma sistemática, de instrumentos de comunicação como a palavra, e a linguagem, que só por vezes aparecem nas outras formas de espetáculo.

2. Teatro de Lope de Vega

Segundo *Bayón (2010)*, *Lope de Vega (1562-1635)* é o fundador da comédia espanhola. Ademais, é considerado por seus contemporâneos como “*monstro da natureza*”, por ter escrito mais de 1.500 peças teatrais sendo 426 comédias. A obra *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo (1609)*, tem como objetivo defender sua nova forma de dramaturgia e teatro diante dos acadêmicos. Ao longo do século XVI, a dramaturgia se converteu no gênero dominante na literatura espanhola, além de ser a diversão favorita da população da época.

Neste sentido, grande parte do sucesso do teatro espanhol se deve a *Lope de Vega* que com sua fecunda obra teatral cria a *comédia espanhola*.

Lope criou novas formas de teatro e dramaturgia dirigidas especificamente ao público que assistiam *los corales de comedias*, inovando suas obras teatrais de acordo com o público que apreciava *los corales*, focando seus gostos, sentimentos e valores.

A obra *Arte nuevo (2002)* de Lope de Vega, nasceu não da doutrina antiga, mas sim, do gosto popular. A partir do século XVI, ocorre uma ruptura da tradição aristotélica das três unidades ou três elementos, fazendo surgir o conceito de *tragicomédia*, onde Lope defende a fusão entre o trágico e o cômico. Porém, muitos dos conceitos aristotélicos foram preservados.

O conceito de tragicomédia é o que mais rompe com a tradição, pois mescla personagens de várias classes sociais em uma mesma obra, contemplando a fusão do trágico e do cômico. *Victor Hugo (1827)*, na obra, *Grotesco e do Sublime “prefácio de Cromwell”*, cita estes versos de *Lope de Vega* “Quando escrevo uma comédia, encerro os preconceitos com seis chaves” que podem ser encontrados na *Arte nova de fazer comedias (1609)*. Segundo *Victor Hugo* o poeta não deve seguir conselhos ou copiar quem quer que seja, deve seguir a natureza, seu próprio talento, ou seja, deve criar espontaneamente. Como este exemplifica “O espinheiro vive, o fungo vegeta” (1827) “A

parasita de um gigante será sempre um anão” (HUGO, 1827, p. 158/159). O verdadeiro poeta cria novas obras, novas formas, não apenas copia as já existentes.

Lope de Vega em *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (2002), aborda a mescla do trágico e do cômico. Aduz Lope:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza¹¹.(LOPE, 2002, vv.175-180).

Dessa forma, Lope rompe com os princípios aristotélicos, pois tanto a tragédia como a comédia poderiam compartilhar personagens “altos” e “baixos”.

Podemos observar também que Lope rompe com as três unidades da tradição Aristotélica. Segundo a *Poética* (2005), a obra deveria se passar em um mesmo lugar (unidade de lugar), que tivesse uma única ação para que o espectador não se distraísse com acontecimentos secundários (unidade de ação), e que os feitos ocorressem em um dia (unidade de tempo).

Para Lope, em *El arte nuevo de hacer comedias* (2002), as comedias deveriam se distinguir entre uma ação principal e outra secundaria, deveriam ocorrer em lugares distintos, porém em períodos de tempo que não fossem superiores a um dia, como podemos ver no fragmento da obra:

[...] Porque considerando que la cólera
de un español sentado no se templa
si no le representan en dos horas
hasta el Final Juicio desde el *Génesis*.¹²
(LOPE, 2002, vv. 205-208).

Ainda de acordo com LOPE (2002):

¹¹ Tradução nossa. O trágico e o cômico mesclado, e Terencio com Séneca, ainda que seja outro Minotauro de Pasife, farão uma parte grave, outra ridícula, que aquela variedade deleita muito: bom exemplo nos da a natureza, que por tal variedade tem beleza.

¹² Tradução nossa. Porque considerado que a cólera de um espanhol sentado não modera se não representam em duas horas até o fim justo desde Geneses.

[...]no hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la baja cómica¹³; (LOPE, 2002, vv.186-190).

No livro em questão, Lope propõe um modelo dramático aplicado com algumas variações pelos comediógrafos do século XVI, onde são oferecidas as seguintes características: divisão da comédia em três atos, cada ato deveria se estruturar em cenas, marcadas pela saída ou entrada de personagens. Posteriormente, esta estrutura será utilizada por Lope de Vega:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para¹⁴; (LOPE, 2002, vv. 298-300)

Lope recomenda que a melodia do verso e o tipo de estrofe deveriam estar de acordo com a situação dramática.

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas¹⁵; (LOPE,
2002, vv. 305-312).

¹³ Tradução nossa. Não é necessário advertir que passe um período de um sol, ainda que seja conselho de Aristóteles porque já perdemos o respeito por ele quando mesclamos a sentença trágica com a baixeza da sentença cômica.

¹⁴ Tradução nossa. No primeiro ato ponha o caso, no segundo enlace os sucessos, com sorte até o meio do terceiro apenas julgue nada no que para.

¹⁵ Tradução nossa. Acomode os versos com prudência e os sujeitos de que trata: as décimas são boas para queixas o soneto esta bem nos que agradam; as relações pedem os romances, ainda que em oitavas resplandecem por extremo; são os tercetos para coisas graves, e para as de amor as redondilhas.

Como podemos observar no fragmento da obra, Lope esquematiza como pode ser uma obra teatral. Depois das considerações feitas sobre o teatro clássico, teatro espanhol e teatro de Lope de Vega, os estudos agora serão focalizados na análise da obra.

CAPITULO III- ANÁLISE DA OBRA

1. Aspectos gerais sobre a obra “ El burlador de Sevilla y convidado de piedra”

De acordo com a biografia apresentada pela Biblioteca Virtual Miguel Cervantes a obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1997) tem o brilho e a eloquência de Tirso de Molina, e combina elementos do drama, das comédias e sátiras de classes elevadas.

Don Juan, personagem central da obra, confronta a moral da sociedade com erotismo e elegância. Além disso, configura-se como um trapaceiro arrogante e nécio, que se utiliza de cinismo, falsa identidade e audácia, um verdadeiro sedutor. Tirso reúne em *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1997), duas lendas tradicionais da Espanha, a de “conquistador” e “burlador” de damas. Assim, segundo Souza Jorge (2005):

[...] Tirso não só fecundou um germe a criação de Don Juan, mas plasmou-lhe a alma, os ademanos aristocráticos a rebeldia insubmissa a arrogância despropositada, a iconoclastia ingênua e lúdica, além de outros atributos contribuíram para agudeza a personalidade dos mitos individuais, simbólicos das transversais encruzilhadas da alma e da cultura universal, problematizando e investigando o sujeito moral e sujeito simbólico/religioso. (MOLINA, 2005, p. 127)

Tirso moldou a personagem Don Juan segundo sua própria concepção, fazendo com que esta obra se tornasse uma de suas mais famosas e copiadas de todos os tempos. No entanto, o mito de Don Juan é difícil de precisar. Existem diversas interpretações. Segundo Arellano (2001), torna-se quase impossível precisar o surgimento de Don Juan, porém podemos afirmar que o Don Juan criado por Tirso é uma figura autenticamente espanhola.

Nesse sentido, houve muitas especulações sobre uma possível inspiração na vida de um personagem real, conhecido como *Don Miguel de Mañara* que nasceu em 1627, porém se observarmos a data da publicação da obra de Tirso não podemos considerar o personagem de Don Juan como inspirado na vida de Don Miguel. No entanto, Araujo (2005) faz algumas considerações com relação à discussão sobre a origem espanhola ou não do Don Juan, o qual nos parece resumir bem esta problemática:

Longe de acalantar idéias, de submeter-se a códigos éticos, ou de escravizar-se aos sentimentos do amor e da lealdade, o Don Juan primitivo, mitificado como filho dileto da dúvida mística, paradoxal em seu desapego às coisas divinas e aos estatutos de honra, irresistível às mulheres, gozando-as e abandonando-as sucessivamente, este pertence à Espanha de Tirso. Mas o mito transcende a criação e a personagem passa-se a outras culturas, de que recebe múltipla conformação, variando seu plasma de acordo com o influxo de cada criador, cada modelo ou estilo de época (ARAUJO, 2005, p. 121-122).

Atualmente, são muitas as obras que tem como protagonista Don Juan. Os catedráticos espanhóis catalogaram cerca de quinhentas, mas a obra que fez surgir pela primeira vez Don Juan, é *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina escrita no século XVII. A obra foi publicada em 1630 e é ambientada no século XIV.

El Burlador de Sevilla apresenta elementos trágicos e cômicos e um caráter moralista-religioso. Podemos constatar que o aspecto *trágico* da obra se manifesta com a morte do protagonista “Don Juan”, sendo que a forma como a personagem faleceu, arrastado ao túmulo por uma estátua, apresenta-nos um ato *cômico*. Assim, são identificados aspectos da cultura cristã, onde os homens são punidos pelas leis dos homens, ou pelas leis divinas como é o caso do nosso protagonista punido por uma estátua.

Da obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1997), surgiram todos os outros “Don Juanes”. Podemos citar a *española* de Antonio de Zamora, *No hay plazo que no se cumpla* (1714), a *Italiana* de Goldini, *Don Juan o El castigo del libertino*, a *italoaustriaca* com libreto de Da ponte y música de Mozart (1787), a de *Pedro Calderón de la Barca*, *no hay cosa como callar* (1639), a de *Molière*, *Don Juan o Le Festin de Pierre* (1665). Em relação às primitivas estão às versões de Zorilla, *Don Juan Tenorio* (1844), e as francesas de *Merimée e Alexandre Dumas* (1836).

Outra suposição é que a escolha do nome Don Juan Tenório (não a personagem), pode ter como inspiração a família Tenório, muito importante na história *Sevillana*.

Os dois elementos fundamentais da obra são citados no título *Burlador de Sevilla*¹⁶ y *convidado de piedra*. O primeiro é Don Juan e seus enganos, e o segundo, são o duplo convite e o castigo efetuado por um morto.

¹⁶ De acordo com Araujo (2005), “ao burlador concorrem, [...], a sedução entre as presas pobres (Tisbea, com promessas de amor e honra, e Aminta, com honrarias e elevação social) e a burla, a posse e a fuga entre as nobres (D.Isabela em Nápoles; D.Aña em Sevilla; com a primeira, a fuga; com a segunda, a fuga e o assassinato do pai)” (ARAUJO, 2005, p. 128).

São quatro as mulheres enganadas por Don Juan, estas são de classes sociais distintas; duas nobres, (Isabela e Dona Ana), e duas plebéias, (Tisbea e Aminta). Segundo Casalduelo (1981), “(...) as nobres representam o ingrediente lírico (Tisbea, cujo discurso e figura teatral evidenciam uma estilização eglógica culta) e cômico (Aminta, que também estilizada, remete com maior intensidade aos modelos rústicos)” (Casalduelo, 1981, p. 215). Tanto a obra, quanto Don Juan apresentam uma afronta à moral da sociedade da época. Ademais, Don Juan crê na impunidade para seus atos.

A obra começa de forma brusca com uma ação já acabada. Tudo ocorre de forma muito rápida, em uma constante troca de cenários, *Nápoles, Tarragona, Sevilla, dos Hermanas*, a corte, a praia o campo. Quanto à *unidade de tempo*, a obra é ambientada no século XIV e faz referencia a Afonso XI de *Castilla* (1311-1350). Além disso, utiliza-se de elipses, resumos dos relatos para as mudanças de cenas. Quanto a Don Juan, este é representado como o típico sedutor, não existindo evolução do personagem no decorrer da obra, este não se arrepende de suas burlas e tão pouco de sua postura diante do amor.

Neste sentido, temos que as aventuras de Don Juan começam no palácio de Nápoles, com a despedida de Don Juan e a descoberta da burla. No primeiro ato, Don Juan foge com a ajuda de Don Pedro e neste mesmo ato aparece Tisbea na praia de Taragona se vangloriando de sua liberdade amorosa.

Em momento posterior, Tisbea se depara com Don Juan e o mesmo encontra espaço para outra burla. Neste instante, a cena de Tisbea e Don Juan fica suspensa. Logo em seguida, Tirso introduziu uma cena entre o comendador de Calatrava, Don Gonzalo de Ulloa e o rei Don Alfonso de Castilla. Don Gonzalo elogia a cidade de Lisboa e o rei oferece Dona Ana, filha do comendador, para casar-se com Don Juan Tenório. A cena é suspensa e volta à burla de Tisbea, ao fim do episódio. Dessa forma, Don Juan deflora Tisbea e foge após roubar as éguas da pescadora e Tisbea ao descobrir, se desespera, acabando assim o primeiro ato.

O segundo ato se inicia novamente na corte de Don Alfonso, onde o rei é informado das aventuras de Don Juan em Nápoles. Devido à burla, Don Juan é comprometido com Isabela. Além disso, a Otavio foi prometida a mão de Dona Ana. Esta, não quer o casamento com Otavio, por isto, manda um bilhete para o Marquês da Mota, para que este vá a sua casa a noite, mas, o bilhete que era destinado ao marques cai nas mãos de Don Juan que vê uma nova oportunidade de burla. Em seguida, Don Juan vai até a casa de Dona Ana, com a capa do Marquês da Mota e tenta uma nova burla ao estilo da burla de Isabela. Dona Ana percebendo que não se trata do marquês da Mota grita assustada. Ao escutar os gritos, o comendador vai ao encontro da sua filha e se depara com o burlador, estes brigam e Don Juan acaba matando-o.

Adiante, o ambiente muda novamente, agora o burlador interrompe o casamento de Aminta e Batricio, pois encontra oportunidade para uma nova burla. A cena fica suspensa até o terceiro ato.

No terceiro e último ato, Batricio se mostra preocupado com a presença de um cavaleiro no seu casamento, Don Juan convence o pai de Aminta e a lavradora que casará com ela, mas, depois da burla, Don Juan foge. A ação volta a *Taragona*, lugar onde Tisbea e Isabela vão para casar-se.

A ação volta novamente a *Sevilla*, e no túmulo do comendador de *Ulloa*, Don Juan debocha da estátua fúnebre e convida Don Gonzalo para jantar. Don Juan faz pouco caso da estátua, mesmo com os avisos de Catalinón. Novamente, se intercala outra cena que se passa na corte, com o rei que mais uma vez é avisado dos abusos praticados por Don Juan. O rei decide castigar o burlador, mas já é tarde. Don Juan aceita o convite da estátua para jantar, e, sem tempo para arrepender-se de suas burlas recebe o castigo que tanto seu criado Catalinón falava. A estátua o leva para um lugar de trevas, comparado ao inferno, sem que este tenha tempo para arrepender-se. Catalinón narra o que aconteceu com Don Juan ao rei, que reorganiza os casamentos e assim a honra dos homens e das famílias das vítimas é restituída com a morte do burlador.

Os dois elementos fundamentais da obra são citados no título *burlador de Sevilla y convidado de piedra*. O primeiro elemento é Don Juan e seus enganos, e o segundo é o duplo convite e o castigo efetuado por um morto. Na primeira parte da peça as mulheres burladas são de classes sociais distintas, duas são nobres (Isabela e Dona Ana), e duas são plebéias (Tisbea e Aminta).

As nobres aponta Casalduello, representam o ingrediente lírico (Tisbea, cujo discurso e figura teatral evidenciam uma estilização egológica culta) e cômico (Aminta, que, também estilizada, remete com maior intensidade aos modelos rústicos). (Casalduero, 1981, p. 215).

Nesta perspectiva, é nítida a mescla entre personagens “baixos” e “altos” e a organização estrutural trágica. A seguir, passaremos os estudos para a análise do trágico e do cômico na peça.

2. Análise do trágico e do cômico

A obra “*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*” (1997), que tem como protagonista Don Juan configura-se como uma obra que requer certo dinamismo. A primeira jornada começa bruscamente com uma ação já acabada e em meio a fatos importantes, *in medias res*, uma ação anterior a cena, ação esta que se passa entre Don Juan e Isabela, mulher prometida a um amigo de Don Juan, duquesa, portanto, nobre. Assim como recomenda Horácio (2002), Tirso inicia seus textos dramáticos por ações importantes, significativas, *in media res*. Por outro lado, *Tirso* ignora,

em parte, a composição das três unidades: ação, espaço, tempo, estas que como já observamos anteriormente, são defendidas por Aristóteles como essências para a criação de obras dramáticas. Podemos observar estas características no tom acelerado que domina a obra, observemos o fragmento a seguir, *Molina* (1997):

Isabela. Duque Otavio, por aquí
podrás salir, más seguro .
Don Juan. Duquesa, de nuevo os juro
de cumplir el dulce sí.
Isabela. ¿Mis glorias serán verdades,
promesas y ofrecimientos,
regalos e cumplimientos,
voluntades y amistades¹⁷? (MOLINA, 1997 p. 51 e 52).

A peça se inicia *in media res*, marcando não só o tom acelerado que domina a obra, mas evidenciando que a peça inicia-se em meio a fatos importantes. Os leitores não sabem o que antecedeu estes fatos, pois serão esclarecidos no decorrer da obra.

Isabela. Quiero sacar una luz.
Don Juan. Pues, ¿para qué?
Isabela. Para que El alma dé Fe
Del bien que llevo a gozar.
Don Juan. Mataréte la luz yo.
¡Ah cielo! ¿Quién eres, hombre?
Isabela. ¿Qué no eres el duque?
Don Juan. No.¹⁸ (MOLINA, 1997, p. 52)

Através deste fragmento constatamos que os fatos que eram desconhecidos no início da obra vão sendo esclarecidos no desenrolar da trama.

Outro fator que devemos analisar na estrutura da peça são os elementos trágicos e cômicos que foram elencados na fundamentação teórica. Segundo Arelano (2001), um dos personagens em que podemos observar uma posição ridicularizada é o nobre, Duque Otavio, personagem acusado

¹⁷ Tradução nossa. Isabela. Duque Otavio, por aqui poderá sair, mais seguro. Don Juan. Duquesa de novo juro cumprir o doce si. Isabela. Minhas glorias serão verdades, promessas e oferecimentos, presentes e cumprimentos, vontades e amizades.

¹⁸ Tradução nossa. Quero obter uma luz. Don Juan. Pois, para que? Isabela. Para que a alma veja o bem que chegou a gozar. Don Juan. Apagarei a luz. Isabela. Há céus! Quem é homem? Don Juan. Quem sou? Um homem sem nome. Isabela. Não é o duque? Don Juan. Não.

injustamente pela desonra de Isabela. Assim, Duque Otavio não consegue se defender, acabando por aceitar Isabela cuja desonra é pública.

Outro jovem nobre em que também podemos observar aspectos cômicos é o Marques da Mota, que pensa dar um “perro muerto”¹⁹. Don Juan tenta burlar Dona Ana usando uma capa emprestada por Mota, que não desconfia da ação do burlador. Catalinón fala, “echaste la capa al toro”²⁰. Don Juan, para provocar riso responde com uma frase, comparando o Marquês com o touro, “el toro me echó la capa”²¹.

Com relação aos plebeus, Arelano (2001), aponta que Batricio tanto pode representar o aspecto cômico, pois este parece ser a vítima mais melancólica do burlador, pelo fato de Don Juan agir com crueldade se apossando de sua noiva, como também podemos observar características trágicas, já que Batricio está impotente diante do poderoso Don Juan.

Os elementos cômicos são representados principalmente pela imagem do gracioso, que neste caso é representado por Catalinón, criado astuto e companheiro de Don Juan, um dos personagens que mais evidencia a presença do cômico. Consoante Arelano (2001), Catanlinón representa o papel de ajudante, confidente e conselheiro moral, advertindo Don Juan de que suas burlas serão punidas. Segundo Lope (2002), “El lacayo no trate cosas altas”²².

No entanto, o fator que mais nos interessa na personagem Catalinón é o seu perfil cômico, que provoca o riso dos espectadores como é possível observarmos nos fragmentos da obra. No episódio do naufrágio mesmo quase se afogando, Catalinón diz que preferia que toda água que bebeu fosse vinho, “quién hallara una frágua de vino”²³.

Catalinón também faz alusão cômica, ao fato do duque Otavio, noivo de Isabela, também ter sido burlado:

Catalinón. Señor, deténte,
Que aqui está El duque, inocente
Sagitario²⁴ de Isabela
Aunque mejor le diré capricornio^{25, 26} (MOLINA, 1997 p. 104)

¹⁹ realizar uma nova burla. (Sánchez, 1997, p. 109)

²⁰ Tradução nossa. Jogaste a capa ao toro.

²¹ Tradução nossa. O toro me empresto a capa.

²² Tradução nossa. Um lacayo não deve tratar de coisas importantes.

²³ Tradução nossa. Quem encontra onde se forja vinho.

²⁴ Faz referência ao arqueiro do zodíaco, que dispara suas flechas a Isabela. (Sánchez, 1997, p. 104)

²⁵ (No zodíaco é o portador de chifres.²⁵ (Sánchez, 1997, p. 104)

²⁶ Tradução nossa. Catalinón. Senhor, para, porque aqui esta o duque, inocente sagitário de Isabela ou melhor dizendo capricórnio.

Catalinón contrapõe capricórnio ao signo anterior para conseguir um efeito cômico. A linguagem utilizada por Catalinón é a linguagem típica dos personagens de classes designadas por Aristóteles como inferiores, como já foi comentado anteriormente.

Outro fragmento da obra que envolve Catalinón e demonstra características cômicas, é quando Catalinón, no incidente do naufrágio, retira Don Juan, nos braços, da água. Desta forma, a imagem do herói é ridicularizada, no momento em que aquele que deveria salvar o mais fraco é salvo por este. Quebrando mais uma vez com os princípios aristotélicos, no qual os personagens considerados baixos não lograriam o êxito.

Em seu *El arte nuevo de hacer comedias* (2002), Lope, aconselha que, se deve imitar os personagens de acordo com o que estes representam, o rei com a devida seriedade de um rei. “el lacayo no trate cosas altas²⁷”(Lope, 2002, vv. 286). Quanto as mulheres, “se formare queja, siempre guarde el debido decoro²⁸” Assim podemos observar uma inovação de Tirso mediante Lope. Logo, da mesma forma que Lope de Vega aconselha, Aristóteles e Horácio também advertem aos poetas que os mesmos deveriam respeitar o decoro.

Um dos elementos trágicos encontrados na peça é a morte de Don Gonzalo pelas mãos de Don Juan, enquanto tentava defender a honra de Dona Ana. Don Gonzalo diferentemente de Catalinón, se utiliza de uma linguagem elevada típica dos personagens nobres das tragédias.

Outro elemento trágico que podemos extrair desta obra é a *hamartia*, envolvendo o herói em um acontecimento aterrorizante que inspira a compaixão dos espectadores. Como podemos observar no fragmento a seguir:

Don Gonzalo. Dame esa mano;
No temas, la mano dame.
¿Eso dices? ¿Yo temor?
¡Qué me abraso! ¡No me abrases
Con tu fuego²⁹! MOLINA, 1997, p. 179)

Esta citação exemplifica o momento em que Don Juan percebe que não há mais tempo para o perdão, ou seja, não existe salvação e o herói ou anti-herói cai em uma “armadilha” que ele mesmo criou. Como já mencionamos, a *hamartia* pode ser acometida por ignorância ou conscientemente, neste caso, observamos que Don Juan tinha consciência de suas ações e propósitos. Dessa forma, essas ações o levaram a um fim trágico.

²⁷ Tradução nossa. O criado não trate coisas altas.

²⁸ Tradução nossa. Se tiverem queixas, sempre guarde o devido decoro.

²⁹ Tradução nossa. Don Gonzalo. Daime esta mão; não temas a mão daime. Isto diz? Eu temo? Que me abraço! Não me abraços com seu fogo.

Muitos elementos trágicos podem ser encontrados na peça em questão e Tirso combina a máxima aristotélica para compor uma boa tragédia. Logo, como o momento ideal para a *Anagnorisis* trágica é a *peripeteia*, pois em um momento crucial, tudo se revela e fica claro ao protagonista, Don Juan que acreditava que a morte estava longe de chegar e quando chegasse ele teria tempo para pedir perdão, “*qué largo me lo fiáis*”³⁰, percebe seu infortúnio e desgraça.

Assim, através de uma ação que poderia aliviar sua culpa, Don Juan passa a reconhecer o seu fim:

Don Juan. Deja que lame
Quien me confiese e absuelva.
Don Gonzalo. No hay lugar; ya acuerdas tarde.
Don Juan. ¡que me quemó! ¡Que me abraso!
!Muerto soy! (Cae muerto.)³¹ (MOLINA, 1997, p. 179).

Don Juan não teme a justiça, porque se aproveita de sua posição social para assim evitar pagar por seus delitos. Este acredita que se esta punição chegar haverá tempo para pedir perdão. Porém, este só descobre que não é mais possível pedir perdão através de seu algoz.

A morte de Don Juan representa o elemento trágico, já que o protagonista tem como punição a morte. Já o fato do personagem ter morrido pelas mãos de Don Gonzalo (um morto), configura-se como um dos elementos cômicos da peça, e também configura-se como justiça divina por seus delitos e pecados:

Don Gonzalo. Este es poço pelo fogo que buscastes .
Las maravillas de Dios son, Don Juan, investigables,
Y así quiere que tus culpas
A manos de un muerto pagues;
Y se pagas desta suerte,
Ésta es justicia de Dios:
<<Quien tal hace, que tal pague³².>> (MOLINA, 1997, p. 179).

Neste sentido, analisamos uma forte ligação da peça com a tradição greco-latina do drama. Muitos conceitos aristotélicos foram mantidos na composição estrutural da peça. No entanto, é imperioso destacarmos a influencia de Lope de Vega e da Poética Renascentista espanhola na obra.

³⁰ Tradução nossa. A morte ou o castigo, esta muito distante, no momento não é preciso se preocupar.

³¹ Tradução nossa. Don Juan. Deixa que chamem quem me confesse e absorva. Don Gonzalo. Não há tempo; lembrastes tarde. Don Juan. Que me queimo! que me abraso! Morto sou! (cai morto).

³² Tradução nossa. Isto é pouco para o fogo que buscastes. As maravilhas de Deus Don Juan, não podem ser investigadas, e assim quer que tuas culpas pelas mãos de um morto pagues; e se pagas desta sorte, esta é justiça de deus: Quem tal faz, que tal pague.

Segundo Sandra Luna (2012) a Modernidade em dramaturgia inicia-se no Renascimento. Logo, a peça em estudo compartilha tanto elementos clássicos como elementos inovadores. O homem renascentista já estava desvinculado dos deuses, porém a presença mística e fantástica circunda muitos dramas modernos.

Outro fator que merece destaque é o Tempo e o Espaço. O tempo na obra é marcado com o tom acelerado e as ações não obedecem a uma ordem linear. Eram utilizados diversos recursos por parte dos comediantes para que os espectadores se situassem no tempo em que cada ação ocorria, momento do dia, lugar da ação, condição social dos personagens, etc. No começo da obra as palavras de Isabela avisam aos espectadores que a ação acontece na escuridão da noite. “Quiero sacar una luz³³” (MOLINA, 1997 p.52). Na cena em que Tisbea sai com uma vara de pesca, ajuda os naufragos que estão molhados e Tisbea descreve verbalmente a cena que não se pode representar. Logo, o intuito é que a cena ou o tempo passe do dia para a noite. Ademais, também no casamento de Batricio e Aminta, é possível identificar o tempo ou momento do dia através do coro que anunciava uma nova aurora.

Também como já foi dito anteriormente, segundo Lope, em *el arte nuevo* (2002), as ações não poderiam ultrapassar um dia, como podemos observar no fragmento.

El sujeto elegido, escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, se pueda, en cada
no interrumpir el termino del día. (LOPE, 2002 vv.211-214)

O Don Juan de “*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*”, busca uma espécie de prazer, não apenas com relação as mulheres (prazer sexual), mas prazer de enganar. Don Juan é a figura de um anti-herói, ou seja, quebra totalmente a figura do bom moço, do herói romântico. Não é possível identificar na obra qualquer arrependimento por parte de Don Juan, qualquer temor proveniente da lei ou da justiça divina.

Também não é possível encontrar qualquer forma de romantismo no Don Juan medieval, este não se apaixona por nenhuma dama, diferente do Don Juan romântico que chega a se apaixonar

³³Tradução nossa. Quero obter uma luz.

verdadeiramente. Don Juan pode ser considerado como vítima da sociedade da época, que considerava o homem não como propriedade e sim como proprietário do destino das mulheres.

Dessa forma, no que se refere à composição estrutural e temática, observamos a mescla entre o trágico e o cômico, pois existe a fusão entre personagens “baixos” e “elevados”, como também podemos observar componentes estruturais do trágico e do cômico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi apresentado ao longo do trabalho, com base na obra *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina. A obra apresenta elementos típicos do teatro do seu tempo como a divisão externa em três jornadas, com um total de 24 atos, apresentando a mescla do trágico e do cômico, bem como a ruptura em parte das três unidades Aristotélicas. É possível encontrarmos na obra elementos da *Poética* de Aristóteles, como *hamartia*, *peripeteia*, *katharsis* e *Anagnorisis*.

As variedades de temas apresentados na obra bem como o dinamismo, exigem um contraste de ritmos que vai da rapidez dos diálogos à lentidão dos monólogos. O espaço da obra é muito variado, sublinhando o ritmo acelerado de seu protagonista, ávido de aventuras e novas experiências.

Como vimos, o personagem Don Juan, idealizado por Molina (1997), apresenta um caráter libertino e sedutor, recebendo como punição por suas transgressões a morte, que representa o elemento trágico, como podemos observar na organização estrutural segundo a “*Poética*” de Aristóteles. Já o fato de Don Juan receber o castigo por mãos de um morto (Don Gonzalo) ou personagem de ultra tumba, e não da sociedade, representa o elemento cômico da obra.

Molina (1997) apresenta Don Juan como um “herói negativo, que deve servir como lição de casa aos espanhóis na aguda crise moral em que vivem [ou viviam]” como aponta ARAÚJO (2005). Don Juan é um típico anti-herói.

Na análise que realizamos do trágico e cômico na obra em destaque, é possível considerarmos que diferentemente do conceito aristotélico que encontramos na *Poética* (2005), em que trágico e cômico não poderiam fazer parte de uma mesma obra; Tirso de Molina, assim como Lope de Vega consideram totalmente possíveis esta mescla.

Assim, depois do que foi analisado com base na “*Poética*” de Aristóteles, e em “*El arte nuevo*” de Lope de Vega, é possível afirmarmos que “*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*”, trata-se não de uma tragédia ou comédia, mas sim de uma tragicomédia, ou seja, a junção destas duas formas de arte.

REFERENCIAS

ARAUJO, Jorge de Souza. *Do penhor à pena: estudos do mito de Don Juan, desdobramentos equivalências*. Ilhéus, Ba: Editus, 2005.

ARELLANO, Ignacio. *Arquitecturas del inogeni*. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina. Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos. (2001).

ARISTÓTELES, *Poética*. Trad., comentários e índices e onomástico de Eudoro de Souza.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 5. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Ulisses Braneto. 2ª ed. São Paulo: Cultrix; 2002.

BAYÓN, Miguel Zorita. *Breve Historia del Siglo de Oro*. Ediciones Nowtilus, S. L. Madrid, 2010.

Biografia de Miguel de Cervantes. Disponível em: http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/tirso/pcuartonivel.jsp?autor=tirso&conten=autor&tit2=E+l+autor&tit3=Biograf%EDa. Acesso em 06/05/2012

BRAS, Ismene Ithaí. *La construcción de lo trágico em la modernidad y la tragedia griega*. Actas del III Coloquio de Doctorandos Programa de maestría y Doctorado em Filosofia- UNAM / Noviembre, 2009, p. 4- 18. Jorge Zaha Ed, 2006.

_____. *Guia para normalização de referencias*: NBR6023: 2002. 3. Ed. Vitória, 2

JÚNIOR, Douglas Garcia Alves. *Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento/ organizado por Douglas Alves Garcia Junior*. Belo Horizonte: Autêntica? FUMEC, 2007. Coleção Ensaio- 1

LESKY, Albin. *A tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. 2. Ed. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2012.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro:

MOLINA, Tirso de. *“El Burlador de Sevilla y convidado de piedra”*. Madrid: Editorial Castalia, 1997.

PASCOLATI, S. V. Operadores de leitura do texto dramático. In: Bonnici, T; Zolin, L. (Orgs). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Bed. rev. Ampl. Maringé, PR: EDUEM, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução dirigida por Jacob Guinsberg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio Almeida de *A personagem no teatr*. In: CANDIDO, Antonio [ET AL.]. *A personagem de ficção*. 11.ed. São Paulo: perspectiva, 2005.

PRADO, Décio Almeida de *A personagem no teatro*. In: CANDIDO, Antonio [ET AL.]. *A personagem de ficção*. 11.ed. São Paulo: perspectiva, 2005.

PRESTES, Maria Luci de Mesquita. *A pesquisa e a construção do conhecimento científico: do planejamento aos textos, da escola à academia*. 3 ed, 1 reimp.- São Paulo: Rêspel, 2008.

ROSAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Trad. Mercedes Sanchèz Sanchéz. Editorial Castilla, Madrid, 1997.

SOFOCLES, *Edipo rei electra*. Tradução e prólogo, Antonio Tulian. Longseller, Buenos Aires, Edição 2005.

_____. *Teoria do drama moderno*. (1880- 1950). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. *Guia para normalização e apresentação de trabalhos científicos e acadêmicos: guia para alunos, professores e pesquisadores da UFES*. Vitória, 2006.

WARREN, Cuistin. WELLEK, René. *Teoría Literaria* 4. Ed. Madrid: Editorial gredos, S. A. 1966.

