

AS METAMORFOSES DE DON JUAN E A RELEITURA DE CAMILA SOSA VILLADA*The metamorphoses of Don Juan and the rereading of Camila Sosa Villada*

Felipe da Silva MENDONÇA
Universidade Estadual Paulista
felipesimendonca@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5977-3276>

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar a releitura do mito literário de Don Juan presente no conto “Mulher tela”, de Camila Sosa Villada. Como base teórica, pautamo-nos nas definições de Herrero Cecilia (2006) e Sellier (2020) sobre o mito literário, bem como em estudiosos de Don Juan, a saber: Benítez Reyes (2005), González (2010), Lasaga Medina (2004), Losa (1981), Mezan (1988), Perrone-Moisés (1988), Rousset (1981), Sequeira (2016) e Watt (1997). Destacam-se também as contribuições de Bataille (2021) sobre o erotismo e de Ahmed (2016) sobre a felicidade. Ao final, verificamos que a narrativa da escritora argentina retoma elementos estruturantes do mito literário e, ao mesmo tempo, atualiza para a contemporaneidade a figura do burlador, conservando seu caráter subversivo. Para tanto, concebe uma versão feminina de Don Juan e coloca em cena relacionamentos afetivos não heteronormativos.

PALAVRAS-CHAVE: Mito literário; Don Juan; Camila Sosa Villada; Literatura argentina contemporânea.

ABSTRACT: The aim of this article is to analyze the reinterpretation of the literary myth of Don Juan in the short story "Mujer pantalla" by Camila Sosa Villada. As a theoretical basis, we used Herrero Cecilia's (2006) and Sellier's (2020) definitions of literary myth, as well as scholars of the figure of Don Juan, namely: Benítez Reyes (2005), González (2010), Lasaga Medina (2004), Losa (1981), Mezan (1988), Perrone-Moisés (1988), Rousset (1981), Sequeira (2016) and Watt (1997). Also noteworthy are the contributions of Bataille (2021) on eroticism and Ahmed (2016) on happiness. In the end, we found that the Argentine writer's narrative takes up structuring elements of the literary myth and, at the same time, updates the figure of the swindler to contemporary times, preserving his subversive character. To do so, the author conceives a female version of Don Juan and puts non-heteronormative affective relationships on stage.

KEYWORDS: Literary myth; Don Juan; Camila Sosa Villada; Contemporary Argentine literature.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Camila Sosa Villada nasceu em 1982 no município de La Falda. Estudou Comunicação Social e Teatro na Universidade Nacional de Córdoba. Sosa Villada é argentina, atriz, dramaturga, escritora e travesti. Assim, antes de ganhar reconhecimento nas letras hispano-americanas com o romance *Las Malas* (2019), publicado no Brasil em 2021 com título *O parque das irmãs magníficas*, o qual foi laureado por importantes prêmios internacionais como o *Sor Juana Inés de la Cruz* e o *Finestres de Narrativa*, a carreira artística da autora se desenvolvia, sobretudo, nos palcos e nas telas. Sosa Villada estreou no teatro em 2009, na peça *Carnes tolendas, retrato escénico de un travesti*, cujo enredo mistura fragmentos de obras de Federico García Lorca e memórias da infância e juventude da atriz. Dois anos depois, em 2011, a argentina protagonizou o filme *Mía*, dirigido por Javier van de Couter, o qual faz denúncias contra a discriminação sofrida por pessoas trans. Contudo, foi no ano seguinte, em 2012, que se consolidou como uma estrela da dramaturgia ao atuar na minissérie televisiva *La viuda de Rafael*, que narra a história de uma mulher trans que tenta ser publicamente reconhecida como a viúva de seu esposo.

Depois disso, a atriz participou de outras peças e produções audiovisuais. Todavia, nesse momento, é importante acentuar que antes de suas conquistas, Sosa Villada teve experiências de rejeição e sofrimento como muitas pessoas *queer*. Na década de 1990, quando sua travestilidade começa a ser manifestada para o mundo exterior, a escritora é rechaçada por seu pai e sofre transfobia dos indivíduos que viviam ao seu redor. Aos dezoito anos, chega à cidade de Córdoba, onde dá início aos seus estudos superiores e, ao mesmo tempo, para que possa sobreviver, dedica-se ao exercício da prostituição no Parque Sarmiento, local em que conhece muitas amigas que partilham de vivências semelhantes e que se tornam sua família adotiva. Esse momento da vida de Sosa Villada está registrado na palestra *Profunda humanidad*, proferida em 2014 no TEDxCórdoba¹. Ademais, o período em questão serviu como inspiração para os eventos narrados em *O parque das irmãs magníficas*.

Então, em uma sociedade que desvaloriza a vida de travestis e que nega suas identidades, a presença de Camila Sosa Villada nos palcos, nas telas e nas páginas escancara uma perspectiva que, por muito tempo, foi abafada, excluída, ignorada. O discurso da escritora mostra vidas

¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KQDRKphX23M>> . Acesso em: 14 jan. 2024.

marcadas por vergonha, discriminação e violência, revela corpos vulneráveis que a todo instante são ameaçados por não se encaixarem nos padrões de heterocisnormatividade da sociedade. Entretanto, se por um lado a literatura de Sosa Villada mostra corpos violentados e agredidos, por outro, não deixa de representar o acolhimento, as pequenas felicidades, o amor, a família adotiva, de modo que, para além das mazelas e dos sofrimentos, a autora acentua a magia que há em ser travesti.

Além de expor um ponto de vista desprezado ao longo dos tempos, a condição subalterna de Sosa Villada, enquanto travesti latino-americana, provoca novos olhares sobre modelos literários canônicos. Em 2022, a autora lançou sua primeira coletânea de contos intitulada *Soy una tonta por quererte*, traduzida para o português no mesmo ano como *Sou uma tola por te querer*, na qual os textos representam experiências de indivíduos *queer*, especialmente pessoas trans, dentro e fora da Argentina, ora de forma realista, ora de forma insólita, sempre colocando em cena a pluralidade dessas vivências. Dentre os contos, há um cujo título é “Mujer pantalla” – no Brasil, “Mulher tela” –, um dos poucos que não é protagonizado por uma personagem trans, mas que apresenta uma releitura para o mito literário de Don Juan.

No referido conto, a narradora relembra momentos de sua juventude, em especial, seu período como namorada de aluguel de homens homossexuais. A personagem é contratada por esses sujeitos para enganar suas famílias, ou seja, juntos fingem que possuem um relacionamento heteronormativo e, com isso, esses homens não perdem o direito à herança, não envergonham a família e mantêm as aparências. Não demora para a protagonista ganhar fama entre os gays do local, os quais costumam pertencer a famílias abastadas, de modo que a personagem começa a enriquecer e conquista sua independência por meio desse trabalho. A burla, a sedução, a fama, o grupo de vítimas, a transgressão... Diversos são os elementos estruturantes do mito literário de Don Juan que reaparecem na narrativa de Camila Sosa Villada. Daí, o objetivo deste estudo: analisar como a releitura do mito literário de Don Juan ocorre no conto “Mulher tela”.

O MITO E O MITO LITERÁRIO

Antes de conhecermos mais sobre as origens de Don Juan e analisarmos o conto de Sosa Villada, é preciso esclarecer o que é um mito literário. Em primeiro lugar, para compreendermos como um pequeno grupo de enredos literários muito conhecidos – Fausto, Dom Quixote, Tristão e Isolda, Don Juan, dentre outros – ganharam o prestígio e a expansão para serem rotulados como mitos literários, devemos saber quais são os aspectos que definem um mito.

Os mitos, na Antiguidade, foram concebidos, segundo Juan Herrero Cecilia (2006), na tradição oral com o objetivo de oferecer respostas, ou seja, por meio de histórias imaginárias, os mitos esclareciam questões problemáticas que os indivíduos tinham sobre si, sobre a origem do mundo, sobre a finalidade da vida, sobre a morte, mistérios para os quais uma teoria lógica não podia oferecer explicações satisfatórias. Nesse sentido, Philippe Sellier (2020) acentua que o mito se constitui como uma narrativa fundadora, a qual relembra o tempo fabuloso dos inícios para esclarecer como o grupo foi fundado, qual o significado dos ritos e dos interditos, bem como a origem da condição atual dos indivíduos. O mito, portanto, está fora do tempo comum.

Além disso, outro aspecto fundamental da referida narrativa é a ausência de um autor. Para Sellier (2020), a autoria do mito é anônima e coletiva, afinal, trata-se de uma narrativa elaborada oralmente ao longo das gerações. Então, ao contrário de outras histórias de ficção, o mito é tido por seus seguidores como verdadeiro, como uma história sagrada (Sellier, 2020). Sob esse prisma, Sellier (2020) pontua que o mito cumpre uma função sociorreligiosa, comportando-se como um integrador social, como um cimento para o grupo, daí o fato de que as personagens míticas – deuses e heróis – não são psicologizadas como na forma romanesca, mas seguem a lógica do imaginário, de forma que nem sempre são verossímeis, mas costumam propor normas e valores a serem seguidos. Portanto, o mito pode ser compreendido, da perspectiva de Herrero Cecilia (2006), como uma história exemplar do imaginário coletivo, representando um simbolismo luminoso de natureza religiosa, antropológica e metafísica, de maneira que está impregnado nas lendas, crenças e tradições culturais de todos os povos.

Podemos começar a definir o mito literário por meio das características que se opõem ao mito: o mito literário não funda, nem instaura nada além de sua própria história; as obras que ilustram essa modalidade narrativa possuem autoria bem definida, sendo escritas e assinadas, em sua maioria, por uma personalidade singular em um contexto histórico específico; o mito

literário não é tido como verdadeiro (Sellier, 2020). Contudo, existem elementos que justificam que alguns enredos da literatura ocidental sejam alçados à categoria de mito literário, conforme Sellier (2020, p. 374): “Lógica do imaginário, firmeza da organização estrutural, impacto social e horizonte metafísico ou religioso da existência, são essas as questões que o estudo do mito convida a colocar ao mito literário”.

Aqui, precisamos destacar a diferença entre mito literarizado e mito literário. Os mitos, enquanto histórias arquetípicas, inspiraram e continuam inspirando a imaginação literária e artística. A literatura, então, segundo Herrero Cecilia (2006), apropriou-se de diversas histórias e personagens míticas, aprofundando-se em seus significados e acomodando-as às inquietações e preocupações de cada época, ou seja, trata-se de uma reescritura do mito em um novo texto, o qual procura manter traços fundamentais do original, mas o autor sempre tem a liberdade para moldar livremente as características basilares, podendo, inclusive, acrescentar novos significados à história, enriquecendo ainda mais o valor do mito. Sendo assim, quando um mito é reelaborado dentro de um texto literário, estamos diante de um mito literarizado. Herrero Cecilia (2006) explica que a característica distintiva do mito literarizado é o fato de que se trata de uma adaptação ou reformulação individual de uma história antiga, a qual pertence a uma mitologia coletiva. Não obstante, apesar de ter como fonte o mito étnico e religioso, o mito literarizado poderá ser reelaborado por outros escritores, dando lugar a outras versões e novas atualizações ao longo da história da literatura (Herrero Cecilia, 2006). Diferentemente do mito literarizado, o mito literário surge dentro da literatura. De acordo com Herrero Cecilia (2006), algumas obras literárias que surgiram em um contexto cultural específico, as quais foram criadas por um autor individual, apresentam personagens e temáticas de alcance mítico, convertendo-se em mitos dentro da tradição cultural e literária. Nas palavras de Sellier (2020), estamos em contato com mitos literários ocidentais recém-nascidos.

Sejam os mitos literarizados, sejam os mitos literários, quase sempre, a origem desses modelos narrativos pode ser encontrada no teatro, basta recordarmos de figuras como Antígona, Electra, Édipo, Prometeu, mas também Fausto e Don Juan (Sellier, 2020). Da perspectiva de Sellier (2020, p. 378), isso acontece porque a “ brevidade de uma tragédia ou de um drama, a forte estrutura que lhes é de rigor convêm perfeitamente para introduzir na literatura a poderosa organização do mito”. Portanto, não basta que uma história seja retomada por muitas outras obras para que haja o mito literário, é necessário que embasando a reescritura esteja um enredo concentrado e “uma organização excepcionalmente firme” (Sellier, 2020, p. 377). É apenas

dessa forma que o mito literário poderá se portar como uma organização simbólica, na qual, conforme Sellier (2020), há uma rica sobredeterminação dos aspectos que constituem o enredo. Herrero Cecilia (2006) acrescenta que as reescrituras e atualizações do mito ocorrem por meio da intertextualidade, de forma que não basta uma simples citação ou referência ao texto anterior, é preciso que a releitura estabeleça uma relação de transformação.

O entendimento do mito não apenas como uma narrativa alegórica e fundadora, mas também como um enredo que sempre gera novas histórias, constituindo-se como um leque ou um mosaico de possibilidades, é fundamental para o mito literário de Don Juan. Segundo José Lasaga Medina (2004), a figura mítica do burlador não pertence a nenhum dos textos e peças encenadas na Espanha, na França, na Rússia ou na Áustria, trata-se de uma personagem que foi sendo reinterpretada ao longo de muitas gerações, de forma que não há uma versão canônica, o que existe são exemplares individuais que juntos formam a imagem mítica do sedutor. Assim, se com muita facilidade associamos Dom Quixote a Cervantes e Fausto a Goethe, o mesmo não acontece com Don Juan e seu criador Tirso de Molina. Aqui, por outro lado, buscamos retomar a imagem primeira do burlador, aquela que surge sob a pena de um frade espanhol do século XVII.

O BURLADOR DE SEVILHA

A publicação da peça *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina, pseudônimo de frei Gabriel Téllez, ocorreu em 1630. Todavia, mesmo na Espanha e em outros países hispânicos, o nome de Don Juan evoca antes a peça romântica de José Zorilla do que o protagonista barroco. De acordo com Mario Miguel González (2010), uma das razões para isso pode ser o ocultamento do nome do protagonista no extenso título da peça de Tirso. Ao contrário da imagem recorrente do sedutor e do colecionador de mulheres, a obra do frade espanhol enfatiza, desde seu título, que Don Juan é, antes de tudo, um burlador. Ao lado da alcunha, a presença do convidado de pedra indica o castigo e a morte do protagonista. Assim, desde o princípio, entramos em contato com os dois temas centrais do mito literário em foco: o burlador e a punição desse enganador por meio de forças sobrenaturais (González, 2010).

Para González (2010), o Don Juan tirsiano não seduz ninguém, apenas engana duas mulheres nobres, passando-se por seus namorados, e duas mulheres do povo, as quais enxergam

no burlador a promessa de ascensão social. Por esse motivo, González (2010) acentua a decepção que muitos leitores têm ao entrar em contato com *El burlador de Sevilla* e não encontrar aquilo que esperavam: o uso da atração física, do encanto, do fascínio sexual. O que devemos ter em mente é que a sedução não está restrita ao campo da libidinagem, segundo Renato Mezan (1988, p. 87):

A idéia de sedução comporta vários planos à primeira vista incompatíveis entre si. O *Aurélio* enumera seis acepções do termo, que convém examinar de perto: 1) inclinar artificialmente para o mal ou para o erro, desencaminhar; 2) enganar arditamente; 3) desonrar, recorrendo a promessa, amávios ou encantos; 4) atrair, encantar, deslumbrar; 5) levar à rebeldia, revoltar, sublevar; 6) subornar para fins sediciosos.

Em relação às três primeiras acepções, Mezan (1988) explica que constituem a dimensão ética da sedução: o sedutor é alguém odioso, trata-se de um embusteiro, um fingidor, alguém que não expõe com clareza suas intenções. Basicamente, o sedutor é um trapaceiro e um egoísta. O quarto sentido apresenta, de acordo com Mezan (1988), o aspecto estético da sedução, pois atrair, encantar e deslumbrar são vocábulos que sugerem o prazer e o deleite, ou seja, nada é retirado do seduzido, apenas acrescenta-se algo a sua experiência. Aqui, o sedutor desperta sensações e emoções que até então eram ignoradas. Por fim, as duas últimas definições estão associadas ao universo das regras sociais, por isso Mezan (1988) compreende que demarcam a dimensão política da sedução. A rebeldia, a revolta, a sublevação, assim como o suborno para fins sediciosos implicam uma oposição ao poder vigente, isto é, o sedutor é alguém que recusa a boa ordem, a qual é compreendida como natural, é aquele que pretende implantar outra ordem, uma ordem antinatural, por isso assume conotação nefasta, já que vai de encontro às normas hegemônicas (Mezan, 1988). Diante disso, Mezan (1988, p. 90) chega a seguinte definição:

Seduzir é assim proceder com perfídia, a fim de ganhar um poder sobre o objeto da sedução, e colocar este último a serviço das finalidades do sedutor. O que a moral condena na sedução não é mais do que o prazer narcísico do sedutor, que por isto mesmo será concebido como agente de corrupção.

A sedução de Don Juan é, da perspectiva de Ian Watt (1997), oposta à honra baseada nas ideologias do amor cortês e da cavalaria. A personagem viola os códigos burgueses da família e do casamento, bem como o decoro da corte do rei. Para Watt (1997), a rejeição desses códigos torna o burlador um verdadeiro ás de toda a desordem. Nesse sentido, o Don Juan de Tirso de Molina não burla apenas as mulheres que deseja, mas toda a sociedade. Engana duque

Octavio, engana seu tio Don Pedro, engana seu pai Don Diego, engana o Marqués de la Mota, engana Batricio, engana Gaseno. O sedutor zomba de todos ao não cumprir as expectativas que nele são depositadas, nem as promessas que realiza, agindo sempre, em primeiro lugar, em função de seus interesses (González, 2010). Dessa forma, a maior vítima de Don Juan é, conforme González (2010), o próprio rei, já que representa as normas da sociedade sublevadas pelo sedutor.

Contudo, González (2010) adverte que os enganos de Don Juan não se devem apenas ao prazer que sente em burlar, na verdade, suas trapaças só são possíveis porque a sociedade apresenta brechas oriundas de sua deterioração moral, as quais servem para o sedutor transitar. Por exemplo, as mulheres só são enganadas porque elas mesmas, em alguma medida, transgridem as normas da sociedade. Ora, Isabela e Ana de Ulloa recebem em seus quartos e camas um homem com quem ainda não são casadas; já Tisbea e Arminta aceitam os encantos de Don Juan ambicionando uma ascensão social. Diante disso, González (2010, p. 422) afirma que “é fundamentalmente a fragilidade social como decorrência de um sistema o que Tirso parece apontar como a causa fundamental da permissividade que leva à impunidade do burlador”. Apesar de ser ambientada na época de Alfonso XI, o que a peça denuncia é a deterioração moral da classe dominante do século XVII, em especial a política de favores que se torna mais influente do que o governo e a justiça. Don Juan é filho do conselheiro-mor do rei, por isso acredita ser socialmente invulnerável (Watt, 1997).

A capacidade de engano de Don Juan é, para González (2010), a manifestação de sua superioridade, de um indivíduo que se percebe inatingível pela justiça humana, uma vez que é exercida pela mesma classe social a que pertence. Essa superioridade também se dá porque Don Juan vive o presente como único tempo verdadeiro. O burlador não se preocupa com o futuro, então não cria projetos que não sejam imediatos, do mesmo modo, não reconhece a existência do passado, pois nunca reflete sobre seus atos, assim também não carrega culpa (González, 2010). Don Juan crê-se senhor do tempo, acredita que pode tudo e que está acima de qualquer lei. Por esse motivo, o castigo da personagem jamais poderia acontecer por meio da justiça humana e temporal. O convidado de pedra, a estátua, metáfora da eternidade, é quem matará o sedutor (González, 2010).

O que Tirso de Molina apresentou em sua peça foi, para usarmos o termo de Sellier (2020), uma organização excepcionalmente firme em seu enredo, na qual diversas combinações são possíveis, provocando a imaginação de outros autores. O mito literário de Don Juan é

formado, portanto, segundo Jean Rousset (1981), por três invariantes: o Inconstante, o Grupo feminino e o Morto. A partir desses três elementos, diversas são as releituras possíveis, ou seja, conforme Rousset (1981), o frade espanhol teve o mérito de ligar dramaticamente, em uma sequência rigorosa, as três invariantes – o Inconstante vai em busca de diversas mulheres (Grupo feminino) e, em uma de suas investidas, acaba matando o pai da mulher seduzida; esse homem assassinado será o Morto, que primeiro será desafiado por Don Juan e, depois, desafiará o sedutor, provocando seu castigo, sua morte –, mas essa não é a única combinação possível.

AS MÁSCARAS DE DON JUAN

Desde a publicação de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* em 1630, Don Juan assumiu muitas máscaras, reforçando aquilo que a personagem tirsiana havia anunciado sobre si: “Quem sou? Um homem sem nome” (Molina, 2004, p. 57). Sendo assim, esse homem sem nome foi todos os homens, revelando a capacidade do burlador de reencarnar e ressurgir ao longo de diversos momentos históricos, sempre se adaptando aos novos contextos e expressando as características desse novo instante. Don Juan foi reescrito por Molière em sua peça *Dom Juan ou Le festin de pierre* (1665) pouco tempo depois da obra de Tirso e ainda não tinha a grande capacidade sedutora que marca o imaginário atual. Durante o Romantismo, o burlador foi reescrito por Zorilla, na peça *Don Juan Tenorio* (1844). Nessa versão, o autor buscou explorar sentimentos mais humanos na personagem, fazendo-a se apaixonar, olhar para o passado e traçar um futuro com a mulher amada, algo que, nas palavras de González (2010), não poderia ser menos donjuanesco. No mesmo período, releitura apresentada por Lord Byron, no poema *Don Juan* (1818-1823), não só temos uma personagem que se vê livre da punição além-túmulo, mas que seduz e é seduzida no jogo do amor. No século XX, a imagem de Don Juan como o grande sedutor de mulheres, com uma lista que registra mais de mil nomes, consagra-se. O filme *Don Juan De Marco* (1995) explora essa versão do burlador e mostra como a sedução deixa de ser culpabilizada para se tornar um valor (González, 2010).

É compreensível, portanto, que a imagem do homem jovem, galante e astuto tenha sido priorizada na ficção e nos estudos teóricos, porém a importância das personagens femininas também é inegável para a existência do mito literário. A pesquisadora Rosa Maria Sequeira (2016) acentua que a expressão feminina é determinante desde a origem do mito, visto que Don

Juan não subiria à cena sem esse grupo. Mesmo na peça de Tirso de Molina, na qual as mulheres são vítimas do sedutor, a imagem retratada pelo frade espanhol, ainda que negativa para a época, não é a do protótipo da personagem feminina frágil e delicada, afinal, as mulheres de *El burlador de Sevilla* também são capazes de transgredir as leis (Sequeira, 2016). Ao longo dos tempos, esse grupo de personagens foi, segundo Sequeira (2016), sendo reposicionado, de modo que começa como vítima do sedutor ou como um longo catálogo que dá fama ao burlador e passa, ainda no Romantismo, a ser responsável pela salvação de Don Juan, realizando a intercessão entre o plano terreno e o espiritual.

Contudo, será na modernidade que a mulher ganhará protagonismo. A libertação feminina e suas lutas e conquistas pela equidade causaram mudanças no comportamento das mulheres e, como consequência, na relação que estabelecem com Don Juan. Segundo Leyla Perrone-Moisés (1988), as prerrogativas do sedutor são colocadas em xeque: a inconstância no amor também passa a ser uma característica feminina, de modo que elas se tornam concorrentes do burlador. Com a transformação das mentalidades e a emancipação feminina, a mulher enganada pelo homem já não sofre, segundo Sequeira (2016), as mesmas consequências do ponto de vista social de outrora, pois o sexo já não é visto como um pecado. Dessa forma, as novas mulheres passam a seduzir, tornando-se tão inconstantes quanto Don Juan, daí a leitura de Perrone-Moisés (1988) de que as personagens femininas nas narrativas contemporâneas se tornam companheiras e cúmplices do burlador, bem como possíveis donjuanas.

Esse protagonismo assumido pelas mulheres nas releituras do mito literário é consequência do fato de que Don Juan materializa as ideologias do momento histórico. Perrone-Moisés (1988) chega a afirmar que seria possível fazer um estudo das mentalidades de cada época apenas por meio das diversas versões do mito do burlador. Nesse sentido, a autora pontua que desde a Revolução Francesa o sedutor passou a encarnar um ideal libertário, sendo *Don Giovanni* (1787), de Mozart, um caso paradigmático da época. Todavia, diante das transformações da sociedade e dos avanços nos direitos das mulheres, que fazem com que a inconstância amorosa, a promiscuidade sexual e o adultério já não sejam tão escandalosos quanto eram na época de Tirso de Molina, Perrone-Moisés (1988, p. 137) questiona o seguinte “em que medida essas modernas reencarnações continuam representando esse ideal? Ou, por outras palavras: Don Juan continua sendo uma personagem subversiva da ordem vigente, um revolucionário?”. A pesquisadora não foi a primeira a questionar o sentido de Don Juan continuar existindo, no início do século XX outros autores indagaram, a partir de outras

perspectivas, o que ela se perguntou no final do século. Fato é que Don Juan, ainda hoje, no início do século XXI, continua encontrando brechas para transgredir as normas vigentes da sociedade, sendo o conto “Mulher tela”, de Camila Sosa Villada, um exemplar de como o caráter libertário e subversivo do burlador, ou melhor, da burladora, se mantém.

A BURLADORA DE CAMILA SOSA VILLADA

Para começar, a personagem criada por Sosa Villada é uma mulher sem nome. Sabemos o sobrenome de sua família, bem como o nome completo de alguns de seus clientes, mas nunca o nome da burladora. Então, assim como Don Juan troca de máscaras assumindo diversas identidades, a protagonista do conto se adapta às necessidades dos homossexuais que a contratam. Estamos diante de uma mulher tela, ou seja, como uma tela em branco, que pode receber qualquer pintura ou projeção, ou como uma tela negra de dispositivos eletrônicos, que se transforma de acordo a interface de diferentes *sites* e aplicativos, a namorada de aluguel se molda às diversas situações para as quais é contratada. A ausência de nome é a marca dessa mulher que pode ser todas as mulheres.

Seu primeiro serviço acontece por acaso. Em uma noite, quando estava na fila do teatro La Cochera, seu amigo, Marcio Cafferata, faz a proposta: “– Quer ser minha namorada por uma noite no casamento do meu irmão?” (Sosa Villada, 2022, p. 109). Os boatos sobre a sexualidade de Marcio não eram recentes, visto que já era tachado como um “eterno solteirão”, afinal nunca havia aparecido com uma namorada, algo que era lido como uma possível homossexualidade. E, diante do fato que “Os pais não suportavam descendentes maricas. Melhor ter um filho morto do que um filho veado” (Sosa Villada, 2022, p. 108), a pressão sobre Cafferata se torna ainda mais incisiva quando seu irmão heterossexual marca o casamento. O pai de Marcio impõe: “que comparecesse na companhia de uma mulher ou teria de arranjar outro sobrenome” (Sosa Villada, 2022, p. 108). Após investidas sem sucesso com outras mulheres, Cafferata faz a proposta a sua amiga.

A protagonista recusa a princípio, mas após ver o desespero do amigo e receber uma oferta financeira pensa: “por que não fazer? Por que não sair uma noite com meu amigo rico e mostrar para minha mãe que tenho talento para mentir?” (Sosa Villada, 2022, p. 109). A pergunta “por que não fazer?” guiará a personagem ao longo de sua trajetória sem se preocupar

com as convenções e os interditos, trata-se do questionamento que incita a burladora à transgressão, pois, como Georges Bataille (2021, p. 88) pontua, “o interdito está aí para ser violado”. Ademais, vale ressaltar que desde o embrião de sua transformação em donjuana, a mentira e a burla são encaradas pela protagonista como um talento, como algo positivo.

Nesse sentido, um contraste é estabelecido desde o início da narrativa: de um lado, o irmão heterossexual que seguirá o caminho louvado pela heteronormatividade, é aquele que irá se casar, que terá uma família, que dará continuidade ao legado do sobrenome Cafferata; de outro, o irmão homossexual, problemático desde a juventude, é aquele que já foi expulso de casa por possuir uma revista com fotos eróticas de Antonio Banderas, é o filho que não segue as regras do jogo das aparências e, por isso, pode comprometer a saúde dos pais, o prestígio do sobrenome, a reputação da família. Portanto, é simbólico que, mesmo tentando seguir a imposição do pai, o convite que Marcio faz à protagonista ocorra na fila de uma peça de teatro em que “ao final uma penca de noivas vestidas de branco urinava de verdade no palco” (Sosa Villada, 2022, p. 108). A imagem das noivas urinando no palco reafirma o contraste entre Marcio e seu irmão, é como se sua proposta à protagonista também fosse uma forma de urinar no casamento, de transgredir com as imposições da heteronormatividade.

Aqui, devemos ressaltar uma diferença entre a burladora de Sosa Villada e o Don Juan tirsiano. Enquanto o poder de iniciativa da personagem barroca é mais central em sua construção do que a sedução (González, 2010), a protagonista da escritora argentina não toma a iniciativa, uma vez que a ação começa com os clientes, sendo assim, são eles que vão em busca da namorada de aluguel. Todavia, a decisão final é sempre da burladora, ou seja, aproxima-se da figura mítica ao priorizar suas vontades. Ao dar a última palavra e aceitar ser cúmplice de uma enganação, a mulher tela se torna uma ameaça à ordem erótica estabelecida, algo que faz parte, segundo Margarida Losa (1981), do núcleo fixo do tema de Don Juan.

Para Losa (1981), é significativo que o patriarcado que estruturou a sociedade por séculos, dando uma liberdade sexual muito maior para os homens do que para as mulheres, tenha gerado uma personagem masculina que abusa tanto de seus privilégios a ponto de incomodar os demais indivíduos do mesmo sexo. Ao contrário de outros homens, Losa (1981) explica que Don Juan não tem interesse em dominar uma mulher, quer usufruir dos prazeres carnavais sem estabelecer um compromisso, o que se torna uma ameaça para os pais, irmãos, noivos, maridos e comandantes. O desprezo pela mulher, representa seu desprezo pela propriedade patriarcal, assim “Aos olhos dos representantes do patriarcado, Don Juan quer tirar

o proveito sem pagar o preço” (Losa, 1981, p. 17). O burlador quer o prazer que a mulher pode proporcionar, mas não deseja a obrigação de, com uma dessas mulheres, produzir e legitimar socialmente e economicamente qualquer descendência, e, sem uma descendência legítima, não há como preservar e transmitir a propriedade, algo que não pode ser tolerado pelo patriarcado (Losa, 1981). Daí, a perseguição que o sedutor sofre pelos homens e pela Igreja. Portanto, seja Don Juan compreendido como um machista, como alguém que despreza os sentimentos e a reputação das mulheres, seja Don Juan encarado como alguém que potencializa a libertação feminina, auxiliando-as a fugirem de sua condição de dominadas, para Losa (1981), Don Juan é uma ameaça ao patriarcado.

Se retomarmos as considerações de Bataille (2021) sobre a suspensão do interdito da sexualidade por meio da institucionalização da transgressão que há no casamento, a ameaça da personagem de Sosa Villada ao patriarcado fica ainda mais evidente. Bataille (2021) explica que, desde o surgimento do trabalho, a distinção entre o ser humano e as outras espécies animais se tornou palpável. Paralelamente ao trabalho, o filósofo francês indica que algumas restrições, conhecidas como interditos, foram impostas, a saber: a consciência da morte e a sexualidade contida. Apesar disso, Bataille (2021, p. 87) pontua que “Não há interdito que não possa ser transgredido”, ou seja, mesmo que a transgressão de um interdito possa gerar angústia e ser experienciada como um pecado, a transgressão bem-sucedida é capaz de gozar por meio do interdito. Compreende-se, então, que o humano, esse ser descontínuo, pertencente tanto a um quanto a outro, pois na medida em que o interdito rejeita, a fascinação provoca a transgressão (Bataille, 2021). Diante disso, Bataille (2021) observa que frequentemente a transgressão é admitida e, até mesmo, prescrita. Para exemplificar, podemos pensar em como o interdito do assassinio é suspenso por meio do sacrifício religioso, isto é, durante esse momento ritualístico não só se fala sobre a morte, mas um assassinato é cometido e essa transgressão coloca em cena a angústia da morte e sua superação.

Com relação ao casamento, o que temos é a transgressão do interdito da sexualidade contida. Segundo Bataille (2021), fala-se abertamente sobre a consumação da carne no ritual do casamento, de modo que, mesmo nas sociedades mais puritanas, o ato sexual não é questionado nesse momento. Dessa forma, depreende-se que a transgressão do interdito da sexualidade está na base do casamento. Tanto o sacrifício, quanto o casamento, não deixam de ser, para Bataille (2021), uma experiência erótica, visto que o erotismo é a dança entre os polos opostos do interdito e da transgressão, da rejeição e do fascínio, ou seja, “*A experiência interior*

do erotismo exige daquele que a faz uma sensibilidade não menor à angústia que funda o interdito do que ao desejo que leva a infringi-lo” (Bataille, 2021, p. 62, ênfase do autor). De acordo com Bataille (2021, p. 133, ênfase do autor):

Falamos de erotismo todas as vezes que um ser humano se conduz de uma maneira que apresenta com as condutas e os juízos habituais uma oposição contrastada. O erotismo deixa entrever o *avesso* de uma fachada cuja aparência correta jamais é desmentida: no *avesso*, revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que comumente temos *vergonha*.

Dessa forma, a ameaça da mulher tela acontece por meio do erotismo. Ora, se “O casamento é, antes de mais nada, a moldura da sexualidade lícita” (Bataille, 2021, p. 133), o trabalho da burladora é, desde o princípio, a transgressão ilícita da sexualidade. Ao sair com homens sem firmar o compromisso da procriação e do casamento, a sedutora rompe com a propriedade patriarcal, não gerando descendentes e rejeitando qualquer condição de dominada. A burladora sobe ao palco atuando como namorada modelo e, nesse jogo de aparências, realiza a transgressão da sexualidade contida, a partir da qual seus clientes podem, em segredo, manter relações homoafetivas. Diante disso, o trabalho erótico da personagem materializa a dimensão política da sedução, pois recusa a ordem do sistema patriarcal e heteronormativo.

Durante o casamento do irmão de Marcio, as dimensões ética e estética da sedução também são perceptíveis: “Não deixei um único ser humano sem seduzir. Paquerei todos. Até outras mulheres, inclusive o pai do noivo e o próprio noivo. Meu sogro de mentirinha não deixou de olhar para minhas tetas nem um só segundo, como se eu tivesse um Aleph ali no decote” (Sosa Villada, 2022, p. 110). Nenhum convidado escapa aos encantos da burladora e há um imbricamento entre a ética e a estética de sua sedução. A protagonista é uma fingidora, alguém que, em momento algum, revela suas verdadeiras intenções. Assim, toda a família de Marcio acredita que realmente é sua namorada e não suspeitam que seus atos possuem motivações financeiras. Ao mesmo tempo, os olhos dos convidados, especialmente do sogro de mentira, deleitam-se com a imagem da sedutora, ou seja, ganham um prazer visual, bem como reavivam o sonho de que seu filho trilhará o caminho do casamento ao lado de uma bela mulher.

Ao final da cerimônia, a protagonista cumpre seu trabalho com louvor: “Como correu tudo tão bem naquela noite e sua família estava encantada comigo, Marcio decidiu prolongar um pouco mais o nosso acordo” (Sosa Villada, 2022, p. 110). Para Mezan (1988), o melhor sinônimo para “seduzir” é “fascinar”, e é justamente isso que a personagem causa na família de

Marcio, daí sua decisão de estender o acordo para fascinar os colegas de trabalho e os amigos da família com sua namorada. E, se por um lado o relacionamento falso permite a Cafferata a manutenção das aparências, reduzindo os boatos sobre sua sexualidade e preservando o sobrenome e os negócios da família, por outro, a burladora consegue deixar sua mãe feliz:

Disse para minha mãe que estava saindo com Marcio Cafferata (outro benefício do trato) e o queixo dela caiu. “E eu que pensava que era um esquisitinho, olha só, as belas surpresas que a gente tem”. E já se imaginou planejando a cerimônia de casamento e organizando almoços, fazendo planos para minha futura casa, chupando o pirulito da satisfação de ter netos com o sobrenome Montegroso Cafferata e tudo mais (Sosa Villada, 2022, p. 113).

A possibilidade de um relacionamento heteronormativo, legitimado por um casamento e coroado com descendentes, dando continuidade e preservando o patriarcado, não é algo que deixa apenas os pais de Marcio felizes, mas também a mãe da protagonista, com quem sempre teve uma relação conturbada. Enquanto o que incomoda os pais de Cafferata é a ausência de uma namorada e os boatos sobre sua sexualidade, a aparência física da burladora e suas roupas sempre foram motivos para comentários depreciativos de toda a família, principalmente de sua mãe. Nesse sentido, a felicidade da progenitora está menos relacionada ao contentamento e satisfação da filha no relacionamento, do que com as aparências, isto é, com a imagem que será transmitida para a sociedade: a família feliz de sobrenome renomado. O erotismo presente em seu serviço como namorada de aluguel revela, portanto, o avesso das relações familiares, explicitando como a felicidade está relacionada a certos objetos, os quais seriam o único caminho possível para uma boa vida.

Em seu estudo sobre o imperativo da alegria, a pesquisadora anglo-australiana Sara Ahmed (2016) explica que a promessa da felicidade se dá por meio da aproximação a objetos específicos: o matrimônio, a maternidade, a família, a conduta heterossexual, o amor romântico, a idealização da vida doméstica, ou seja, um repertório que cria a imagem de um tipo específico de vida, um tipo de vida em que as pessoas têm e fazem certas coisas para seguir o caminho da felicidade, de forma que, qualquer desvio dessa trilha, pode gerar a infelicidade. Dessa forma, para Ahmed (2016), o roteiro para a felicidade também é um roteiro de gênero que orienta os indivíduos em direção à heterossexualidade, e, no caso específico das mulheres, na busca por um “bom homem”.

Então, o desvio do roteiro para a felicidade é o que incomoda os pais de Marcio e a mãe da protagonista. Ao dizer: “você anda vestida como uma lésbica, com esse macacão enorme e

esse cabelo desse jeito, quer tirar uma de moderninha? Não fico feliz de ser sua mãe, não vejo a hora de você ir embora desta casa e me deixar sozinha” (Sosa Villada, 2022, p. 113), a mãe da burladora aproxima a filha de uma imagem não heterossexual, o que serve para justificar a infelicidade em ser sua mãe, daí a alegria que surge quando a filha anuncia o relacionamento com Cafferata, alguém rico e de sobrenome renomado, por isso um “bom homem”. A preocupação em deixar os pais felizes também é o que motiva os homossexuais a contratarem os serviços da namorada de aluguel. No caso de Marcio, por exemplo, a infelicidade dos pais significa colocar em jogo “a saúde de sua mãe, o prestígio do sobrenome, as clínicas do seu avô e a reputação familiar na esfarrapada nata da nata cordobesa” (Sosa Villada, 2022, p. 108), bem como seus privilégios sociais e econômicos por fazer parte dessa família. Nos dois casos, a felicidade está relacionada à construção de uma imagem, mesmo que isso provoque a infelicidade dos filhos. O avesso das relações familiares revela o caráter condicional da felicidade.

Por trás da ideia de que a felicidade de uma pessoa depende da felicidade de outras, Ahmed (2016) enxerga o caráter diretivo do referido estado de espírito, em suas palavras: “la felicidad se convierte en aquello que se da al darse como orientación común hacia lo bueno” (Ahmed, 2016, p. 132), isto é, não se trata de uma relação recíproca e de cuidado, no sentido de que a felicidade verdadeira é aquela compartilhada, mas de uma relação que implanta uma condicionalidade que segue termos desiguais. Ahmed (2016) pontua como algumas pessoas, aquelas que chegaram antes, tem prioridade, assim os pais, os anfitriões, os cidadãos devem ter sua felicidade primeiro, de forma que, para quem chegou depois, o significado da felicidade está em seguir os bens preestabelecidos por outros. Daí, resulta a obrigação dos filhos em proporcionar a felicidade para seus pais, o que significa, de acordo com Ahmed (2016), mostrar que estão felizes por meio dos signos corretos da felicidade, ou seja, mais importante do que ser verdadeiramente feliz, o que interessa é o fingimento da felicidade que os filhos devem exercer por meio dos signos adequados.

O que vale é a imagem, a aparência. Nessa perspectiva, Ahmed (2016) pontua que pessoas *queer*, tentando se aproximar dos signos da felicidade, precisam minimizar ou ocultar signos de seu caráter e identidade *queer*. Por isso, a pesquisadora entende que a felicidade do mundo heterossexual é uma forma de injustiça, pois, ao ser fundada na exclusão inflexível de todos aqueles que não seguem suas normas, pode ser descrita como um mal social, no qual a felicidade de alguns indivíduos implica a perseguição de outros. Essa forma de injustiça é o que

embasa o surgimento do serviço da namorada de aluguel: “Assim comecei o meu pequeno bico, graças ao desespero de um amigo. Namorada de gays que precisavam de uma mulher, pois era caso de vida ou morte no trabalho ou servia para acalmar os pais, não sei” (Sosa Villada, 2022, p. 111). Os homossexuais tentam se aproximar dos signos da felicidade e, para isso, contratam os serviços da protagonista, numa atitude desesperada tomada em função do referido mal social.

Contudo, devemos salientar que a infelicidade das pessoas desviantes não deixa de inculcar a exigência por justiça. Ciente de que a simples aproximação e adaptação à trilha heteronormativa e patriarcal continua sendo uma forma de exclusão e violência, Ahmed (2016) acentua que a infelicidade tem um importante papel de crítica e transformação, isto é, as pessoas desviantes são infelizes *neste* mundo, que vive sob normas específicas, de forma que é preciso continuar sendo infeliz com o mundo, infeliz com a felicidade heterossexual, para que assim possam trilhar caminhos diferentes daqueles que já estão preestabelecidos. Por exemplo, para que uma pessoa possa ser felizmente *queer* significa que precisará, segundo Ahmed (2016), ser feliz com o fato de que, provavelmente, será a causa da infelicidade de outras pessoas. Conforme Ahmed (2016, p. 236), “Ser felizmente queer es justamente explorar la infelicidad de lo que se considera normal”.

Não é sem motivos, portanto, que a burla causa riso em Cafferata e sua amiga: “Marcio se acabava de rir quando pensávamos no tamanho de nossa enganação [...] lembrávamos o tipo de monstros que eles [os pais] eram e, outra vez, como se tivéssemos chegado a um acordo, dizíamos ao mesmo tempo: ‘Eles merecem’” (Sosa Villada, 2022, p. 113). Ainda que paradoxal, uma vez que se aproximam dos signos da felicidade heterossexual, o pacto que estabelecem, por conta de seu caráter fraudulento, não deixa de ser uma forma de justiça. É uma vingança que vem pela burla. O acordo entre a sedutora e os homossexuais, enquanto um exercício erótico, está entre a restrição, a castração, o interdito e a fascinação, a libertação, a transgressão.

Aos poucos, vai surgindo “o boato de que Marcio, tão suave e afetadinho, estava namorando uma mulher de carne e osso. E ainda que nunca falem detratores, o boato sobre sua heterossexualidade pegou entre amigos, familiares e colegas” (Sosa Villada, 2022, p. 111), diante disso, ao cabo de um ano e dois meses, Cafferata conclui que os serviços da namorada de aluguel já não são necessários. Para tornar o término mais verossímil, a burladora planeja um escândalo memorável no restaurante favorito do amigo. Durante um jantar, cercados por familiares de Marcio e outros sujeitos da alta classe cordobesa, a sedutora grita e quebra pratos, atuando como a namorada que acaba de descobrir uma traição, fazendo com que os olhos de

todos ao redor se dirigissem ao espetáculo. Com isso, a protagonista tinha um objetivo bem definido: “O escândalo foi ideia toda minha. Considerei que, além de deixar bem claro que ele era heterossexual, era preciso semear o bochicho de que também era um Don Juan” (Sosa Villada, 2022, p. 116). Aqui, a menção ao nome do sedutor é significativa, pois a protagonista cria a cena com o intuito de conferir a alcunha ao amigo, mas, em realidade, quem se torna Don Juan após esse momento é ela mesma.

Marcio relata sua experiência para outros amigos e os novos clientes começam a aparecer para a protagonista: “Meu nome começou a circular entre aquela elite de boiolas guardados em sarcófagos, não armários, sarcófagos, pressionados por heranças milionárias, sobrenomes imaculados e aparências das quais dependia algo mais que a vida” (Sosa Villada, 2022, p. 116). A sedutora, aos poucos, vai entendendo como estruturar seu serviço. Com Lao Lavorere, o primeiro cliente após Marcio, compreende que pode cobrar valores altos para atuar como namorada de aluguel, percebe que o dinheiro não é problema e que o serviço ofertado é único: “Nunca soube de outras garotas que fizessem o mesmo. Gosto de acreditar que meu serviço foi pioneiro e exclusivo” (Sosa Villada, 2022, p. 111). Ao finalizar o acordo com Lao Lavorere, o cliente também está extremamente satisfeito com o fascínio que a sedutora causou em sua família e, assim como Cafferata, espalha para outros amigos a experiência com a namorada de aluguel: “Daquela noite em diante ficou evidente que Lao tinha feito o boca a boca, pois não pararam de chegar ofertas para mim. Parecia surpreendente a quantidade de bibas guardadas à sombra” (Sosa Villada, 2022, p. 117).

De acordo com Felipe Benítez Reyes (2005), a fama é a razão de ser de Don Juan, uma vez que a discrição é incompatível com sua condição donjuanesca. Como resultado, suas conquistas e suas burlas espriam-se mundo afora, sendo deformadas e ampliadas. Nessa perspectiva, Ian Watt (1997, p. 110) afirma que “o que ele deseja mesmo é a ‘fama de burlador’”. Então, no conto de Sosa Villada, a fama também é fundamental para a construção da burladora, porém, estamos diante de dois tipos de fama. Num plano superficial, existe a fama oriunda da burla, aquela que recai sobre os homossexuais, isto é, ao atuar como namorada de aluguel e enganar pais, amigos e familiares, surgem boatos sobre a heterossexualidade de seus clientes. Num plano mais oculto, há a fama que a sedutora obtém entre os homossexuais, aquela que faz com que seja muito requisitada. Portanto, é entre os homossexuais que conquista a fama de burladora.

Essa popularidade é importante para a personagem porque, enfim, sente-se lembrada e

valorizada. Quando Cafferata faz o convite para ir ao casamento como sua namorada, a resposta da personagem, ainda que em tom de brincadeira, revela seu desejo de não ser esquecida: “– Mas nem que fosse torturada pela condessa de Báthory. Fora que seus velhos me conhecem. / – Eles não te viram mais que duas vezes. E estavam entupidos de uísque. Não lembram mais. / – Mas como é que não vão se lembrar de mim? Você diz cada uma...” (Sosa Villada, 2022, p. 109). Depois, quando compreendemos melhor sua relação com a família, percebemos não apenas o desprezo com que era tratada, mas também como todos esquecem as violências que cometeram contra ela: “Sempre fui a feiosa dos três filhos do casal Montegroso. Nossos parentes e os amigos dos velhos me botavam apelidos dolorosos: Mico, Morce (de morcego), Tio Coisa, Bicho e Susto. Ninguém se lembrava deles” (Sosa Villada, 2022, p. 112). Apesar do nome da protagonista não ser revelado aos leitores, as personagens do conto sabem seu nome, o qual não é esquecido como seus apelidos de infância foram. Ao conquistar fama como namorada de aluguel, a burladora é lembrada e valorizada por ser quem é. A trapaça estanca seus anseios.

Enquanto o Don Juan barroco exibe sua superioridade ao perceber que é inatingível pela justiça humana, visto que é exercida pela classe social a que pertence, o mesmo não acontece com a protagonista de “Mulher tela”. Se o poder de atração e as capacidades sedutoras de Don Juan dependem, segundo Lasaga Medina (2004), da espontaneidade do sedutor, que atua sem pensar, calcular e julgar, deve-se ao fato de que é um homem e filho do conselheiro-mor do rei. A personagem criada por Sosa Villada é uma mulher que não pertence à alta classe e que sempre teve uma relação conturbada com a família, ou seja, não tem o amparo dos familiares, não pertence à classe social dominante e não goza dos privilégios patriarcais de ser homem. Por esse motivo, suas trapaças não são espontâneas, mas, desde o princípio, são muito bem planejadas: “Inventamos onde nos conhecemos, tipo, quem nos apresentou, o que fizemos nos primeiros encontros, filmes a que assistimos juntos, lugares que visitamos, comidas de que gostávamos, combinamos até onde nos tocar e beijar” (Sosa Villada, 2022, p. 117). Ademais, as ações descritas não ocorrem durante um regime monárquico, mas no final do século XX, no capitalismo tardio, por isso sua atuação é balizada pelo capital: “Uma vez que recebia o depósito por um mês de trabalho adiantado, começava a estudá-lo de proa a popa e a inventar o tipo de namorada que lhes corresponderia. Sempre era uma namorada diferente” (Sosa Villada, 2022, p. 118).

As demandas por seu serviço único são altas, por isso revela: “Chegava a me dar ao luxo

de escolher” (Sosa Villada, 2022, p. 118). A namorada de aluguel continua sem tomar a iniciativa, mas permanece dando a palavra final ao escolher com qual cliente irá sair, ao cobrar altos valores em dólar e, em contraste ao modo como aconteceu com Cafferata, ao decidir quando seu serviço terminará: “Com o tempo, aprendi que não podia dedicar mais de seis meses da minha vida a cada namoro, como fiz com Marcio [...] Por sorte, só permaneci um pouco mais com a primeira bicha esperta. Com as outras foi mais simples” (Sosa Villada, 2022, p. 118-119). A prioridade são seus desejos, suas vontades e suas conquistas.

Outra semelhança entre a burladora de Sosa Villada e Don Juan é a incapacidade de amar. Lasaga Medina (2004) explica que, apesar dos esforços românticos de tentar salvar a má reputação do sedutor, está claro que a figura mítica não pode se apaixonar. Dois ou três meses após a contratação de Marcio, a protagonista pensa que está apaixonada pelo amigo, afinal passa seus dias ao lado de um homem bonito e rico, de alguém que a conhece muito bem e compartilha gostos semelhantes, mas logo toma ciência de que o amor não deve fazer parte do seu trabalho: “Embalsamei o passarinho do amor, coloquei-o numa vitrine junto de outros adornos e me diverti como nunca. Tampouco fui das que permitem que o amor comande com facilidade. Acho-o meio... banalizado” (Sosa Villada, 2022, p. 115).

A recusa ao amor romântico é mais um de seus desvios ao roteiro da felicidade heterossexual. É por meio desse descaminho que pode experimentar outras formas de felicidade e realizar sonhos que sua mãe tinha: “Minha mãe sempre quis viajar pelo mundo e não se prender a nada, mas acabou casada com o ser mais sedentário que existe” (Sosa Villada, 2022, p. 112). Ao acatar o roteiro do patriarcado, a mãe da burladora conquistou todos os objetos que constroem a imagem da felicidade: o matrimônio, a maternidade, a família, a conduta heterossexual, o amor romântico, a idealização da vida doméstica, de forma que, ainda que exercesse a profissão de arquiteta, não deixou de ser, também, uma dona de casa. A imagem da felicidade construída pela progenitora não poderia ser mais adequada e, ao mesmo tempo, não poderia ser mais infeliz. A mãe da burladora nunca realiza seu sonho. A renúncia ao roteiro da felicidade heterossexual permite à sedutora viajar pelo mundo – compartilhando com Don Juan seu nomadismo característico (Sellier, 2020) – e encontrar outras formas de ser feliz através de outras maneiras de se relacionar:

Graças a este ofício como namorada de aluguel conheci o mar, senti de perto o perfume dos ricos, soube de segredos que poderiam arruinar famílias inteiras, estive no show de Björk em Cambridge, nadei em cenotes no Caribe mexicano e celebrei o

Ano-Novo em uma praia de Ibiza a alguns metros dos abdominais que Brad Pitt fazia. Passei noites memoráveis com caras verdadeiramente belos, que estavam em minhas mãos, sujeitos que me admiravam com certo carinho, apesar de nossa relação ser apenas profissional. Ao fim e ao cabo, as relações assim são mais bonitas (Sosa Villada, 2022, p. 121).

O comportamento da protagonista revela seu posicionamento crítico ao roteiro da felicidade heterossexual e sua busca por transformação. Nesse processo, a personagem precisa aprender, como Ahmed (2016) pontua, a ser feliz com a infelicidade de outras pessoas: “Tendo feito fortuna como uma cortesã bastante singular da alta sociedade, dediquei-me a decepcionar meus pais várias vezes, para manter os laços vivos, como serpentes muito finas que nos atacavam” (Sosa Villada, 2022, p. 121). A burladora continua sendo a decepção do casal Montegroso e ainda que, por vezes, sinta vontade de contar suas aventuras e trapanças aos pais, sabe que suas boas recordações podem ser destruídas, uma vez que “Nunca se sabe que barbaridades os pais podem cometer contra a nossa nostalgia” (Sosa Villada, 2022, p. 122). A protagonista não está disposta a viver uma felicidade condicional. As aparências não são mais importantes que suas vontades.

Até aqui, discutimos apenas duas invariantes do mito literário de Don Juan elencadas por Rousset (1981): o Inconstante e o Grupo feminino. Em relação à primeira, a inconstância amorosa da personagem de Sosa Villada é inegável, a namorada de aluguel salta de homem em homem, burlando por meio da sedução. Sobre a segunda invariante, o que temos é um grupo masculino, porém esses homens não são suas vítimas, na verdade, ocupam o cargo de clientes e cúmplices da burladora, aproximando-se, de certa forma, da função exercida por Catalinón, o parceiro e criado de Don Juan na peça de Tirso de Molina. Diante disso, podemos estabelecer uma cisão nessa invariante: de um lado, o grupo de homens que são comparsas da burladora e, de outro, o grupo de vítimas, formado pela família e amigos dos homossexuais que contratam o serviço da namorada de aluguel.

A última invariante apresentada por Rousset (1981) é o Morto, aquele que castiga Don Juan ao final da peça. Perrone-Moisés (1988) explica que, na modernidade, esse terceiro elemento do mito literário foi desaparecendo na medida em que as crenças no sobrenatural perderam credibilidade. Por essa razão, Losa (1981) compreende que modernamente o castigo de Don Juan possui uma índole laica e não religiosa: conformar-se com o mundo como ele é, adaptar-se às suas normas, torna-se pior do que ser condenado ao inferno. No caso do conto “Mulher tela”, o que existe é uma morte simbólica da sedutora ao final:

O bico de namorada de aluguel, namorada arrendada, holograma de namorada, namorada por hora, prostituta insatisfeita, mulher tela, acabou. Caí em desuso. Quando a coisa melhorou para as bichas, eu caí em desuso. Os namoros se tornaram cada vez mais escassos e um dia desapareci (Sosa Villada, 2022, p. 121).

Ao cair em desuso, a sedutora já não tem a fama de outrora. O desaparecimento é seu castigo e sua morte simbólica. Contudo, o encerramento de suas burlas vem acompanhado de vitórias. Passadas algumas décadas, a manutenção de uma aparência heteronormativa deixou de ser caso de vida ou morte para os homossexuais abastados que podiam pagar pelo serviço único prestado. Seus clientes podem ser felizmente *queer*. E, se à luz do patriarcado, o fato de, ao final da narrativa, a protagonista não ter encontrado um “bom homem” para se casar, ter filhos, viver um amor romântico, ter uma vida doméstica e proporcionar a felicidade para os pais, pode ser encarado como um castigo resultante de sua conduta transgressora, seu desvio a esse roteiro, na verdade, torna-se um triunfo. Seu verdadeiro castigo seria a conformidade com essas convenções sociais. Portanto, ao final, a sedutora está felizmente infeliz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A releitura do mito literário de Don Juan apresentada por Camila Sosa Villada mostra como a organização excepcionalmente firme do enredo criado por Tirso de Molina continua inspirando a imaginação de escritores na contemporaneidade. O conto da autora argentina não apenas menciona o sedutor, mas estabelece uma relação de intertextualidade com a figura mítica. Nesse processo, verificamos a capacidade do burlador de reencarnar ao longo de diferentes momentos históricos, adaptando-se a esse novo contexto sem perder elementos essenciais de sua estrutura como a burla, a sedução, a fama, a transgressão, as máscaras, assim como as três invariantes listadas por Rousset (1981): o Inconstante, o Grupo feminino e o Morto.

O olhar de Sosa Villada para esse modelo narrativo canônico atualiza o mito do burlador, possibilitando a continuidade de seu caráter libertário. Para tanto, a escritora argentina não apenas concebe uma versão feminina de Don Juan, mas coloca em cena relacionamentos afetivos não heteronormativos. Gênero e sexualidade estão em discussão e, por meio das dimensões ética, estética e política da sedução, a heteronormatividade é questionada. O

exercício erótico da namorada de aluguel revela o avesso das relações familiares ao escancarar uma sociedade de aparências. Ao fim e ao cabo, a narrativa de Sosa Villada não deixa de mostrar que outros caminhos para a felicidade podem trilhados, percursos que não seguem a conduta patriarcal e heterossexual. Eis a subversão da burladora à ordem vigente.

REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BENÍTEZ REYES, Felipe. *Don Quijote y don Juan, muñecos místicos*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2005.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. Tirso de Molina e a criação de Don Juan. In: GONZÁLEZ, Mario Miguel. *Leituras de literatura espanhola: (da Idade Média ao século XVII)*. São Paulo: Letraviva; Fapesp, 2010. p. 413-433.

HERRERO CECILIA, Juan. El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias. *Çedille: Revista de Estudios Franceses*, Tenerife, v. 1, n. 2, p. 58-76, abr. 2006.

LASAGA MEDINA, José. *Las metamorfosis del seductor: ensayo sobre el mito de Don Juan*. Madrid: Síntesis, 2004.

LOSA, Margarida. Don Juan: ameaça do patriarcado. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 64, p. 10-20, nov. 1981.

MEZAN, Renato. Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei: novas espirais da sedução. In: RIBEIRO, Renato Janine (Org.). *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 83-113.

MOLINA, Tirso de. *Dom Juan – O burlador de Sevilha e o convidado de pedra*. Tradução de Alex Cojorian. Brasília: Círculo de Brasília, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Don Juan na literatura de hoje. In: RIBEIRO, Renato Janine (Org.). *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 129-141.

ROUSSET, Jean. Don Juan ou as metamorfoses de uma estrutura. In: MACHADO, Álvaro Manuel (Org.). *O Mito de Don Juan: Jean Rousset e outros*. Lisboa: Arcádia, 1981. Coleção Paralelo.

SELLIER, Philippe. O que é um mito literário? In: ARAÚJO, Nabil (Org.). *Re-figurações de Fausto: entre literatura e mito*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2020. p. 370-392.

SEQUEIRA, Rosa Maria. A migração de um motivo: Don Juan e as pulsões do feminino. In: BRIESEMEISTER, Dietrich; SCHOENBERGER, Axel (Org.). *Die Wanderung von Themen und Motiven in die und in den Literaturen der portugiesischsprachigen Welt*. Frankfurt: Domus Editoria Europaea, 2016. p. 157-173.

SOSA VILLADA, Camila. *Sou uma tola por te querer*. Tradução de Joca Reiners Terron. São Paulo: Planeta do Brasil, 2022.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Recebido em: Fev. 2024.

Aceito em: Abr. 2024.