



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

BRAGA

A revisitação saramaguinana do mito de Don Juan
à luz da ópera *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em
Literatura Portuguesa.

Katherine Afonso Lopes Mateus

Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais

OUTUBRO 2017



CATÓLICA

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS

BRAGA

A revisitação saramaguinana do mito de Don Juan
à luz da ópera *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em
Literatura Portuguesa.

Katherine Afonso Lopes Mateus

Sob a Orientação da Prof.^a Doutora
Maria José Ferreira Lopes

RESUMO

O objetivo deste trabalho de investigação é a abordagem intertextual da obra *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido*, de José Saramago, bem como captar as transformações que o autor operou na *reescrita* do mito de Don Juan. O trabalho divide-se em duas partes, na primeira são estudadas as transformações sofridas pelo tema, mais especificamente nas obras citadas pelo autor, apontando marcas comuns ou contrastantes que acreditamos terão condicionado e influenciado a metamorfose operada por Saramago no mito. A segunda parte deste trabalho de investigação incidiu na obra *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* e no diálogo e/ou tensões resultantes do estudo comparativo com os textos literários precedentes. Na análise à obra foi cuidada a língua e estilo do autor, o vasto universo *paramiológico* presente no texto, bem como o discurso carnavalizador e a intenção de paródia relativamente ao hipotexto *Don Giovanni, Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* de W. A. Mozart e Lorenzo da Ponte. À guisa de conclusão debruçamo-nos sobre a *verdade* subentendida por entre as linhas da obra e no que José Saramago verdadeiramente nos pretendeu transmitir através da sua perspetiva pós-modernista do mito de Don Juan.

PALAVRAS CHAVE

Don Juan, Don Giovanni, Saramago, Mozart, Da Ponte, mito, donjuanismo, Tirso de Molina

ABSTRACT

The objective of this research is the intertextual approach of the book *Don Giovanni or The Dissolute absolved*, by José Saramago, as well as capturing the transformations that the author operated in the rewriting of the myth of Don Juan. The work is divided into two parts. In the first one the transformations undergone by the theme are studied, more specifically in the texts cited by the author, pointing out common or contrasting marks that we believe will have conditioned and influenced the metamorphosis operated by Saramago in the myth. The second part of this research focused on the book *Don Giovanni or Dissolute absolved* and on the dialogue and/or tensions resulting from the comparative study with previous literary texts. In this approach, we proceed to the analysis of the book, language and style of the author, the vast *paramiological* universe present in the text, as well as the carnival discourse and the parody intention with respect to the hypotext *Don Giovanni, Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* by W. A. Mozart and Lorenzo da Ponte. The conclusion guide deals with the truth implied by the lines of the book and what José Saramago truly intended to convey to us through his postmodernist perspective of the myth of Don Juan.

KEYWORDS

Don Juan, Don Giovanni, Saramago, Mozart, Da Ponte, myth, donjuanism, Tirso de Molina

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	i
INTRODUÇÃO	1
PRIMEIRA PARTE	
Capítulo 1 - Don Juan, a construção de um mito	4
1.1. Caracterização genérica do mito de Don Juan	5
1.2. A visão de Pierre Brunel	8
Capítulo 2 - As origens do <i>donjuanismo</i>	11
2.1. Tirso de Molina e a visão <i>sui generis</i> do barroco espanhol	13
2.1.1. Argumento	15
2.1.2. Personagens	20
2.1.3. Desfecho: castigo e moral	25
2.2. O fascínio pela personagem	26
Capítulo 3 - De Tirso de Molina ao séc. XX: as recriações citadas por José Saramago	28
3.1. Cicognini, a visão da libertinagem no séc. XVII	28
3.2. Giliberto e as fiéis traduções francesas	31
3.3. Molière, a hipocrisia como tema central	34
3.3.1. Argumento	34
3.3.2. Particularidades da obra	36
3.4. Rosimond, uma grosseira caricatura	40
3.5. Shadwell, a tradução inglesa de Rosimond	42
3.6. Zamora, o <i>prelúdio</i> da grandeza do herói	44
3.7. Goldoni, a reforma italiana	46
3.8. Mozart e Lorenzo da Ponte, a porta que se abre para o mito romântico	48
3.8.1. A música entra em cena	48
3.8.2. A genialidade de Mozart	50
3.8.3. Argumento	52
3.8.4. Particularidades da obra	54
3.9. Hoffmann, a inspiração romântica	56
3.9.1. Argumento	57
3.9.2. Particularidades da obra	57
3.10. Byron, o momento da ironia moderna	60
3.10.1. Argumento	60
3.10.2. Particularidades da obra	61
3.11. Pushkin, a comédia do <i>nonsense</i>	62

3.12. Mérimée, a contrição do pecador	64
3.13. Dumas, o assassino impiedoso	65
3.14. Esproncela, a faceta satânica do mito	67
3.15. Gautier, o lado macabro do donjuanismo	68
3.16. Zorrilla, a inédita gravidade	69
3.16.1. Argumento	70
3.16.2. Particularidades da obra	71
3.17. Contribuições portuguesas para a caracterização do donjuanismo	72
3.17.1. António Patrício	73
3.17.2. Argumento	74
3.17.3. Particularidades da obra	75
3.18. O cenário líquido da pós-modernidade - a fragilidade dos laços afetivos, uma nova abordagem da construção moderna do mito	77
3.19. A Literatura Pós-moderna	79

SEGUNDA PARTE

Capítulo 1 - José Saramago e o mito de Don Juan	82
1.1. Biografia.....	82
1.2. O percurso dramático	83
1.3. A paixão pela ópera de Mozart	84
1.4. O convite por parte do maestro Azio Corghi	85
1.5. A resistência por parte de José Saramago	88
1.6. O encontro com Azio Corghi, amizade e empatia	89
Capítulo 2 - A intertextualidade na génese de um libreto	91
2.1. Como tudo começou	93
2.1. A questão feminina	99
Capítulo 3 - <i>Don Giovanni ou O dissoluto absolvido</i>	101
3.1. Marcadores temporais e espaciais	101
3.2. Cenas	103
3.3. Personagens	111
3.4. Língua e Estilo	126
3.4.1. Recursos Estilísticos	128
3.4.2. O universo <i>paramiológico</i> na obra de José Saramago	130
3.4.3. Redizer Camões	131
3.4.4. A glorificação da genialidade de Mozart	134
3.4.5. O Catálogo, o instrumento da vingança	136

3.4.6. A “importância” dos nomes	139
3.5. A ambiguidade interpretativa	144
CONCLUSÃO	147

BIBLIOGRAFIA

Agradecimentos

Existem inúmeras considerações acerca da solidão inerente à gestação e ao desenvolvimento de um trabalho de investigação, contudo, as vicissitudes do destino impelem-me a contestar veemente esta crença. Apesar de algum do esforçado trabalho ser de índole individual, amealhamos contributos que prodigalizam as bases sustentáveis da jornada em mãos, contributos de valor inestimável que não podem deixar de ser realçados. Contudo, ciente da insuficiência, ciente de que o agradecimento não passa por palavras, mas sim por ações, sujeito-me à frustração do ínfimo significado destas linhas, penalizando-me pelo delito cometido.

À Professora Doutora Maria José Lopes, o meu profundo agradecimento pela gentileza demonstrada em todo o processo de orientação, pela compreensão quanto aos meus anseios, dúvidas e hesitações, pela orientação segura, atenciosa e calma, contrastante face aos meus “desconcertos” impacientes e redundantes. Não posso deixar de enaltecer a sua voz branda, a paixão pela literatura refletida num brilho resplandecente em seus olhos, enleada de um companheirismo que elevou os meus níveis de conhecimento e a vontade de fazer sempre mais e mais, perante os estímulos e desafios.

O meu especial agradecimento ao Professor Doutor Cândido Oliveira por me acolher no curso de Mestrado em Literatura Portuguesa, quando, enlevada pela máxima de que cada dia é uma oportunidade de transformar sonhos em realidade, decidi que voar é preciso, abraçando com afincos esta oportunidade ímpar de crescimento académico e pessoal. O meu sincero obrigado pela oportunidade de aprendizagem e por estimular o meu interesse pelo fascinante mundo da intertextualidade, encaminhando-me para o tema deste trabalho de investigação.

A Saramago louvo-lhe pela pequena em tamanho, porém, grande em conteúdo, obra. Foi um precioso estímulo a acutilante curiosidade que surgia, dia após dia, despoletada pelo meu envolvimento no seu emaranhado mundo de intertextualidade, na arte de fazer sentir os outros o que nós sentimos. Ficará sempre em mim presente, um pouco do tempo em que estagnei, inerte, absorta no mundo dos sentidos e na acuidade das sensações, atenta ao inexistente, não me contentando somente com o que os olhos viam.

Aos meus pais pelo amor, pelos ensinamentos de uma vida, pela importante transmissão de valores envoltos pela moral de que o conhecimento é sempre e será maior do que tudo. Ao meu irmão, por existir.

Aos meus sogros, um exemplo louvável de resistência e resiliência que me estimula a crescer profissionalmente. Obrigado pelo carinho, por zelarem sempre pelos meus interesses, pelo estímulo constante, e pelo amparo, que me permitiu ter a liberdade que de um cotidiano de pesquisa assim querer.

Aos meus filhos, luz do meu caminho, inflamação soberba de uma amor inquestionável, agradeço o não questionamento do meu afastamento e reclusão, os beijos e abraços. Espero que o meu entusiasmo e empenho dedicados a este trabalho de investigação lhes possa um dia servir de estímulo para quererem fazer sempre mais e melhor.

Ao Valter por acreditar indubitavelmente em mim. Pela presença constante em minha vida, pela compreensão, pelo incentivo e atenção sem reservas nos momentos de desânimo, pela transmissão da confiança e força em alturas que o corpo quebrado e de pálpebras colantes se arrastava mole e sonolento.

Pelo seu exemplo de vida que se reflete no ensinamento de que as vitórias e conquistas se engrandecem face às dificuldades, aos momentos de cansaço e desesperança, que nos assolam durante grandes empreitadas, – que seria da alegria sem a tristeza?...

Introdução

É humanamente impossível permanecer indiferente a Don Juan, impossível permanecer indiferente à sua criação e recriações constantes, ao fascinante caráter ambíguo da personagem e à sua (ainda) atual capacidade desarticuladora, capaz de suscitar as mais variadas e relevantes questões políticas e sociais. Impossível abafar a nossa acutilante curiosidade na compreensão das inúmeras facetas de uma personagem que ocupa lugar privilegiado na literatura universal, e no imaginário de todos nós. Da resignação face à impossibilidade de não amar esta absorvente e complexa personagem, insurge das profundezas da literatura donjuanesca este trabalho de investigação, ciente da ingrata empreitada e do pesado comprometimento.

Dada a minha profissão intrinsecamente ligada à música clássica, é perfeitamente legítimo que o contacto mais “intimista” e frequente com a figura de Don Juan tenha tido como veículo locomotor a ópera *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* (1787) de W. A. Mozart, com libreto a cargo de Lorenzo da Ponte. Não obstante, devo confessar não deter uma paixão avassaladora pela segunda ópera escrita por Mozart – como José Saramago declara sentir na introdução da obra *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005) – apesar de não permanecer indiferente face ao arrebatador, apaixonante e perturbador repertório operático deste génio da música, que explorou de forma ímpar o lado emotivo do canto lírico. Durante a parte curricular do Mestrado em Literatura Portuguesa tomei contacto com a obra em análise pelas mãos do Professor Doutor Cândido Martins. Devo reconhecer que senti amor à primeira vista, não só pela forma cativante e intrigante com que o livro me foi apresentado, mas também pela oportunidade ímpar de reunir, na minha minha dissertação de mestrado, dois mundos que tanto me apaixonam: A Literatura e a Música.

Mais uma tese de investigação sobre o *donjuanismo*... dirão certamente alguns. Correndo o sério risco de sofrermos pela desconsideração que à primeira vista a revisitação do tema possa surgir, cumpre-nos citar Urbano Tavares Rodrigues: “Tudo o que se tem escrito e se venha a escrever, não obstante, sobre o mito (e rios de tinta hão corrido pelo mundo há quatro séculos) representa um enriquecimento, por muito ilógicas, paradoxais, contraditórias, que possam ser as teses suscitadas.” (Rodrigues, 1960: 17)

O cerne deste trabalho é o hipertexto da contemporaneidade Don Juan, e a nossa abordagem pretende captar as transformações que Saramago operou na sua reescrita de *Don*

Giovanni ou O dissoluto absolvido (2005), tendo como consequência a atribuição de um rosto contemporâneo à personagem do famoso sedutor. O estudo aprofundado desta “apropriação” do mito permite-nos olhar para a famosa ópera de Mozart *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, KV527 (1787), com libreto de autoria de Lorenzo da Ponte, através de uma nova e renovada perspectiva, sendo evidentes os diálogos e tensões entre os dois dramaturgos.

Qual a visão de José Saramago? O que nos segredou nas entrelinhas de uma pequena e ao mesmo tempo tão grande obra? Saramago sempre revelou de forma abrupta as suas concepções sociais, concepções essas que permeiam as suas obras. De que forma o fez na obra *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido*, sem, contudo, se desvincular da obra original? O que nos quis verdadeiramente transmitir? Não nos centramos no passado - apesar de sublinharmos sua especial relevância na compreensão da obra-, mas sim no futuro. É aqui que reside a singularidade da nossa proposta de leitura: interpretar de que forma Saramago revolucionou o *donjuanismo*; centrar o personagem numa perspectiva pós-modernista, decifrando, ao mesmo tempo, a mensagem social encriptada nas palavras do prémio Nobel. Tendo em mente o objetivo de deslindar as transformações que operou Saramago na reescrita de *Don Giovanni*, o ponto de partida da investigação foi a questão que o próprio autor se colocou: “E se Don Giovanni não tivesse morrido, e se Don Giovanni não tivesse caído no inferno?” (Saramago, 2006a).

Para a compreensão profunda da obra de Saramago *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, e no sentido de encontrar respostas para as questões que permeiam este trabalho científico, pressupõe-se uma competência na decifração da linguagem literária, que só pode ser adquirida na prática numa multiplicidade de textos: por parte do decodificador, a virgindade, é, portanto, igualmente inconcebível. Assim sendo, buscamos na teoria da intertextualidade de Gendarme Genette as ferramentas necessárias para desmembrar a obra com a finalidade de encontrar as pistas que preencham as lacunas deixadas por inacabadas reconstruções. O sustentáculo da primeira parte do trabalho consistiu nesta autêntica manta de retalhos e no acompanhar atento das transformações sofridas pelo tema ao longo de todo o seu percurso literário, pois diferentes significações oriundas de diversos pontos de vista autorais originaram múltiplas significações para o controverso personagem, daí termos considerado imprescindível a abordagem à rica tradição literária que precede a Lorenzo da Ponte e a Saramago, para deste modo compreender de que forma a absolvição de Don

Giovanni pode ser considerada como uma radical inversão da história original. Ciente da nossa incapacidade de englobar o sem número de obras alusivas ao *donjuanismo*, cingindo-nos às citadas pelo autor na introdução da obra, obra na qual Don Juan abandona o papel de *semideus* egoísta, arrastando consigo a melancolia do passado. Intentamos seguir o rasto do *donjuanismo* dentro de uma perspetiva histórica, apontando marcas comuns ou contrastantes, que acreditamos terem condicionado e influenciado a metamorfose operada por Saramago no mito.

A segunda parte deste trabalho de investigação incidiu na obra *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005) de José Saramago. Numa primeira instância, e face à exposição imediata de uma dupla enunciação teatral decorrente da inevitável quebra de harmonia entre o texto dramático de José Saramago e do texto musical da autoria do compositor Azio Corghi, debruçamo-nos na *Génese de um libreto* de Graziella Seminara (2005), na esperança de minimizar o vazio provocado pela ausência da música, que poderia levantar empecilhos à profunda compreensão do texto de Saramago, segundo as próprias palavras do autor: “O pano já pode subir. Faltará a música, que é sempre o melhor de tudo. Oxalá o leitor possa escutar, chegando bem o ouvido à página, aquela outra música que as palavras têm e que estas talvez não tenham perdido por completo” (pág. 16)

Saramago reconhece a impossibilidade de resistir à proposta de Azio Corghi de escrever uma nova versão de Don Giovanni, dada a sua predileção sobejamente conhecida pelos temas abordados: visitar um texto consagrado da tradição literária, confrontar a religião - através do poder da ironia e “usando e abusando” de “ecos” intertextuais -, e visitar a sua ópera de eleição, *Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni* (1787) de W. A. Mozart, com a qual o autor declara deter uma forte relação na apresentação da sua obra. No nó central da visita saramaguiana do mito encontramos não só a redenção de Don Giovanni, como também a atitude inconformista e inquiridora de Saramago, implicitamente representada na epígrafe da obra através do provérbio *nem tudo é o que parece*. O provérbio insinua a existência entre o que *se é* e o que *se parece ser*, sugerindo-nos o conceito da leitura da obra à luz da verdade e da realidade. Mantemo-nos fiéis a estes princípios, concluimos inevitavelmente que somente desfazendo crenças, omitindo julgamentos precipitados, ignorando moralismos e o passado nem sempre abonatório da personagem, encontramos a luz no fundo do túnel: a “verdade” de José Saramago. Julgamos ter alcançado essa “nua e crua verdade”, resta-nos saber se na sua totalidade...

PRIMEIRA PARTE

Capítulo I

Don Juan, a construção de um mito

Segundo especialistas de diversas áreas do conhecimento, tais como, críticos literários, escritores, pesquisadores e intelectuais de um modo geral, o mito de Don Juan é inserido na lista um dos quatro mitos que estruturam o imaginário ocidental, e no leque dos mitos resultantes do individualismo moderno¹, “(...) mitos poderosíssimos, que tiene una muy especial resonancia en nuestra sociedad individualista.” (Watt, 1999 :9), que adquiriram um *status* distinto comparativamente às personagens da maior parte de romances e obras teatrais. Posto isto, o mito de Don Juan não nos remete para a antiguidade, é moderno e historicamente datado, não obstante tão misterioso como os grandes mitos que o precederam. O *donjuanismo* já percorreu muitas distâncias, infiltrou-se nas culturas europeia, asiática, americana... um rol de *viagens*, arriscaríamos dizer quase infundável, contudo, ele permanece vivo, sem o menor sinal de exaustão, com todo o seu vigor literário. Segundo Urbano Rodrigues (1960) a partir de Tirso de Molina - que deu nome ao “horível e sublime insatisfeito Don Juan” (Rodrigues, 1960: 20) -, este foi cambiando de feição e de personalidade umas quantas vezes, criando variadas relações de parentesco, mudando inclusive de sexo, pensando cada vez mais, complicando-se, de acordo com a época e com o temperamento do seu criador, chegando quase ao ponto do esquecimento relativamente ao comportamento que o define.

Respeitando-o uns organicamente nas suas linhas gerais, permitindo-se outros distorcerem-se ou aditarem-lhe episódios novos e novos matizes morais, ou até consequências sociais, consoante a sensibilidade das épocas que ele foi atravessando e a reação particular dos diversos temperamentos artísticos. (Rodrigues, 1960: 13)

Conseguimos *reencontrar* Don Juan depois da sua criação em 1630 por parte Tirso de Molina em *El Burlador de Sevilla*, sobretudo em peças teatrais, porém, é passível *reencontrá-lo* em óperas, poemas longos ou curtos, roteiros de cinema, contos e até mesmo em romances. A vasta história literária da personagem é, portanto, desprovida de qualquer

¹ De acordo com Ian Watt (1999) os três restantes são Don Quixote, Robson Crusué e Fausto.

restia de monotonia, ou, de acordo com Pierre Brunel, “une monotonie donjuanesque” (Brunel, 1988: 487). De acordo com o autor, as imensas transformações que o *donjuanismo* sofreu, poderão à primeira vista depreender a mudança, quando na verdade, essa mudança é somente ilusória. De facto, o mito de Don Juan não é um sistema fechado, nem tão pouco uma coletânea de textos, trata-se sim uma de vasta e complexa produção literária, sendo constantemente reelaborado consoante o autor e influências de ordem cultural, geográfica e mesmo religiosa, tendo como herança as versões antecedentes. Seria totalmente inexequível prender Don Juan a um lugar, autor ou mesmo a uma determinada cultura, pois a personagem renasce em qualquer momento, em qualquer lugar, pelas mãos de um qualquer criador.

1.1. Caracterização genérica do mito de Don Juan

Conquanto este trabalho de investigação não pretenda examinar a pertinência do carácter mítico de Don Juan, essa condição será refletida, embora de forma sumária, nos próximos parágrafos.

Um dos múltiplos problemas que surgiram ao iniciar este processo de investigação com o qual nos comprometemos foi, de facto, encontrar um lugar para o *donjuanismo* dentro do amplo conceito de mito², e dadas as inúmeras perspetivas, por vezes antagónicas, de variados mitólogos. Este antagonismo poderá ser explicado através da profusão de autores que retomaram o tema, e do interesse que os mitos hoje em dia provocam, interesse esse que se propaga praticamente a todos os campos do saber³, e que levou ao surgimento de múltiplas significações, daí que, qualquer tentativa para conceituação do mito é complexa, devido às idiossincrasias de definição existentes. Seria totalmente inexequível abordar com rigor e pormenor devido todas as opiniões de variados estudiosos na matéria, até porque não, à partida, essa a intenção do projeto de investigação, assim sendo, iremos cingir-nos aos mitólogos que humildemente consideramos mais relevantes.

Mircea Eliade, mitólogo e filósofo romeno, considerou o mito como um “relato das

² O termo mito, do grego *mythos*, significava originalmente o mesmo que palavra, relato, anúncio, mensagem, sempre com a intenção do espírito voltada ao conteúdo dessa palavra ou mensagem.” (Schneider, 1978: 93)

³ “Etnólogos, sociólogos, culturalistas, historiadores das religiões, das ideias, juristas e economistas, arqueólogos, filólogos e linguistas, cientistas políticos e especialistas em marketing, psicólogos e psicanalistas, teólogos e filósofos – a lista poderia enveredar também por todos os tipos de esoterismos -, todos parecem ter alguma coisa a dizer, e eventualmente, a aprender dos mitos.” (Perine, 2002: 35)

origens” (Eliade, 1989:12), com uma função de instauração: só existe mito se o acontecimento fundador não tiver lugar na história, mas sim no “tempo fabuloso dos começos” (Eliade, 1999: 12), muito distante do Barroco, onde surgiu pela primeira vez a personagem literária de Don Juan. Esta exigência, aliada ao facto de a história ter de ser necessariamente uma história sagrada sobrenatural, uma história não “verdadeira”, referente sempre a realidades, e da sua narração ter de constituir obrigatoriamente um conhecimento de ordem esotérico, recitado durante um lapso de tempo sagrado, dificultou-nos a inserção do *donjuanismo* no conceito de mito à luz das considerações de Mircea Eliade.

El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se hay manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son seres sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los “comienzos”. Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la “sobrenaturalidad”) de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo “sobrenatural”) en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el mundo y la que lo hace tal como es hoy día. (Eliade, 1999: 14)

Lévi-Strauss (1978), por sua vez, procurou o sentido do mito na própria mitologia, entendendo que “a mitologia deve ser considerada como mitológica, isto é, como um sistema coerente, ordenado e fechado de mitos e de crenças diversas, que não pretende dizer “outra coisa” além da realidade, mas especular sobre suas virtualidades latentes” (Perine, 2002: 38), sendo a mitologia uma espécie de lógica própria da mente humana, “que só pode ser entendida recorrendo aos pressupostos principais de um modelo estrutural de análise da linguagem” (Perine, 2002: 39). O antropólogo e filósofo belga Lévi-Strauss, considerado o fundador da antropologia estruturalista, debateu-se com a ideologia de que a partir dos séculos XVII e XVIII ocorreu um afastamento entre o pensamento mitológico e a ciência, sobretudo devido à necessidade de afirmação desta última, o que, por sua vez, nos afastou do mundo dos sentidos, o mundo ilusório, “o mundo que vemos, cheiramos, saboreamos e percebemos” (Lévi-Strauss, 1978: 12). Esta perspetiva pouco ou nada flexível de mito puro, “uma conceção muito fechada do mitólogo, ao apresentar o mito como uma explicação realizada num tempo antigo” (Sobrinho, 2010: 16), anterior à descoberta da escrita, que Levi Strauss apelidou de “povos sem escrita” (Levi-Strauss, 1978: 20), “exige que o mito desempenhe o papel do pensamento conceptual, distante do pensamento lógico e racional” (Lévi-Strauss, 1978: 64).

Na conceção do antropólogo, filósofo e psicanalista espanhol Luís Cencillo (1998), o mito “puro” deveria ter uma função orientadora, oferecer uma conceção suficiente da Realidade, da Vida e do Homem. O mito é, segundo a visão do autor, uma forma de conhecimento, sendo praticamente impossível o mesmo ser estudado separando-o das condições histórico-gnosiológicas da sua produção como fenómeno cultural e comunicativo.

El mito es, ante de todo, un producto espontáneo de la formalización cultural del mundo humano, como lo es la arte, la ciencia o los usos sociales, y, por lo tanto, no es obra arbitraria e la fantasía ni calculado resorte social de una casta dominante (...) el mito escapa de la iniciativa individual, como escapa el lenguaje. Tampoco le son adecuadamente aplicables los criterios de “historicidad-ficción”; no es la realidad física de los hechos o los personajes míticos lo que interesa, sino su “función significativa”, de modo que una realidad histórica puede convertirse en mito si acierta a ser investida de esta función – en especiales circunstancias-, y también una ficción puede ejercer influjos perfectamente reales e eficaces “en cuanto mito. (Cencillo, 1998: 7)

A conceção de mito por parte do filósofo suíço Jean Rousset (1985), permite-nos conceder ao mito de Don Juan o estatuto dos mitos que remontam às origens, ao tempo sagrado dos inícios, aproximá-lo desta forma a um entendimento tradicional do mito, recuperando o imaginário simbólico de cariz religioso que poderá estar na base desta fábula: o culto dos mortos por meio de oferendas de alimentos. Rousset defende que Don Juan nasceu no palco e é no palco que ele adquire múltiplas formas e diferentes personalidades, tornando-se intemporal. Contudo, para que a rede de relações donjuanescas seja completa e coerente, exige-lhe três invariantes: “O Inconstante”, “O Grupo feminino” (objeto necessariamente plural da conquista inconstante), e “O Morto” (a Estátua do Comendador). “O Inconstante”, por sua vez, exige a existência de algo que comprove essa mesma inconstância, inerentemente ligada à morte. “O Grupo feminino” é constituído pelas vítimas seduzidas do sedutor, com especial relevância para Ana - que acaba por ser a peça central deste triângulo -, que, por sua vez, encontra-se interligada com “O Morto”, através da sua relação de parentesco. “O Morto”, por sua vez, liga-se inerentemente, às duas outras invariantes, “O Grupo feminino” e “O Inconstante”.

As invariantes de Rousset (O Inconstante, O Grupo feminino e O Morto), seriam mais tarde utilizadas por Becerra Suárez (1999) no seu estudo acerca de Don Juan e do mito na modernidade. O estudo nega ao mito de Don Juan a categoria de mito puro, e insere-o num tipo específico, o mito literário, alegando que o mesmo foi objeto de sucessivas desmitificações e “remitificações”.

As linhas de raciocínio expostas são redutoras e vão totalmente contra a nossa concepção inicial de mito, uma vez que a intertextualidade e o fato de Don Juan ser recriado por um número quase infindável de textos, são pontos extremamente importantes para a permanência do mito, e, se nos refugiarmos de forma rígida às invariantes de Rousset, “não admira que surjam teses sobre a impossibilidade de sobrevivência do mito nos tempos modernos” (Sequeira, 2005: 204). Contudo, encontramos em Ian Watt e Pierre Brunel uma luz no fundo do túnel, uma vez que estas duas linhas de raciocínio permitem-nos referenciar o *donjuanismo* como mito.

Ian Watt define mito como “una historia tradicional que es excepcional y muy amplamente conocida en toda la cultura, que tiene credibilidad de una creencia histórica ou quasi-histórica, que incorpora o simboliza algunos de los valores más elementares de una sociedad.” (Watt, 1999: 12). O professor inglês da Universidade de Standford expôs, em linhas gerais, no seu estudo dos *Mitos del individualismo moderno: Fausto, Don Quijote, Don Juan e Robinson Crusoe* (1999), que os mesmos são frutos da transição do sistema intelectual e social da Idade Média para o sistema dominado pelo pensamento individualista moderno, resultando numa transformação de seus significados originalmente renascentistas, para os seus atuais significados românticos. Ao enfatizar características comuns entre as quatro histórias (Fausto, Dom Quixote, Don Juan e Robinson Crusoe) o autor busca, ao mesmo tempo, diferenciá-las dos mitos tradicionais ou mais primitivos.

1.2. A visão de Pierre Brunel

Segundo o crítico literário francês Pierre Brunel, é passível a distinção cronológica da literatura *donjuanesca* entre três grandes períodos: a época clássica, a época romântica, e a época moderna. Na época clássica encontramos um Don Juan conquistador, mentiroso e irreverente, uma figura avessa à seriedade e às normas da sociedade, evoluindo a partir do período romântico para um *donjuanismo* baseado no “instante-eternidade”, no misticismo do “eu” e na relação mística homem-mulher, e nas novas características que lhe são associadas, tais como a sinceridade e a capacidade de amar, que lhe propiciaram o estabelecimento de uma cumplicidade entre o burlador e os escritores sob as mais diversas matizes. Don Juan evoluiu até os finais do século XIX, no sentido de uma personagem problemática, uma transfiguração que se deve em grande parte aos seus criadores, que a

tornaram personagem no seu próprio duplo, na procura de um arquétipo cultural, uma procura mais absoluta do que em Tirso de Molina. Verificam-se, no período finissecular, várias tentativas de fazer Don Juan um símbolo do desejo erótico personalizado pela morte, um profundo desejo de redenção e de salvação eterna. O desejo de prolongar o instante definitivo da morte, o desejo do *in extremis*⁴, e o desejo do êxtase mortal. Esta influência atravessa todo o período decadentista-simbolista e prolonga-se até ao século XX, com um Don Juan cada vez mais complexo. A época moderna traduz-se na época da desmitificação, ou da suposta desmitificação, pois Pierre Brunel (1988) considera que o mito não acaba a cada recriação, bem pelo contrário, Don Juan é, desde Tirso de Molina, detentor de uma surpreendente liberdade, liberdade essa que, segundo o autor, não tem limites. Dentro desta linha de pensamento, o *donjuanismo* repercute as transformações do sistema de ideias inserido em cada época, sem, contudo, alterar a verdadeira essência de Don Juan uma vez que em todas as épocas a sua principal característica, a sedução, apenas é moldada com a finalidade de se adequar à época e à sociedade na qual se encontra inserido.

L'aventure donjuanesque reflète les changements d'idéologie de chaque époque, mais Don Juan lui-même ne change guère. Il se maintient jusque dans son étrange pouvoir de prolifération. (Brunel, 1988: 491)

Brunel defende que, no século XX o mundo se abriu a uma série de interpretações, algumas sob a forma de paródias ou imitações, mas que nunca tiveram como consequência a morte do mito ou a sua desmitificação. Maria Cardoso Mendes (2014) partilha da mesma opinião, afirmando que as várias revisitações do mito não levaram à sua morte ou à sua degradação, bem pelo contrário, permitiram sim a metamorfose imposta por diferentes contextos epocais e por diversas sensibilidades autorais, contribuindo para uma plasticidade tal, que lhe permite absorver e encarnar as preocupações e dilemas de cada época. Constatamos neste projeto de investigação que, de facto, Don Juan é uma criatura volúvel, e a sua mudança de pele será sempre executada de acordo com o posicionamento do autor, posicionamento esse que nunca será estagnado, o que significa que o mito nunca morrerá, tal como explica Saramago:

Ninguém “muda de pele” definitivamente, portanto, Don Giovanni, o mais volúvel dos homens, não poderia ser exceção. Mas, ao contrário do que a pergunta sugere, Don Giovanni não tem um passado definido. Vem “mudando de pele” desde Tirso de Molina

⁴ Expressão latina que significa “em caso extremo”; o momento de tensão extrema entre o pulsar da vida e o pulsar da morte.

e certamente não irá ficar muito tempo como Azio Corghi e eu o vimos. Outras versões virão porque tudo é movimento e mudança. (Saramago, 2005d)

Indo ao encontro com a opinião de Saramago, teria pouco significado abordar analisar a obra *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* sem a inserir na rica tradição literária que a precede, numa perspectiva de literatura comparada, que, por sua vez, permitirá compreender o porquê da absolvição do dissoluto ser uma radical inversão da história original. Seria impossível captar a verdadeira essência do Don Juan de Saramago limitando-o a uma determinada época, ou ao texto original de Tirso de Molina, ou inclusive à obra, que, segundo o autor, lhe serviu de inspiração: *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* (1787). Estas “barreiras” levariam à incompletude da personagem, opinião partilhada por Maria do Carmo Mendes:

[...] não limito a leitura do mito de Don Juan a um estilo temporal concreto, mas procedo a uma análise de todos os textos que se propõe resgatar as múltiplas significações do mito, isolar os seus elementos constitutivos e definir as grandes linhas em que ele se insere. (Mendes, 2014: 9)

A necessidade e importância de estabelecer classificações e subscrever hipóteses relativamente à multiplicidade das conceções míticas é efetivamente necessária, contudo, iremos referir-nos a Don Juan e à totalidade das versões que o compõem como mito, sem adotar um rígido posicionamento, limitativo para este projeto de investigação.

Capítulo II

As origens do *donjuanismo*

Dada a Espanha de voz grave e austera, reivindicativa, inquisitorial e católica, que permeia todo o contexto da obra de Tirso de Molina, fazia todo o sentido que Don Juan surgisse, quando estavam criadas as perfeitas condições sociais, políticas e religiosas para o seu aparecimento. Contudo, apesar das inúmeras e fundamentadas teorias, aplicações modernas e métodos indagativos, as expectativas de comprovar de modo irrefutável as origens do *donjuanismo* resultam inevitavelmente em frustração, na sua maior parte devido ao emaranhamento do assunto e às incógnitas acumuladas relativamente a esta pertinente questão. Se por um lado alguns investigadores e ensaístas são de opinião contrária à que reivindica o *donjuanismo* espanhol, tais como Marañón, que não aprova o espanholismo donjuanesco dado o carácter monogâmico da sociedade ibérica, ou Farinelli⁵ que remete a origem do *donjuanismo* para terras italianas, outros, tais como Francisco Cunha Leão e Víctor Armesto, são acérrimos defensores das raízes de Don Juan em Espanha.

Francisco Cunha Leão considera o *donjuanismo* como um *produto* do “sortilégio verbal andaluz” (Leão, 1960: 28), proveniente da zona meridional onde “se plasmaram as sucessivas contribuições exóticas com a rica sensibilidade turdetana e o carácter ibérico” (Leão, 1998: 55), dando origem a um povo exteriorizado, especialista em “*folclore* copioso, típico e aliciante, de trajes, costumes, dança, poesia e música, fremente de garbo, de cor e de intensidade passional (Leão, 1998: 55). Segundo a visão do autor, é inevitável a reivindicação da nacionalização de Don Juan dentro do contexto cultural, espiritual e político de Espanha do século XVI, uma vez que a personagem surgiu como a personalização do protesto antisocial ibérico, “protesto pelo amor ilícito, pelo desafio à honra, no que mais afetava a estrutura familiar e religiosa da Espanha.” (Leão, 1998: 29).

Este rebelde, que não teme a Deus, nem crê no amor, tem artes de violar todas as defesas psicológicas, sociais e religiosas, ilude por palavras de adulação, de mágica poesia e de promessa quaisquer resistências, para impor a vitalidade irrefreável do seu inconstante

⁵ A tese de autoria espanhola de Arturo Farinelli tem como fundamento dados recolhidos pelo historiador de arte Riccoboni, que levam a crer que *O Burlador* foi encenado nas igrejas italianas com data anterior à peça de Tirso de Molina. Não obstante, Said Armesto (1908) refuta esta afirmação alegando que tais encenações teriam sido encenadas mais tarde, para além do facto de argumentar que Tirso de Molina provavelmente teria escrito a peça por volta de 1625, ano em ocorrera a sua viagem até terras sevilhanas.

apetite carnal a mulheres de mais variadas condições. Passa como um flagelo, incansável, o demoníaco espadachim, burlador pelo discurso e pelo engenho. (Cunha Leão, 1998: 28)

Víctor Armesto, por sua vez, afirma que apesar de Don Juan ter sido sujeito e submetido a imensas mudanças e influências de variadas épocas e países, não devemos negar o “españolismo del tipo inicial que nos ofrece la portentosa creación de Tirso, la primogénita, la que fué modelo de todas as demás” (Armesto, 1908: 279).

No es rância vulgaridade, sino observación muy atinada, el decir que la figura de Don Juan Tenório arraiga en so más hondo é ingénito de la raza española. Brote de nuestro génio creador, fruto poético de nuestra herencia ideal, él es el tipo de la raza que todo lo arrola porque si, la concreción viva de um estado de alma nacional com de una época. (Armesto, 1908: 269)

La comedia espanõla es reflejo fiel de aquella época de espadachines com teólogos, tan inquieta y desenvuelta en su vivir mundano como austera, rígida com ceñuda en su vivir mental, en su ética interior. (Armesto, 1908: 280)

Don Juan é, de facto, detentor de um comportamento típico castelhano, repleto de carisma, firmeza, alma e personalidade, que tanto nos atrai como nos repele, devido ao seu extremado comportamento, extremos esses perfeitamente legítimos, dado a personagem ser fruto do exagero e da incoerência das violentas oposições da Espanha do séc. XVI. A morte como acesso à glória, a estremeção entre amor e sexualidade, a ironia cortante, a obstinação da luta e do código de honra. Todos estes traços característicos do povo espanhol encontram-se patentes em toda a obra de Tirso de Molina, e, de acordo com Víctor Armesto, autor de *La leyenda de Don Juan: orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (1908), Don Juan não poderia ter tido sido construído senão com “metal espanõl el que entró en la fundición de la estátua” (Armesto, 1908: 42), opinião corroborada por Gendarne Bévotte (1993).

Du gentillhome il a aussi conserve quelques nobles nobles sentimens: il est brave, il l'est comme un Espagnol (...). Ici son courage devient surhumain, car, il ne peut s'y tromper, c'est avec le ciel qu'il entre en lutte. Et cela certés, loin de déplaire au public, devait au contrair ele flatte. Quel autre qu'un Espagnol airait une âme assez forte pour lutter, non pas comme l'athée, contre un Dieu auquel il ne croit pas, vain fantôme qui ne saurait l'effayer, mas contre un Dieu réel signalant sa présence par des effets tangibles? (...) elle s'explique par un sentimento bien propre au tempérament national: l'exaltation du point d'honneur. Une conscience jalouse de sa dignité, un amour-propre dont les susceptibilités poinilleuses s'offensent de la moidre atteinte, la crainte constante de paraître inférieur à soi-même, de se trouver diminué aux yeux des autres, tout cela constitue un des côtés les plus originaux de l'âme espagnole. (Bévotte, 1993: 82)

Em concordância com a visão de Gendarne Bévotte, de Víctor Armesto e de Francisco Cunha Leão, existem fortes indícios que Tirso de Molina tenha tido como fonte de inspiração eventos históricos descritos nas crônicas de Sevilha, elementos constantes em peças de atos sacramentais⁶, e em romances medievais galegos e leoneses. O frade religioso espanhol teria tido, de igual modo, como fonte de inspiração contos populares, uma vez que tradições sobre o convidado de *ultratumba* e expressões utilizadas na obra documentam-se em todo o folclore⁷, tal como indícios dessa fonte de inspiração no desfecho do conto *O Duplo convite*⁸. É igualmente impossível não associar a figura de Don Juan a embusteiros do teatro espanhol dos séculos XV e XVII, como por exemplo personagens das peças *La serrana de la Vera* (1595-1598), *La fuerza lastimosa* (1595-1603) de Lope de Veja, e da peça *El infamador* (1581) de Juan de la Cueva, ou mesmo desassociar os nomes de família Tenorio e Ulloa, de Espanha.

L'erreur est d'autant plus naturelle qu'il y a en réalité un élément historique dans la légende. Le nom des personnages: Juan, Pedro Tenório, d'Ulloa, la Mota ne sont pas des noms fictifs. La famille Tenorio existe en Espagne; elle est galicienne et tire son origine d'Alphonse IX de Léon par don Pedro Alonso dont le fils, Alonso Jorge Tenorio, fut seizième amiral de Castille sous le règne d'Alphonse XI. (Bévotte, 1993: 26)

Quant à la famille d'Ulloa, elle n'est pas moins historique que celle des Tenorio. (...) Remarquons toutefois que Lopez de ayala cite aussi un Gonzalo Sanchez de Ulloa et que l'auteur du burlador a fort bien pu confondre le deux personnages. Il n'est donc guère douteux que le d'Ulloa contemporain de Don Pedro soit le même que le d'Ulloa de la pièce, bien que dans celle-ci, par un léger recul de date, il vive sous le règne d'Alphonse XI. (Bévotte, 1993: 28)

2.1. Tirso de Molina e a visão *sui generis* do barroco espanhol

O teatro espanhol, bem como o europeu, tivera origem em textos litúrgicos e cerimónias religiosas, posto isto, a igreja desempenhou um papel muito importante na origem das encenações teatrais. De acordo com Margot Berthold (2008), as peças eram encenadas e

⁶ Peças com temática religiosa encenadas nos séculos XV e XVI.

⁷ Em alguns desses contos um homem a caminho da igreja, encontra uma alma penada sob a forma de esqueleto, que insulta ou maltrata, fazendo-lhe inclusive um convite para comer com ele. O defunto convida seguidamente o o homem para um jantar macabro, imputando-lhe como castigo a morte ou arrependimento. Contudo, o homem salva-se graças a uma relíquia ou objeto sagrado que o protege, dependendo do conto.

⁸ Nestes contos populares, um jovem fantasia-se com uma caveira e convida os mortos para cear. Os mortos aparecem e retribuem-lhe o convite. Nesse jantar os mortos aterrorizam o pecador, que se arrepende (mais frequentemente), ou enlouquece, ou morre.

escritas por religiosos, dotados de um vasto conhecimento de leitura e escrita. De forma consistente, tanto nos aspetos intelectuais como nos aspetos cénicos, o teatro ocidental seguiu o seu caminho rumo ao desenvolvimento e à separação da igreja, sobretudo através da introdução de elementos grotescos, sátira ou elementos profanos, levando as encenações para fora dos domínios religiosos em direção aos espaços abertos do palácio, até alcançarem, por fim, as salas de espetáculo.

O introdutor da personagem de Don Juan na história da literatura universal foi o frade religioso espanhol Frei Gabriel Téllez, mais conhecido como Tirso de Molina (Madrid, 24 de março de 1571 - Almazán, 12 de março de 1648), poeta e escritor, com uma intensa atividade literária⁹ voltada para as poesias, novelas, digressões literárias e comédias. Este religioso, gozava de grande prestígio na Ordem das Mercês, onde trabalhava como cronista¹⁰, conquanto, tal não foi impeditivo de ser duas vezes penalizado devido a duas de suas comédias terem sido consideradas profanas.

A peça *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina não fugiu à subordinação da arte a um propósito moral, observando-se, por isso, um claro intuito moralizador na peça, tal como é passível de ser observado em grande parte da literatura barroca e do teatro religioso do *Siglo de Oro*¹¹. As exigências religiosas eram advindas da Contrarreforma espanhola ou Reforma Católica¹², e tinham como principal função promover a denúncia apologética cristã¹³, mais especificamente, acusar quem se comportasse como Don Juan.

A discussão originada pela Contrarreforma levou, entre 1582 e 1607, ao confronto incidente sobretudo na controvérsia teológica *De auxiliis* acerca da Graça Divina entre os Jesuítas¹⁴ e o Tomismo¹⁵. Após o Concílio de Trento¹⁶, a Graça Divina e os atos edificantes

⁹ A sua atividade literária teve início depois de travar conhecimento com Lope de Vega, que lhe abriu portas para o ambiente madrileno, “el pueblo que aplaudia com fervor a sus dramaturgos, escribió numerosas comedias com a las principales representaciones de la época.” (Ruiz, Castro e D’Etigny, 1981: 11).

¹⁰ Nomeado pelo Papa Urbano VIII em 1636. Segundo o estudo crítico elaborado por Carmen Ruiz, Ida Castro e Teresa D’Etigny (1981), esta nomeação teve um impacto significativo na sua atividade literária, levando-o a abandonar as comédias e dedicando-se sobretudo ao estudo da história da Ordem.

¹¹ Por *Siglo de Oro*, depreende-se a época clássica e o apogeu da cultura espanhola, incidente sobretudo desde o Renascimento do século XVI até o Barroco do século XVII.

¹² Movimento criado pela Igreja Católica a partir de 1545, e que, segundo alguns autores, teria sido uma resposta à Reforma Protestante (de 1517) iniciada por Lutero.

¹³ Por derivação de "apologia", do grego *απολογία*: "defesa verbal. A prática da explanação, demonstração (de ordem moral, científica, histórica, etc.) e defesa sistematizada da fé cristã, sua origem, credibilidade, autenticidade e superioridade em relação às demais religiões e cosmovisões.

passam a ser classificados como um auxílio sobrenatural de Deus, sendo que, a força física e moral das ações meritórias aumenta de modo significativo. Proveniente de Deus, a Graça age sobre o ser humano sem desresponsabilização, pois pressupõe-se a colaboração entre o elemento sobrenatural e a vontade humana.

De acordo com a contextualização socio-cultural do séc. XVI, não é de estranhar que a presença de Deus e do julgamento permeiem toda a obra. Don Juan está permanentemente a ser alertado para se arrepender de seus atos “pecadores”, conselhos esses que ele ignora por completo, fazendo inclusive gracejos com esses mesmo avisos, até ao momento do arrependimento final, diante da inexorabilidade do seu final trágico.

Através de Tirso de Molina a linguagem barroca renasce ciclicamente, impactando toda a estética europeia. Segundo Rousset, ele “montou todo um sistema de forças cujas diversas combinações possíveis são tão numerosas que desde então não deixaram de provocar outros inventores” (Rousset, 1981: 31). Cada inventor criou um Don Juan diferente, refletindo um pensamento original.

2.1.1. Argumento

Primeiro Ato

A peça *O burlador de Sevilla* inicia-se em Nápoles, mais especificamente no quarto de Dona Isabela, sem preâmbulos, em plena ação. A cena apresenta-se às escuras, sendo apenas passível perceber a presença de uma mulher, e de um homem, Don Juan Tenório, que se identifica como “Un hombre sin nombre” (verso 15). A primeira mulher burlada é, deste modo, Dona Isabela, que esperava no quarto pelo noivo, Don Otávio, quando na verdade é interpelada pelo sedutor, que oculta a sua identidade na penumbra.

¹⁴ Seguidores das teorias de Luís de Molina, defensores de uma perspectiva que concede uma maior preponderância à liberdade humana e às obras de fé, no sentido que o impulso a *priori* para a vontade humana, desrespeita a liberdade desta.

¹⁵ Filosofia escolástica liderada por São Tomás de Aquino, que se caracteriza sobretudo pela tentativa de conciliar o aristotelismo com o cristianismo, segundo a qual era necessário admitir a “premonição física”, ou seja, admitir que tudo o que se move é movido pelo outro, o que equivale dizer, em última instância, que tudo é movido por Deus.

¹⁶ Também denominado Concílio da Contrarreforma. 19º Concílio Ecuménico da Igreja Católica, realizado entre 1545 e 1563, convocado pelo Papa Paulo III para assegurar a unidade da fé e a disciplina eclesiástica, em reação à divisão então vivida na Europa devido à Reforma Protestante.

Quando a nobre descobre tratar-se de um outro homem que não seu noivo, grita por auxílio. O Rei de Nápoles sai do quarto com um candelabro na mão e manda prender o malfeitor, enquanto Dona Isabela desolada, afirma ter perdido a honra. Don Pedro Tenório, tio de Don Juan, ao descobrir que o burlador é seu sobrinho, ordena que os guardas saiam para ficar no escritório a sós com ele. De seguida, ajuda-o a escapar, alegando ao Rei de Nápoles que não conseguira impedir a fuga do burlador devido à agilidade de Don Juan em saltar desde a habitação aos jardins. Convence igualmente o Rei de Nápoles de que o homem que estava no quarto de Dona Isabela era Don Octavio, através da confissão da mesma, que, por sua vez, pensa ser-lhe mais benéfico afirmar que tinha sido o noivo a entrar no seu quarto, para bem da sua honra. Don Octavio, atónito com a traição da noiva, foge, aconselhado por Don Pedro, com o intuito de evitar a prisão.

Uma nova aventura começa com um corte dramático no verso 375. O monólogo de Tisbea dá a conhecer a personagem que irá mais tarde intervir na ação. A segunda conquista é, pois, uma bela pescadora de nome Tisbea, que também se deixa seduzir pelos encantos e investidas de Don Juan, depois de ele e o seu criado Catalinón naufragarem na orla de Tarragona. Tisbea socorre-os com ajuda de outros pescadores, que se revelam como seus pretendentes, e alberga-os na sua cabana. Depois de Don Juan ter seduzido Tisbea com falsas promessas, abandona-a, desonrada e humilhada perante os outros pescadores.

A ação volta a cortar-se no verso 696. De Tarragona passamos a Sevilha, onde se encontram o Rei de Sevilha e Don Gonzalo. O monarca questiona Don Gonzalo acerca da sua visita à embaixada de Portugal e, este, através da conhecida *Loa a Lisboa*¹⁷ (versos 721-857), descreve-lhe de forma deslumbrada a cidade. O Rei promete-lhe casamento entre sua filha, Dona Ana, e um nobre da família dos Tenório, de seu nome Don Juan.

Após ser burlada, Tisbea, através de uma longa lamentação ante a desgraça e a vergonha perante os pescadores, ameaça suicidar-se no mar.

¹⁷ Depreende-se que esta alusão tenha sido fruto da viagem do escritor à capital portuguesa entre 1611 e 1619, que motivou a sua inspiração na tipicidade lusitana e o historicismo patentes na sua obra.

“Es presumible que haya realizado viajes fuera de España que en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* aparece una elaborada descripción de Lisboa, en la qual exalta las bellezas y riquezas de la ciudad, Lo mismo ocurre con otra obra titulada *Las Quinas de Portugal*.” (Ruiz, Castro e D’Etigny, 1981: 18).

Segundo Ato

Inicia-se no verso 1044, com um diálogo no qual Don Diego Tenório, pai do conquistador, informa o Rei de Sevilha do engano sofrido por Dona Isabela em Nápoles. O rei ordena o casamento entre Dona Isabela e Don Juan Tenório, oferecendo a mão de Dona Ana para casar com Don Octavio, prometendo-lhe, inclusive, interceder por ele aquando a sua visita ao Rei de Nápoles.

Novo corte de cena no verso 1196. Don Juan regressa a Sevilha e encontra-se com o seu amigo Marquês de la Mota, conversam sobre as últimas conquistas amorosas, revelando um enorme leque de mulheres seduzidas e uma total falta de consideração pelo sexo feminino. O amigo fala-lhe dos sentimentos que nutre por Dona Ana de Ulloa, sua prima, descrevendo com êxtase a sua beleza, o que acaba inevitavelmente por atizar Don Juan a conquistar a nobre. O burlador intercepta uma carta de Dona Ana, que tinha como destinatário o Marquês de la Mota, na qual ela revela os seus sentimentos e o informa do casamento combinado por parte de seu pai e do Rei. Avisa-o igualmente de que deixará a porta aberta às 11h para lhe permitir desfrutar do seu amor. Finaliza a solicitação com o pedido de uma capa colorida como indumentária. Don Juan informa o amigo do encontro com a amada uma hora depois, 12h, enganando-o, para assim desfrutar primeiramente de Dona Ana. O Marquês, completamente alheio ao plano do burlador, feliz com a notícia do encontro com sua amada, quase lhe beija os pés como forma de agradecimento.

Don Diego visita o filho, tentando chamar-lhe à razão pela vilania dos seus atos, mas desiste, deixando o castigo *nas mãos* de Deus.

Don Juan não se mostra compadecido com o agradecimento efusivo do amigo e encontra-se com ele na rua perto de casa de Dona Ana. Com a desculpa de ir “enxotar” um cão, segue em primeiro lugar, à hora marcada pela nobre. O amigo elogia-lhe a valentia e empresta-lhe a capa para auxiliar na tarefa. Don Juan seduz e engana a nobre, e os gritos levam ao duelo entre ele e o pai de Dona Ana, o Comendador Don Gonzalo de Ulloa, que acaba morto. Don Juan foge, entregando a capa ao Marquês, avisando-o de que Dona Ana se encontrava à sua espera. Don Juan foge em direção a Lebrija e o Marquês de la Mota acaba por ser preso, incriminado devido à sua capa ser reconhecida por Don Diego como a do assassino de Don Gonzalo, descrita pelo defunto, nas suas últimas palavras em vida.

Enquanto se encontrava longe de Sevilha a caminho de Lebrija, Don Juan e Catalinón envolvem-se numa festa de casamento entre dois camponeses: Batricio e Arminda. Catalinón

anuncia aos presentes a chegada de Don Juan um nobre da família dos Tenório. Belisa, uma das camponesas, reconhece o nobre e informa o noivo da sua fama de conquistador. Batricio teme pelo seu casamento, contudo, não consegue impedir a sua intrusão, uma vez que o convite para participar na boda é feito diretamente por Gaseno, o pai da noiva, encantado pelo estatuto social do sedutor. Na tentativa de o agradar, obriga Batricio a ceder o seu lugar a Don Juan, junto da noiva. O episódio do casamento de Aminta fica inacabado no segundo ato, para ser concluído no terceiro.

Terceiro Ato

Na escuridão da noite, Don Juan seduz Aminta com a falsa promessa de casamento e de ascensão social. Convencendo-a de que a recente boda iria ser anulada por não ter sido consumado. A camponesa cede facilmente, sem pudores, apesar do seu estatuto de recém-casada, e apesar de demonstrar algum amor por Batricio. A cedência por parte de Aminta advém, em grande parte, devido aos encantos de Don Juan, mas não só, advém igualmente devido ao facto de ela almejar casar com um nobre e ascender socialmente através do matrimónio. Batricio, impotente perante o nobre da família Tenório, que lhe revela descaradamente o interesse por sua esposa e o alerta para a sua superioridade social, declara-se vencido e desiste. Don Juan abandona Aminta, contudo esta, de modo inocente e caricato, pensa encontrar-se noiva de um nobre da família dos Tenório.

Don Juan e seu criado Catalinón regressam a Sevilha, passando pela campa de Don Gonzalo, assassinado recentemente pelo sedutor. Enquanto o criado mostra respeito e medo, ele goza com as palavras escritas na campa: “Aqui aguarda del Senõr el más leal Caballero la venganza de um traidor. Del mote reírme quiero. Y avéisos, buen viejo, barbas de piedra?” (verso 2316), revelando-se insolente a ponto de convidar a Estátua de Don Gonzalo para cear.

Mais à frente na peça, Don Juan encontra-se em casa pronto para cear, quando batem à porta. É a Estátua de Don Gonzalo que se apresenta de modo peculiar: “Soy el Caballero que a cenar has convidado” (verso 2401), que, por sua vez, convida Don Juan a cear com ela no cemitério na noite seguinte, convite que este aceita prontamente, em defesa da sua honra.

Don Diego encontra-se com o Rei de Sevilha e conversam sobre Dona Isabela, que se encontra refugiada num convento. O Rei decide instaurar a ordem e fazer justiça, combinando por isso o casamento entre Dona Isabela e Don Juan, e Dona Ana com o

Marquês de la Mota, uma vez que a nobre, desprovida de figura paterna, solicita-lhe o perdão do seu amado, para assim poder casar. Don Octavio entra em cena e pede autorização ao Rei para defender a sua honra relativamente à humilhação sofrida por Don Juan. Don Diego replica e ameaça-o com a espada. O Rei serena os ânimos e garante a Don Octavio casamento. Don Diego mais uma vez demonstra sofrer pelas atitudes do filho.

Gaseno e Aminta chegam ao palácio e questionam Don Octavio sobre o paradeiro do noivo da camponesa, o que leva de imediato o nobre a dar-se conta da mais recente burla de Don Juan, e, para se vingar, solicita-lhes que vão com ele junto ao Rei.

Don Juan e Catalinón conversam sobre a sua boda de casamento com Dona Isabela. De seguida o nobre insiste - apesar de Catalinón o tentar dissuadir -, em ir cear com o morto para cumprir a sua palavra, apesar de demonstrar no seu monólogo ter um enorme receio do morto com “un cuerpo com alma noble” (verso 2548). Deslocam-se junto à campa de Don Gonzalo, que se afirma surpreendido pelo burlador ter cumprido a sua palavra. Nos pratos encontram-se servidos escorpiões, serpentes e guisado de unhas, e no lugar do vinho, vinagre. Os músicos acompanham o banquete, intervindo com o *memento mori*: “No hay plazo que lo llegue ni deuda que no se pague” (versos 2804-2805), oferecendo fortes indícios sobre o desfecho da obra. Don Gonzalo pede que Don Juan lhe dê as mãos e o conquistador começa a sentir o seu corpo a queimar, pedindo neste momento do enredo uma chance para se confessar e ser salvo. A Estátua responde: “No hay lugar. Ya acuerdas tarde” (verso 2841). As últimas palavras de Don Juan, depois de pedir a absolvição e vê-la negada, são: “Que me quem! Que me abraso! Muerto soy.” (verso 2842). A punição é vencida através das palavras da Estátua de Don Gonzalo, proferidas duas vezes: “Ésta es justicia de Dios, quien tal hace, que tal pague.” (versos 2830 e 2846). O sepulcro fecha-se com Don Juan e a Estátua dentro, iniciando-se logo de seguida um fogo. Catalinón arrasta-se para fora de cena.

Batricio, junto ao Rei de Sevilha, queixa-se do facto de Don Juan lhe ter roubado a esposa antes que pudesse consumir o casamento. Tisbea, por seu lado, narra a mentira e engano do burlador. Octavio desmascara o plano de Don Juan com Aminta, e o falso noivado. Marquês de la Mota conta como este lhe imputou a culpa do assassinato de Don Gonzalo. Até entrar, por fim, Catalinón, narrando o episódio da morte do patrão, ao que o Rei responde: *Justo castigo del cielo!* (verso 2930), afirmando que se encontra desfeita a causa de desonra de todas as mulheres seduzidas por Don Juan. Procedem-se aos casamentos anteriormente previstos e desejados.

2.1.2. Personagens

Don Juan Tenório

A caracterização desta horrível e insatisfeita personagem é bem explanada por Urbano Rodrigues, “[...] um adolescente inquieto, a transbordar de raiva cachoante, blasfemo, sombrio, intuitivo, revoltado” (Rodrigues, 2005: 20). O Don Juan de Tirso de Molina é, sem sombra de dúvida, um conquistador mentiroso e irreverente, que se vangloria da sua posição privilegiada e não teme pelas consequências dos seus atos, bem pelo contrário, sente prazer pela desonra das mulheres, que por sua vez não resistem às suas falsas promessas. O primeiro Don Juan não é, pois, a figura do conquistador intelectual e irresistível que encontramos em versões posteriores, mas antes uma personagem que finge propiciar aquilo que ele sabe ser desejado. No caso de Dona Isabela e Dona Ana, “afaga-lhes” o desejo sexual, e no caso de Tisbea e Aminta, “concede-lhes” a oportunidade de casamento com um nobre, e conseqüente ascensão social. O Don Juan de Tirso de Molina é, por conseguinte, uma personagem demoníaca que atua sobre o ponto fraco de cada mulher, sempre em benefício próprio.

Nesta obra, Don Juan tem o seu carácter marcado pelo ato da burla, detetando-se, neste ato, dois significados relevantes para a compreensão do personagem. O primeiro refere-se à conotação sexual ligada à possessão das mulheres, evidenciada por um desejo irrefreável e pela sua *desonra*¹⁸ através falsas promessas de casamento. O segundo significado do ato de burla de Don Juan refere-se à mentira, ao causar prejuízo, ao enganar. Don Juan é mais do que um mero conquistador de mulheres, tal como a conotação semântica da peça *O Burlador de Sevilha* nos indica, ele é igualmente um burlador da sociedade, pois burla as normas e as

¹⁸ A *honra* era um dos valores fundamentais na Espanha do século XVII, e um dos temas preferidos pelo teatro do *Siglo de Oro*. Note-se que a honra é sempre externa, ou seja, apenas pode existir pela opinião dos demais sobre determinada mulher, ao contrário da *honor*, outro tema utilizado na época, que se relaciona com a dignidade, a consciência tranquila, sem se pautar pelos demais.

Sevilla a vocês me llama,
el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejarla sin honor (verso 33)

Segundo Lilian Ribeiro “muitos autores usam indistintamente ambos os termos, como no trecho supracitado, onde *honor* se usa na aceção de *honra*. Esta, pertencendo à esfera social, também tinha uma dimensão diacrónica, que a ligava à linhagem familiar da pessoa, e uma dimensão sincrónica, que seria o bom nome que liga a pessoa à sua comunidade: alguém desonrado *desonra* igualmente a sua família e a sua cidade” (Ribeiro, 2007: 26), e, no caso da nobre Isabela, *desonra* inevitavelmente o rei.

convenções instituídas. Suas burlas funcionam como desarticulações do organismo sociopolítico, no sentido em que o burlador, quando engana as mulheres acaba por denegrir o sacramento religioso e o próprio fundamento social do matrimónio. No plano social, Don Juan atua sob o olhar de uma sociedade totalmente impotente, da qual reis e governantes não conseguem ter poder para refrear as suas ações, restando aos céus a responsabilidade de punir o transgressor.

Ao aceitar o convite da Estátua de Don Gonzalo, Don Juan deseja com este feito preservar a sua reputação de burlador destemido. É o próprio desejo de glória e da imortalidade do sedutor que concorre para a sua condenação. Quando Catali3n adjetiva Don Juan de maior burlador de mulheres de Espanha, ele responde: “Tú me has dado gentil nombre” (verso 1488), pois ainda que usando métodos reprováveis, importa a imagem final de grande homem, *vir magnus*¹⁹, que chegará à plateia de cidadãos, garantindo a sua imortalidade.

No que concerne à religião cat3lica, podemos afirmar que o Don Juan original é crente, pois não existe da sua parte a negação expressa relativamente à exist3ncia de Deus e da puni33o divina, nem t3o pouco menospreza as advert3ncias advindas do seu fiel criado Catalin3n. Contudo, apesar da sua crença religiosa, a personagem afirma, por diversas vezes, “ter tempo de sobra” para se redimir dos seus pecados. “¡Qu3 largo me lo fiáis!”²⁰ (verso 904).

Catalin3n, criado de Don Juan

Esta personagem é de especial relev3ncia tanto para pe3a como para a caracteriza3o de seu amo, servindo de fígura de contraste. Por um lado, é a “voz da consci3ncia” de Don Juan, a “voz” que o alerta atraves de constantes admoesta3o3es para a responsabilidade de seus atos, por outro lado, é a voz que se compadece com as vítimas de Don Juan e lhe anuncia o castigo final, como por exemplo nas falas “Los que fingis y enga3ais la mujeres de sa suerte, lo pagar3is en la muerte” (verso 901-903), e “El que vive de burlar, burlado habrá de

¹⁹ Um grande Homem.

²⁰ Frase pronunciada quatro vezes por Don Juan, sempre que o advertem acerca do castigo ap3s morte, e cantada duas vezes pelos músicos. Existem, de igual modo, frases similares de Don Juan tais como: "Sin Tan largo me lo fiáis" (verso 2026). A express3o é reveladora de que o sedutor apenas se preocupa em viver o momento presente, à luz da filosofia renascentista *carpe diem*.

escapar pagando tantos pecados de uma vez” (verso 1354-1357). Em contraste com a personagem de Don Juan, modelo temerário, insubordinado e libertino, representa a sabedoria refletida, a razão, a crença religiosa, com um enorme sentimento de dever. Em resumo, um homem bom.

Por outro lado, tem como função na peça relaxar o dramatismo com falas de juramentos e maldições, apartes, jogos de palavras, linguagem sem sentido e atos/posturas com luzes de cobardia contrastantes com a valentia de Don Juan: “Senõr quadrado o señor redendo, adiós” (verso 1289), “La razón hace al valiente” (verso 1359), “Será mujer cantimplora” (verso 1541), “Una muela en la boca me has rompido” (verso 2286), “Valgame dios, que me matan, que me tienem!” (verso 2387), “Dios sea conmigo, San Panuncio, San Antón!” (verso 2407), entre outros.

O Rei de Nápoles e o Rei de Castilla Alfonso XI

O Rei de Nápoles aparece de modo fugaz no início da obra, demonstrando a sua incapacidade para enfrentar o escândalo da desonra de Dona Isabela, delegando em Don Pedro Tenório a sua resolução. A justiça relativamente a este crime de desonra cometido por Don Juan é, mais tarde, empregue pelo Rei de Castilha, cuja conduta tem contornos bastante diferentes. Don Alfonso XI, apesar de proteger o burlador evitando, com extrema habilidade, a sua obrigação de punição, tenta impor a ordem, e alguma justiça é empregue, nomeadamente quase no fim da peça, ao decretar os casamentos entre Don Juan e Don Isabela, Dona Ana e o Marquês de la Mota. Contudo, quando prende o Marquês sob a acusação de matar Don Gonzalo de Ulloa, o rei Castelhana atua com ele do mesmo modo que o rei de Nápoles com Isabela, em sua ira precipitada ambos monarcas bloqueiam eles mesmos a possibilidade de averiguar a verdade. A sua tentativa de empregar justiça sai gourada, sendo, contudo, possibilitada graças à morte do burlador, que tem como consequência o desaparecimento de todas as *desonras*.

As mulheres seduzidas e enganadas: Duquesa Isabela, Pescadora Tisbea, A Camponesa Aminta e Dona Ana de Ulloa

Encontramos na obra quatro mulheres seduzidas e burladas por Don Juan, todas elas, de certa forma, comprometidas com outro homem, com exceção de Tisbea. Contudo, apesar do compromisso, deixam-se seduzir pelas falsas promessas de Don Juan, sendo de seguida

abandonadas. Todas apresentam em algum tipo de *defeito* que as torna, em parte, culpadas da sua própria *desonra*²¹: Dona Isabela entrega-se a Don Juan pensando tratar-se de Don Octavio, profanando o palácio do rei, impulsionada pela voluptuosidade, apesar do texto não indiciar que nutra grande paixão pelo noivo. Revela-se, inclusive bastante cínica em diversos momentos do enredo, como por exemplo na cena em que impõe a culpa de sua *desonra* em Don Octavio; Tisbea, através de longos e belos monólogos, demonstra ser verdadeiramente apaixonada de Don Juan. Sobressai das demais mulheres pelo encanto de sua sinceridade, pela dor em sua sedução, pelas tocantes lamentações, e pela beleza. O defeito consiste, sobretudo, no cruel desdém para com seus pretendentes, na dissimulação para os demais da sua sensualidade, e no facto de, aquando o encontro com a Duquesa Isabela mentir, afirmando que se entregara ao sedutor, pensando tratar-se de Anfriso; Aminta é uma personagem bastante cómica devido à sua inocência e ignorância aquando a sedução por parte de Don Juan e à respetiva promessa de casamento. O seu defeito consiste substancialmente na grotesca ambição de uma ascensão social, por sinal impossível de se concretizar. Apesar de revelar amor pelo esposo Batricio, cede facilmente aos encantos de Don Juan quando este invade os seus aposentos, colocando de lado os sentimentos em detrimento do casamento com um nobre.

O ponto de interrogação reside em Dona Ana. Duas hipóteses se colocam: ela foi enganada e desonrada por Don Juan, mas este, em frente à morte, nega tê-lo feito; Dona Ana, efetivamente, deu-se conta do engano antes de se entregar a Don Juan, e o que este afirma ao Comendador seria por conseguinte verdade. Impulsionada tal como Dona Isabela pela voluptuosidade, recebe em seu quarto um homem, considerando-se este ato uma traição para com o pai. Contrariando o casamento combinado entre o pai e o Rei de Castilha, acaba por - ainda de modo indireto -, propiciar a morte de seu progenitor.

²¹ Compete-nos referir que, a partir do século XII, o Papa Alexandre III, a doutrina papal reconhecia o casamento caso a consumação de uma relação sexual fosse feita a seguir a uma simples troca de palavras de compromisso entre dois amantes. Este reconhecimento por parte da Igreja Católica altera substancialmente a visão no que concerne ao papel de vítimas das mulheres. No caso da pescadora Tisbéa e da camponesa Aminta, entregam-se ao sedutor com a certeza de que essa mesma entrega lhes iria garantir o reconhecimento do matrimónio, daí que, no caso de Tisbéa, logo depois de ver-se enganada e abandonada, convoca todos em seu redor a irem até à presença do Rei, para que este executasse a vingança.

Convidado de pedra, Don Gonzalo de Ulloa

A participação de Don Gonzalo de Ulloa enquanto personagem com “vida”, resume-se a duas intervenções: na descrição da cidade de Lisboa ao Rei de Sevilha e no duelo com Don Juan. A sua mais impactante atuação tem início após a sua morte, quando incorpora a personagem do Convidado de Pedra, enquanto agente da justiça divina. Don Gonzalo afasta-se da conotação negativa de corrupção e má fé associadas à nobreza, revelando-se uma importante personagem representante dos valores morais, detentor de um discurso “cristão”, sobressaído pela defesa da honra de sua filha, Dona Ana.

Outras personagens: Don Octavio, Marquês de la Mota, Camponês Galeno, Camponês Batricio, Don Diego Tenório e Don Pedro Tenório

Don Octavio fica submetido a uma observação ridiculizadora, repetidamente despojado de suas damas, acusado e desviado como importuno pretendente, acabando por aceitar casar com Dona Isabela, cuja desonra é pública. Apesar de demonstrar ter interesse em defender a sua honra, nomeadamente em frente ao Rei de Castilha e Don Diego, acaba por nunca concretizar o feito.

Marquês de la Mota, tal como Don Juan, demonstra a atração pelas imorais conquistas. É, contudo, um pequeno aprendiz de burlador que sofre os enganos de quem tem por modelo, e a quem, imprudentemente, revela os sentimentos nutridos por uma bela dama. O ceder de sua capa a Don Juan confirma a sua ingenuidade em toda a trama da morte do Comendador Don Gonzalo, cujo crime lhe acaba imputado.

Dos plebeus, Gaseno, pai de Aminta, responde à conceção cômica do “vilão” grotesco. Graças a ele Don Juan prossegue com os seus intuitos, pois a bajulação ao nobre leva ao engano, sedução e abandono de sua filha. O sincero Batricio, camponês recém-casado com Aminta, sai beneficiado na sua caracterização comparativamente aos nobres. É a mais melancólica vítima do burlador, e é, em frente da sua personagem, que Don Juan manifesta com mais crueldade e menos escrúpulos a sua condição abusiva e a sua prepotência de nobre, favorecido pela família Tenório a que pertence, esta, por sua vez, favorecida pelo rei. Expulso de seu sítio de marido na mesa da boda, até mesmo do leito nupcial, despojado de sua noiva, impotente relativamente à posição nobre do conquistador, Batricio não pode senão refugiar-se na sua dor, enquanto Don Juan desfruta os frutos de suas façanhas nada heroicas.

Don Diego Tenório e Don Pedro Tenório, respetivamente, pai e tio de Don Juan, entregam ao céu a autoridade e o castigo que eles tinham dever de haver imposto, manifestando-se apenas na sua dor e na não cumplicidade relativamente aos crimes cometidos pelo burlador.

2.1.3. Desfecho: Castigo e moral

Seria incongruente que a punição da personagem de Don Juan tivesse participação da sociedade cujos vícios a peça nos desvendam, e, partindo desta lógica de ideias, o castigo só poderia ser levado a cabo pela intervenção divina. A justiça é feita através das mãos da Estátua de Don Gonzalo, feita de pedra, símbolo da perenidade do Reino de Deus e uma representação legítima do divino.

O ensinamento que esta peça pretende transmitir é de que a obra do homem deve ser superior à sua fé. Don Juan Tenório de Tirso de Molina tem alguma fé, já que não chega a formular uma negação da existência de Deus e da punição e não se apresenta destituído da sindérese católica, pois demonstra ter plena consciência dos seus atos, e como fator agravante, orgulha-se disso. O sedutor deleita-se em desagradar “Deus e o Mundo”, dominado pela necessidade de ver o seu nome propagado como sendo o maior burlador de Espanha. A transgressão da personagem é oriunda da sua busca pelo prazer profano e inconsequente, uma figura que não respeita as leis deste e do outro mundo, acreditando que poderá obter o perdão, através da confissão no leito de morte. As culpas teológicas são enfatizadas, e as faltas de Don Juan são cometidas de modo consciente, apesar dos conselhos que supostamente serviriam como um ensejo para a mudança, advindos do seu criado Catalinón, porta-voz da consciência coletiva. A fé simplesmente, não é suficiente para justificar o pecador, de acordo com a Contrarreforma e o seu movimento para deter o Protestantismo.

A justiça poética da obra não acompanha a justiça moral, e o encerramento da ação em *El Burlador de Sevilla* é, por si só, conflituoso, uma vez que o final da peça nos oferece uma aparente ordem, mas não sana todos os setores corrompidos. “Don Juan apenas engana porque existem brechas” (Ribeiro, 2007: 59), as suas vítimas também pecam, ainda de forma aparentemente “menos grave”, daí se depreende que Saramago tenha decidido fazer jus à justiça moral na sua obra, e que nos tenha oferecido uma visão em que tanto a predisposição

das mulheres para o pecado como a hipocrisia da sociedade são igualmente colocadas em evidência.

Que solo Don Juan reciba castigo, y tan tremendo, pero no los otros – ni siquiera un castigo menor apropiado a sus culpas -, debe hacernos meditar en por qué no se cumple el principio de la justicia poética, sino antes bien el de la injusticia poética, en esos otros personajes. No me parece que sea en este drama – como en otros – lo significativo el principio de la justicia poética, sino su valor relativo y especialmente, la contradicción patente entre justicia y nojusticia poéticas. (Ramón, 1978: 36)

2.2. O fascínio pela personagem

A obra de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, conquistou uma forma ímpar de notoriedade, ressurgindo em inúmeras adaptações, representações e intertextos, não se restringindo inclusive ao confinamento literário.

Que o mito de Don Juan desperte renovado interesse, pelo menos a nível teórico, neste final de séc. XX, parece-me ser significativo, por razões bem diversas, o que só o confirma como mito vivo. (Machado, 1985: 7)

Ainda que seja difícil explicar as razões do fascínio por parte dos criadores pelo tema *donjuanismo* - a rápida difusão do mito de Don Juan e o seu conseqüente perdurar no tempo -, é possível apontar prováveis culpados, tais como a flexibilidade da estrutura do texto ao nível de espaço, personagens secundários, tempo, entre outros. A liberdade autoral da revisitação do mito une-se à liberdade “contagante” de Don Juan, provocando o eclodir do arrebatamento total face à personagem.

Mais pourquoi Don Juan est-il éprouvé comme un destin ou comme un révélateur d'une destinée ? Parce qu'il détiendrait un pouvoir magique ? Certes non : il n'a pas signé de pacte avec le diable (...) Ici, nous approchons peut être du cœur du mythe : parce qu'il se veut et se fait reconnaître comme farouchement et scandaleusement libre. Toute liberté peut être contagieuse ; elle peut aussi (parfois simultanément) être terrifiante ; il peut arriver aussi qu'elle soit aveuglante comme un soleil trop dur, et inhibante. La faille du mythe de Don Juan, c'est peut-être que le héros (...) se soucie davantage d'exhiber sa liberté comme un défi que de la propager comme une contagion. (...) (Massin, 1993: 13)

De igual modo, encontramos a falibilidade da justiça humana e as conseqüências que advêm dessa mesma falibilidade, assim como temáticas de grande alcance, tais como a dupla amor-morte, a relação com o sagrado, as ideias do amor infinito, a rebeldia da carne, a

ambição demoníaca e a fome insaciável, que acabariam por elevar Don Juan ao patamar de mito, em finais do século XVI, perpetuando a sua figura na literatura subsequente.

D. João seduz, porque promete o que os outros, mulheres e homens, desejam ouvir. Com o seu discurso estereotipado, transforma a mentira na verdade ilusória que nos faz acreditar num futuro mais promissor, devolvendo-nos a esperança na felicidade. D. João seduz ainda pela força, pelo poder que representa, mas também pela desenvoltura e graciosidade do gesto, pelo tom musical da sua voz, pela excepcional aparência física e pelos objetos encantatórios que possui. (Silva, 2007: 190)

De acordo com Álvaro Machado (1985), a predileção pelo tema Don Juan por parte dos criadores, pode ser igualmente considerada como uma tentativa de “[...] repor em termos de maior justeza crítica, de mais aberta elaboração metodológica e de mais sólida perspetiva cultural diacrónica e sincrónica, uma abordagem da obra literária que depois de ter passado pela sistematização frequentemente ária [...] deriva enfim, para uma teoria da simbolização de múltiplas convergências interdisciplinares”. (Machado, 1985: 8)

Podemos afirmar, embora de modo resumido, que o fascínio pelo mito de Don Juan obriga à visão diferente da complexa estrutura simbólica do rol de obras alusivas ao tema, uma visão baseada no desejo, fonte de todo o imaginário simbólico²² que o *donjuanismo* criou e vem recriando, arquetipicamente²³.

Hay en todo esto una fuerza dramática legítima, siquiera la consideremos empleada en direcciones no simpáticas, eticamente hablando; y si, contra la luminosa vitalidade estética de tal figura se estrellarán sempre las admoniciones sermonarias del exclusivismo tirado á cordel. El carácter de Don Juan será todo lo excesivo, incoerente, malsano y monstruoso que se quiera. El escalofrio estético que en nuestro espíritu suscita será perturbador, maléfico y dañino. Pero el íntimo calor del personaje, el ritmo de grandeza agitada que de todos sus actos desprende, los prestigios trágicos y anubarrados en que aparece envuelto, todo ello, en fin, es tan eficaz, y hace de Don Juan un sér tan sugestivo, tan avassalador y tan brioso, que su magia singular obra en nosotros com fascinación certera y súbita, com el frenesi que comunica un filtro, y se clava y penetra en el alma de los públicos como una cuchillada en las carnes. (Armesto, 1908: 14)

²² Gilbert Durant define Imaginário simbólico como sendo uma “dinamicamente negação vital, negação do nada da morte e do tempo” em *A imaginação simbólica*, col. Paralelo, Lisboa, 1979, p. 119 – fonte: Álvaro Machado, 1985: 9)

²³ Julia Kristeva na obra *História de Amor* (1987), reflete igualmente sobre o motivo pelo sedutor despertar tanto fascínio: “Pero, qué es lo que hace correr a Don Juan? Que busca? Y, récprocamente, para su desgracia y desamparo, que es que lo atrae las mujeres hacia él? Y finalmente, que és que lo reúne en torno a Don Juan a esos hombres que se imaginan, se desean y se comportan como se fuera él?” (Kristeva, 1987: 171)

Capítulo 3

De Tirso de Molina ao séc. XX: as recriações citadas por Saramago

A eleição das obras que revisitaram o mito não teve como pretensão de fazer um inventário sobre todas as obras existentes alusivas ao *donjuanismo*, pois não foi esse, de todo, o objeto da investigação. Poderão, inclusive, alegar que outros autores deveriam ser acrescentados, tal como poderá merecer censura o facto de não termos analisado com rigor as relações intertextuais dos textos, limitando-nos a mencionar influências e inspirações, contudo, a nossa preocupação residiu em identificar os textos mais relevantes para a análise da obra de Saramago, através de um ordenamento cronológico, no sentido de tentar captar as etapas de evolução do mito, seleccionando a tradição literária relevante para a compreensão das palavras do autor.

É possível encontrar nas palavras de Saramago, escritas na introdução da obra *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, indícios da probabilidade das obras por si mencionadas lhe terem servido como fonte de inspiração. Algumas obras serão apenas citadas ou tratadas incidentalmente, enquanto outras merecerão maior atenção, seja pela sua importância para história literária do tema, seja por aportarem elementos e características úteis para a obra em questão.

Porquê absolvido, no fim se conhecerá. Fica por decidir se o autor do texto também virá a beneficiar de uma absolvição, ele que se atreveu a criar o seu próprio Don Giovanni, depois de Tirso de Molina, Cicognini, Giliberto, Dorimon, Villiers, Molière, Rosimond, Shadwell, Zamora, Goldoni, Lorenzo da Ponte, Byron, Esproncela, Hoffmann, Zorrilla, Pushkine, Dumas, Mérimée, e não sei quantos mais. (pág. 15)

3.1. Cicognini, a visão da libertinagem italiana do século XVII

A obra de Tirso de Molina viaja até Itália, em grande parte devido à influência da coroa espanhola e das suas fortes relações políticas patentes nos séc. XVI e XVII. No início do século VII, D. Fernando, o Rei Católico havia já anexado à Coroa de Aragão os reinos de Nápoles, Sardenha e Sicília. Dado esta notória influência, não é de estranhar a invasão dos palcos italianos por parte de peças teatrais espanholas, facto justificado, igualmente, pela

coincidência entre o florescimento do teatro do drama espanhol do Século de Ouro, e a fase de decadência do teatro italiano, por si só carente de grandes criadores. De acordo com Sheila Maluf e Bigi Aquino (2006) - visão partilhada por Gerard Bévotte -, os dramaturgos italianos, transformaram a personagem Don Juan num “verdadeiro revoltado contra todas as leis divinas e humanas na embriaguez da sua afirmação individual” (Maluf, Aquino, 2006: 95).

C'est ce qu'il a commencé à être en Italie où la ruine de l'autorité, la vie isolée des cités et des petits États, les fortunes extraordinaires d'aventuriers sans scrupules, ont développé plus qu'ailleurs des tendances individualistes.

(Bévotte, 1993: 3)

El Burlador de Sevilla renasce sob uma forma que até ao momento havia suscitado pouco interesse pelos eruditos classicistas: entre a tragédia considerada superior e a farsa como inferior. As obras assimilaram igualmente características da *Comédia dell'Arte*²⁴, canal privilegiado da receção do teatro áureo na cultura italiana, contribuindo para significativas alterações no drama de Molina. Exemplos da *Comédia dell'Arte* proliferam mais tarde na obra de Molière, tais como a linguagem caricaturada e a pantomima burlesca dos *lazzi*²⁵. A primeira versão italiana alusiva ao *donjuanismo* é atribuída a Giacinto Andrea Cicognini, dramaturgo e libretista italiano nascido em Florença, autor de *Il convitato di Pietra* (1650), *opera esemplare*, uma comédia em três atos, escrita em prosa. Letrado em direito, Cicognini escreveu um número de peças considerável, contudo, não são na sua totalidade consideradas, segundo Gendarme de Bévotte (1993), totalmente autênticas.

A peça foi escrita na sua grande parte a partir do argumento de Tirso de Molina, sublinhamos, no entanto, que o autor criou/retirou cenas, resumiu e/ou condensou a obra segundo a sua visão autoral, sendo, contudo, o balanço final considerado pouco ou nada original. De notar a atenuação dos temas morais e religiosos da peça de Molina e a constante procura pela comicidade. A atenuação do aspeto religioso ainda hoje é uma forma bastante notória de desmitificação do tema, neutralizando o sobrenatural através da dimensão paródica e cômica, de que Cicognini se valeu, sobretudo através das personagens Passarino²⁶

²⁴ Companhias ambulantes de atores especializados em colocar em cena um determinado tipo de personagem estereotipado (c/f Suarez, 1999: 108).

²⁵ Faziam parte deste género teatral mímicas e gestos exageradamente expressivos, tais como bofetões e estalos.

²⁶ Criado de Don Juan, que perdeu a outrora simples comicidade de Catalinón na obra original, tal como as características genuínas de bondade e suas crenças religiosas vincadas.

e Dottore²⁷. A obra é considerada, na sua globalidade, como “un résumé sec, assex froid, et surtout sans portée, ni signification. (...) artificielle, sans conviction, un divertissement solvante naïf, quelquefois grossier, et qui n'est pas toujours amusant.” (Bévotte, 1907: 24).

Segundo Bévotte, a obra inclui-se no leque de obras italianas do séc. XVII, “dans lesquelles se confondent le tragique, le bouffon, le réalisme populaire et le merveilleux.” (Bévotte, 1907: 24). A obra é fortemente criticada, não só pelo aspeto de falta de originalidade, mas igualmente pelo facto de o argumento ter perdido a riqueza de conteúdo, sendo atenuadas, por conseguinte, as *nuanças* brilhantes do drama espanhol.

A la complication confuse de l'action, il substitute une intrigue plus régulière dont le développement est plus logique, plus simples, moins arrête par un foule d'incidentes inutiles. (Bévotte, 1993:102)

A personagem Don Juan é retratada como um mero aventureiro sem envergadura, convicções ou ideais, não menos mentiroso ou pérfido, mas mais brutal, mais impaciente nos seus furores, optando pela violência em detrimento da sedução. Perde igualmente a postura heroica, tornando-se num simples personagem, mantendo, contudo, nítidos contornos de bravura e orgulho. Não obstante, Cicognini acrescenta-lhe uma dose de brutalidade e desarmonia relativamente ao processo de sedução, e a mudança de carácter da personagem aproxima-o dos libertinos de seu tempo, tornando-o num dos numerosos bandidos que floresceram em Itália no século XVII. Cicognini não tentou dotá-lo de uma personalidade rica e complexa, revelando-se mais interessado no impulso cómico da peça original. Não existe delicadeza, mas sim a necessidade de possessão nos seus atos de burlas. Não é ateu nem religioso, porque não existe sequer a dimensão religiosa do drama espanhol. O arrependimento final da personagem é suprimido, Don Juan é por isso vítima da sua própria obstinação, contudo, a moral da obra original é de certa forma mantida, na medida em que Cicognini acrescenta uma cena final não existente na peça de Tirso de Molina - a única não cómica da peça -, na qual Don Juan se encontra no Inferno, questionando os Demónios sobre o fim da sua tormenta, na qual culmina com as seguintes palavras do pecador: “Apprenda pur chi vive / A seguir la salute / E fugir queste pene / Che dal mal segue il mal, dal bene il bene.” (Scena Ultima), ao qual o coro responde jamais! Esta cena prima pela incongruência devido à tentativa notória da supressão da conotação religiosa da peça, que, em contraste com um fim mais moralista e religioso do que o final da versão original,

²⁷ Pai de Brunetta - Aminta em Tirso de Molina.

numa clara tentativa de “*placage artificiel* destine a donner aux spectateurs un nouveau genre d’émotions.” (Bévotte, 1993:102).

As personagens são copiadas do argumento de Tirso de Molina – sofrendo a inevitável transformação de nome -, porém, existe a supressão das figuras Marquês de la Mota e do pai de Don Juan, Don Diego.

Apesar de alguns investigadores considerarem que a obra de Cicognini foi “feita às três pancadas, exagerando tanto o cómico como o macabro desenlace” (Sauvage, 1981: 58), apenas com o intuito de impressionar o público, escrita com uma linguagem pobre e banal, a roçar por vezes o grosseiro²⁸, o dramaturgo italiano inventou o famoso Catálogo²⁹, onde constavam a lista das mulheres seduzidas (que mais tarde se iria tornar o ponto alto da ópera de Mozart). Não obstante, até neste aspeto a invenção de Cicognini é fortemente criticada por Bévotte (1993), uma vez que coloca em causa originalidade do Catálogo, referindo obras tais como a de António Hurtado de Mendoza, *El Galan sin dama* (séc. XVII), ou a de Fletcher, *The Wild Goose Chase* (1621), como possíveis inspirações na conceção da lista de mulheres seduzidas. Sauvage (1981) considera a obra *Il convitato di Pietra* (1950) um “[...] golpe de génio de circunstância de um imitador e dramaturgo, de enésima categoria”. (Sauvage, 1981: 58).

3.2. Giliberto, e as fiéis traduções francesas

No que concerne à vida e obra de Onofrio Giliberto, escritor, dramaturgo e romancista italiano, autor de *Convitato di Pietra* (1652), pouco ou nada se conhece, temos apenas conhecimento somente que nasceu entre 1616 e 1618, em Solofra. O mistério da sua biografia expande-se para a obra em questão. Presente em breves notícias da *Drammaturgia* de Lionne Allacci, detemos apenas o conhecimento de que a mesma foi publicada em Nápoles, pela livraria Francesco Savio, em 1652, contudo, a obra encontra-se desaparecida, o que motivou alguns críticos a duvidar da sua existência. Carlo Goldoni, em seu prefácio na obra *Don Giovanni Tenorio, ossia Il Dissoluto* (1736), menciona a obra de Giliberto,

²⁸ A linguagem grosseira é mais evidente nas falas de Passarino, que utiliza expressões tais como: “E mi me escapa di cagare” (Cena XI) ou “Al me patron fuz dal Mar, e sel casca in una carogna” (igual).

²⁹ Lista onde constavam o nome das mulheres seduzidas por Don Juan, elemento de especial importância na obra *Don Giovanni Il dissoluto assolto* de Saramago.

comparando-a, inclusive, com a de Cicognini e criticando a impropriedade autoral da época, considerando haver pouca diferença entre estas duas “traduções” italianas de El Burlador de Sevilla de Tirso de Molina.

El problema de las primeras versiones italianas de Don Juan parece sumamente intrincado. “La storia del *Convitato di Pietra* – decía Farinelli – in Italia è tutto uno spinaio che punge il critico da qualunque latoegli si provi a entravi”. La critica ha venido repitiendo regularmente las noticias sobre la cuestión que aparecieron en 1755 en la famosa *Drammaturgia* de Lionne Allacci, en las primeras obras sobre Don Juan en Italia aparecen aludidas en los siguientes términos: *Convitato di Pietra. Rappresentazione* (in prosa) – in Napoli, por Francesco Savio. 1652. In 12, di Onafrio Giliberto di Solofra. *Convitato di Pietra. Opera esemplare* (in prosa) – in Venezia senza stampatore ed anno in 12 del Datt. Giacinto Andrea Cicognini Fiorentino.”

De la obra de Onofrio Giliberto, perdida, no nos quedan más que la noticia de su existência y las conjeturas de Benedetto Croce sobre su probable contenido, a la vista de otras obras conservadas del mismo autor. (Berrio, 1697: 27)

Pelos motivos atrás explanados, não nos foi possível consultar a obra *Convitato di Pietra*, não obstante, iremos abordá-la à luz do estudo de Gendarme Bévotte, *Le Festin de Pierre avant Molière* (1907). Segundo este Doutor em Letras, algumas modificações são feitas, nomeadamente na intriga e nas personagens originais, modificações que passaremos a explanar mais pormenorizadamente.

Na obra de Giliberto a presença da moral religiosa da obra original não é mais um mero acessório, e o elemento cómico adicionado por Cicognini, foi, em sua grande parte, suprimido. Gendarme Bévotte (1907) considera que a peça prima pela diferença, tem carácter, daí a sua originalidade.

Giliberto recupera a personagem do pai de Don Juan, assim como o sermão moralizante lhe este lhe aplica, contudo, o autor apresenta-nos um filho insolente e revoltado contra a autoridade e repúdio de seu pai. Don Juan não é de forma alguma igual ao de Tirso de Molina, torna-se um libertino de espírito, com uma violenta revolta no seu interior, lutando contra todos os ideais, contra a ordem social, leis humanas e divinas, transformando-se num monstro, onde os vícios do pecador são fortemente ampliados e multiplicados. À sensualidade do Don Juan espanhol foi adicionada uma dose extrema de maldade, um desejo embrutecido. Don Juan é, pois, um revoltado, uma figura onde se unem traços de cobardia e hipocrisia, perdendo a bravura e o sentimento de honra de outrora. Giliberto opta por manter o Catálogo das mulheres seduzidas por Don Juan no enredo da obra *Il convitato di pietra* (1652).

Cicognini “utilizou” a peça “ortogonal” espanhola, deturpando a ideia original de Tirso de Molina. De modo sumário, a peça de Cicognini “serviu” a Giliberto, e as duas encarregaram-se posteriormente do início do processo de metamorfose de Don Juan, uma influência que se arrastou um pouco por toda a Europa. As primeiras obras francesas influenciadas foram as de Dorimon e Villiers, e anos mais a de Molière, gerando uma estreita relação entre *donjuanismo* e libertinismo. Contudo, as obras de Dorimon e Villiers não merecem especial atenção neste trabalho, uma vez mantêm uma estreita ligação com a de Giliberto, consideradas por Gendarme Bévotte como uma “double imitation qui a finalement suscité le Festin de Pierre de Molière” (Bévotte, 1993: 137).

La pièce de Dorimon et celle de Villiers ont entre elles une étroite ressemblance non pas seulement dans les noms des personnages et leurs caracteres, mais encore dans l’expression. Ces ressemblances vont parfois jusqu’à identité et, comme le modele comum de deux auteurs était en prose, il ne resulte que le second a par endroits copié le premier. (Bévotte, 1993: 112)

No ano de 1658 Dorimon, dramaturgo do teatro clássico francês, apresentou a sua tragicomédia em 5 atos escrita em verso, *Le Festin de Pierre ou les Fils criminel*, em Lyon, ao passo que a peça *Le Festin de Pierre ou les Fils criminel* de Villiers surge no ano de 1659. Bévotte demonstra em *La legende de Don Juan* (1993), quão copiada e imitada foi a obra *Convitato di Pietra* de Giliberto pelas suas sucessoras, de autoria de Dorimon e Villiers: “(...) cette pièce a été sinon traduite, du moins fidèlement imitée en 1658 par Dorimon, comédien de Mademoiselle, et en 1659 par Villiers, comédien de l’hotel de Bourgogne.” (Bévotte, 1993: 97). Villiers, em sua defesa, alegou que o impulso que o levara à escrita da sua versão de Don Juan surgiu da necessidade que sentira de Don Juan ser tratado em francês, para chegar a um público mais vasto, um público que não dominasse a língua italiana.

Tal como já havíamos previamente explanado, circunstâncias sociais, económicas e políticas de um país e de toda uma época, refletem-se nas várias revisitações do tema *donjuanismo*, e a obra de Giliberto não foge à regra. Na profundidade da libertinagem do Don Juan de Giliberto encontra-se bem patente as energias emanadas por uma Itália do século XVII.

Le libertinagem du Don Juan de Giliberto est plus général est plus profond: il ne se borne pas à entreprendre sur l’honneur des femmes; il subordonne au caprice d’un seul les droits de tous. C’est la révolte de l’individu contre les multiples contraintes extérieures que la religion, la famille et la société imposent au libre développement des instincts. C’est l’individualisme sous sa forme plus égoïste et plus dangereuse. C’est par

là que ce Don Juan est bien italien, le vrai fils d'un pays où à la faveur des circonstances politiques, les énergies de l'homme se sont développées pour les pires excès. Et ce serait là, s'il en était besoin, une raison de plus de ne pas refuser à Giliberto la paternité du héros que nous font connaître les plates traductions de ses imitateurs français. (Bévotte, 1993: 125)

3.3. Molière, a hipocrisia como tema central

Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), mais conhecido por Molière, filho de um artesão e discípulo de jesuítas, foi um dramaturgo francês, além de ator e encenador, considerado um dos grandes mestres da comédia satírica. Além das comédias desenvolveu um estilo declamatório nas suas encenações da tragédia clássica, acabando por cair nas graças do rei, que, por sua vez, lhe cede o teatro do *Palais Royal* de Paris para as suas apresentações. Molière foi mestre na arte de representar os costumes franceses bem como criticar a sociedade que o aplaudia.

O sucesso de Don Juan em França através de Dorimond (1659) e de Villiers (1660), aliciou Molière a criar a sua versão da obra, *Don Juan ou le festin de Pierre* (1665), visto a necessidade veemente de lucros para a sua companhia, uma vez que a sua última peça *La Tartuffe* (1664), havia sido interdita após a primeira apresentação. *Don Juan ou le festin de Pierre* foi encenada pela primeira vez em França, na sala do Palácio Real, em janeiro de 1665, revelando-se, inevitavelmente, um sucesso. É uma peça teatral composta por 5 atos, uma clara declaração de guerra aos hipócritas, fanáticos e invejosos, e um longo duelo contra o obscurantismo. A interdição de *Don Juan ou le festin de Pierre* (1665) sucedeu, fatalmente, devido a interesses da Igreja, sendo mais tarde encenada em 1847, pela *Comédie Française*, em Paris. Apesar de alguns investigadores afirmarem que Molière desconhecia a peça original de Tirso de Molina, outros, como Gendarme Bévotte (1993) não concordam, encontrando analogias entre as duas peças, que, por consequência, nos oferecem fortes indícios de que o autor tinha tomado contacto a peça espanhola.

3.3.1. Argumento

A peça inicia-se em Sicília, local onde Don Juan havia morto, há seis meses, o Comendador. Snagarelle comenta com o criado de Dona Elvire a viagem até Sicília por parte da sua patroa, com o único intuito de ver Don Juan, que havia partido, sem qualquer aviso.

Apesar de Snagarelle dar a entender o carácter de seu patrão e o real motivo da sua fuga, Gusmão não concebe a ideia da existência de uma pessoa tão pérfida a ponto de invadir um convento, apossar-se de uma mulher, para depois romper com a palavra dada. Dona Elvire rende-se de seguida às evidências, ausentando-se e avisando Don Juan de que Deus o punirá pela ofensa à sua honra.

Don Juan e seu criado Snagarelle acabam vítimas de uma tempestade quando intentavam mais um plano ardiloso de sedução a uma mulher comprometida, sendo salvos por dois camponeses. Don Juan rapidamente se esquece do antigo plano, para logo seduzir a ingénua e bela Charlotte, noiva de Pierrot, que, entretanto, entra em confronto com ele quando se apercebe das suas intenções para com sua futura esposa. Seduz de igual modo Marthurine, outra camponesa, criando cenas caricatas entre ambas as mulheres seduzidas, que se julgam as duas noivas de Don Juan. Quando avisado por um espadachim de que estava a ser procurado por homens a cavalo, Don Juan foge.

Nova cena se passa na floresta, próxima do mar, não longe da aldeia. Acovardado, Don Juan disfarça-se de camponês e Snagarelle de médico. Discutem sobre a falta de crença do sedutor, o que leva Don Juan revelar-se neste momento da peça ateu, e a gozar com um pobre, oferecendo-lhe dinheiro somente para ele blasfemar contra Deus. Bem perto do local, Don Carlos, irmão de Dona Elvire, é atacado por três assaltantes, e Don Juan num ato de valentia salva-o, acabando por descobrir a sua identidade, quando o outro irmão, Don Alonse se aproxima e o confronta. Don Alonse pretende vingar-se de Don Juan, contudo, Don Carlos impede-o, conseguindo convencer o irmão a retardar a vingança pois sente-se em dívida para com ele. Mais à frente encontram o túmulo do Comendador, o qual Don Juan faz questão de visitar, deparando-se com a sua Estátua. Snagarelle, a mando do patrão, convida a Estátua do Comendador para cear, a qual realiza um gesto com a cabeça em sinal de consentimento, um gesto somente detetável pelo criado, que se apavora.

Segue-se a cena em que Don Juan aparece em sua casa a desfrutar de uma bela e substancial refeição, quando é interrompido por várias personagens. A primeira, um comerciante, Senhor Dimanche, ao qual Don Juan devia dinheiro, mas o sedutor, através da bajulação, consegue evitar o pagamento. Segue-se o pai, Don Louis, que lhe demonstra a sua tristeza pelo seu comportamento, apelidando-o de monstro da natureza e acusando-o de não fazer valer o seu título de nobreza, devido à sua repreensível conduta. Don Juan responde de modo insolente e o pai sai, encarregando o Céu do seu castigo. Segue-se Dona Elvire que

lhe manifesta o seu amor e teme pela sua conduta, solicitando-lhe o arrependimento. Por fim, a última visita, a Estátua do Comendador que convida Don Juan a cear no dia seguinte no cemitério.

Entretanto Don Juan visita o pai no campo, e, através de um discurso profundo e tocante engana-o, pois de forma dissimulada finge estar arrependido da sua conduta. Don Carlos no pátio da igreja, confronta Don Juan sobre a decisão de retificar o erro junto de sua irmã, a qual ele havia seduzido e abandonado, mas o sedutor afirma - mentindo descaradamente -, que decidira despojar-se de suas vaidades e laços mundanos, para se entregar somente a Deus. Don Carlos não acredita no seu discurso fingido, contudo, decide adiar o confronto devido ao local sagrado onde se encontram.

Don Juan, acompanhado por Snagarelle, vai ao cemitério cumprir com a palavra dada. No local, aparece um espectro sob a forma de uma mulher velada, cuja função é avisar Don Juan que aquele será o seu último instante para aproveitar a misericórdia divina, solicitando-lhe o arrependimento. Don Juan aproxima-se e o mesmo espectro transforma-se no Tempo com uma foice na mão. O sedutor não acredita nas visões e afirma não ter medo, para logo de seguida, de espada em punho, atravessar o espectro. A Estátua toma-lhe a mão e ele vê-se consumido por um fogo invisível que o queima e o sufoca, a terra abre-se e traga-o para o abismo, enquanto enormes labaredas se levantam no local.

Snagarelle, num monólogo, mostra como a morte de Don Juan favoreceu o Céu ofendido, as mulheres seduzidas e enganadas, o pai ultrajado, os maridos insatisfeitos... mas que ninguém lhe havia pago o seu salário!

3.3.2. Particularidades da obra

A hipocrisia é um tema central nesta obra, na qual encontramos um Don Juan mais calculista, mais metódico, com uma maior habilidade discursiva do que o original espanhol, e onde detetamos uma forte crítica à religião, à nobreza e à burguesia. Don Juan assume-se então como um hipócrita, com a desculpabilização de lhe ser exigido a hipocrisia de modo a ser aceito e de conseguir viver em sociedade, chegando inclusive a ironizar, quando define a hipocrisia como um vício que está na moda, daí poder ser considerado uma virtude. Urbano Rodrigues descreve-o como sendo “(...) herético, blasfemo e quase triste.” (Rodrigues, 1960: 12), anunciando deste modo o iluminismo libertino da personagem Don Juan. Nesta

peça Don Juan utiliza a linguagem e o seu virtuosismo linguístico não só como principal arma de persuasão e sedução, mas também como desafio aos poderes instituídos, assumindo por isso uma função libertina, uma vez que se insurge contra as leis dos homens e de Deus, numa ambição desmedida, sem nunca demonstrar um único sinal de arrependimento³⁰. Molière não pretendeu avisar os devassos e todos os que se desviam dos ensinamentos da igreja para o castigo - de acordo com a lógica moralizante da Contrarreforma -, pretendeu sim denunciar os males da sociedade francesa do seu tempo, ainda que não tenha optado por erradicar o aspeto religioso na peça. Este Don Juan, apesar de ser manifestamente ateu, implica, necessariamente, segundo Jacques Scherer (1985), que a existência de Deus não possa ser negada, pois “para que Deus possa ser desafiado por Don Juan, é ainda necessário que exista minimamente. Nenhuma dramaturgia consegue interessar-nos por um combate contra um ser totalmente irreal” (Scherer, 1985: 51).

A ausência da figura de herói na obra, é, logo à partida, colocada em causa quando Molière nos apresenta um Don Juan que seduz e engana uma noviça, sem dó nem piedade, e, mais à frente no enredo, na cena com seu pai, onde demonstra insolência e prepotência³¹.

As múltiplas manifestações aparentemente contraditórias da sua personalidade, como por exemplo a atitude covarde de fugir dos homens de cavalo que andavam atrás dele, para logo de seguida ser um exemplo de um homem digno de coragem, quando salva Don Carlos, são, na verdade, o que lhe confere a profundidade de carácter. As suas características heterogéneas constituem, na sua plenitude, a profunda harmonia, contudo, não só na personagem de Don Juan encontramos substanciais alterações, outros aspetos importantes da peça de Tirso de Molina, são simplesmente erradicados.

(...) qu’il joue au dévot ou blasphème ouvertement; qu’il berne M. Dimanche, enjôle une paysanne; qu’il raille son père, ou mette l’épée à la main pour sauver son propre ennemi, Don Juan demeure le même homme: le grand seigneur aux dehors brillants, chevaleresque à l’occasion, et au fond irrémédiablement pervers. C’est par là qu’il est original et qu’il appartient non plus seulement à la littérature, mais à l’histoire. Il symbolise l’aristocratie française du XVII^e siècle, avec ses passions, ses mœurs, ses qualités et ses vices. (Bévoite, 1993: 226)

³⁰ Ao contrário do Don Juan de Tirso de Molina que acreditava que os seus pecados iriam ser, no final de sua vida, redimidos por um Deus misericordioso.

³¹ Apesar de Don Juan agir de forma insolente e prepotente, não reage com violência e insultos, como acontece em Villiers e Dorimon, o que, para Bévoite, é um notório sinal de mudança no seu carácter, no sentido em que ele abandona o papel de monstro disforme, sem nuances, dos seus antecessores, para se tornar num “gentilhomme du XVII^e siècle, peint sous ses différents aspects, mélange de séduction et de vice, attirant et repoussant à la fois, beau, brave, intelligent, (...) méprisant ses semblables et les sacrifiant, sans scrupules à la satisfaction de ses instincts égoïstes” (Bévoite, 1993: 178).

Snagarelle aparece com contornos diferentes, por exemplo o horror manifesto relativamente à conduta do patrão e de seus argumentos de defesa, não permitindo o gozo ou o ataque à religião católica. Indigna-se, pois tem nobres sentimentos, torna-se por isso uma exceção dos criados antecessores, sempre prontos a favorecer os vícios dos seus patrões a que o teatro italiano nos habituara.

As personagens secundárias, nomeadamente o Marquês de la Mota, o tio de Don Juan, os dois reis, e Dona Isabela, são suprimidas, assim como Dona Ana, que tem como consequência direta a criação de uma enorme debilidade na presença da Estátua no enredo, pois a sua função vingadora deixa de fazer sentido, uma vez que não é pai de nenhuma vítima do sedutor³².

(...) situado no passado, o acontecimento é apenas objeto duma breve referência numa passagem de diálogo entre o amo e o criado; perde, portanto, toda a realidade aos olhos do espetador, o que é pena: a ligação orgânica entre o Inconsciente e o Morto enfraquece, dissolve-se, e a intervenção do Comendador na peça não é suficientemente motivada. (Rousset, 1985: 35)

Molière atribui especial ênfase à personagem por si criada, Dona Elvire (uma personagem extraordinariamente relevante para o desencadeamento do enredo do livro de Saramago), bela figura nobre e heroica, com uma paixão imensamente generosa pelo conquistador. Torna-a numa conquista ímpar, reforçando a *Inconstância* do herói, o que contribui para transformar esta obra num marco importante no *donjuanismo*.

Ce n'est pas seulement par ces suppressions et ces modifications importantes que Molière a transformé complètement le sens de la légende; c'est aussi par les éléments qu'il y a ajoutés. L'intrigue de Don Juan et d'Elvire introduit dans la fable un drame d'une réalité douloureuse, emprunté non plus à l'imagination mais à la vie: c'est l'histoire éternelle de la femme séduit, abandonnée, aimant encore celui qui l'a déshonorée, parce qu'il est celui par qui elle a eu la révélation de l'amour. (Bévotte, 1993: 176)

De modo análogo, a cena do pobre, as discussões filosóficas entre Don Juan e Snagarelle, a falsa devoção do herói, a visita do Comerciante, todas estas partes são originais claramente originais, que consequentemente colocam a dimensão sobrenatural da obra numa dimensão mais humana. A moral perde a sua aura fantástica e maravilhosa, parecendo mais credível aos olhos dos livres pensadores contemporâneos, e todos os elementos adicionados,

³² Esta opção de eliminar a personagem Dona Ana do drama pode ser considerada por alguns investigadores, tais como Rousset (1985), como um retrocesso, uma vez que a figura se torna indispensável ao equilíbrio dramático das forças (*Inconstante – Grupo feminino – Morto*).

cômicos, surreais, romanesques, tendem a pintar um retrato mais fiel da vida. As personagens não são simples manequins, simples criaturas, copiadas de modelos anteriores, nem tão pouco fruto de criações arbitrárias da imaginação, elas são simplesmente reais.

[...] grâce à Molière, les aventures de Don Juan, dégagées des éléments merveilleux ou grotesques, étrangers à la représentation de la vérité, serviront à exprimer non seulement les différentes conceptions qu'à travers les temps et les pays l'homme aura de l'amour, mais d'une façon plus générale ses sentiments, ses idées et toute sa philosophie de la vie. (Bévoite, 1993: 232)

Molière cria igualmente os irmãos de Dona Elvire, Don Carlos e Don Alonso (sedentos pela vingança de sua irmã), o Pobre e o comerciante Senhor Dimanche. Para fazer par com Snagarelle, na versão francesa, aparece Gusmão, criado de Dona Elvire. Todos contribuem, em certo e determinado ponto do enredo, para sublinhar a falta de carácter de Don Juan.

Molière utiliza a cena do naufrágio do barco de Tirso de Molina, contudo, os pescadores desaparecem no drama sendo substituídos pelas figuras dos camponeses, que apareciam noutra momento da peça. A sedução de uma bela camponesa comprometida mantém-se, assim como outros aspetos do enredo de Tirso de Molina, tais como as críticas e avisos do criado, a cena entre Don Juan e o pai, a cena do túmulo, o convite para jantar, bem como o reencontro com a Estátua e o castigo final. Em contrapartida, surge um novo quadro no drama, a cena da floresta, na qual Don Juan se veste de camponês e Leporello de médico³³, e os dois conversam sobre fé, Deus e inferno. Molière imprime o seu cunho pessoal à cena em que Don Juan se encontra em casa a desfrutar de uma bela e substancial refeição, pois este é interrompido por um comerciante a quem ele deve dinheiro, pelo pai, Don Luís, e por Dona Elvire. Existem outras diferenças notórias ao nível do enredo do drama, nomeadamente o facto de o convite para cear ser proferido pelo criado³⁴, o aceno da Estátua, o ceticismo de Don Juan e o susto de Leporello face ao respetivo aceno. Todas as partes que os italianos suprimiram mantêm-se ausentes no drama, assim como o Catálogo das conquistas.

Na última cena, Molière apresenta a sua ideia de punição. É fundamentalmente nesta cena que ele descarta a tradição e imprime mais originalidade, criando uma figura que se resume a um espectro de uma mulher coberta com um véu³⁵, que o avisa que senão se arrepender

³³ Esta inversão de papéis será mais tarde utilizada em *Don Giovanni ossia il dissoluto punito*.

³⁴ Tal como sucede nos enredos de Dorimon e Villiers.

não irá aproveitar a misericórdia divina. Aparece igualmente a Estátua, que lhe dá a mão para conduzi-lo ao jantar, e imediatamente surge um fogo invisível que o queima, um raio com terrível estrondo e relâmpagos que explodem sobre Don Juan, a terra abre-se e traga-o para o abismo. Enormes labaredas se levantam do local onde desapareceu.

É unânime afirmar que Molière foi o dramaturgo que mais contribuiu em França para a recriação do mito. A sua peça *Don Juan ou le festin de Pierre* assemelha-se de certa forma aos poetas franceses da época, ditos libertinos, que aliavam a postura de um livre pensamento com conhecimentos profundos em variadas áreas, nomeadamente na religião, sendo, na sua maioria, considerados ateus.

Chez Molière, Dieu lui-même est discuté et audacieusement nié; il intervient moins pour punir le vice comme le *Deus ex machina* de la vieille comédie, que pour permettre à l'auteur de marquer de nouveaux traits le caractère du héros, et de rattacher celui-ci à un milieu social contemporain, au monde de ces incrédules et de ces libres penseurs en rupture de ban avec la morale et avec la religion que le XVIII.^e siècle a appelés les *Libertins*. (Bévoite, 1993: 177)

Em resumo, Molière moderniza o drama, adapta as personagens ao seu tempo e à sua cultura. Don Juan perde, pois, algumas das características latinas, mas ganha no campo da hipocrisia, contribuindo para que o mito renasça com mais força.

3.4. Rosimond, uma grosseira caricatura

Don Juan permanece em França pelas mãos do comediante Jean-Baptiste Rosimond através da apresentação em 1670 da tragicomédia escrita em verso *Le Nouveaux Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé*. Bévoite (1993) considera esta obra como uma estranha combinação entre elementos emprestados a obras antecessoras e respetivos cenários italianos com elementos criados pela sua imaginação.

L'oeuvre de Rosimond est un composé étrange où se trouvent amalgames à doses différentes des éléments empruntés à Dorimon, à Villiers, à Molière, au scénario italien, et à l'imagination de l'auteur. Ces derniers sont d'ailleurs les moins nombreux, et ils ne sont pas les plus heureux. (Bévoite, 1993: 238)

³⁵ O espectro da mulher velada vem dar-lhe mais um aviso, que simboliza, porventura, Dona Elvire, até porque na última cena em que esta personagem intervém, apresenta-se exatamente com um véu sobre o rosto, ou representa, porventura, todas as mulheres vítimas do libertino. Esta ideia será mais tarde utilizada na obra de Saramago. O Tempo com a foice na mão, por seu lado, representa a alegoria do anúncio da morte do pecador.

Tal como em Molière, a peça inicia-se com o abandono de Dona Elvire (em Rosimond, de nome Léonor), e com o criado Carrille (Snagarelle, em Molière) a justificar a libertinagem de seu amo. Don Juan responde com brutalidade às explicações que a vítima lhe exige, afirmando-lhe que o seu amor por ela morreu e que não lhe será mais fiel. Léonor, apesar dos ultrajes sofridos e de jurar na altura vingança, irá mais tarde revelar a sua bondade aquando o perdão ao libertino.

Os crimes que este Don Juan traz na bagagem encontram-se descritos por Carrille, quando em vão, o obriga a repensar a sua conduta criminosa. O criado mantém a sua conduta íntegra e as nuances de cobardia da versão original, sofrendo, de igual, modo pela vida miserável a que seu amo o sujeita.

Uma nova aventura sucede no mar aquando uma viagem do libertino, relembrando a cena de naufrágio. Don Juan, o criado, juntamente com dois amigos naufragam, para depois serem salvos e alojados na casa de Ormin, um hospitaleiro que vive com suas duas filhas, ambas noivas. Depois de desonrar as duas mulheres prometidas por seu pai a outros homens, surge uma cena caricata, pois ambas exigem a atenção do sedutor.

Don Juan invade um templo onde encontra o túmulo do Comendador Don Pierre, onde se lê o epitáfio: “Don Pierre par la mais d’un traître, / Dans Seville a reçu a mort (...) / A résolu de le punir, / Et veut que les enfers, dans leurs plus noirs abîmes, / En effacent le souvenir” (Rosimond, 2015: 48), realizando posteriormente o célebre convite à Estátua, que por sua vez responde com um aceno. Enquanto desfrutava de um jantar em sua casa com os seus amigos de “má vida”, Don Lope e Don Felix, a Estátua do Comendador Don Pierre, morto por Don Juan em duelo aparece, e ameaça o sedutor e os aprendizes a libertinos com o castigo celeste, caso estes não se convertam. Numa clara demonstração de coragem, negam o arrependimento, morrendo pela obstinação do pecado.

Hipócrita como em Molière, ateu, cético e impiedosamente blasfemo como em Villiers, discute e argumenta sobre a existência de Deus, não com o criado, Carrille (como acontece em Molière), mas com um homem bom, detentor da moral e crente em Deus. Torna-se numa personagem mais revoltada e violenta que o de Molière, mais filósofo, misógino, e criminoso, seduzindo, enganando, violando, somente para satisfazer os seus insaciáveis apetites por sexo, através de promessas ou mesmo recorrendo à violência. Perde a outrora delicadeza heroica que encontramos em Molière, adquirindo um comportamento que roça por vezes o modo grosseiro. No entanto, a exemplo de Molière cujo Rosimond foi inspirado,

denunciou repetidamente a hipocrisia e o comportamento da sociedade. Uma das suas qualidades relevantes é a coragem, uma vez que nunca foge a situações intimidadoras e recusa-se terminantemente a esconder-se, mesmo que através desse ato obtivesse proteção. Este Don Juan é essencialmente um homem orgulhoso.

Na obra, somos confrontados com a desresponsabilização dos atos criminosos de Don Juan, até ao momento condenáveis, uma vez que deparamos com as “necessidades” da personagem, cujo corpo age apenas somente por sua vontade, seguindo o rumo da sua natureza: “Laisse-moi suivre en tout cette ardeur qui m’anime; / J’obéis á mês sens, il est vrai, mais quel crime? / La nature m’en fait une necessite / Et notre corps n’agit que par sa volonté” (Rosimond, 2015: 10). Posto isto, é um homem sem escrúpulos, que não hesita em atear fogo a uma igreja para se apossar da mulher cobiçada por um de seus amigos. É-lhe de igual modo perfeitamente normal a atitude de compensação monetária a mulheres que havia cortejado e abandonado.

3.5. Shadwell, a tradução inglesa de Rosimond

Apesar de se conhecerem outras versões inglesas anteriores à de Thomas Shadwell, segundo Gerard Bévotte (1993), o mito apenas penetrou verdadeiramente em Inglaterra através da peça *Libertine: a tragedy* (1676), uma tragédia em 5 Atos, escrita em prosa com canções intercaladas, apresentada pela primeira vez no teatro Royal Highness Servants.

Segundo a visão de Bévotte, a peça apresenta excessivos *empréstimos* à de Rosimond, copiando, igualmente, se bem que em menor escala, Cicognini e os imitadores de Giliberto, Villiers e Dorimon.

La pièce anglaise étant en majeure faite d’emprunts. Ces emprunts viennent de trois sources au moins, et rien n’est plus aisé, tant l’auteur y a mis peu de scrupules, que de retrouver ses modèles. Celui auquel il doit le plus est Rosimond, qui lui a fourni, non seulement les éléments essentiels du caractère de Don Juan, mais plusieurs autres personnages et une bonne partie des situations et des événements dans lesquels il a engagé son héros. (Bévotte, 1993: 339)

Shadwell intensifica os traços de perversidade e crueldade existentes nos protagonistas de Dorimon, Villiers e Rosimond, incremento esse que impõe, por consequência, um número maior de crimes, como teremos ocasião de abordar.

A peça inicia-se com Don John e seus dois amigos de farra a gabarem-se das façanhas do libertino, que se assemelha nesta obra mais com um líder de gangue do que com o sedutor de Tirso de Molina. Somos igualmente informados pelo criado, Jacomo, dos vários crimes cometidos pela personagem, entre os quais os assassinatos de seu pai e de Don Pedro (Governador de Sevilha, o qual havia morto para possuir sua irmã). A figura do pai, embora ausente, terá como função recriminá-lo (ainda que sob a forma de um fantasma), pelos seus delitos.

Leonora aparece como uma das mulheres seduzidas, que o perdoa, apesar do desprezo e das traições e ultrajes sofridos por Don John; seduz engana Maria, criada de Leonora, fazendo passar-se por seu noivo, Don Octavio, a quem amava verdadeiramente, e que mais tarde é assassinado pelo libertino. A lista das mulheres seduzidas é maior do que em Tirso de Molina, explicada sobretudo pela pouca exigência de Don John face às suas vítimas, uma vez que, tal como refere ao criado, qualquer mulher serve, mesmo que não prime pela beleza.

A obra apresenta bastantes pontos em comum com o argumento de Rosimond, nomeadamente: a presença constante dos dois amigos no enredo, as divagações filosóficas características dos libertinos, assim como a cena da tempestade, na qual o herói e seus dois amigos se refugiam em casa do hospitaleiro Senor Don Francisco, com duas filhas com casamento marcado para o dia seguinte. Don John não perde tempo, e desonra as duas.

O desfecho da obra acontece numa igreja, depois da constante do convite duplo surgir no enredo por parte da Estátua de Don Pedro. Perante os fantasmas de todas as pessoas assassinadas por Don John, ele e os seus amigos morrem, depois de beber sangue, tendo como destino o inferno.

Don Juan representa a aristocracia inglesa do séc. XVII, revelando deste modo a existência de uma oposição notável entre o Don Juan meridional e o inglês, cujo temperamento é descrito por Bévoite (1993): “l’égotiste à froid qu’il était devenu devait tout naturellement pénétrer et s’acclimater dans le pays de Rochester” (Bévoite, 1993: 321). O herói ganha desse modo obra *nuances* do temperamento inglês, das quais se salientam as seguintes características: a tendência individualista, o desprezo pelos sentimentos alheios, e o egoísmo. As suas conquistas são vulgares, movidas somente pela diversão, selvagens, ignóbeis, de uma atrocidade obscena, contudo, este Don Juan mantém a coragem e bravura a que nos acostumou.

Don John est tout cela à la fois, mais il ‘est à un degré jusqu’alors inconnu e til est surtout quelque chose de plus: un mélange, en apparence contradictoire, mais au fond bien anglais, de sens violents et d’un esprit calme, se prêtant mutuellement leurs ressources et multipliant ainsi les voluptés. Une volonté froid, servie par un tempérament effréné, tel est le Don Juan anglais. (Bévotte, 1993: 342)

3.6. Zamora, o “prenúncio” da grandeza do herói

No princípio do século XVIII assistiu-se a uma sucessão de peças de teatro donjuanesco espanholas das quais se destaca *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y Convidado de piedra* (1713), de António de Zamora, um oficial da secretaria do governo da Índia.

Como é passível de deslindar logo à partida através do título da mesma, esta obra recupera o mito hispânico e teve como intenção “reavivar” a lição de moral do drama de Tirso de Molina. A peça assemelha-se até certo ponto à obra original, mantendo, contudo, proximidades com Dorimon, Villiers e Molière, podendo ser considerada como a ponte que permite a passagem de Don Juan do período barroco até ao romântico. Após um ligeiro adormecimento no período literário do mito, é visível a tentativa forçada de Zamora em imprimir à personagem novas formas, ou pelos menos contornos suficientemente fortes que lhe permitissem deixar marcas profundas na história literária do *donjuanismo*. Apesar da obra atualmente poder ser considerada pobre, inverosímil e exagerada, obteve um êxito claromoso na época, de tal modo que foi apresentada anualmente, na *Festa de todos los Santos*³⁶, até mais tarde ser substituída pela obra de Zorrilla, em 1844.

La pièce de Zamora, privée d’intérêt religieux et de force comique, n’offrant pas comme celle de Molière une valeur documentaire sur la société contemporaine, n’est, en somme, qu’une confuse comédie d’intrigue où des inventions bizarres se mêlent à de maladroits emprunts. Cette oeuvre traînante et plate est la dernière que la légende a inspirée à l’Espagne jusqu’au drame fameux de Zorrilla. (Bévotte, 1993: 295)

A peça comparativamente à sua versão original, inicia-se no momento em que Don Juan regressa a Espanha, após a burla a Dona Isabela, (consideramos esta personagem pouco relevante para o enredo, justificando a sua presença somente como uma reminiscência do passado).

³⁶ A *Festa de Todos os Santos* tem origens indígenas mexicanas, e trata-se de uma comemoração pela alma dos mortos. Em Espanha, a comemoração sucede anualmente no dia 1 de novembro, feriado nacional, no qual os espanhóis visitam os seus entes queridos mortos para prestigiá-los e honrá-los, numa celebração animada, similar ao que acontece no México.

O Grupo Feminino é reduzido a duas mulheres: Dona Ana de Ulloa - que irá ter durante a obra rasgos de vingança, não só por Don Juan ter morto o seu pai como também por ter sido preterida por outra mulher -, e Dona Beatriz de Fresneda, uma mulher apaixonada, submissa e enganada por diversas vezes pelo libertino. Não só no que concerne ao Grupo Feminino se denota a diminuição do número de personagens, salientamos igualmente, a supressão do tio de Don Juan, Don Pedro, do Rei de Nápoles, a transformação de Don Octavio em Don Filiberto (recuperado do enredo de Dorimon e de Villiers). Não obstante, salienta-se o acréscimo de Luis de Fresneda (que apresenta rasgos da personagem Marquês de la Mota de Tirso de Molina) e da graciosa Pispireta.

Este Don Juan é um criminoso notório, com uma longa lista de mortes e de conquistas na sua história de vida, violento, cínico e desrespeitoso. Seduz não pelo prazer, mas pelo atentado às normas. Enquanto noivo de Dona Ana de Ulloa não a deseja, despreza-a, contudo, depois de o casamento arranjado pelos pais se anular quando ambos detêm conhecimento da sua vida criminosa, procura-a, revelando-se um homem apaixonado. A personagem para além de provocativa e insolente (inclusive perante seu pai, Don Diego), acarreta os crimes que lhe haviam imputado no passado, tais como a culpa pela morte do Comendador, morte que por sua vez irá originar toda a ação posterior em torno do Convidado de Pedra. Zamora acentua o caráter demoníaco de Don Juan, pecando, contudo, pelo exagero dos traços mais externos e pouco apelativos da personagem de Tirso de Molina, numa tentativa de acentuar as características mais vistosas que agradassem ao público, criando-o totalmente carente de significação profunda. Bévotte considera que o exagero na dose de originalidade distancia este Don Juan do original.

C'est une nouvelle déformation imposée au type légendaire par ce désir, que nous avons poussant plus au noir les traits primitifs. Ici, l'exagération produit un personnage contradictoire et détraqué, une sorte de maniaque dangereux, une brute frénétique. (Bévotte, 1993: 292)

Não obstante o vazio da personagem, sublinha-se o seu peso histórico no mito, dado que suas características detêm a significação do prenúncio de um Don Juan amado, arrependido, perdoado, não só por Deus, mas igualmente pelos homens.

As invariantes mantêm-se: a Estátua, o jantar sobre a tumba com manjares diferentes dos servidos em Tirso de Molina - compostos por cobras nos pratos e fogo nos copos, simbolizando os alimentos que esperariam o pecador no inferno -, que, juntamente com as

cenas fúnebres, tais como as portas que se abrem sozinhas ou mesa que surge do abismo, marcam de forma simbólica a obra. Os manjares são desta vez servidos por esqueletos vestidos de preto, por entre vozes que sussurram na obscuridade cânticos ameaçadores, anunciando o castigo do pecador: “Mortal, advierte, que aunque de dios, el castigo tarde, no hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague” (Zamora, 1834: 39). Ressalve-se que o convite para jantar tem contornos substancialmente diferentes uma vez que Don Juan, depois de ter sido gozado no panteão pelos amigos após confessar a sua perturbação perante fantasmas de pedra, num súbito momento de valentia forçada, faz um convite às estátuas e supulcros para cear nessa noite em sua casa.

Após várias tentativas de vingança infrutíferas por parte dos inimigos, o castigo chega através do Céu, conforme a tradição. A Estátua tenta converter o pecador numa primeira instância, contudo, sem sucesso, uma vez que ele considera ser tarde para se arrepender dos seus pecados. Zamora apela à misericórdia de Deus, colocando a Estátua a alertar o pecador do facto de nunca ser tarde para o verdadeiro arrependimento. Quando se prepara ser precipitado ao Inferno, Don Juan expressa o seu pesar pelos pecados cometidos em vida, rogando piedade e clemência divinas. Na sua morte, fica a réstia de dúvida acerca do seu perdão. Este desfecho, para Bévotte modifica de modo estouvado a significação religiosa da obra de Tirso de Molina, uma vez que se Don Juan for salvo, a moral de nada ganha com o perdão de um homem que, de modo interesseiro, se arrepende depois de uma vida repleta de crimes.

3.7. Goldoni, a “realidade” italiana do mito

Carlo Goldoni, poeta, famoso dramaturgo italiano de comédias e um grande reformador *da commedia dell'arte*, criou, em 1736, a peça *Don Giovanni Tenorio, ossia Il Dissoluto*, uma comédia em 5 Atos, cujo enredo é fortemente inspirado em Tirso de Molina. Goldoni escrevia em prosa, uma vez que o autor afirmou ser o único meio de narrativa mais próxima do real, contudo, nesta peça imperam os versos brancos que teriam como finalidade tornar menos chocantes os sentimentos de desonra e as máximas de impiedade, uma vez imbuídos na doçura da poesia.

O autor considerava o *donjuanismo* como um tema vazio antes de iniciar a escrita da sua peça, optando mais tarde por recorrer à sua escrita, atacado por uma necessidade de amor

à pátria, decido a colocar em cena um novo Don Juan italiano, uma vez que (segundo a visão de Goldoni) as peças de *Commedia dell'Arte* italianas eram indignas de representar o *donjuanismo* em seu país. A sua intenção foi então a criação de uma obra que conseguisse rivalizar com a obra de grande sucesso de Molière.

Goldoni propôs, através das suas obras, a reforma do teatro, contrapondo-se à velha comédia improvisada, instituindo uma nova comédia, totalmente escrita e baseada na naturalidade, com forte pretensão de retratar fielmente a realidade. Esta peça não fugiu à regra. Com a intenção de racionalizar e naturalizar o assunto, desembaraçou-se da maior parte dos elementos sobrenaturais de *El Burlador*, inclusive da Estátua vingadora e de todos os elementos cómicos das versões italianas, para se sujeitar somente à sua ideia de verdade. As partes religiosas são totalmente suprimidas ou transformadas em linguagem pagã.

A obra inicia-se com diálogo entre Dona Ana e Don Alfonso, personagem encarregue pelo pai da nobre de encontrar um marido honorável para a desposar: Duque Otávio.

O Grupo Feminino é constituído por duas nobres (aproveitadas da obra de Tirso de Molina), Dona Ana, noiva do Duque Otávio (ainda que contra a sua vontade), Dona Isabela, a mulher traída que o persegue e Elisa (uma camponesa descendente de Arminta), Tisbéa é simplesmente suprimida. De sublinhar que Goldoni revela nas falas de Dona Ana (e pela primeira vez desde a história do mito), o seu carácter duvidoso e a sua predisposição para a volúpia: “É il desio di saper passion comune” (Goldoni, s/d: 10). De igual forma, revela o seu carácter interesseiro e a sua ambição de poder (ao contrário de Dona Ana espanhola), desejando casar não com um sobrinho, mas sim com um filho do rei, representando sumamente o realismo burguês de Goldoni.

Don Juan desce ao nível dos vulgares sedutores, assaltado na peça por um desejo de amor trivial e mesquinho, totalmente sem envergadura.

(...) un enjôleur de femmes qui n'a pas la franchise de ses vices, un jouisseur avide de plaisirs faciles, qui aime la vie et peur de la mort, un menteur douxereux, fécond en inventions; un mélange singulier de perfidie, de souplesse et aussi de sentimentalité tendre et câline.” (Bévotte, 1993: 319).

Na opinião de Bévotte (1993), a Itália não imprimiu uma positiva significação ao *donjuanismo*, uma vez que depois de desvirtuar o carácter religioso do drama recorrendo à comicidade de mau gosto, dissolve a essência da personagem Don Juan, tornando-o medíocre, um fantoche, um libertino vulgar, movido, única e exclusivamente, pelos vícios que carrega.

Il eût represente, sous les traits de Don Juan, le libertin italien du XVIII siècle et son tableau aurait pu offrir quelque intérêt pour l'histoire de la littérature et des moeurs. Mais, un grand seigneur, comme Don Juan. Aussi, la vérité qu'il a introduite dans sa pièce n'a-t-elle rien de général; elle n'embrasse ni un pays ni un temps; c'est un vérité occasionnelle, anecdotique; un simple fait divers. (Bévotte, 1993: 314)

Como novidade, realçamos o facto de Giovanni pedir perdão e piedade a Dona Ana, perdão que a nobre não lhe concede. Sublinhamos tratar-se das poucas obras onde se observa o medo e o arrependimento verdadeiro na personagem.

Outro ponto extremamente importante no que concerne à particularidade da obra é a não existência da personagem do criado, curiosamente o autor opta por manter Don Juan só durante toda a obra.

Goldoni imprime significativas diferenças relativamente ao desfecho da obra, nomeadamente no que concerne à substituição da Estátua por um busto silencioso, completamente imóvel, e Don Juan, em vez de ser arrastado até às chamas do inferno, ser fulminado por um relâmpago, num dia cheio de sol e céu limpo, o que torna o final da peça insólita. Na morte de Don Juan encontramos, contraditoriamente ao desejado por Goldoni, um carácter sobrenatural. Relativamente a este desfecho, Bévotte (1993), concorda com Rousset (1985), uma vez que ambos concordam que Goldoni provocou um empobrecimento do mito, uma vez que, para o autor, “substituir a estátua que fala, que anda, que vai cear, por um trovão, provoca de facto um diagnóstico de morte” (Rousset, 1985: 39).

3.8. Mozart/Lorenzo da Ponte, a porta que se abre para o mito romântico

3.8.1. A música entra em cena

A música de Mozart foi em grande parte, e de acordo vários estudiosos na matéria (nos quais se inclui Urbano Tavares), a responsável pela nova etapa romântica do *donjuanismo*, abrindo um novo caminho para o surgimento do mito romântico onde Don Giovanni se reergue em demanda pelo eterno feminino. Mozart conseguiu, através de um enorme protagonismo por parte da orquestra, expressar as *nuanças* do drama e da psicologia das personagens, tal como a própria estrutura musical da ópera, com os recitativos e árias, se encarregou de conceder uma maior profundidade aos cantores.

[...] esta versão musical, como consequência de determinadas modificações, representa, e nisso estamos totalmente de acordo com a teoria de Jean Massim, a passagem do mito barroco ao mito romântico, garantindo com isso a existência futura de Don Juan, ou seja, a sua transmissão e sobrevivência no tempo. (Suarez, 1999: 37)

Investigadores tais como Guy Vogelweith (1981) consideram que a música é o único meio que nos possibilita compreender verdadeiramente os meandros de Don Juan, pois “o amor que se revela da alma é a duração do tempo, o amor sensual, dissipação no tempo; ora, o médium que exprime essa dissipação é a música” (Vogelweith, 1981: 83). Através da música Don Juan abandona o corpo humano para se tornar numa força demoníaca da natureza, e Guy Vogelweith afirma, inclusive, que “a música assim entendida torna-se o substituto de uma experiência mística, interdita ou abafada por determinado clima religioso” (Vogelweith, 1985: 85).

[...] il fallait que le méchant fût puni, mais de façon que son châtement put “être un effet de la colère de Dieu et provenir aussi d’une combinaison de causes secondes dirigées par les lois de la Providence”. Cette combinaison avait donc l’avantage d’accorder de la science et la religion. Ingéniosité dont l’auteur semble fort satisfait, qui, s’il faut l’en croire, ne déplut pas trop au public et dont le sujet seul eut à souffrir. Mais de cela, Goldoni ne se douta guère. (Bévoite, 1993: 313)

Álvaro Machado, por sua vez, afirma haver uma relação íntima entre a literatura e música, considerando que, relativamente ao Don Juan de Mozart “a sua verdadeira natureza é a musical” (Machado, 1985: 21), tal como o Don Juan de Hoffmann, que se despersionaliza, sendo “a própria fluência musical” (Machado, 1985: 21). Esta íntima relação levou-nos a aprofundar as raízes das representações musicais mais relevantes alusivas ao *donjuanismo*.

O tratamento da lenda de D. João pela música renova, em certa medida, e até impulsiona o mito para uma nova dimensão mais universal e atemporal. As perspectivas abertas pela expressão musical, mais abstrata, e, por conseguinte, potenciadora de manifestações artísticas próximas da plenitude, acarretam naturais consequências na evolução do mito e na figura do sedutor. (Silva, 2007: 63)

Na segunda metade do séc. XVIII o *donjuanismo* encontrou presença no âmbito musical, encontrando novas e insuspeitáveis feições em melodramas, operetas, óperas, bufas, comédias para música e pantomimas. Contudo, apesar da ploriferação dos diversos géneros em volta do tema, foi a ópera que mais contribuiu para a difusão do mito, opinião partilhada por Carmen Suarez (1999). A primeira obra deste género musical surge em 1669, *Il Empio punito* de Melani e Pipo Acciaiuoli.

A primeira ópera semisséria a explorar o *donjuanismo* foi a de Le Tellier, *Le Festin de Pierre* (1713), seguindo-se entre 1777 e 1787, dez versões musicais, mas a mais importante é indiscutivelmente a versão *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* (1787), uma ópera composta por dois atos, com libreto³⁷ a cargo de Lorenzo da Ponte.

Don Juan estava predestinado a se submeter à *ópera buffa*³⁸ para permitir a sua sobrevivência como mito, daí a rendição da ópera à tradição da ópera *buffa* italiana. Este registo operático ainda hoje é erroneamente classificado como cómico por leigos na matéria, quando, na verdade, ele apresenta não só características de comédia, como de melodrama e até mesmo de elementos sobrenaturais. Don Giovanni foi considerado por Mozart como um *dramma jocoso*³⁹, renovado mais tarde por Saramago, que reaproveitou o riso ambíguo do compositor.

3.8.2. A genialidade de W. A. Mozart

Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart nasceu em Salzburgo no ano de 1756, contudo, anos mais tarde prescindiu dos dois primeiros nomes e latinizou o seu Theophilus alterando-o para Amadeus⁴⁰. Considerado um génio da música e uma criança prodígio, tinha 32 anos quando, após o grande sucesso da ópera *As Bodas de Fígaro* (1786), recebe uma encomenda para uma nova obra, *Don Giovanni*. O libretista eleito foi Lorenzo da Ponte⁴¹ (1749-1838), um escritor judeu veneziano convertido ao cristianismo, que proporcionou a Mozart os libretos de três óperas: *As Bodas de Fígaro* (1786), *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1790). Apesar de ser muitas vezes esquecido pela crítica, dado viver à sombra da genialidade de Mozart, este libretista “libertino”⁴² escreveu mais de cinquenta textos de ópera, trabalhando inclusive para dezanove consagrados compositores⁴³.

³⁷ Libreto do italiano *libretto* – vocábulo italiano que tem como definição principal um pequeno livro, e refere-se ao texto que serve de base para ser musicado, seja em óperas, cantata, musical ou ballet.

³⁸ “Género de ópera cómica de curta duração e formas simples, com não mais de três atos e textos recitativos. Surgiu inspirada nos *Intermezzi* apresentados nos intervalos da ópera séria. Um bom exemplo é *La Serva Padrona* (1733) de Pergolezi” (Dourado, 2004: 234)

³⁹ O drama jocoso ou ópera semisséria, é um termo que descreve uma obra que contenha um misto de ação cómica e séria.

⁴⁰ Aquele que ama a Deus.

⁴¹ O nome que lhe fora atribuído aquando o nascimento foi Emmanuele Conegliano, contudo foi mais tarde batizado pelo bispo Lorenzo da Ponte, de quem se tornou-se homónimo.

⁴² A célebre libertinagem de Da Ponte (tendo como companheiro de folia Giacomo Casanova), levou-o inclusive a ser banido de Veneza, poderá ter servido de inspiração para o enredo atribulado do também sedutor Don Giovanni.

Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni foi a segunda ópera de Mozart com libreto escrito por Lorenzo da Ponte, tendo sido estreada no teatro nacional de Praga em 29 de outubro de 1787, um ano após a estreia de *As Bodas de Fígaro* em Viena. Para além da versão original, conhece-se outra, destinada a ser apresentada no ano seguinte (1788) em Viena, produto resultante da rebeldia dos cantores, que exigiam maior destaque cénico ou composições que lhes permitissem exhibir a sua capacidade vocal. Segundo Irene Campéas (1992) Mozart, especialmente sensível a essas exigências, teria alterado algumas das composições e criado novas árias para a estreia em Viena, em função da presença de novos artistas. A versão que nos é dada a conhecer ocorreu através da fusão de ambas as versões.

Don Giovanni é uma ópera constituída por inúmeros recitativos⁴⁴, árias⁴⁵, duetos, trios, finais, composta segundo as regras da estética diatónica⁴⁶ dominante no século XVIII. Segundo Henrique Simonsen, a lógica da divisão de cada ato em números, era a mesma da divisão dos livros em capítulos, cujo objetivo residia em não abusar do fôlego do espectador. As regras da harmonia exigiam uma definição tonal para cada número (salvo os recitativos): a ária deveria começar numa tonalidade e acabar na mesma. Modulações⁴⁷ transitórias eram aceitas naturalmente, sobretudo em trechos longos, mas desde que se voltasse à base. Quanto aos recitativos, serviam para dar agilidade à ação dramática, já que pouca ação costumava acontecer durante uma ária ou um dueto convencional. Na realidade, mesmo depois da reforma da ópera de Gluck, a maior parte da ação nas óperas do século XVIII mantinham-se somente durante os recitativos, e quando a ação dramática não permitisse a interrupção, os números deveriam ser encadeados. Neste ponto, *Don Giovanni* acarreta duas inovações. A primeira foi o encurtamento dos recitativos, muito mais breves em *Don Giovanni* do que nas óperas anteriores de Mozart, inclusive nas *Bodas de Fígaro* (1786). A maior parte da ação dramática de *Don Giovanni* flui durante os números musicais, invertendo o papel do recitativo e o seu extraordinário impacto sobre o ouvinte. Mozart, descobriu igualmente o impacto dramático que uma intervenção temporária da orquestra pode causar aquando um recitativo. A segunda inovação, ainda mais revolucionária, é a conclusão de números sem

⁴³ Entre os quais se destacam, segundo Constantino Maeder (2006): Niccolò Jommelli, Christoph Willibald Gluck, Johann Adolph Hasse e Domenico Cimarosa. O mais célebre dos seus libretos, *Artaserse* (1970), havia sido convertido em ópera em mais de cem ocasiões.

⁴⁴ Parte de uma obra que valoriza essencialmente o texto, e que, nas óperas e oratórias, antecede uma ária.

⁴⁵ Melodia cantável ou trecho incluído na ópera cantada a solo ou com acompanhamento instrumental.

⁴⁶ Que procede por intervalos de tom e de meio tom.

⁴⁷ Mudança de tonalidade.

resolução tonal, ou seja, os números só se encerram no libreto e nas barras da partitura, mas não nos ouvidos habituados à harmonia diatónica, encadeando-se automaticamente com o número seguinte. O exemplo mais flagrante é o fornecido pelos quatro primeiros números da ópera: a) a sinfonia; b) a introdução (entre a ária *Nozze e matrimonio*⁴⁸ até ao momento da morte do Comendador; c) o recitativo seco; d) o recitativo e o dueto entre Dona Ana e Don Ottavio. Esses quatro números, na realidade, compõem uma unidade musical, pois os três primeiros não se resolvem harmonicamente.

3.8.3. Argumento

A Ópera inicia-se em Sevilha, em pleno século XVII. Logo no I Ato encontramos cenas recuperadas da obra original, nomeadamente a cena do alpendre do palácio do Comendador, à noite. Don Giovanni, depois de ter tentado violar Dona Anna, mata, num duelo de espada em punho, o pai desta, o Comendador Don Gonzalo, fugindo de seguida sem ser reconhecido. Don Ottavio, noivo de Dona Anna, jura protegê-la e vingá-la.

Dona Elvira, a antiga amante, acusa-o de não ter cumprido a sua promessa de casamento. Don Giovanni livra-se dela confiando-a ao seu criado de quarto, Leporello, que por sua vez lhe oferece o catálogo das conquistas do seu senhor a fim de lhe demonstrar o seu carácter leviano. No seu registro há nada menos do que 640 seduzidas em Itália, 231 na Alemanha, 100 na França, 91 na Turquia e 1.003 em Espanha, de todas as idades e categorias sociais.

A cena seguinte retrata uma festa na casa de Don Giovanni. Após as apresentações iniciais, o libertino convence Leporello a desviar as atenções de Masetto, enquanto ele afasta Zerlina para a seduzir. Esta última reage, aos gritos, e os presentes arrombam a porta do quarto onde Don Giovanni se escondera com a camponesa. Don Giovanni tenta, em vão, culpar Leporello do assédio à jovem, contudo, o trio (Dona Elvira, Dona Anna e Don Ottavio) sedento de vingança retira as máscaras para identificar o verdadeiro vilão da história. Don Ottavio inclusive, ameaça o conquistador com uma pistola, só que à sua fraqueza opõe-se a energia de Don Giovanni, que, após um breve momento de perplexidade, resolve a situação empunhando a espada, concretizando deste modo a sua fuga.

⁴⁸ A ária *Nozze e matrimonio* narra as desventuras de Leporello como criado de um patrão leviano que, enquanto seduz uma bela mulher, o deixa em sentinela.

A cena inicial desenrola-se numa rua próxima às casas de Dona Elvira e de Dona Anna. Leporello informa o patrão da sua intenção em se demitir do emprego, revelando-se indignado pelo facto de ter sido por ele incriminado como o sedutor de Zerlina. Don Giovanni consegue dissuadi-lo através de uma choruda remuneração, revelando-lhe de seguida a sua paixão pela camareira de Dona Elvira. Só que, para seduzi-la, a sua nobreza é uma credencial da pior qualidade, e, uma vez que seria melhor sucedido se se apresentasse como Leporello, convence o criado a trocar de roupas com ele. Dona Elvira aparece na varanda de sua casa e Don Giovanni jura arrependimento e fidelidade, contudo, quando ela vem ao seu encontro, Don Giovanni convence Leporello a assumir a sua identidade. O falso Don Giovanni afasta Dona Elvira, e o verdadeiro libertino, fantasiado de Leporello, tenta chamar à janela a camareira de Dona Elvira, cantando-lhe uma admirável serenata. Em vez da camareira, chegam Masetto e um bando de homens armados para trucidar Don Giovanni, porém, uma vez vestido de Leporello, finge querer juntar-se ao grupo para liquidar o sedutor, e para isso dispersa o grupo em duas partes, com o objetivo de cercar o libertino. A sós com Masetto, e depois de o desarmar, pespega-lhe uma surra monumental.

Masetto, depois de ser espancado por Don Giovanni, é consolado por Zerlina com promessa de uma cura natural, o seu carinho. Leporello, trajado com a roupa do patrão, é encurralado pelos camponeses e por Masetto, Zerlina, Dona Anna e Don Ottavio, que o julgam culpado pela surra do camponês. Depois de desfeitas as dúvidas, e de revelar a sua verdadeira identidade, consegue fugir.

A cena transfere-se para um cemitério à noite. Numa grande gargalhada, Don Giovanni encontra-se com Leporello diante do mausoléu do Comendador⁴⁹, cuja estátua se movimenta de forma ameaçadora, e onde ocorre a famosa cena do convite para jantar.

Já no seu palácio, Don Giovanni ceia alegremente. Em vão, Dona Elvira vem implorar-lhe que mude de vida, entrando de seguida a Estátua do Comendador que ordena que este se arrependa ou será amaldiçoado. Don Giovanni mantém a coragem que lhe é característica, negando o arrependimento e proferindo a palavra não nove vezes. A Estátua dá a mão ao sedutor que imediatamente é castigado, a terra abre-se sobre o inferno, levando Don Giovanni a cair nas profundezas, desaparecendo para sempre por entre labaredas. Por fim

⁴⁹ Sendo recuperado o epitáfio inscrito no túmulo da obra de Tirso de Molina: Aquí aguarda del Senõr el más leal Caballero la venganza de um traidor. Del mote reírme quiero. Y avéisos, buen viejo, barbas de piedra?

surgem as restantes personagens para retirarem a ilação moral desta história.

3.8.4. Particularidades da obra

Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni (1787) permitiu um elo de ligação entre o barroco e o pré-romantismo, contudo, o mito de Don Juan diferencia-se substancialmente comparativamente às suas origens. Mozart/Da Ponte criaram um Don Giovanni capaz de amar, em constante perseguição pelo Amor Absoluto, um idealismo traduzido na busca e não da volúpia. Pela primeira vez Don Juan abandona o rótulo de odioso para se transformar em fascinante, provocando a diluição da Inconstância.

A vida de Don Giovanni é como o champagne: sofisticada, cheia de vitalidade e que irrompe da intensa energia acumulada no interior, criando uma ilusão de festa e alegria, própria da mais distinta atmosfera que encontra na ópera o seu meio predileto e de eleição. (Silva, 2007: 72)

Segundo Rosa Maria Sequeira, “no século XVIII, toda a Europa retoma do mito os elementos que correspondem à preocupação do século: a sedução, o pensamento livre e a condição da mulher⁵⁰” (Sequeira, 2009: 6).

No *dissoluto punito* de Mozart vibram, por assim dizer, à margem do libreto, os ritmos exaltados da carne liberta de todas as veias até ao êxtase estético-erótico. A alma de Don Juan é-nos revelada, subtil e apaixonadamente, através do sortilégio musical numa interpretação ao mesmo tempo espirituosa e profunda. (Rodrigues, 1960: 12)

A ópera de Mozart difere em alguns aspetos e personagens relativamente à versão original, entre os quais Dona Elvira, recuperada da obra de Molière. Esta personagem feminina enfoca uma relação de poder com o seu antigo amante, representada a nível musical através das linhas melódicas que se confundem progressivamente uma com a outra, impondo-se, no fim, a de Don Giovanni (ato II, cena 14).

Don Juan é definido como um ser sensual exuberante e o seu crime resume-se a despertar grandes paixões que deveriam ser ignoradas pelas suas vítimas, de acordo com a moral e os bons costumes. A música é um forte aliado para o desvelamento excessivo inerente à sua conduta, graças ao protagonismo exercido pela orquestra, que, através da sua

⁵⁰ Temas que se encontram substancialmente evidentes na obra de Saramago, a par de outros como a culpa e castigo, pertencentes ao universo ficcional do escritor. Estas características de um herói romântico irão mais tarde ser aprofundadas pelos românticos Hoffmann e Zorrilla.

estrutura musical, lhe oferece uma maior profundidade. Don Giovanni transforma-se numa figura extensiva e musical, erótica na linguagem, detentora de uma sensualidade exacerbada.

Na leitura da ópera encontra-se bem patente uma tentativa de operar um deslocamento da ideia de sedução, ao apresentá-la como simples forma de existência, uma leitura até ao momento não explorada: a grandeza de Don Giovanni, sendo que a lição moral fica em segundo plano. O espetador não sabe se assiste ao triunfo da morte ou ao triunfo da vida, ambiguidade reaproveitada por Saramago.

A Morte volta a emergir com um terrível poder além-túmulo, restituindo à obra a dimensão sobrenatural e religiosa original. Os românticos prontamente se identificaram com esta nova visão incidente sobre a morte, uma vez que o romântico nutre por ela uma previsível simpatia, na medida em que o desprezo da vida terrena pode levar o herói romântico ao suicídio, à morte heroica, para além do facto dos amantes no movimento romântico muitas vezes morrerem juntos com a finalidade de permanecerem unidos para todo o sempre. Mozart optou pelo regresso às fontes no que ao Inconstante diz respeito, restituindo o poder sobrenatural da Morte, equilibrando deste modo o sistema de invariantes de Rousset (1985) numa genial elaboração. É na Abertura que facilmente identificamos a voz do Comendador, através da música aterrorizante e sepulcral, que lentamente se desvanece, cedendo lugar a um tema mais ativo e cheio de vida. Esta voz, que ressoa como advertência, aparece novamente no final da ópera, aquando do duelo entre Don Juan e a Estátua do Comendador, uma figura pungente na sua ânsia de justiça, crente da sua função de punição dos pecadores.

Dona Anna, suprimida em Molière, ganha relevo transformando-se numa musa romântica, superando a condição de vítima para se tornar num forte opositor a Don Giovanni, recolocando de forma coerente, segundo Rousset (1985), a intervenção vingadora da Estátua do Comendador. O poder readquirido pela personagem Dona Anna, é sublinhado através da música, uma vez que, quer nas árias atribuídas à personagem, quer nos recitativos, os seus gritos de tormenta são exponencialmente aumentados através de acordes lúgubres e dilacerantes por parte da orquestra. Dona Anna reflete, igualmente, através da música, a ambiguidade melódica do seu amor, uma vez que a sua vontade de vingar o assassinato do seu pai, totalmente legítima, não compactua com a descoberta de uma outra dimensão do amor, a que Don Juan a expôs, levando-a a hesitar relativamente aos sentimentos que nutre por Ottávio, seu noivo, que costumava frequentar o seu leito a altas horas da noite. No final, depois da morte de Don Giovanni, quando Dona Anna pede um ano de luto a Don Ottávio,

ficamos sem saber se este luto foi fruto da dor pela morte de seu pai ou da dor pela morte do conquistador⁵¹.

O trio feminino é novamente reconstituído: Zerlina⁵², uma camponesa deslumbrada pela nobreza, noiva de Masetto, sem o mínimo pudor em ser cortejada no dia do seu casamento, contudo, detentora de uma enorme capacidade bom senso que a capacita a dar-se conta da ilusão e se tornar prontamente numa esposa dedicada; Dona Elvira, a esposa abandonada de Don Giovanni, verdadeiramente apaixonada do princípio ao fim da ópera, acaba por terminar os seus dias num convento; Dona Ana, a personagem chave, atinge nesta obra a plenitude da sua existência.

Outra diferença significativa comparativamente à obra de Tirso de Molina e mesmo à de Molière, é o facto de o famoso Catálogo reaparecer no drama. Citado pela primeira vez, na peça *Il convidado di pietra* (1650) de Cicognini, adquire, em Mozart/da Ponte, contornos de celebridade, através da famosa ária mozartiana de Leporello, composta para voz baixo, *Madamina, il catalogo è questo*, que segundo Sauvage, “altera a sordidez em elegância, a obscenidade em destino e o trivial em metafísica.” (Sauvage, 1985: 58). O Catálogo, um livro onde o criado de Don Giovanni, Leporello, apontava os nomes das mulheres conquistadas pelo patrão, foi reaproveitado por Saramago, que lhe concede uma enorme relevância na sua obra, como teremos ocasião de abordar mais à frente neste trabalho de investigação.

3.9. Hoffmann, a inspiração romântica

Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, poeta, escritor e compositor germânico, detentor de uma imensa sensibilidade musical, foi profundamente capturado pela música de *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* (1787), tal como grande parte dos poetas e músicos amantes do movimento romântico. Hoffmann, amante das artes em geral, nutria uma profunda admiração por W. A. Mozart, e esse fascínio levou-o a adotar Amadeus como um dos seus nomes próprios e a publicar um conto, no ano de 1813, *Don Juan, eine fabelhafte Begebenheit*, cujo tema principal foi a ópera *Don Giovanni* de Mozart.

⁵¹A inconstância desta misteriosa personagem é mais tarde evidenciada por Hoffmann (1813).

⁵² Descendente da personagem Tisbea de Tirso de Molina e da personagem Mathurine de Molière.

3.9.1. Argumento

O narrador ouve uma pancada de sinos e uma frase sonante: “O espetáculo vai começar”. Nesse momento, toma consciência de que não se encontra no quarto do hotel onde se havia hospedado na noite anterior, mas sim sentado à mesa. Chama o garçon e questiona-o sobre o espetáculo que deteta estar a acontecer. Neste momento, descobre que o hotel e o teatro são o mesmo local, e é informado de uma passagem secreta para a caixa do visitante, a lhe possibilitaria ver a ópera *Don Giovanni* de Mozart. Assiste deslumbrado a parte da apresentação, e no intervalo, Dona Ana, exatamente como ele a havia visto no palco, aparece misteriosamente, dentro da caixa do viajante, ao lado do narrador aterrorizado. Uma poética descrição da personagem é feita pelo narrador, que logo de seguida se apercebe do profundo conhecimento que Dona Ana detém sobre a sua pessoa. A personagem feminina desaparece logo de seguida, como por mágica, depois do som anunciando o fim do intervalo.

O narrador, no fim do espetáculo, desloca-se até ao seu quarto, local onde escreve uma carta ao amigo Teodoro, revelando-lhe os últimos acontecimentos. A cena final desenrola-se entre ele e um amigo, sentados a desfrutar do pequeno-almoço, ocasião onde de nos é dado a conhecer a morte de Dona Ana na noite anterior.

3.9.2. Particularidades da obra

Depois de Da Ponte/Mozart (1787), os românticos extrapolaram o enquadramento de forças que o compositor estabeleceu na ópera, levando-os a ver em Dona Ana uma paixão secreta e um ódio amoroso pelo herói, o que levou por sua vez Hoffmann, à desintegração, mais uma vez, do Grupo feminino, centrando-se, de modo obsessivo, numa única mulher, o que teve como consequência, segundo Rousset (1985), a rutura das três invariantes do sistema... A visão *hoffmaniana* resume-se nas palavras de Rousset: “Não se poderá supor que o céu encarregou Ana de revelar a Don Juan a parte divina da sua natureza e... de o salvar pelo mesmo amor de que satã se servira para o condenar?” (Rousset, 1985: 43). Segundo o autor, o equilíbrio de forças entre as várias invariantes (O Inconstante, O Morto e O Grupo Feminino), cai por terra ao reduzir O Grupo Feminino a uma única personagem, e ao colocar em causa a inconstância do herói através do laço profundo entre Don Juan e Dona Ana, mantendo-o infiel, mas sonhando com a fidelidade. Do enredo desaparecem Dona

Elvira e Zerlina, e deparamo-nos com a redução das demais personagens a meras referências, sem qualquer função significativa.

O breve conto de Hoffman é repleto de *suspense* e verdadeiramente revolucionário na medida em que dá origem a um novo percurso evolutivo do mito, onde a figura do libertino é substituída pela de um sedutor em busca do amor ideal, acabando inevitavelmente por marcar as gerações românticas e delinear as principais marcas que caracterizam o mito no século XIX. Quebra-se deste modo a uniformidade da burla mantida durante dois séculos, dando lugar à filosofia do amor. Carmen Becerra Suárez (1999) afirma que a influência de Hoffmann é detetada em quase todas as versões românticas de Don Giovanni, as quais acentuaram, quando não refundiram, uma das quatro facetas já delineadas na obra do escritor alemão: “o buscador do ideal, o rebelde, o amante irresistível e a heroína romântica (Ana)” (Teixeira, 2008: 44).

Hoffmann seguiu a linha de raciocínio de Mozart, perdurando a diluição da inconstância do herói. Este Don Juan conquistador, vive em busca da mulher ideal para amar, onde o idealismo se traduz no sonho de um permanente amor, em detrimento aos antecessores a Mozart, que o colocavam em busca da conquista fugaz, da volúpia física e efémera. Hoffmann consegue colocar em evidência as emoções e sentimentos do herói, diminuindo a conotação negativa das suas condenáveis ações, despertando inevitavelmente a simpatia por parte dos leitores, face à capacidade de amar deste Don Juan romântico.

Don Juan despersonaliza-se, ele é a própria fluência musical, confundindo-se o onírico e o real, o ator com o espetador, o drama com a ironia. A estratégia da sedução é totalmente abolida. O sedutor confunde-se com o objeto de sedução. (Machado, 1985: 21)

Surgem, na obra, indícios sobre a descrição física de Don Juan, a figura de um homem culto, com uma beleza inegável, contudo, em profundo conflito com as forças demoníacas. Em contrapartida, Hoffmann apresenta os primeiros sinais de fadiga e de frustração do herói, características que Saramago aproveitou para a sua obra, na qual encontramos um Don Giovanni velho e cansado.

Podes acreditar no que te digo, Teodoro, a natureza tinha dotado Don Juan, como se tratasse do mais querido dos seus filhos predilectos, com tudo o que há de mais elevado no homem, num parentesco muito íntimo com o que é divino, muito acima do comum dos mortais (...). Um corpo robusto e soberbo, uma compleição de onde irradia a chama que caiu no peito, para aí acender pressentimentos da vida suprema; uma sensibilidade profunda, um espírito com uma inteligência rápida... Mas a terrível consequência do

pecado original, é o que o Maligno conservou o poder de espiar o ser humano e de lhe estender pérfidas armadilhas, mesmo quando faz esforços para elevar à altura do seu ideal e exprime, no próprio ato do seu esforço, a sua natureza divina. (Silva, 2007: 77)

O escritor recusou o drama que tanto enalteceu as revisitações antigas do mito, optando antes pelo relato, constituindo o narrador uma única e só voz, que relata as suas próprias experiências como personagem central da história. Esta opção provocou uma substancial e importante alteração na evolução do mito, através de uma marcante reformulação do *donjuanismo*.

A opção hoffmaniana pelo relato em detrimento do drama comporta dois importantes efeitos no ulterior tratamento do mito: por um lado, a transferência do narrador invisível do espetáculo teatral para uma única voz que controla todas as personagens (por consequência, ao destinatário múltiplo da mensagem teatral substitui-se um narratário simples, o leitor, com o qual o narrador estabelece uma comunicação direta); por outro lado, a reconfiguração da figura mítica, pela primeira vez em busca incansável da Mulher Ideal. (Mendes, 2006: 295)

O narrador deste pequeno conto é um audaz viajante por entre os sons, que despreza a vulgaridade e monotonia da vida quotidiana. O conto divide-se em duas partes principais: a ópera a que o narrador assiste, e onde encontramos em evidência (segundo a teoria da intertextualidade de Genette) a copresença de um hipotexto, com termos pontuais que confessam a presença indubitável do libreto de Da Ponte; a segunda parte resume-se a uma carta escrita do narrador ao seu amigo Teodoro, na qual ele descreve a sua incrível viagem ao local onde decorrerá a ópera Don Giovanni.

Dona Ana surge como a “salvadora” de Don Juan, detentora de um poder de sedução avassalador, destinada a revelar a Don Juan a parte divina da sua própria natureza. A sua descrição é pormenorizada, caracterização física, aspetos psicológicos, que a colocam de imediato no papel de protagonista. Dona Ana revela-se numa misteriosa cantora, que durante o intervalo da ópera aparece subitamente ao narrador, sucedendo-se um breve diálogo entre as duas personagens, para se desvanecer logo de seguida. É-lhe investido o papel de heroína romântica, predestinada a regenerar Don Juan, destino que poderia ter sido alcançado caso Don Juan a tivesse encontrado, antes de atingir o desespero. Na última cena da ópera inscrita na primeira parte do conto, a sua personagem sofre uma enorme reviravolta, surgindo totalmente modificada, predizendo a morte de Don Juan.

Os restantes personagens, tais como Don Ottávio e Leporello, são criados à luz da ópera de Mozart, mantendo os nomes, respeitando o cenário, a entrada em cena, e as suas

características, contudo, são remetidas para um plano secundário, contrastando com o engrandecimento do herói.

Graças à curta narrativa de Hoffmann, a uniformidade mantida no mito durante dois séculos desaparece: a burla dá lugar a uma filosofia do amor; as mulheres que procuram a vingança são substituídas pela mulher ideal; a sensualidade e a vitalidade não escondem os primeiros sinais de fadiga e frustração do herói. (Mendes, 2006: 297)

3.10. Byron, o momento da ironia moderna

George Gordon Byron iniciou, em 1818, a obra *Don Juan*, um poema de variação irónica e satírica, dividido em 17 cantos de diferentes tamanhos, duas mil estrofes, mais de dezasseis mil versos, não obstante, inacabado, face à sua morte, no ano de 1824.

3.10.1. Argumento

O poema inicia-se com a declaração por parte do autor sobre o seu propósito de encontrar um herói de que o seu tempo tanto carece, explicando, logo de seguida, que, à falta de melhores, elegera Don Juan.

A história, inicia-se em Sevilha, onde Don Juan, (Juan, na versão byroniana), vive com a sua mãe, Dona Inês, uma mulher culta, e seu pai, um homem poligâmico que acaba por falecer precocemente. Criado apenas pela mãe, Juan recebe uma educação primorosa, porém rígida e cristã.

Aos dezasseis anos, quando as suas qualidades masculinas já despontavam para o mundo, apaixonou-se pela amiga de sua mãe, Dona Júlia, de vinte e três anos, casada com Don Alfonso. Vivem um intenso relacionamento amoroso até o marido descobrir o adultério e, por conseguinte, Don Juan ser obrigado a abandonar apressadamente sua terra natal, indo para Cádiz, para de lá tomar um navio que o levasse a Itália e França.

Juan sofre um naufrágio com o seu tutor e serviçais, e, após passar sérias privações no mar, torna-se o único sobrevivente da embarcação, sendo mais tarde encontrado numa ilha grega pela filha de um pirata, Haidê, princesa da ilha. Os dois apaixonam-se perdidamente, mas ele é posteriormente vendido como um escravo sexual à Sultana Gulbeyaz, uma bela mulher de 26 anos, esposa preferida do sultão. Com a finalidade de passar despercebido pelo

Sultão, é obrigado a disfarçar-se de mulher⁵³ alocado com as suas 1500 concubinas. Temendo ser descoberto foge e refugia-se no forte de Ismael.

Don Juan alia-se ao exército russo e salva uma menina muçulmana chamada Leila, que adota como filha. Após esse feito heroico, conhece pessoalmente a imperatriz Catarina II, *a Grande*, que o leva para sua corte na Rússia, mas dado o frio sentido nesse país, Juan fica doente e é enviado para a Inglaterra, juntamente com Leila. Sucedem-se jantares e algumas aventuras envolvendo a aristocracia da sociedade britânica e o fantasma do monge negro, que Juan acaba por desmascarar, verificando tratar-se de uma duquesa que pretendia encontrar-se secretamente com ele.

3.10.2 Particularidades da obra

A obra é considerada, pela crítica, como sendo uma variação irónica e satírica sobre a estrutura épica, onde encontramos um Don Juan longe do conquistador cruel e insaciável⁵⁴, mas como um homem facilmente seduzido pelas mulheres, que é lançado nos braços delas pela força das circunstâncias e vicissitudes do destino. O tratamento que Byron confere ao mito é revolucionário na medida em que o tema do amor é verdadeiramente aprofundado. Don Juan revela nutrir esse sentimento em contextos diferentes ao longo do poema, sentimento esse que lhe é correspondido. As suas antigas burlas são, deste modo, transformadas em apaixonados relacionamentos amorosos, onde o autor abre a porta para o desejo feminino, sem qualquer réstia de enraizamento no espaço geográfico. Nesta autêntica subversão à personagem de Don Juan original, a mesma é descrita, não como um conquistador, mas sim como um homem seduzido por mulheres, daí que a presença de uma lista de conquistas, seria, por si só, completamente impensável, pois não existem conquistas, mas sim verdadeiros amores.

A história começa com o nascimento de Don Juan, facto que pode ser considerado como uma abordagem inovadora operada sobre o mito. Don Juan não seduz nenhuma mulher na obra byroniana, é somente um jovem inocente de dezasseis anos, lançado pelo destino à sua sorte, sendo paulatinamente corrompido pelos vícios da sociedade, sociedade que o narrador

⁵³ De sublinhar que a constante do disfarce mantêm-se no enredo de Byron, contudo, desta vez o disfarce não serve como ferramenta de conquista do sexo masculino, mas antes como um meio do sexo feminino desfrutar do prazer sexual, observando-se uma clara aproximação à obra de Saramago.

⁵⁴ Visão de Tirso de Molina, Molière, entre outros.

crítica como moralista. O carácter íntegro da personagem é-nos dado a conhecer quando Juan salva Leila e a adota como filha.

Encontramos pela primeira vez, desde Tirso de Molina, o aprofundar de uma suposta história de vida da personagem, opinião partilhada por Carmen Bezerra: “Byron faz a adequação do mito à profunda subjetividade do romantismo e da modernidade, ao conceber um Don Juan partindo da sua herança psíquica parental”. (Becerra, 2011: 61)

Don Juan de Byron possui duas personagens principais: o jovem Juan e o Narrador, que interrompe a cada passo a sua narrativa, para fazer alusões a factos e escritores, poetas e políticos contemporâneos à obra. As personagens presentes em obras anteriores são completamente erradicadas da história, bem como o enredo que, à exceção da menção de um naufrágio, foi vindo a ser alterado desde Tirso de Molina, consoante a visão de cada autor.

3.11. Pushkin, a comédia do *nonsense*

Reencontramos Don Juan em 1839, na Rússia, na peça *The Stone Guest*⁵⁵, inserido dentro da obra *Pequenas tragedias*⁵⁶ de Aleksandr Pushkin, poeta, dramaturgo e novelista, considerado o fundador da literatura russa moderna. Baseada nas raízes do donjuanismo, esta peça é considerada (dentro do contexto teatral) uma farsa⁵⁷, a comédia do *nonsense*. Jean Massin (1993) considera que a liberdade criativa a que Pushkin sujeitou o mito poderá ter origem não só na sua dramaturgia de génio, mas também devido à sua nacionalidade.

Pushkin escreveu a peça depois de assistir a uma versão russa da ópera *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* de Mozart/Da Ponte, sendo esta ópera a sua principal fonte de inspiração⁵⁸, daí que não seja de estranhar encontrar alguns detalhes do libreto de Lorenzo Da

⁵⁵ Título original em russo: Каменный гость, *Kamenny gost*.

⁵⁶ Composta por: *The Miserly Knight*, *Mozart and Salieri*, *The Stone Guest* e *A Feast during the Plague*.

⁵⁷ Uma comédia que busca o entretenimento da audiência através de situações altamente exageradas, extravagantes, e pouco ou nada prováveis de acontecerem na vida real.

A careful analysis of the Stone guest brings us to the firm conviction that behind (these) externally borrowed names and situations we have, in essence, not merely a new reworking of the universal legends of Don Juan, but a profoundly personal, original work by Pushkin, the basic character of which is determined not by the subject of the legend, but by the personal lyrical feelings, inextricably bound to real-life experience, of Pushkin himself. (Bethea, 2006: 29)

⁵⁸ A peça *The Stone Guest*, foi, mais tarde transformada para registo operático, cuja direcção musical ficou a cargo de Alexander Dargomyzhsky

Ponte, como por exemplo no nome de Leporello e suas características psicológicas.

No início obra Don Juan regressa clandestinamente do exílio, o qual o rei lhe havia imposto como penalização pelo assassinato do Comendador. Revela-se entediado pelo afastamento da sua terra natal e saudoso da beleza das mulheres de Andalusia, indicando-nos, inclusive, pela primeira vez do mito, uma certa exigência no seu padrão de escolha das vítimas a seduzir, contrariamente ao Don Juan que nos foi apresentado na obra *Libertine: a tragedy*, de Shadwell.

O Grupo Feminino é constituído por Laura e Dona Ana. Laura é uma atriz com a qual Don Juan havia tido um envolvimento amoroso no passado, e que ainda se mantém apaixonada por ele. Depois de um jantar que oferece em casa (que substitui o tradicional festim) após uma récita, recebe Don Juan, mesmo privando da companhia de outro homem, Don Carlos. O inevitável duelo acontece e Don Juan mata o rival, que tomba no chão do quarto da atriz, sem, contudo, ser impeditivo da cena amorosa posterior entre as duas personagens. A relação entre os dois é envolta de bastante erotismo, mas igualmente reveladora da liberdade que ambos detêm em se entregarem a outros parceiros, um pormenor bastante arrojado para a época em que a peça foi escrita.

Tal como em Hoffmann, Pushkine centra-se na paixão entre Dona Ana, (uma mulher viúva⁵⁹) e Don Juan. Don Juan seduz a outrora esposa do Comendador quando esta se encontra numa visita à campa do seu falecido marido, fazendo-se passar por um homem religioso, não obstante, com o passar do tempo apaixona-se verdadeiramente, revelando-lhe mais tarde a sua verdadeira identidade e os seus sentimentos. A viúva, consternada, pede-lhe que se encontrem na noite seguinte em sua casa, sucumbindo nas entrelinhas dos diálogos ao encanto do sedutor.

A Estátua mantém-se no enredo, confrontado Don Juan com a sua mão de pedra, que ele agarra de forma corajosa, e, nesse derradeiro instante, um único nome lhe ocorre aos lábios: Dona Ana. Ambos são tragados pelo chão que se abre.

Este Don Juan procura a eternidade do instante, principalmente na cena com Dona Ana,

⁵⁹ Em Pushkin, a personagem Dona Ana representa, não a filha, mas sim a viúva do Comendador, morto em duelo por Don Juan, que se irá apaixonar pelo sedutor, o que se traduz numa substancial diferença, uma vez que os laços familiares se encontram totalmente deturpados. O enredo associado a este trio, é baseado, ainda que subtilmente, numa lenda famosa, a *Matrona de Éfeso* (séc. XVII, em latim: *Matrona quaedam Ephesié*). Uma novela de autoria do escritor romano Petrónio, inserida na sua obra *Satyricon*, (60 d.C). O enredo desta novela retrata com vividez a hipocrisia, as fraquezas inerentes ao homem e a inconstância dos sentimentos femininos, considerada, por isso, como uma alegoria para a própria sociedade Romana).

não lhe interessando o perigo ou a morte: o amor reina em absoluto quando ele tenta possuir uma nova amada. Aqui reside a substancial diferença entre este Don Juan e os seus antecessores. De acordo com Delfim Silva (2007), esta versão transforma o amor de Dona Ana por Don Juan mais meritório, sendo considerado pelo autor como um discurso de prenúncio para o Don Juan de Zorrilla.

Considerado um drama filosófico bastante complexo, revolucionário para a época, é, todavia, um esboço dramático bastante curto, dando a ilusão de uma obra por terminar.

3.12. Mérimée, a contrição do pecador

Em 1834, de regresso a França pela mão de Prosper Mérimée, autor de *Les âmes du purgatoire*, Don Juan ausenta-se do teatro e passa para outra forma artística de expressão, a narrativa, num conto que entrelaça a vida de Don Juan Tenorio e Don Juan de Maraña, *As Almas do purgatório*.

On conte de la même manière la vie de l'un et d'autre: le dénouement seul les distingue. Il y en a pour Tous les goûts, comme das les pièces de ducis, qui finissent bien ou mal, suivant la sensibilité des lecteurs. (Mérimée, 2013: 1)

Mérimée, inspirado provavelmente em Byron, oferece-nos uma visão da personagem desde a sua infância, filho de Don Carlos de Maraña, um dos fidalgos mais ricos de Sevilha. Seu filho, Juan de Maraña, é uma criança que cresce num ambiente religioso, mimada e criada em luxo e abundância de bens. Aos dezoito anos é enviado para Salamanca, para uma das mais prestigiadas escolas espanholas onde conhece Don Garcia, que por sua vez irá ser seu companheiro⁶⁰ de libertinagem ao longo do enredo. Don Juan Maraña é um sedutor violento, criminoso, sacrílego, blasfemo, quase sanguinário, e mais covarde do que os seus antecessores.

Do Grupo Feminino consta Fausta de Ojeda (avatar de Dona Ana), que pede auxílio a seu pai, quando Don Juan a tenta raptar, o qual, seguindo o desfecho que nos é habitual, é morto depois de um duelo que trava para salvar a honra da família. Seduzido pelos amigos

⁶⁰ Tal como o Marquês de la Mota em Tirso de Molina, contudo, com papéis invertidos, pois é Don Juan que aprende com Garcia as leis da sedução, contrariamente ao que acontece na obra original. O enredo atribulado entre as duas personagens é mantido, com a substancial diferença que Mérimée opta por matar Garcia, ao passo que o Marquês de la Mota é somente incriminado e preso.

a conquistar uma mulher de Deus, Don Juan decide seduzir uma freira, irmã de Fausta, Dona Teresa de Ojeda, que se apaixonou perdidamente pelo sedutor, acabando os seus dias na clausura do convento crente que ele nunca a amara.

Don Juan revê-se no argumento no seu próprio funeral, e, com receio, adoece. Neste ponto encontramos um ponto de rutura com uma constante, pois o sedutor solicita a presença de um padre para que este o libere dos pecados cometidos em vida. Depois de recuperado, Don Juan decide tomar as ordens sacras⁶¹, sob o nome de irmão Ambroise. Vende seus bens e constrói uma capela e um hospital. Não obstante, anos depois é confrontado com o seu passado criminoso através de Don Pedro de Ojeda, irmão de Dona Teresa e filho do Comendador, que procura desesperadamente vingança. Apesar de o monge o tentar dissuadir e se negar a um duelo, apelando à regeneração do seu carácter, Don Pedro morre nas mãos de Don Juan, que em legítima defesa apenas se tentara defender. Ciente de mais um crime, oculta o cadáver e vive o resto de sua vida em penitência. Aquando a sua morte é enterrado ao pé do altar da sua capela, onde se encontra inscrito o epitáfio que ele havia exigido no seu túmulo, ainda em vida: "Ci-gît le pire homme qui fut au monde. Mais on ne jugea pas à propôs d'exécuter toutes les dispositions dictées par son excessive humilité. (Mérimée, 2013: 54)". A obra de Mérimée, tal com a de Patrício (que teremos ocasião de abordar mais tarde neste trabalho de investigação), demonstra com todo o fulgor a opção de arrependimento a que a personagem foi sujeita na história do mito de Don Juan.

3.13. Dumas, o assassino impiedoso

Don Juan permanece em França através do romancista e dramaturgo Alexandre Dumas (pai), que em 1836 escreve *Don Juan de Manãra ou La chute d'un ange*, uma peça de cinco Atos divididos em sete quadros intermédios.

Esta versão do mito de Don Juan mescla-se, tal como a obra de Mérimée, com a história do *caballero* sevilhano Miguel de Mañara e narra a história de um homem sedutor, movido pelas forças do mal. A peça *Don Juan de Manãra ou La chute d'un ange* é, sem sombra de dúvida, um drama desconcertante, fantástico, com conotações religiosas, onde encontramos rivalidade entre anjos bons e maus, e fantasmas representantes da justiça, cujo

⁶¹ O facto de Don Juan decidir tomar as ordens sacras servirá, mais tarde, de fonte de inspiração para o enredo de António Patrício.

objetivo é apoderar-se da alma de Don Juan.

No início do enredo Don Juan mata um padre antes que seu pai moribundo tivesse tempo de assinar o testamento onde designaria como herdeiro o seu meio-irmão mais velho, Don Josès. Ao tornar-se um criminoso por vontade própria, Don Juan libera o anjo mau de *Manãra* de se sobrepor ao anjo bom, para de seguida, adquirir o poder sobre a sua alma. Sublinhamos o facto de os diálogos entre os anjos se encontrarem escritos em verso, ao passo que os restantes se encontram escritos em prosa.

Don Juan seduz e abandona um variado leque de mulheres, incluindo a noiva de seu irmão Don Josès, Teresa, que, em desespero, acaba por cometer suicídio. Mata em duelo outro libertino, Don Sandoval, depois de ganhar em jogo Inès, sua noiva.

No enredo o anjo bom opta por se tornar humano na pessoa da Irmã Martha⁶², na esperança de trazer Don Juan para o caminho certo, mas também ele vai sucumbir ao seu charme persuasivo, contudo, os fantasmas de Inès e de outras vítimas intervêm, assustando o sedutor, que acaba por se refugiar num mosteiro. Não obstante, apesar de seus esforços em mudar a sua conduta criminosa, o seu orgulho faz com que o conquistador não suporte as provocações advindas de Don Josès, que procura vingar a morte de sua noiva. O anjo mau ameaça ajudar o fantasma de seu pai a assinar um novo testamento, e Don Juan, frente a esta ameaça, mata seu irmão antes de fugir do mosteiro.

Don Juan torna-se nesta obra mais violento, bandido, sacrílego, blasfemo, e mais sanguinário, tal como em *Mérimée*. A personagem é um ser sem escrúpulos, sem remorso ou arrependimento pelo mal que causa, criminoso, pois é responsável pela morte de sete pessoas, incluindo mulheres e seu irmão, com a finalidade de não perder os seus bens e valores mobiliários. Não obstante, a última tentativa da Irmã Martha em salvar a sua alma não se revelará um fracasso, pois apesar de ao princípio recusar o arrependimento, quando os fantasmas, através da espada de Don Sandoval estão prestes a privá-lo da vida para acatar com a punição divina, ele tomba aos pés do anjo bom, arrependido dos seus pecados, sendo encaminhado para o céu por entre cânticos angelicais.

⁶² Tal como a Dona Inês de Zorrilla que o salva por intermédio do seu amor.

3.14. Esproncela, a faceta satânica do mito

Don Juan regressa a Espanha através da visão do poeta espanhol José de Esproncela, na obra *El estudiante de Salamanca* (1837), um poema composto por quatro partes, que combina narrativa, lírica e discursos dramáticos, e exalta a liberdade romântica, o desafio face à autoridade, a crítica social, bem como outros temas apeteceíveis pelo grande público, tais como a pena de morte, a crueldade e a vingança.

Na primeira e segunda parte somos confrontados com Don Juan (nesta obra Don Felix de Montemar), uma personagem libertina, apelidado como sendo o “diabo” de Salamanca, assim como se salienta a descrição de Dona Elvira, uma mulher pura e ingénua, que se apaixona de forma avassaladora pelo sedutor. A jocosidade do Don Juan de Tirso de Molina é, nesta obra, significativamente apagada, inclusive, encontramos passagens na obra que evidenciam a encarnação de forças sobrenaturais em Dom Félix de Montemar, promovendo a apoteose da faceta satânica do mito de Don Juan.

Em Tirso de Molina (tal como na maior parte das recreações do mito), Don Juan Tenório é punido pela Estátua, uma personagem considerada uma invariante. Porém, e aqui reside a substancial diferença que Esproncela imprimiu no mito, nesta obra quem arrasta Don Juan para o fogo infernal, é a mulher burlada, Dona Elvira⁶³, que, depois de abandonada por Don Félix de Montemar morre de amor, e se encarrega, posteriormente, de forma sobrenatural, na vingança contra o burlador.

Na última parte do poema Don Juan avista a figura fantasmagórica de uma mulher de vestes brancas, que mais tarde revelar-se-á como o espírito da noiva abandonada Dona Elvira, que o leva a fugir até atingir um beco, onde começa a assistir ao seu próprio funeral⁶⁴. A obra descreve o cortejo fúnebre e o questionamento do sedutor a um dos participantes desse cortejo, participante esse que é a própria personagem de Don Juan, sombras, fantasmas e visões contribuem para o seu desconcerto.

⁶³ Este ponto fulcral do poema, teve uma enorme influência em Saramago, já que são as mulheres burladas, Dona Elvira e Dona Ana, que arquitetam, ainda que sem efeito, o plano de vingança relativamente a Don Giovanni.

⁶⁴ A visão do próprio enterro era recorrente em dramas da literatura romântica, e irá ser mais tarde utilizada por Zorrilla. Benito Varela Jacome, na introdução da obra *El Estudiante de Salamanca* (1988) afirma que Esproncela se baseou na obra de Agustín Durán, *Lisardo, el estudiante de Córdoba* (1828-1832), uma vez que ambas as histórias descrevem um cortejo fúnebre com visão do seu enterro.

Que era pública voz, que llanto arranca
Del pecho pecador y empedernido,
Que en forma de mujer y en una blanca
Túnica misteriosa revestido,
Aquella noche el diablo a Salamanca
Había en fin por Montemar venido!...
Y si, lector, dijeres ser comento,
Como me lo contaron, te lo cuento.
(Esproncela, 1979: verso 1010)

Para Pierre Brunel (2005), na época clássica Don Juan aparece essencialmente como uma figura avessa à seriedade, multiplicando suas falsas identidades com o intuito de seduzir, porém, nesta obra a presença do duplo desdobra-se, sendo possível visualizar que o duplo ganha uma dimensão e significação distintas em diferentes períodos da cronologia do mito⁶⁵.

3.15. Gautier, o lado macabro do *donjuanismo*

Em 1838 surge em França o poema de inspiração romântica *La comédie de la mort* pelas mãos de Théophile Gautier, uma obra que nos encaminha de uma forma extremamente importante à fiel interpretação da obra de Saramago, nomeadamente à compreensão dos nomes das conquistas amorosas constantes no Catálogo, como abordaremos mais à frente neste trabalho de investigação.

O poema divide-se em três partes, *Portail*, *La vie dans la vie* e *La mort dans la vie*, que evocam as relações entre a vida e a morte, e pintam um retrato lúgubre da personagem, por entre cenas macabras que se desenrolam de forma fantástica. As personagens, o cenário, e os diálogos presente em *La comédie de la mort*, foram criteriosamente eleitos de modo a atribuírem à obra contornos obscuros.

Don Juan é descrito por Gautier de forma curta e superficial, no início do poema, o autor idolatra-o e descreve-o sob um olhar *caballero*, remetendo-nos para a descrição tradicional do mito. Um discurso que podemos considerar como um paradoxo, comparativamente à descrição da personagem mais à frente no poema, onde de certa forma o autor nos chama a atenção, numa clara tentativa de tentar corrigir as palavras anteriormente escritas. Descreve a sua nobreza de forma ambígua, provocando contradições na descrição

⁶⁵ Em Esproncela, o tema do duplo, tão caro à literatura romântica, assemelha-se, em certa medida, ao Don Juan de Hoffmann (1813), que evoca o conflito entre poderes divinos e demoníacos, para promover a apoteose da faceta satânica do mito de Don Juan, inspiração para Zorrilla e Patricio.

da personagem, mais especificamente quando o descreve como um velho, quando na descrição prévia afirmara que a personagem parece ainda um jovem. A grande e substancial diferença nesta obra reside no fato de Gautier renovar a imagem de Don Juan, sendo que o mito é desmontado através da aparência da personagem. O Don Juan tradicional, conhecido como um homem insaciável, que se sente viciado relativamente aos prazeres da vida, à sedução e sexo, é descrito nesta obra quase como um corpo sem alma, sua glória passada é somente uma vaga lembrança, tal como acontece com o Don Giovanni de Saramago.

Durante o poema o autor abusa do campo lexical da velhice: cabelos brancos, velho (palavra repetida muitas vezes), tal como o campo lexical da morte: caixão, Esqueleto, Túmulos. É igualmente possível encontrar comparações excessivas relativamente à personagem, como por exemplo na caracterização do rosto de Don Juan, onde por vezes são utilizadas palavras com um sentido pejorativo e patético. A hipérbole é utilizada explicitamente para obscurecer o retrato de Don Juan, Gautier descreve-nos o sedutor como um esqueleto pútrido, o que, por sua vez, causa estranheza ao leitor na medida em que esta descrição não representa o Don Juan que subsiste na nossa memória, mas sim uma personagem oposta ao lendário sedutor.

La comédie de la mort é um poema direcionado aos homens em geral. Através da personagem Don Juan, Théophile Gautier pretendeu passar uma mensagem fortemente moralizante ao Homem, um alerta para o facto de devermos aceitar a passagem do tempo, não nos apegando ao passado na tentativa vã de preencher o vazio, pois a morte e a velhice são inevitáveis. O autor, “para quem Don Juan representa l’aspiration à ideal” (Mendes, 2006: 291), não o condena, promete-lhe antes o paraíso, onde Deus saciará a sua alma.

3.16. Zorrilla, a inédita gravidade

No momento em que esta obra foi escrita, o movimento romântico ascendera por toda a Espanha, porém, com algum atraso relativamente aos demais países europeus, na sua maior parte devido à situação política marcada por um governo absolutista. *Don Juan Tenorio* (1840), de autoria de José Zorrilla, teve a proeza de consolidar novamente o mito no panorama literário espanhol, adquirindo uma popularidade ímpar no resto da Europa, através de um revisitado do mito com características marcantes do romantismo.

A obra de Zorrilla é a verdadeira afirmação do “eu” romântico, apresentando Don Juan como um anjo rebelde, um Lúcifer santificado, um amante fascinante e glorificado, que obtém salvação no desfecho da obra, tornando-o um símbolo da modernidade. A partir deste momento, o caminho é aberto para a transfiguração do herói, como consequência, a moral defendida pelo barroco perde substancialmente a força, sendo que os românticos, como Zorrilla⁶⁶, se identificaram na profunda reflexão em torno do tema amor do escritor, e da rendição de Don Juan a Dona Inês.

3.16.1. Argumento

A obra inicia-se com Don Juan e D. Luís de Mejia a recordar as suas façanhas, incidindo sobre uma aposta antiga feita entre as duas personagens, no sentido de saber qual dos dois seria capaz de matar mais homens, conquistar mais mulheres e conseguir arrecadar maior fortuna. Reúnem-se neste momento da história para contabilizar os feitos. Don Juan ganha acata uma nova aposta que consistia na façanha de, nessa mesma noite, conquistar Dona Ana de Pantoja (prometida a Don Luis) e uma noviça de nome Dona Inês de Ulloa. Don Juan seduz Dona Ana fazendo-se passar pelo seu noivo e mais tarde envia uma carta apaixonada a Dona Inês, por intermédio da criada. Dona Inês, depois de ler a carta, desmaia, Don Juan escala o convento, rapta-a, e os dois apaixonam-se perdidamente.

Don Juan leva Dona Inês a uma quinta na periferia de Sevilha, onde lhe declara o seu amor, mas é apanhado de surpresa por Don Gonzalo e Don Luís, que o tentam matar. De joelhos, jura amar D. Inês e ser-lhe fiel, não obstante, é totalmente desacreditado e quando é encurralado, mata os dois adversários. Don Juan foge para Itália e Don Inês morre de tristeza e saudade.

Cinco anos mais tarde regressa a Espanha, a casa do pai falecido, que havia sido convertida num panteão, local onde repousavam as vítimas de Don Juan e local da tumba de Dona Inês. O espírito de Dona Inês⁶⁷ aparece a Don Juan, informando-o de que Deus lhe havia permitido esperar na sua tumba, em troca do seu arrependimento. Caso fosse bem-sucedida, os dois seriam salvos, caso contrário, seriam condenados para todo o sempre.

Pensando tratar-se de uma imaginação Don Juan regressa a casa e convida dois amigos

⁶⁶ José Zorrilla foi um dos autores representantes do eclodir da literatura romântica em Espanha no séc. XIX.

⁶⁷ Dona Inês é uma personagem que nos remete, de imediato, para a Irmã Martha de Alexandre Dumas.

a ceiar. A Estátua do Comendador aparece e convida-o a partilhar a mesa com ele no panteão, e mais tarde, aquando o reencontro entre as duas personagens, sombras e esqueletos principiam-se a punir o pecador, contudo, Dona Inês roga-lhe o arrependimento e dá-lhe mão, evitando que este caia no inferno. Devido ao amor puro e avassalador de Dona Inês, Deus concede-lhe o desejo de união com Don Juan, e de suas bocas saem suas almas, representadas como duas chamas brilhantes que se perdem no espaço, por entre anjos, flores perfumadas e música.

3.16.2. Particularidades da obra

Zorrilla teve especial predileção pelos temas morte e redenção, que surgem nesta obra de uma forma bastante peculiar, pois Don Juan é um ser profano, satânico, que viola a paz e o equilíbrio, contudo, ao contemplar o fantasma de sua amada, transforma-se num homem apaixonado e arrependido das suas faltas.

A obra sai fora dos parâmetros habituais no que aos marcadores temporais diz respeito, na medida em que o tempo domina a atenção dos espetadores, pois logo no início da peça deparamo-nos com o prazo da aposta entre os dois libertinos, bem como o prolongamento da mesma, que consistia em seduzir Dona Ana e Dona Inês num prazo de seis dias, tal como o prazo de um dia para o arrependimento do pecador, decretado pela Estátua.

O Don Juan de Zorrilla não se apresenta reflexivo, nem tão pouco introspetivo, não busca a mulher ideal como em Hoffmann, aproxima-se sim, do conquistador de Molière, sendo, contudo, mais letal, não só nas conquistas amorosas (72) como no número de mortes (32). Não se curva nem perante o pai, sem demonstrar sinais de arrependimento e ostentando o seu ateísmo. Por conseguinte Don Juan é, até certa e determinada altura na peça, o mesmo conquistador másculo e exuberante em busca de glória e de afirmação, detentor da impulsividade em satisfazer o seu apetite sexual. Don Juan revela até um determinado momento da obra, traços fundamentais de carácter espanhol, traços que Urbano Tavares enumera da sua obra.

O Don Juan romântico de Zorrilla, enxertado de quixotismo, com traços fundamentais de carácter espanhol - sobranceira, misticismo sensual, até na profanação, masculinidade agressiva, coragem ruidosa, generosidade latente na própria vileza e pronta para vir à luz em rasgos de valor (tão distinto do incréu de Molière, raciocinador friamente ensimesmado, de pura costela metafísica, alheio às dores do mendigo, em quem ele escarnece Deus, o seu único adversário), abre caminho às

múltiplas e imaginosas superações espirituais de «donjuanismo», que vai correr a par da generosidade quixotesca até à santidade quixotesca, foz de todos os rios do amor (Rodrigues, 1960: 21).

Este carácter marcante acentua, até certo ponto, a sua inédita transformação, uma transformação que o liberta do seu afã destrutivo e do seu carácter demoníaco por intermédio da pureza e inocência de Dona Inês, que sacrifica a própria alma para salvar o seu amado, (aproximando-se da imagem da Virgem Santíssima), e ao interceder junto do poder divino na remissão dos pecados da humanidade. Desta forma, a inocência, a pureza e a simplicidade desta figura feminina, transformam Don Juan num homem romântico e puro, que almeja o amor⁶⁸ duradouro, um Don Juan vencido, apaixonado, humilhado, disposto a submeter-se às leis sociais e aos castigos divinos, em troca do amor de Dona Inês.

Zorrilla não foi o primeiro, mas foi sem dúvida o autor mais relevante até à data da obra, a redimir Don Juan, uma vez que lhe concede a salvação, não da morte, mas do Inferno, resgatando a dimensão religiosa do mito, atribuindo ao amor um poder transcendente. Face ao determinismo imposto pelo romantismo, o amor de Dona Inês ultrapassa a mera paixão humana, rende-se a um poder sobrenatural adquirido ao morrer de amor devido à separação de Don Juan, defendendo, deste modo, a causa sagrada do amor, o que a rotula como a perfeita heroína romântica. A imagem tipicamente romântica da amada que oferece a sua alma a Deus em troca da alma impura do amado, é representada no último ato, quando a jovem surge rodeada de anjos e flores perfumadas, contrastando com a Estátua do Comendador, envolta de fogo e cinzas. A morte do casal é a morte idealizada pelos românticos: morrem juntos, e de suas bocas saem suas almas, representadas como duas chamas brilhantes que se perdem no espaço. No fim, as almas dos dois amantes chegam juntas às portas do céu, para vivenciar o amor que na vida terrena não lhes foi possível viver.

3.17. Contribuições portuguesa para a caracterização do *donjuanismo*

A Europa cedo conhece e adapta o texto de Tirso de Molina, ao passo que em Portugal foi tardiamente⁶⁹ implementado, na segunda metade do século XVIII⁷⁰. Este alheamento

⁶⁸ Elemento crucial do movimento romântico, representado nesta obra sob uma forma hiperbolizada.

⁶⁹ A marca portuguesa teve uma entrada tardia, mais especificamente em 1775 através de um folheto de cordel, onde constava uma adaptação da peça de Molière e inaugurado na primeira versão portuguesa do mito, *O bandolim* de J. Simões (1867).

Português⁷¹ relativamente ao mito, foi já amplamente estudado por investigadores portugueses e defendido no dicionário de Brunel: “Le mythe de don Juan n’a guère suscité de passions au Portugal” (Brunel, 1999: 751). Os motivos prendem-se sobretudo a razões histórico-culturais, uma vez que uma personagem com as características do sedutor de Tirso de Molina, não seria facilmente aceite na tradição literária portuguesa, dado o nosso exacerbado sentimentalismo, dada a nossa hipersensibilidade voltada para o culto do ideal feminino, e a nossa conceção portuguesa de amor patentes na época, que repugnavam o donjuanismo⁷².

Quem esperasse que a nossa poderosa tradição de lirismo amoroso formasse um ambiente constantemente propício ao donjuanismo, na primitiva forma fixada por Tirso, enganar-se-ia, porque o substrato espiritual do nosso lirismo amoroso é certamente infenso ao cinismo gozador do Fr. Gabriel Tellez (Figueiredo, 1929: 13)

3.17.1. António Patrício

D. João e a Máscara, uma fábula trágica, uma peça de 4 atos, escrita por António Patrício (1924), foi a obra portuguesa eleita para integrar este trabalho de investigação. Numa leitura apressada existe uma forte possibilidade de o leitor afirmar que o texto não pode ser classificado como uma clara manifestação do *donjuanismo* na literatura portuguesa⁷³, dada a presença de linguagem de sedução artificial da personagem D. João na peça, assim como o tédio no que concerne ao processo de conquista expresso pela personagem. Contudo, utilizando a perspetiva de Saramago na sua revisitação ao mito *nem tudo o que parece é*, constatamos que a sedução do D. João de Patrício ultrapassa a barreira do discurso amoroso, ela é inteiramente inconsciente e involuntária⁷⁴, manifestando-se através de outros meios, como por exemplo na

⁷⁰ Mais de um século depois da constituição do mito literário

⁷¹ Ao nível europeu, apenas encontrado na literatura inglesa.

⁷² Visão partilhada com Maria Cardoso Mendes, Fidelino Figueiredo, Gerard Bévotte, Pierre Brunel e Urbano Rodrigues.

⁷³ De acordo com Delfim Silva (2007) só através da heterognose é que podemos reconhecê-lo e integrá-lo na legião de sedutores que contribuíram para consolidar e preservar o mito de Don Juan. Delfim Silva (2007) é unânime na opinião de que esta versão portuguesa de *donjuanismo* é a mais próxima da versão original.

Relativamente à estrutura formal do mito, e ao respeito pelos temas e elementos invariantes, praticamente todas as versões portuguesas se desviam significativamente dela. A peça de Patrício é a que mais se aproxima da versão tradicional [...]. (Silva, 2007: 112)

expressão, na voz, no timbre, na música do corpo ou no desejo sempre latente na personagem Don Juan, o que aumenta substancialmente o interesse pela obra, dado que nos transmite uma visão muito própria do donjuanismo. Para além da benesse exposta da abordagem a esta obra, sublinha-se a proximidade entre as duas obras (de Patrício e de Saramago), ocultada sob o véu do tédio e aborrecimento de D. João, como teremos oportunidade de demonstrar.

3.17.1.1 Argumento

A fábula inicia-se num baile de Carnaval⁷⁵, em pleno Outono, oferecido por D. João em seu palácio, o que por si só é revelador do tédio e aborrecimento que assalta D. João. A personagem encontra-se em eterna agonia, tristeza e saudade profunda, com uma paixão sem medidas, ansioso por um encontro, não com a mulher que se encontra a seu lado, pronta a entregar-se em seus braços, Dona Elvira, mas sim com a mulher que sempre amou, a Morte, que aparece de seguida enveredando uma máscara de cetim preta, desaparecendo, abandonando D. João em hipnose mística.

Todos os seus companheiros pensam que ele enlouqueceu devido ao excesso de luxúria, contudo, a personagem vive somente em espera demorada pela visita da Morte, a única mulher pela qual seria capaz de morrer, não obstante, a Morte diz-lhe que não havia ainda chegado o momento. Ao longo da história D. João encontra-se com várias mulheres que o desejam sem, contudo, conseguir entregar-se totalmente a nenhuma, e afirmando sempre, que nunca amou ninguém como ama a Morte.

À noite, numa rua em Sevilha, encontra uma criança esfarrapada e com fome, a prostituir-se por esmola, Isabel, que irá salvar D. João da sua vida de tédio e de vazio através da promessa: “O teu destino e o meu são um só destino” (Patrício, 1924: 177).

No final encontramos a presença da Soror Morte, que aparece como que brotando do granito, mas ao contrário do que se poderia supor, ela mais uma vez o informa de que ainda

⁷⁴ Apesar de D. João se referir ao ato de sedução como um dever, salienta-se a sedução inconsciente da personagem nas entrelinhas da peça, tal como refere Dona Elvira, quando este a afasta:

D. João: Só te piso a alma esta manhã. Tenho tédio, imenso tédio, tédio. O destino boceja sobre o mundo [...] E sou eu o burlador – todos o dizem – eu que te minto tão sinceramente [...]
Dona Elvira: Mesmo gelado, há uma febre em ti...
(Patrício, 1924: 38-40)

⁷⁵ Alusivo ao libreto de Da Ponte e ao respetivo baile oferecido por Don Giovanni com a finalidade de seduzir Zerlina.

não havia chegado a hora de se entregar a Don Juan: “Hei-de vir... hei-de vir...” (Patrício, 1924: 214). D. João, com humildade imensa, responde somente: “*Non sum dignus*. Não sou digno”. (Patrício, 1924: 215).

3.17.2. Particularidades da obra

A obra eleita, para além de se tratar de uma valiosa contribuição portuguesa para a alteração radical da visão da figura de Don Juan, é inclusive considerada por Delfim Silva como uma “das mais pragmáticas representações de estética simbolístico-decadentista”⁷⁶ onde revelam “alguns dos traços mais peculiares na interpretação do mito de D. João através da sensibilidade e do génio português”. (Silva, 2007: 124).

O escritor reformula a figura mítica de Don Juan⁷⁷, quebrando a vitalidade da obra e cedendo lugar ao tédio e à melancolia, sobressaindo antes uma fixação com a morte.

Para o Don Juan de Patrício o diálogo de sedução é meramente uma obrigação, o cumprimento da sua imagem de marca de sedutor, uma função a desempenhar que lhe provoca cansaço, dado a constante utilização da máscara, que ao longo da obra, nunca se extingue por completo. Apesar de o tédio e fastio se tornarem mais evidentes ao longo da peça, o herói não consegue desprender-se da imagem de eterno cavalheiro, considerando a mulher como a representação da beleza única. A linguagem poética é frequentemente utilizada na peça, sobretudo com a personagem Helena, um recurso utilizado nos diálogos de uma sedução exacerbada, onde norteia o erotismo na linguagem e gestualidade em algumas cenas consideradas por alguns especialistas, ousadas para a época. Apesar do erotismo presente na peça, Don Juan deseja somente olhar Helena em silêncio, afirmando aguardar pela Morte.

A lista de personagens baseia-se no libreto de Lorenzo da Ponte, ressaltando-se a aproveitação das personagens da tradição mítica que lhe são profícuas (evitando as burlescas), e a criação de novas personagens, segundo Maria Manuel Sobrinho, com a intenção de “servir a sua estética simbolista e intelectualizada, ou seja, que possam fazer a

⁷⁶ A obra afasta-se do teatro naturalista e da anedota burguesa, que considerava representar somente uma parte da vida humana. A intenção da aproximação ao teatro simbolista é revelada, logo à partida, pelo autor: “Assim tentei fixar, reduzindo ao mínimo a anedota, o que há de essencial no seu destino” (Patrício, 1924: II). Alguns dos cenários compactuam com a sua visão, tais como o palácio, fúnebre e macabro, a penumbra do anoitecer, a atmosfera soturna do palácio do Duque de Silves, a casa de Dona Ana com janelas pregadas que apenas deixam perpassar a luz pelas frinchas, ou mesmo a frieza do claustro do Convento de la Caridad.

⁷⁷ Tal como na obra de Byron, Don Juan é um sedutor que não seduz, é seduzido em vez de seduzir, sendo detentor de uma sedução de dimensão espiritual.

ponte entre uma comédia pícaro e uma fábula trágica” (Sobrinho, 2010: 118): a Morte⁷⁸, o Duque de Silveiras, o Abade do Convento de la Caridad, Isabel, entre outros. Patrício mantém as três invariantes de Rousset, aumentando o Grupo Feminino⁷⁹, colocando a Morte como protagonista, sendo que, todas as suas falas com a Morte são em verso, em contraste com as restantes da peça. Patrício reduz a importância de Leporello, encarregando-o somente de encaminhar as mulheres até D. João, desaparecendo inclusive de cena em determinada altura do enredo⁸⁰.

Assistimos ao trinfo da tristeza e do remorso como pena, uma vez que o Don Juan de Patrício é um ser numa busca incessante pelo amor da Morte, insatisfeito, desencantado dos sentidos, sofrendo, inclusive, por ter a noção do impacto destrutivo das suas ações egoístas. A Estátua é integrada como emissária da morte, mas sem qualquer função vingadora. D. João mantém com esta personagem um diálogo, arriscaríamos afirmar, *sui generis*, uma vez que, apesar de esta se apresentar com a função moralizadora e penalizadora comum nas obras precedentes, o sedutor confessa-lhe os seus pecados, em agonia, transformando-se em juiz dos seus próprios comportamentos. No final, face ao convite da Estátua de Pedra: “Se eu te abrir os braços Vens!?... Ou não? Tens medo que te gele?” (Patrício, 1924: 119), Don Juan, com uma serenidade transcendente, dá dois passos em sua direção, contudo, a Estátua recua.

O final de Don Juan baseia-se na remição da luxúria e da materialidade, que no fundo eram os causadores do tédio e aborrecimento da personagem. Isabel, a menina de rua, doente e esfarrapada, devota de Santa Eponina, que se prostitui por esmola, salva D. João⁸¹, encaminhando-o a uma nova forma de conceção de amor, o amor ao próximo. Torna-se num asceta que irá viver como santo no Convento de La Caridad, um homem bom, despojado do seu título aristocrático: “O D. João de Patrício vai percorrer um penoso caminho de autognose, deixando cair todas as máscaras que o prendem a uma realidade triste, sombria,

⁷⁸ Feminizada, apresentada vestida de espanhola, com aproximações claras a Goya: “Dona Morte é um Goya, uma manola trágica, duma esbelteza acutângula, macabra” (Patrício, 1924: 46). Na obra de Patrício é possível verificar como as artes se conjugam na perfeição: A literatura com o teatro, com a pintura (referências ao famoso quadro de Juan de Valdês *Finis Gloriam Mundi*, ao pintor Goya nas vestes da Morte) e com a música (referência ao violino *Stradivarius*).

⁷⁹ De salientar a presença da Marquesa de Aldovan no grupo feminino, uma mulher de cinquenta anos, que foge ao padrão do universo feminino constante do *donjuanismo*.

⁸⁰ O desaparecimento de Leporello acontece depois do canto II, logo após a personagem encaminhar Helena até casa de D. João.

⁸¹ Tal como D. Inês salva Don Juan no enredo de Zorrilla, e como Zerlina salva Don Giovanni no enredo de Saramago.

convertendo-se, após uma dura penitência, à santidade no Convento de La Caridad” (Silva, 2007: 142). Este despojamento, tal como a simpatia que Patrício nutre pela personagem que o leva a privar dos crimes que traz na bagagem⁸², servirão de inspiração para Saramago. De igual modo, denota-se uma clara aproximação entre as relações D. João – Morte e Don Giovanni – Zerlina (na obra de Saramago), como iremos abordar oportunamente neste trabalho de investigação. Amado e perdoado por Patrício, a leitura da obra *D. João e a Máscara, uma fábula trágica* despoleta a compaixão por parte do leitor, o que poderá ter contagiado outros dramaturgos, para além de Saramago, a enveredar por este caminho de perdão e redenção da personagem: “D. João é um homem mau, João é um homem bom, o santo. É como santo que João, despojado do seu título aristocrático surge pela última vez em cena diante da Soror Morte” (Silva, 2007: 136).

3.18. O cenário líquido da pós-modernidade - a fragilidade dos laços afetivos, uma nova abordagem da construção moderna do mito

Se escutarmos atentamente o diálogo entre a arte e a sociedade, entre a história, o teatro, e a estética, verificamos a nova abertura para a interculturalidade. Embora alguns analistas considerem benéfica essa abertura, outros consideram-na responsável pela incapacidade humana em enfrentar o problema da crise de valores, pela insegurança e violência, e pelo individualismo egoísta, esvaziado de valores de relações interpessoais. A globalização provocou o culminar da automatização do indivíduo, que se imagina independente, sendo, contudo, manobrado através do consumismo e através dos *media*. Por sua vez, a globalização económica, o neoliberalismo⁸³, o individualismo⁸⁴ e o relativismo⁸⁵, a par do progresso tecnológico, aceleraram a tomada de consciência de crise de valores por parte da população. Em pleno século XXI quase toda a sociedade observa a existência de uma crise de valores, ou pelo menos a falência dos tradicionais: desigualdades laborais, xenofobismo, aumento da

⁸² D. João não engana, não se disfarça, não promete casamento ou fidelidade, apresenta-se inclusive desprovido de estratégias de conquista, facto que o leva a interrogar-se do porquê de atrair o sexo feminino. Este Don Juan fala a verdade e faz questão de honrar os seus compromissos.

⁸³ Conjunto de ideias políticas e económicas capitalistas que surgiu na década de setenta, pelas mãos da Escola Monetarista do economista Milton Friedman, assumindo-se como uma solução para a crise do petróleo que atingiu a economia mundial em 1973. Defendia a não participação do estado na economia e a total liberdade de comércio (livre mercado).

violência, aquecimento global, crise do petróleo, aumento do número de divórcios, crise na instituição familiar, violência doméstica, pressões económicas... a lista é interminável. Erradicaram-se os critérios para distinção do bem e do mal, do justo e do injusto, entre outras categorias morais e pessoais, imperando, pois, a subjetividade e o relativismo. Alguns analistas afirmam que já não existem sequer valores, tudo é circunstancial, o que era antes intemporal e inalterável, é agora volátil ou inconsistente, passou-se do relativismo à descrença niilista absoluta⁸⁶.

O individualismo moderno, o exagero narcisista, são consequência do pós-modernismo, dos princípios “esvaziadores”, diluidores, que desfazem regras e valores, que promovem a “desreferenciação” do real e a “dessubstancialização” do sujeito, que por sua vez vive sem identidade, sem preconceitos, sem ideias, obcecado pela imagem e pela satisfação do aqui e do agora.

Vivemos uma realidade ambígua e multiforme, na qual (como na clássica expressão do manifesto comunista) *Tudo o que é sólido desmancha no ar* (1986), onde a ideia de tempo e de mudança se unem à ideia de velocidade. Somos literalmente atropelados por um cem número de experiências e acontecimentos, que, dada a sua velocidade e intensidade, nos impedem a demanda de uma saudável e criteriosa contemplação. A correta assimilação das experiências de modo duradouro e profundo, torna-se, por si só, impraticável.

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (Berman, 1986: 15)

O Homem do séc. XXI necessita veemente vivenciar uma relação amorosa, desejar e ser desejado, criar laços, contudo, juntamente com essa vontade, coabita o medo do comprometimento.

⁸⁴ Tendência filosófica que defende a supremacia dos direitos individuais face aos direitos da sociedade e à autoridade do Estado.

⁸⁵ Doutrina que defende a impossibilidade do conhecimento absoluto, rejeitando a validade universal dos valores (morais, estéticos, etc).

⁸⁶ Doutrina que se baseia numa visão cética e radical em relação à interpretação da realidade, que aniquila valores e convicções através da ausência de resposta ao “porquê”. Tem como fundamento o facto de a vida não possuir um sentido objetivo, propósito ou valor intrínseco, o que se traduz, na prática, na insignificância da humanidade, e no vazio da nossa própria existência.

Esta dualidade de sentimentos resulta na ambivalência de desejar o relacionamento amoroso, desejar desfrutar dos seus prazeres, sem, contudo, sofrer as consequências de seus momentos de tensão, ambivalência essa que nos leva a optar por o paradoxo de apertar os laços, ao mesmo tempo que os mantemos lassos, permitido a fuga em qualquer momento da relação⁸⁷. Segundo Zygmund Bauman, este é um aspeto iminente do cenário líquido da pós-modernidade. De igual modo, Don Giovanni faz da relação amorosa o pilar da sua vida, sem, no entanto, pretender viver cada relação intensamente, mas sim aproveitá-la até ao ponto de poder soltar-se, ficando livre para viver outras relações, desfrutando somente dos prazeres superficiais, evitando as desilusões amorosas. A frase de Zygmund Bauman, “Quando se é traído pela qualidade, tende-se a buscar desforra na quantidade” (Bauman, 2004: 13), explica, até certo e determinado ponto, o comportamento do conquistador implacável Don Juan, uma vez que a ausência da satisfação plena despoleta na personagem a necessidade de encontrar rapidamente contentamento com um maior número possível de conquistas amorosas. Saramago, em *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, desencadeia uma série de reflexões acerca da fragilidade dos laços afetivos, deixando, porém, em aberto, o destino de Don Juan nesta revisitação do mito: “O problema está em saber se Don Giovanni é capaz de amar. E para essa questão não creio que se tenha encontrado resposta” (Saramago, 2006a).

3.19. A Literatura Pós-moderna

Os termos modernismo e pós-modernismo tornaram-se correntes nos dias de hoje, embora subsistam controvérsias no que concerne aos seus significados e pertinência. Isentos de opinião e de correntes filosóficas, iremos cingir-nos ao termo pós-modernismo para a análise da obra *Don Giovanni* de Saramago.

A escrita pós-modernista visa desfazer crenças, mitologias, o que, em termos de ideias, propõe pensar, imaginar o mundo de uma outra maneira, com as mesmas palavras, mas em

A análise é a arte de abrir o imediato aparentemente liso e compacto às vozes que o habitam, que falam nele com eloquência muda, e que pedem um pouco de atenção para se fazer ouvir. Para desobstruir ouvidos é preciso recorrer à história da cultura e das sociedades. (Mezan, 1993:9)

⁸⁷ No campo da psiquiatria moderna pode-se definir esta privação patológica de relações interpessoais e de formação de vínculos como uma *anorexia emocional*.

sentidos ambíguos, não nos contemplando com a “verdadeira” historicidade, contestando inclusive, a sua veracidade. Contudo, não existe a eliminação do passado no conceito pós-modernismo, ele é somente incorporado na atualidade, não é negado ou mesmo destruído, apenas revisitado de um modo consciente, por vezes irónico, provocando-lhe uma nova vida e um novo sentido.

No pós-modernismo literário salientam-se a necessidade de desconstrução da estética narrativa e a criação de novas convenções discursivas, instrumentalizadas através de um discurso risível⁸⁸, num antagonismo não conflituoso, tão presente na obra *saramaguiana*.

Da constatação intelectual da decadência portuguesa nasce a necessidade realista-naturalista de diagnosticar, analisar e ilustrar as deformações nacionais, procurando categorizá-las para fins reformistas. (Sousa, 2015: 45)

A literatura pós-moderna é definida com uma escola da recusa: recusa do realismo, recusa da personagem, recusa da intriga como eixo central do discurso narrativo, recusa da submissão e/ou preocupação psicológica, moral ou ideológica e a recusa de marcadores temporais e espaciais como suporte dos acontecimentos. Os escritores adeptos ao *nouveau roman*⁸⁹, não encontram sentido no ato de escrever romances com personagens bem definidos, com começo, meio e fim. É através do discurso que o narrador nos apresenta um universo diegético marcado pela ambiguidade, dialogando com o narratário, num autêntico jogo entre o eu que narra, o eu que vivencia, e o tu que passa a participar da ação, alterando, conseqüentemente, a linearidade da narração. O domínio absoluto do narrador é quebrado pelo diálogo aberto, pela pluridiscursividade e pela intertextualidade, com a modelização do real que se presentifica no texto ficcional. Não subsiste a preocupação de oferecer respostas ao leitor, em troca, brinda-o com algumas pistas, obrigando-o a uma visão individual da história, provocando como consequência múltiplas visões de uma obra, com total ausência de imposições por parte do escritor, apenas um convite, um abrir do círculo fechado da narrativa. A literatura pós-moderna provocou o desaparecer da estrutura do romance, sem, contudo, o extinguir. Não existe a morte do romance, apenas uma nova forma de o conceber,

⁸⁸ Através de ferramentas típicas da literatura pós-moderna, tais como ironia, humor, comicidade, carnavalização, o escárnio e a paródia.

⁸⁹ Movimento literário francês, surgido nos anos 50 que diverge dos géneros literários clássicos, e que pode ser descrito como a experimentação estilística de alguns escritores, que criavam um estilo essencialmente novo a cada romance.

“embora os teóricos considerem que a arte contemporânea, e neste caso específico a literatura, como um retrocesso na qualidade literária, rotulando-a como presunçosamente pós-metafísica”. (Hutcheon, 1947: 38)

O processo de chegar ao leitor é um processo de insinuação, quer dizer, temos de chegar insinuando. Não vale a pena entrar pelo leitor dentro e parir as portas e entrar por aí. Não, é um processo de insinuação, de captação. (Saramago, 1990a)

SEGUNDA PARTE

Capítulo 1

José Saramago e o mito de Don Juan

1.1. Biografia

Filho e neto de camponeses, José Saramago nasceu na aldeia de Azinhaga, província do Ribatejo, no dia 16 de novembro de 1922, se bem que o registo oficial mencione como data de nascimento o dia 18. Os seus pais emigraram para Lisboa quando ele não havia ainda completado dois anos. A maior parte da sua vida decorreu, portanto, na capital, embora até aos primeiros anos da idade adulta fossem numerosas, e por vezes prolongadas, as suas estadas na aldeia natal.

Fez os estudos secundários (liceais e técnicos) que, por dificuldades económicas, não pôde prosseguir. O seu primeiro emprego foi como serralheiro mecânico, tendo exercido depois diversas profissões: desenhador, funcionário da saúde e da previdência social, tradutor, editor, jornalista. Publicou o seu primeiro livro, um romance, *Terra do Pecado*, em 1947, tendo estado depois largo tempo sem publicar (até 1966). Trabalhou durante doze anos numa editora, onde exerceu funções de direção literária e de produção. Colaborou como crítico literário na revista *Seara Nova*. Em 1972 e 1973 fez parte da redação do *Jornal Diário de Lisboa*, onde foi comentador político, tendo também coordenado, durante cerca de um ano, o suplemento cultural daquele vespertino.

Pertenceu à primeira Direção da Associação Portuguesa de Escritores e foi, de 1985 a 1994, presidente da Assembleia Geral da Sociedade Portuguesa de Autores. Entre abril e novembro de 1975 foi diretor-adjunto do jornal *Diário de Notícias*. A partir de 1976 passou a viver exclusivamente do seu trabalho literário, primeiro como tradutor, depois como autor. Casou com Pilar del Río em 1988 e em fevereiro de 1993 decidiu repartir o seu tempo entre a sua residência habitual em Lisboa e a ilha de Lanzarote, no arquipélago das Canárias (Espanha). Em 1998 foi-lhe atribuído o Prémio Nobel de Literatura.

José Saramago faleceu a 18 de junho de 2010.

1.2. O percurso dramático

Tanto a escrita como o amor apareceram de certa forma tardios na vida de José Saramago, contudo, isso não significou que não vivenciasse estes acontecimentos morosos em todo o seu esplendor, declarando ao mundo que a idade não é de forma alguma impeditiva do início de um caminho rumo à felicidade. Considerado um dos escritores mais destacados da língua portuguesa, constituiu um caso de invulgar notoriedade e de sucesso, tanto em Portugal, como no estrangeiro.

Saramago inova através da sua escrita, recriando as palavras, colocando-as em desordem, descobrindo-lhes sentidos ocultos, subvertendo a norma e incorporando o diálogo no interior da instância narrativa. Apenas numa só palavra, revolucionou. Revolucionou o mundo, revolucionou cada um de nós. Uma breve e fugaz leitura às suas obras é mais do que suficiente para conseguir perceber uma profunda e sentida interrogação patente nos seus textos, uma interrogação que nos leva a questionar o Mundo e o Homem.

O seu trajeto literário é deveras interessante no que concerne aos géneros literários nos quais se debruçou, tais como, poesia, teatro, jornalismo e ficção, apresentando, inclusive, algumas especificidades que Carlos Reis (2005) considera incidirem em temas, estratégias discursivas e atitudes ideológicas de clara inserção pós-modernista.

A condição humana – com as suas fragilidades, com as suas duplicidades, com os seus egoísmos e com as suas crueldades – é agora um dos grandes sentidos visados por Saramago, em conjugação com a preocupação ética, mais do que ideológica, que o escritor projeta na sua ficção. Junta-se a isto uma visão cética e mesmo pessimista da relação do homem com o outro e da organização do mundo – mundo tentacular, absurdo e desequilibrado. (Reis, 2005: 308)

De acordo com Zurbach (1999), “José Saramago começou a escrever e a publicar teatro em 1979, numa época de profundas interrogações sobre esta arte, o seu estatuto e lugar na sociedade, e, sobretudo, as suas relações com a literatura”. (Zurbach, 1999: 151). Saramago seguiu uma trajetória teatral pouco “habitual” uma vez que os seus textos (enquanto produção artística autónoma) sobrepuseram-se sempre aos “interesses” dos espetáculos, com objetivo de uma dramaturgia de intervenção.

Em primeiro lugar, a trajetória teatral de Saramago àquela que é usual no dramaturgo «militante», disposto a enfrentar o destino frustrante de autor de gaveta com obras nunca apresentadas, ou a difícil busca do encenador «alma gémea» que o adopte. Pelo contrário. Foram sempre os encenadores que o procuraram. [...]

Em segundo lugar, esta obra dramática é profundamente marcada pela palavra escrita, ou pela escrita da palavra, em suma, pelo texto enquanto produção artística autónoma, e aproxima-se muito da composição romanesca do autor, o que permite considerá-la uma série de escritos mais do que matéria para um espectáculo. [...]

Assim, e em terceiro lugar, ler o teatro enquanto domínio peculiar ou até mesmo singular da obra do romancista leva-nos a reflectir sobre um aspecto determinado da arte teatral, o seu carácter interveniente – ou seja, político. Encontramo-nos perante uma dramaturgia de intervenção, expressão concreta da visão que um criador, artista da linguagem, propõe ao/no teatro – neste caso português – pela construção de ficções, leituras do real, lançadas num território da comunicação verbal e visual que implica a presença simultânea e a resposta viva do destinatário. (Zurbach, 1999: 152)

Dentro do percurso dramático de Saramago, encontram-se mais quatro peças dentro do género narrativo teatro, todas elas consideradas excepcionais pela crítica: *A Noite* (1979), *Que farei com Este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), e *Il Nomine Dei* (1993). Através da obra *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005), o escritor dedica-se ao género teatro, algo que não escrevia desde 1993, sendo que, neste caso específico, a obra foi escrita como uma peça de teatro cuja finalidade seria, não só ser teatralizada como cantada em palco, dentro do género operático: *Don Giovanni ou O dissoluto assolto* (2006). De acordo com Christe Zurbach (1999), o número reduzido de peças no percurso dramático do escritor explica-se devido ao motor de escrita ser somente o princípio da encomenda.

O princípio da encomenda como motor da escrita explicaria assim a pouca importância quantitativa da produção dramática de Saramago quando comparada com a narrativa: apenas quatro peças [*Don Giovanni ou O dissoluto assolto* (2006) não consta no rol de peças dramáticas devido à data da sua conceção ser posterior ao artigo da autora], todas elas consideradas excepcionais no percurso do escritor. (Zurbach, 1999: 153)

1.3. A paixão pela ópera de Mozart

Saramago revela nas suas obras a sua imensa paixão pela música e do seu poder musical para expressar, o que, por vezes é inexpressável.

O romance *As Intermittências da Morte* (2005), é muito mais do que uma história sobre a morte e a importância da vida, é provavelmente o romance mais musical da sua biografia, onde podemos encontrar várias referências à música clássica: a *Suite* n.º 6 para violoncelo solo BWV 2012 Bach, repetida até à exaustão, a *Fantasia* op.73 para violoncelo e piano de R. Schumann, o *Estudo* op. 25, n.º 9 de F. Chopin, e a *9.ª Sinfonia* de Beethoven.

Músicas que o compositor elegeu para conseguir transmitir a imensa capacidade da música no comover e humanizar qualquer ser, até mesmo a morte, transfigurada numa donzela que se apaixona por um violoncelista.

Na introdução da obra *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, Saramago relata a sua visita inesperada ao teatro de Praga local onde se apresentou pela primeira vez o *Don Giovanni* de Mozart/da Ponte. Na viagem a esta cidade de reminiscências kafkianas, o dramaturgo conseguiu fundir presenças e impressões que o marcaram de forma inapagável: o cinema do realizador alemão Paul Wegener, no qual surgia um dos pesadelos mais horríveis da sua infância, o assustador monstro de barro, do filme *O Golem* (1920) e a ópera *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart.

Quanto à minha relação com a música de Mozart no *Don Giovanni*, ela é tão forte, tão intensa, que tenho chegado ao extremo, quando não posso escutar a ópera toda, de ouvir uma vez e outra aqueles sublimes oito minutos do diálogo final entre Don Giovanni e o Comendador. (Saramago, 2006a)

A intensa e forte relação que detém com a sua ópera predileta, *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart, com libreto a cargo de Lorenzo da Ponte, é descrita com bastante emoção na apresentação da sua obra. A ópera atrás referida é considerada, pelo escritor, tal como para muitos amantes deste género musical, a ópera suprema: “Se há uma ópera no mundo capaz de pôr-me de joelhos, rendido, submetido, é esta [...] a música de cena mais sublime que alguma vez havia sido composta”. (pág. 14). Ressalve-se que em 1966 Saramago havia já explorado a visão romântica de Don Juan através de 3 poemas⁹⁰, que integram a secção de temática amorosa intitulada *Amor aos outros*, incluídos no seu primeiro livro de poesia, *Os Poemas Possíveis* (1997).

1.4. O convite por parte do maestro Azio Corghi

A ópera *Don Giovanni Il dissoluto assolto*, teve estreia no S. Carlos, em Lisboa, a 18 de março 2006. A obra partiu do convite do compositor italiano Azio Corghi, o qual havia já escrito algumas peças musicais que se debruçaram sobre obras de Saramago, nomeadamente⁹¹: *Blimunda* (1990) - Ópera lírica extraída do romance *Memorial do Convento*

⁹⁰ Incluídos na 4.^a secção da coletânea poética Don Juan: *Orgulho de D. João no inferno*, *Lamento de D. João no inferno* e *Sarcasmo de D. João no inferno*.

(1982) em três atos, levada ao Teatro Alla Scala de Milão, Itália, com encenação de Jérôme Savary⁹²; *Divara-Água e Sangue* (1993) - Ópera-drama musical composta a partir da peça teatral *In Nomine Dei* (1993), levada ao teatro Stdtische Bühnen, Münster, Alemanha; *Lómbra Che Ol Bambino Solleva* (1995), Peça musical composta a partir de de uma seleção de poemas em prosa com o título *O Ano de 1993* (1975); *La Morte di Lázaro* (1995) - Peça musical composta a partir das obras *In Nomine Dei* (1993), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Memorial do Convento* (1982). Sobe ao palco da Igreja de San Marco, Veneza, Itália; e *Cruci-Verba* (2001) - Peça musical para voz recitante e orquestra a partir do romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991).

Aquando o convite do compositor, Saramago encontrava-se empenhado na finalização da obra *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), de modo que pede a Corgi um pouco de paciência relativamente ao processo de escrita: “A ideia de um novo Don Giovanni interessa-me muitíssimo, ainda que neste momento não possa pensar em mais nada senão no romance em que estou a trabalhar”. (pág. 107).

A ópera havia sido encomendada a Corgi pelo *Teatro Scalla* (Milão), contudo, a sua estreia foi cancelada devido a uma greve dos músicos da orquestra. Relativamente a este acontecimento, Saramago não poderia deixar de expressar a sua palavra, lembrando a marca da sua significativa atuação política no Partido Comunista Português: “Parece que os músicos fazem mais greve do que os operários...” (Saramago, 2005a).

A estreia foi adiada para março de 2006, no Teatro São Carlos, tendo sido igualmente apresentada em 2012 no Teatro Juan Ruiz de Alarcon, no Centro Cultural Universitário da Cidade do México⁹³.

Segundo Hostert, “As formas contemporâneas de construção de um espetáculo teatral não estão mais limitadas a acreditar que o texto dramático seja o progenitor da encenação ou que contenha tudo o que pode dizer-se sobre um espetáculo” (Hostert, Oliveira s/d: 3), visão partilhada por Saramago, uma vez que ele próprio reconheceu a importância do fundo musical de *Don Giovanni* para enaltecer o seu argumento: “O pano já pode subir. Faltará a

⁹¹ Sublinha-se a existência de uma outra ópera, *As intermitências da morte* (2015), baseada no romance homônimo de José Saramago, contudo, a música foi composta por Kurt Rohde e o libreto assinado pelo historiador Thomas Laqueur. Trata-se da primeira ópera produzida pela Left Coast Chamber Ensemble e foi escrita para três solistas, uma orquestra de câmara e um coro de câmara composto por 16 vozes. A direção da ópera ficou a cargo de Matilda Hofman e Majel Connery.

⁹² De referir que Saramago recusara autorizar uma adaptação cinematográfica da obra *Memorial do Convento* (2014).

⁹³ Com tradução a cargo de Pilar del Rio.

música, que é sempre o melhor de tudo. Oxalá o leitor possa escutar, chegando bem o ouvido à página, aquela outra música que as palavras têm e que estas talvez não tenham perdido por completo” (pág. 16). Contudo, Saramago não escreveu para uma música pré-existente, ao contrário de Lorenzo da Ponte. O escritor não se deparou com qualquer tipo de linha argumental pré-definida, nem tão pouco foi obrigado a subordinar-se à música de Corghi. Saramago liderou o trabalho que empreendeu a “duas mãos” com o compositor italiano, reivindicando, por diversas vezes, a plena autonomia do seu texto literário, não se subordinando ao texto musical em momento algum durante todo o desenrolar da construção da obra, tal como descreve Graziella Seminara. Segundo a investigadora, apesar da progressiva e trabalhada elaboração dos dois textos (o texto teatral de Saramago e o libretístico de Corghi), em todas as discordâncias resultantes de um trabalho a quatro mãos, verifica-se que a palavra final preponderante era a de Saramago e não do compositor, cujo trabalho era “ratificado pelo escritor português” (Seminara, 2005: 106). Saramago alega, inclusive, por diversas vezes, a necessidade da coerência entre o seu texto dramático e o trabalho de composição, apesar de reconhecer a importância do acompanhamento musical imprescindível para um correto entendimento do sentido estético de *Don Giovanni Il dissoluto assolto*.

Só tens o Prólogo, e o Prólogo não é nada ao lado de tudo o que vem depois. O meu texto é uma história em que as personagens vivem os seus conflitos e as suas contradições. Será que tudo isto ainda estará lá quando terminares o teu trabalho? Compreendo bem que o texto existe para servir a música, mas não deve ser reduzido a um pretexto [...]. (pág. 119)

Subsiste uma exposição imediata a uma dupla enunciação teatral, caso optemos pela leitura do livro de Saramago, ou no seu conjunto, pela ópera, uma vez que a partitura musical tem um papel preponderante na análise do texto dramático e vice-versa. Embora o objetivo deste trabalho de investigação seja abordar somente o texto de Saramago como um texto dramático autónomo, iremos ter como texto de suporte o posfácio de Graziella Seminara, elemento muito importante para a compreensão da estreita conexão entre Saramago e Corghi, de modo a minimizar o vazio provocado pela ausência da música. Para além dessa benesse consequente dessa abordagem, ela irá, de igual modo, permitir-nos conhecer verdadeiramente as entranhas de *Don Giovanni Il dissoluto assolto*, tendo como consequência uma profunda compreensão do texto dramático de Saramago.

1.5. A resistência por parte de José Saramago

Saramago apresentou alguma resistência face ao convite de Corghi em visitar o mito de Don Juan, tal como afirma na entrevista a Bruno Caseirão, aquando a apresentação do livro *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*.

Sim, é certo, deixei-me tentar, e ainda hoje me surpreende o atrevimento. Confesso que estive quase a desistir da empresa, por não encontrar maneira de escapar ao padrão dramático que, com poucas variantes, tinha vindo a ser seguido desde Tirso de Molina. O que ajudou foi a minha convicção de que Don Giovanni não podia ser, simplesmente, um odiado sedutor de donas e donzelas. Foi sobretudo aquele seu gesto de dignidade suprema quando rejeita, como se de uma ofensa se tratasse, as fáceis tentações do arrependimento. (Saramago, 2006a)

Em meu abono, seja o dileto amigo Azio Corghi minha boa e leal testemunha, apresentarei as provas da resistência que desde o primeiro momento opus ao convite. Comecei por argumentar que sobre as malas-artes de Don Giovanni tudo havia sido dito, que não valia repetir o que os outros já tinham feito melhor, que qualquer coisa que escrevesse seria o mesmo que chover no molhado, etc... (pág. 15)

Contudo, acabou por ceder, atraído, não só pelo desafio de recriar a sua verdadeira versão da história, como também pela possibilidade de, mais uma vez, inverter os dogmas e as verdades tidas como divinas pela religião católica. Esta cedência teve como consequência o início de um longo trabalho literário entre o escritor e o compositor italiano Azio Corghi. São os desafios que constituem, por si só, o mote da escrita de Saramago, que na sua maioria, é considerada uma escrita interventiva.

O romancista, quando convidado a escrever peças, repete o *gesto* que deu origem ao teatro: rompendo com a epopeia e procedendo à fragmentação em várias vozes da voz de um único autor do ditirambo, passa da palavra solitária para a sua multiplicação por agentes que protagonizam um conflito no palco, lugar físico que os separa para que possam existir em conjunto, e que dá vida a uma sucessão de perguntas e respostas, as quais acabam por mostrar a História como problemática. (Zurbach, 1999: 158)

Apropriações heréticas, dirão alguns, e com razão a mais de um nível de leitura. No primeiro plano, entendendo a heresia no sentido etimológico, desprovido ainda de qualquer referência religiosa – airesis em grego significa simplesmente «escolha» -, porque Saramago «escolhe» deslocar os atributos ou as histórias sagradas do plano transcendente para o da experiência humana. Num segundo plano, enfim, a heresia faz-se através da voluntária inversão dos dogmas ou das verdades tidas como divinas de modo a lançar sobre elas a ousadia da negação ou, pelo menos, de um «porquê?», naturalmente desconcertante diante de situações que o consenso e a norma, a moral e a religião considerariam inquestionáveis. (Silva, 1999: 263)

Corghi e Saramago expressaram, desde os primórdios da escrita a “quatro mãos” da obra, a clara intenção em imprimir uma significativa diferença no mito de Don Juan, como pudemos constatar na *Génesis de um libreto* escrita por Graziella Seminara.

Era certo que sempre havia pensado que Don Giovanni não podia ser tão mau como o andavam a pintar desde Tirso de Molina, nem Dona Ana e Dona Elvira tão inocentes criaturas, sem falar do Comendador, puro retrato de uma honra social ofendida, nem de um Don Otávio que mal consegue disfarçar a cobardia [...]. (pág. 15)

Saramago fazia questão de sublinhar que as perguntas estão na raiz de quase todos os seus romances, e esta peça não fugiu à regra. Foi através de uma questão central que ele encontrou a solução para imprimir a diferença na revisitação do mito, questão essa que, de igual modo, o auxiliou na pretensão de mostrar que “a dignidade e a indignidade vivem juntas nos seres humanos que somos e que é necessário muito esforço, todos os dias, para que a primeira não acabe por se afogar no pantanal da segunda” (Saramago, 2006a).

Achei a solução das minhas dificuldades na pergunta que está na raiz de quase todos os meus romances: “E se? [...]. E se Don Giovanni não tivesse morrido, e se Don Giovanni não tivesse caído no inferno? (Saramago, 2006a)

Depois de revelar a Bruno Caseirão o mote da obra *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, prontifica-se de imediato a clarificar o seu ponto de vista: “Tenho pretensão de crer que Mozart não desgostaria de saber que Don Giovanni continuou vivo mesmo depois da estúpida maldição do Comendador” (Saramago, 2005a).

1.6. O encontro com Azio Corghi, amizade e empatia

É pertinente introduzir um parêntese que permita captar a essência da amizade entre José Saramago e o compositor italiano, a fim de conhecermos verdadeiramente as entranhas de *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*.

Azio Corghi nasceu em 1937 perto de Turin, estudou nos Conservatórios de Turin e de Milão, sendo que, neste último, foi aluno de Bruno Bettinelli, mestre de muitos dos mais notáveis músicos contemporâneos italianos.

Azio Corghi conheceu Saramago quando em finais anos 80 lhe pediu autorização para adaptar a obra *Memorial do Convento* (1982) a uma ópera, *Blimunda*, com estreia no Teatro Lírico de Milão em 20 de maio de 1990, na qual o compositor recorre a processos de

composição semelhantes aos usados no cinema, tal como acontece em *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, permitindo-o deste modo criar uma pluralidade de perspectivas e correspondentes horizontes sonoros, consolidando deste modo o seu *modus operandi*.

A presença simultânea de múltiplas dimensões teatrais surge – com soluções por vezes diferentes – em todas as composições de Corgi e parece constitutiva do seu modo de trabalhar, envolvendo todos os materiais posto em jogo no complexo hipertexto que é a ópera. (Seminara, 2005: 116)

José Saramago expressou por diversas vezes seu agradecimento ao compositor: “Cada composição sua ajuda-me a compreender a minha própria obra” (Saramago, 2006a), inclusive entre as inúmeras correspondências trocadas entre os dois, apresentadas em *A génese de um Libreto*: “Não sei como lhe agradecer por tudo o que você fez (e continua a fazer), elevando a minha literatura ao céu da música”. (pág. 105). Do mesmo modo, Azio Corgi manifestou, por diversas vezes, a profunda admiração e respeito por sua obra, o que nos revela, de forma inequívoca, a amizade e empatia que estes dois grandes artistas nutriam um pelo outro.

A arte, a amizade, a generosidade de Azio Corgi trouxeram à minha trajetória da minha existência uma riqueza que eu jamais teria adquirido sozinho. Graças a Azio Corgi, a urdidura de palavras que criei tornou-se música, tornou-se canto. Foi um feliz encontro o nosso. Creio que vale a pena conservar o entrelace que somos, ele e eu. (pág. 105)

Saramago é um homem que denuncia as injustiças do mundo, mas que tem uma grande sede de viver. Cada uma das suas obras literárias contém tudo lá dentro: romance, poesia, teatro, música! (Corgi, 2006)

Contudo, apesar da amizade e do intenso percurso dramático partilhado em conjunto, *Don Giovanni Il dissoluto assolto*, insurge-se como um momento de rutura no percurso artístico comum do compositor italiano e do escritor português. Corgi seguiu um percurso mais cómico e lúdico através de novas composições operísticas, ao passo que Saramago manteve “a ironia trágica, ao mesmo tempo acutilante e desencantada” (Seminara, 2005: 135) nos seus escritos literários.

Capítulo 2

A intertextualidade na gênese de um libreto

Qualquer texto dialoga com outros textos, e essa dialogicidade é esclarecida por Vítor Aguiar e Silva: “O texto é sempre, sob modalidades várias, um intercâmbio discursivo, uma *tessitura polifônica* na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências” (Silva, 1997: 625). É notória a pretensão de Saramago de reescrever a história de Don Juan através de *ecos intertextuais* e do poder da ironia, colocando-o no campo da intertextualidade⁹⁴ moderna, tal como é facilmente detetável a utilização por parte de Saramago desta ferramenta como uma manifestação do desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor, assim como um desejo de re-situar o passado dentro de um novo contexto. Esta presença do passado encontra-se imbuída no conceito pós-moderno de Linda Hutcheon: “Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (Hutcheon, 1991: 20). No livro *A Estratégia da forma* (1979) de Lauren Jenny, encontramos, de igual modo, o conceito definido sobre a mesma perspectiva: “Abre-se então o campo numa palavra, nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidária daquele” (Laurent, 1979: 45).

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. (...) Não é uma tentativa de esvaziar ou evitar a história. Em vez disso, ele confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. (Hutcheon, 1991: 157)

A compreensão da obra de Saramago *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, a quinta e última peça de teatro do escritor, “pressupõe uma competência na decifração da linguagem literária, que só pode ser adquirida na prática numa multiplicidade de textos: por parte do decodificador, a virgindade, é, portanto, igualmente inconcebível” (Jenny, 1979: 6).

⁹⁴ O modelo de análise intertextual utilizado em todo o processo de investigação será o de Gerard Genette. O autor distingue dois tipos de relações intertextuais: a intertextualidade e a hipertextualidade. Ambas serão utilizadas, dada a manifestação da copresença de 2 textos, por um lado, no prólogo da obra, Mozart/Da Ponte citado literalmente no de Saramago (intertextualidade), por outro lado, na restante obra, encontramos no texto de Saramago termos pontuais ou alusões à obra de Da Ponte/Mozart, sem, contudo, se encontrar efetivamente presente (hipertextualidade).

Para aprofundarmos esta decisiva competência do leitor na prática intertextual incumbe-nos citar as palavras de José Cândido Martins:

[...] a paródia exige uma variável, mas decisiva competência do leitor (linguística, literária e ideológica), pois sem esse ato de reconhecimento ao nível da percepção do leitor, a paródia não funciona, sendo esvaziado o seu efeito. Efetivamente, se o leitor não consegue descortinar ou decodificar o hipotexto (texto parodiado), ainda que parcialmente, sobre o qual atua o hipertexto (texto parodiante), pode dizer-se que a relação parodística é inexistente nesse ato de leitura, ficando amputada essa experiência estética. (Martins, 2013: 144)

No nó central da revisitação saramaguiana do mito encontramos não só a redenção de Don Giovanni, como a atitude inconformista e inquiridora de Saramago, implicitamente representada na epígrafe da obra através do provérbio *nem tudo é o que parece*. O provérbio insinua uma provável diferença entre o que *se é* e o que *se parece ser*, sugerindo-nos o conceito da leitura da obra à luz da verdade e da realidade.

Nem tudo o que parece, é, nem tudo o que é, o parece ser. Mas entre o ser e o parecer há sempre um ponto de entendimento, como se ser e parecer fossem dois planos inclinados que convergem e se unem. Há um declive, a possibilidade de escorregar nele, e, assim acontecendo, chega-se ao ponto em que, ao mesmo tempo, se contacta com o ser e o parecer. (Saramago, 2011: 323)

Nem tudo o que parece é, não é somente um provérbio, é de igual modo uma promessa de Saramago aos leitores, uma promessa de iluminar uma face obscurecida de Don Giovanni, reveladora de que o conquistador demoníaco, que suscitava emoções que os outros não conheciam em si, talvez estivesse a apresentar, não o mundo que os outros conheciam, mas sim o reflexo da modernidade que estaria para chegar.

Nem tudo o que parece é, sugere a distância existente entre *o que se é* e *o que se parece ser*, sugerindo a hipótese de leitura/encenação do *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* a partir dos conceitos de verdade e de realidade, e da essência revelada e do facto observado. (Kalewska, 2012: 130)

O que nos é proposto nesta obra é uma nova forma de experiência, numa outra dimensão, onde não existe lugar para o jogo de sedução e de vitimização da mulher, e, para alcançar essa mesma dimensão, segundo Saramago, “é preciso dar a volta às coisas para ver o que as coisas são” (José Saramago, 2004).

Don Giovanni é incapaz de ficar indiferente na presença de uma mulher. A ária do catálogo de Leporello é perfeitamente elucidativa a esse respeito. O que sucede é que,

sendo constantemente seduzido, é também constantemente um sedutor. A dicotomia entre seduzir e ser seduzido é mera aparência, não tem realidade. Ninguém seduz se não é seduzido, ninguém é seduzido se não seduz. (Saramago, 2005d)

No que concerne à personagem Don Juan, a linha de raciocínio do escritor resulta na lucidez: “A lucidez não resulta de sermos privilegiados, ou umas pessoas extraordinárias, não é isso. É simplesmente vermos um pouco mais além das aparências”. (Saramago, 2004). Esta visão do sedutor, totalmente díspar das demais, encaminha-o ao culminar da redenção da personagem, tornando-se, deste modo, o responsável do novo rumo de Don Juan, um rumo que, em certos e determinados aspetos, se assemelha ao que se havia iniciado através da obra *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* (1787): a glorificação e redenção do sedutor⁹⁵. É esta mesma redenção que se encontra explícita no paralelismo do título *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, que sugere, logo à partida, a subversão da obra *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* de Mozart/Da Ponte. Contudo, o título da obra, a nível interpretativo, poderá comunicar ao leitor a dissolução do tempo, que por sua vez provoca o desaparecimento dos crimes que significavam uma afronta à sociedade, a dissolução da infidelidade conjugal, e da repressão da sexualidade, tal como a idade de Don Giovanni poderá ser associada ao envelhecimento da sociedade, que assiste à sua própria dissolução.

O meu Don Giovanni quis ser uma espécie de luz rasante sobre o mito, pretendeu mostrar os acidentes orográficos do que tem passado por ser uma verdade lisa e íntegra [...]. (Saramago, 2006a)

2.1. Como tudo começou...

Os primórdios da obra e o despoletar da troca de correspondência entre José Saramago e Azio Corghi, ocorreu a 2 de março de 2004, onde se denota, logo à partida, a intenção por parte dos dois artistas em utilizar os temas abordados na obra de Mozart/da Ponte, nomeadamente a sedução, o livre pensamento, a culpa e castigo, assim como o elemento

⁹⁵ Redenção consolidada provavelmente em Byron, dado que a personagem é caracterizada mais como uma vítima do que um vilão (apesar de não sabermos com exatidão qual seria o fim de Juan); em Patrício, que o transforma no final da obra num asceta, o qual irá viver como santo, num convento, tornando-se num homem bom, despojado do seu título aristocrático; e em Zorrilla, que apesar de não escapar à morte, escapa da condenação ao inferno por meio da intervenção de D. Inês.

criado por Cicognini, o Catálogo, que detém uma forte presença na obra em *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*.

Graziella Seminara, na *Génese do libreto* (incluída na obra em análise), revela-nos que, logo à partida, a peça iria iniciar-se após a morte do Comendador, contrariamente ao enredo de Lorenzo da Ponte. O escritor propõe a Corgghi a redução do Coro de Mozart, reportando-se apenas a três personagens, Dona Ana, Dona Elvira e Don Otávio, tal como sugere a troca de Catálogo e a sedução final por parte de Zerlina, que o salva: “Eis pois o nosso Don Giovanni vencido, humilhado, desprezado. O sarcasmo cai sobre ele como uma maçã, os bem-pensantes triunfaram, mas...” (Saramago, 2005c: 110). Encontrava-se nesse momento definida a “tinta fundamental da nova ópera” (Seminara, 2005: 111), ao que Corgghi responde: “O teu projeto é *perigoso*, mas fascinante”. (Corgghi, 2005: 110).

Por sua vez, o compositor propõe a Saramago a introdução de um prólogo constituído por fragmentos das cenas 5 e 6 do primeiro ato do libreto da Ópera *Don Giovanni, Il dissoluto punito de Lorenzo da Ponte*: a famosa ária do Catálogo da ópera de Mozart/Da Ponte: *Madamina, il catalogo è questo* e o Recitativo de Dona Elvira, *In questa forma dunque mi tradì il scellerato!* Seminara explica a causa deste jogo de refrações e remissões no Prólogo, esta reapropriação crítica do passado, através de uma correspondência trocada entre Corgghi e Saramago: “Devemos tomar compreensível a viragem do avesso de um arquétipo cultural (o mito de Don Giovanni) aceitando de saída o *dejà vu* (ária do Leporello) a fim de evidenciar melhor a tua primeira ideia” (Corgghi, 2005: 111). Esta visão de Corgghi reflete, inequivocamente, a visão intertextual de Jenny Laurent: “repetir para delimitar, para fechar num outro discurso, conseqüentemente mais poderoso” (Jenny, 1979: 44). A elocução ganha deste modo terreno, “abrindo-se então o campo duma palavra, nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidária daquele”. (Jenny, 1979: 45). Contudo, Saramago acrescenta um redobrado interesse por parte de Dona Elvira relativamente ao livro de conquistas amorosas de Don Giovanni, tendo como consequência direta a consagração da famosa ária do Catálogo. Dona Elvira toma conhecimento do Catálogo de Don Giovanni, e intenta convencer Leporello, oferecendo-lhe dinheiro para, em troca, este rasgar a folha onde consta o seu nome. Afirma-se, neste diálogo, um conjunto de lugares comuns do burlador, através das palavras de Dona Elvira: “O teu patrão, além de traidor, é vaidoso, além de leviano, é indiscreto” (pág. 20). Leporello prontifica-se a reconhecer logo de seguida os defeitos apontados ao seu amo, contudo, atenua os seus crimes, alegando o motivo pelo qual os

comete, minimizando deste modo, a sua culpabilidade: “É homem, nasceu com defeitos e gostou deles”⁹⁶ (pág. 20).

Saramago acolhe com agrado a proposta de Corghi, uma vez que, e apesar de reconhecer ter lido obras anteriores, o escritor afirma que o ponto de partida para a escrita da obra em estudo havia sido, tal como Hoffmann, a ópera de Mozart e o libreto de Da Ponte: “Digamos que tive a ambição de acrescentar um ato a mais ao Don Giovanni mozartiano... Espero que me seja perdoada a presunção”. (Saramago, 2005d).

Nunca foi minha intenção fazer uma espécie de arqueologia textual passando por todos os autores que trataram o tema desde Tirso de Molina. O meu Don Giovanni começa onde acaba o de Lorenzo da Ponte, é de alguma maneira complementar ao dele. (Saramago, 2005a)

No nosso ponto de vista, tendo em conta a leitura atenta da *Génese de um libreto*, e utilizando o modelo de análise intertextual de Gerard Genette, chegamos à conclusão de que o uso da intertextualidade explícita na obra *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* tem como “culpado” o esforço de Saramago em criar uma obra, que, paradoxalmente, iria parecer o ponto de origem, e não uma consequência da obra antecedente, ou seja, o hipotexto de Mozart/da Ponte, engrandecendo e homenageando por consequência a ópera predileta do escritor: “Don Giovanni é para mim, tal como para muita gente, a ópera suprema, a tal ponto que gostaria que o meu texto fosse visto como uma homenagem a Mozart”. (Saramago, 2005a).

Para além do facto de Saramago ter acatado de imediato a proposta de Corghi, prevê igualmente a possibilidade de substituir a personagem de Dona Elvira por um manequim feminino, um corpo à espera de ser vestido. Esta proposta leva-nos de imediato a considerar esta opção como uma tentativa de a vestir sob uma enganadora e dissimulada ingenuidade, provocando, conseqüentemente, um apanágio de todas as conquistas femininas de Don Giovanni. Na nossa visão, Saramago pretende, através da substituição da figura humana por um manequim, desestabilizar a crença do espectador, assim como destacar o texto e o diálogo. A cena irá posteriormente adquirir o fundo musical do Coro masculino, a quem é confiada a pronúncia do título com ênfase das sibilantes *ss*, e cantos populares do bailado *Mazapegul* (1985)⁹⁷ associados a Don Giovanni, e *Sprechgesang*⁹⁸ com a função de

⁹⁶ Através da contextualização desta fala no panorama interpretativo de Saramago, facilmente se depreende que a intenção da mesma:
a humanização do herói.

⁹⁷ Ballet para octeto vocal e oboé, com composição a cargo de Azio Corghi.

oferecer ao Comendador uma presença mais obscura. Corghi, propõe igualmente criar um Coro masculino (representação musical da personagem do Comendador) que contrastasse com a cena feminina de Zerlina, dando início a um jogo de emissões e refrações, a partituras consagradas, uma abordagem semelhante à que havia tido em *Gargantua*, e considerada como uma técnica de composição típica de pós-modernidade. Nesse momento, aproveita para questionar Saramago sobre quem e de que modo iria apagar as páginas do Catálogo. Relativamente a este tópico, e num primeiro instante, Saramago reconhece que idealizara um “Don Giovanni um pouco *borgeano*, um pouco *kafkiano*” (pág. 112), e não prevê, de acordo com essa linha de raciocínio, nenhuma intervenção humana relativamente ao desaparecimento dos nomes inscritos no Catálogo: “[...] para ser preciso, eles não desaparecem, jamais foram escritos. É tudo uma ilusão”. (igual). Contudo, na comunicação sequente, na qual envia um resumo do texto dramático, a ideia não foi concretizada, uma opção clarificada numa entrevista ao *Jornal Estadão*.

Um Don Giovanni não só *borgeano*, mas também *kafkiano*, seria um autêntico quebra-cabeças para o escritor que se arriscasse a tal empresa. Talvez no campo do romance isso fosse possível, mas seria preciso virar a personagem do avesso e transformá-la em algo que acabaria por ter pouquíssimos pontos em comum com o Don Giovanni tradicional em suas versões” (Saramago, 2005d).

Saramago encarrega a personagem Dona Elvira da substituição do Catálogo por um livro em branco, e da eliminação das provas de sedução “[...] é apresentada como uma vingança dessa mesma personagem, bem como por parte de Dona Ana, com a função de o condenar a um “inferno” completamente terreno [...]” (pág. 113).

Na Cena I do texto teatral, Saramago retoma o “combate” final entre Don Giovanni e o Comendador, porém, se na versão de Da Ponte o sedutor acaba por ser precipitado no inferno, nesta nova versão “não haverá inferno onde cair. No máximo, uma pequena e ridícula chama que se extinguirá de imediato [...]” (pág. 113).

Corghi, por esta altura, inicia a construção da arquitetura musical da ópera, nomeadamente os dois coros, o introdutório e o final, e opta por colocá-los a parafrasear a poesia de Saramago *Aprendamos o rito*, incluída na obra *Poemas possíveis* (1966), constituindo,

⁹⁸ Tipo de performance vocal frequentemente definida como intermediária entre a fala e o canto, tomando como foco os seus parâmetros sonoros e vocais, bem como a interrelação entre a parte vocal e as partes instrumentais dentro do contexto geral das estruturas musicais em que se inserem.

na sua essência, um jogo de palavras entre rito e mito. Saramago mostra-se agradavelmente surpreendido com a possibilidade da utilização do seu poema num contexto completamente diferente ao que previamente havia idealizado.

No dia seguinte, o escritor envia a Corghi o Prólogo e a Cena I, a qual considera deveras importante porque “Será ela a dar o tom de todo o resto da intriga [...]” (pág. 116).

Corghi vai amadurecendo ideias, e informa Saramago da sua pretensão de utilizar um “vento caluniador” que reportasse o espetador para a ária de Rossini: *La Calunnia è un venticello*, da ópera *O barbeiro de Sevilha* (1816). Esta e outras modificações na estrutura musical ao nível da partitura musical, iriam tornar o Coro uma entidade abstrata, colocando o Comendador em segunda estante. Também idealiza utilizar uma das árias de Don Basílio na ópera *Barbeiro de Sevilha* (1816), realçando deste modo o implacável embuste de Dona Ana, Dona Elvira e Don Otávio. Atribui a Leporello uma serenata acompanhada de um bandolim, inclusão que incutiria a ideia de que o criado iria ficar renitente face à mudança de Don Giovanni, ideia essa colocada de lado na versão final. Contudo, Saramago, na correspondência seguinte, revela-se perplexo com o facto de Corghi propor a redução da voz da personagem do Comendador a um Coro, manifestando a sua inquietude perante a falta de coesão entre os dois textos, o literário e o musical.

O meu texto é uma história em que as personagens vivem os seus conflitos e as suas contradições. Será que tudo isto ainda estará lá quando terminares o teu trabalho? Compreendo bem que o texto existe para servir a música, mas não deve ser reduzido a um pretexto. É preciso que leias toda a história com urgência, senão arriscamo-nos a cair numa situação insustentável em que haverá duas narrativas (a musical e a literárias) que nada terão a ver uma com a outra. Confesso que estou muito inquieto. (Saramago, 2005c: 119)

Corghi envia uma correspondência no dia seguinte numa clara tentativa de tranquilizar Saramago, na qual revela já haver intuído essa exigência por parte do escritor: “Talvez não me tenha expressado claramente quando escrevi [...]. Na verdade, o Comendador é uma personagem. O coro fará parte do vento musical que retoma fragmentos do texto (ou o sublinha ironicamente)” (pág. 119). O Coro retoma novamente a função de presença metatextual, ao passo que é concedida ao Comendador uma voz totalmente diferente, através da fusão do tema com um madrigal de Banchieri, compactuando com a desentronização da personagem no texto de Saramago. Por sua vez os “fogos-fátuos” do Comendador, serão traduzidos musicalmente através dos tímpanos e de uma folha de latão, uma figuração sonora representativa da cena de temor relativamente a um inferno próximo. Saramago, tranquilo

relativamente à coesão dos dois textos, anuncia o término do texto dramático: “Vitória, vitória, acabou-se a história” (pág. 122).

O desfecho da obra provoca uma demorada correspondência entre o musicólogo e o escritor. Corghi propõe que Masetto escrevesse o nome de Zerlina no catálogo em branco, ideia à que Saramago recusa: “Na tua interpretação tudo vai continuar como dantes. Não posso estar de acordo. Decidimos criar um novo Don Giovanni, e não uma reedição do Don Giovanni de toda a gente” (pág. 128). Mais uma vez é notória a superioridade autoral de Saramago relativamente ao compositor. Corghi propõe mais tarde que o nome de Zerlina fosse inscrito no Catálogo por parte de Leporello. Depois de nova recusa por parte de Saramago, que alega desejar pretender manter a ambiguidade interpretativa, o compositor coloca o criado a lançar o Catálogo para as chamas. Nesta altura, não podemos deixar de sublinhar a enorme influência que Esproncela imprimiu à obra de Saramago, pois no poema do poeta espanhol quem arrasta Don Juan para o fogo infernal é a mulher burlada, Dona Elvira, que, depois de abandonada por Don Félix de Montemar, morre de amor, e se encarrega, posteriormente, de forma sobrenatural, da vingança contra o burlador. De igual modo, no texto musical de Azio Corghi, encontramos em evidência a encarnação de forças sobrenaturais através do manequim de Dona Elvira, um fantasma do passado, que, na quarta cena, por entre chamas, declama ainda que invisível, fragmentos textuais da ária do Catálogo. Os últimos compassos da ópera são preenchidos de igual modo por Dona Elvira, figura simbólica da morte, evocada através de um canto fúnebre popular siciliano, que conclui a ópera com a frase *Assolto ma... per quanto tempo?*, acompanhada da ária *La Calunnia è un Venticello*, da ópera *Barbeiro de Sevilha* (1816), de Rossini, reforçado a ambiguidade interpretativa da obra.

A queda da estátua do Comendador é acompanhada por *estranho rumor de ferragem* num andamento fortíssimo acompanhado pelo Coro que profere (na tonalidade Ré) de forma repititiva a frase: *Il dissoluto è assolto*.

O libreto da obra *Don Giovanni Il dissoluto assolto* tem dupla assinatura, de Azio Corghi e José Saramago, os dois responsáveis pelo espetáculo operístico.

2.2. A questão feminina

A falsa epígrafe, de carácter bíblico, inserida na cena 6, na última fala de Leporello - “Deus e o Diabo estão de acordo em querer o que a mulher quer” (pág. 99) -, remata o desdobramento discursivo da primeira epígrafe - *nem tudo o que parece é* -, levando o leitor, de modo intuitivo, a reportar-se ao carácter literário de índole contestatário de Saramago, uma “voz” escrita irrequieta e insubmissa.

A epígrafe final remata o desdobramento discursivo e ideológico da primeira, mostrando também o intuito de Saramago de levar por diante o seu próprio projeto literário e ideológico destabilizador de lugares comuns, perenemente contestatário das virtudes consagradas pela tradição. (Kalewska, 2012: 130).

O desfecho da obra coloca em evidência a questão da honra masculina ferida através da burla feminina, acerca do castigo de Don Giovanni transportado para a esfera individual, se é o desejo da mulher, não é Deus ou o Diabo que se irão opor. Bruno Caseirão questiona Saramago sobre a possibilidade de a falsa epígrafe nos reportar para o Mito da Mulher e do Eterno Feminino, e a resposta, não tardou a chegar, *nada é eterno, meu caro Bruno*. (Saramago, 2006a)

Contudo, não é somente no desfecho da obra que nos indagamos sobre a pertinente pergunta de Bruno Caseirão no que concerne à questão feminina; é, de igual modo pertinente colocar essa mesma pergunta depois da didascália presente logo no início do Prólogo, a qual nos apresenta um manequim feminino, um corpo à espera de ser vestido, representante da personagem Dona Elvira. Será que Saramago pretendeu, através da substituição da figura humana, desestabilizar a crença do espectador, tendo como consequência o destaque do texto e do diálogo ou problematizar a condição feminina, o seu suposto comportamento em decadência, através da ideia de objeto construído com aspeto industrial, sinalizando a substituição da figura humana?

A questão relativa a esta problemática não finda no ponto anterior, pois encontramos no desfecho da obra, na fala de Zerlina - “É tempo que eu te conheça e me conheça a mim” (pág. 92) -, uma nova questão não elucidada por Saramago. Será que as palavras sugerem que Zerlina, por intermédio do seu desejo manifesto de se entregar ao conquistador, ou, por palavras de Saramago “ir para a cama” com Don Giovanni, pretende conhecer-se sexualmente como mulher?

Apesar de não obtermos através da resposta de Saramago explicações para estas pertinentes questões, sem dúvida alguma que o autor imortalizou o ideal feminino através de Blimunda em *Memorial do Convento* (2014), tal como faz questão de demonstrar, através das suas obras, a debilidade dos seus personagens masculinos⁹⁹.

Acusado por Bruno Caseirão acerca de uma inédita conotação negativa referente a personagens femininas na obra *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, que supostamente o levaria à saída do seu padrão discursivo normal no que concerne às mulheres de Saramago, o dramaturgo defende-se, explicando que as personagens não foram por si criadas, e que essa visão crítica, advém de textos anteriores, mais especificamente na visão de Mozart/Da Ponte.

Não há mudança nem novidade. Não fiz Dona Ana e Dona Elvira, já as encontrei assim feitas. Olhei para elas e duvidei do papel de vítimas exemplares que se esforçam por representar. Dona Elvira estaria disposta a perdoar tudo se Don Giovanni voltasse para os seus braços, e Dona Ana, que recebia Don Octávio na cama às escondidas do pai, não pode alardear tanta pureza como a todo o momento nos quer dar a entender. (Saramago, 2006a)

⁹⁹De sublinhar a opinião de Maria do Carmo Cardoso Mendes no que concerne ao papel das mulheres na ficção saramaguiana: “[...] as mulheres da ficção saramaguiana (Lídia, neste romance) apagam a imagem da alienação social e afetiva do sexo feminino”. (Mendes, 2014: 488)

Se você vir, os meus personagens masculinos são mais débeis, são homens que têm dúvidas, são personagens masculinos com complexos... As mulheres, não. (Saramago, 1991)

Salienta-se o facto de Goldoni (1736) ter optado, tal como Saramago, por caracterizar uma personagem feminina (Dona Ana), pela primeira vez no mito (pelo menos de uma forma tal explícita, recorrendo inclusive a disdascálias), como interesseira e oportunista.

Capítulo 3

Don Giovanni ou O dissoluto absolvido

3.1. Marcadores temporais e espaciais

A peça de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y convidado di piedra*, uma obra representativa da sociedade setecentista, apresenta um caráter universal, atemporal e geograficamente flutuante. Inicia-se em Nápoles, passa por Sevilha e por Lisboa, retomando os locais consoante o enredo da obra, o que representa, na prática, uma enorme flexibilidade no manejo espacial do mito, flexibilidade esta aproveitada pela maior parte dos autores que revisitaram a obra de Tirso de Molina. Saramago optou pela ausência de marcadores espaciais e temporais, que, apesar de não ser considerada uma condição mítica, pode ser encarada como uma reivindicação da universalidade de Don Juan, apesar de não haver concordância no que concerne a esta prerrogativa. Posto isto, não encontramos uma referência concreta a marcadores espaciais em *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, com exceção da província de Burgos (Espanha), mencionada fugazmente numa das falas de Dona Elvira, mas com o único objetivo de relembrar a Don Giovanni dos prazeres carnais, que ela e sedutor gozaram no passado: “Sim, na tua cama. Recorda as horas deliciosas que gozamos na minha, ouvindo os sinos na catedral de Burgos. Não posso ouvir um sino sem me arripiar toda” (pág. 64). Contudo, a menção a este espaço é uma mera reminiscência do passado, não nos auxiliando, de forma alguma, a situar no espaço o texto dramático *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* de Saramago.

No que concerne a marcadores temporais, a versão de Saramago intensifica a sensação do passado enleado ao presente, uma vez que encontramos indícios na obra que nos remetem para o tempo histórico do mito, mais especificamente ao tempo de Mozart/Da Ponte, contudo, ao longo da obra, somos confrontados com referências atuais, que nos auxiliam a situar o texto na modernidade, e o contraste entre os dois marcadores temporais, constitui, só por si, um importante veículo de comicidade.

A ausência de marcadores espaciais e temporais é bastante comum nas obras de Saramago, como por exemplo em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) ou mesmo em *As intermitências da morte* (2005). Partindo da obra *As consequências da Modernidade* (1991),

fomos em busca de respostas acerca deste recurso tão notório na obra saramaguiana, encontrando, logo à partida, uma relação íntima entre os conceitos espaço e tempo.

O "esvaziamento do tempo" é em grande parte a pré-condição para o "esvaziamento do espaço" e tem assim prioridade causal sobre ele. Pois, como devo argumentar adiante, a coordenação através do tempo é a base do controle do espaço. O desenvolvimento de "espaço vazio" pode ser compreendido em termos da separação entre espaço e lugar. (Giddens, 1991: 22)

Partindo em busca de resposta para a questão: “porque razão a separação entre tempo e espaço é tão crucial na obra saramaguiana, e até mesmo no extremo dinamismo da narrativa pós-moderna?”, encontramos igualmente resposta em Anthony Giddens.

Em primeiro lugar, ela é a condição principal do processo de desencaixe [...]. A separação entre tempo e espaço e sua formação em dimensões padronizadas, "vazias", penetram as conexões entre a atividade social e seus "encaixes" nas particularidades dos contextos de presença. As instituições desencaixadas dilatam amplamente o escopo do distanciamento tempo-espaço e, para ter este efeito, dependem da coordenação através do tempo e do espaço. Este fenómeno serve para abrir múltiplas possibilidades de mudança liberando das restrições dos hábitos e das práticas locais. [...]. Em segundo lugar, ela proporciona os mecanismos de engrenagem para aquele traço distintivo da vida social moderna, a organização racionalizada [...]. Em terceiro lugar, a historicidade radical associada à modernidade depende de modos de "inserção" no tempo e no espaço que não eram disponíveis para as civilizações precedentes. (Giddens, 1991: 23)

Assim sendo, devemos considerar que a “história” é a apropriação sistemática do passado, que ajuda a modelar o futuro, obtendo na pós-modernidade um impulso fundamental, e a apropriação do passado sem tempo e espaço definidos sujeita, por inerência, o texto narrativo a interpretações contrastantes: “[...] tempo e espaço são recombinações para formar uma estrutura histórico-mundial genuína de ação e experiência” (Giddens, 1991: 23). Sendo levados para a zona de obscura de uma narrativa, o autor encontra a possibilidade para reescrever a história, história essa sempre inacabada.

Creio bem que o que subjaz a esta inquietação é a consciência da nossa incapacidade final para reconstruir o passado. E que, por isso, não podendo reconstituí-lo, somos tentados – sou-o eu, pelo menos – a corrigi-lo. [...] por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido. (Saramago, 2005d: 322)

3.2. Cenas

Cena 1 – O derradeiro duelo final

A didascália apresenta-nos Don Giovanni sentado a uma mesa, folheando o Catálogo das suas conquistas amorosas de forma saudosa e melancólica, fazendo contas num papel. O Catálogo adquire especial relevância nesta primeira marcação de cena, na qual Don Giovanni nos é apresentado sob um outro prisma, passando a mensagem de tentativa de mudança de perfil do personagem, a de um homem maduro, que se divide entre o prazer da recordação e a melancolia do passado: “Antigamente era mais rápido na conquista, mais veloz no triunfo, mais conclusivo na retirada. E ainda por cima tive de matar o idiota do Comendador. Don Giovanni está a fazer-se velho” (pág. 29).

Batem à porta. Don Giovanni chama por Leporello, contudo, ao contrário de Lorenzo de Ponte, Saramago optou por retirar o criado desta cena, alegando que este estaria a fazer compras na vila acentuando, através da ausência de um terceiro elemento, a rivalidade existente entre ele e o Comendador. Don Giovanni é obrigado, ainda que contrariado, a abrir a porta depois de vários embates, gritando impropérios relativamente à pessoa que o estaria a incomodar, agarrando previamente num bastão: “Quem será o grosseiro, o estúpido, o mal-educado? Espera aí que já te ensino!” (pág. 30). Don Giovanni depara-se com a Estátua do Comendador, referindo-se à personagem como “[...] um prodígio que nunca mais se repetiu desde que o homem foi feito de barro” (pág. 30). A Estátua, nesta obra feita em bronze, informa-o de que vem, como prometido, acatar o convite de Don Giovanni: “Convidaste-me para jantar e aqui me tens. Eu prometi que viria, agora é a tua vez, cumpre a tua palavra, recebe-me à tua mesa e abre-me a tua consciência” (pág. 31), submetendo-se, deste modo, ao tema do tradicional convite para cear.

Encontramos na figura do Comendador a forte pretensão para infligir o castigo infernal numa moralidade exacerbante, e Saramago chega mesmo ao ponto de evocar a gravidade do desenlace trágico da ópera setecentista ao fazer a Estátua sentenciar a sua punição relativamente ao libertino: “Aqui estou, para que te arrependas” (pág. 33). Contudo, a reviravolta do arquétipo cultural inicia-se após essa entrada solene do Comendador. O tradicional jantar da Estátua com o seu assassino ganha uma nova dimensão de irrealismo, pela adenda da viagem do espírito pelos ares, que, por sua vez, havia trazido a Estátua, imprimindo um humor sombrio e sádico.

Os diálogos que se seguem entre as duas personagens, são informais, grosseiros e disparatados. O discurso cristão antiquado do Comendador é totalmente parodiado, os temas punição, castigo, morte, ida para o inferno, tornam-se totalmente desprezíveis quando ridicularizados pelo autor. Na sequência da ausência do criado, Don Giovanni convida-a a sentar-se, mas esta recusa, alegando encontrar-se impossibilitado, devido a “uma questão de articulações”. A cena do jantar é, desde o início, satirizada por Saramago através da voz de Don Giovanni que se questiona como seria possível a Estátua participar na tradicional ceia, uma vez que ela não possui articulações que lhe permitam sentar-se e mastigar¹⁰⁰: “[...] mas, agora reparo, se te faltarem as articulações não te poderás sentar, comer também não poderás. Para comer é preciso dar ao queixo” (pág. 33). A Estátua tenta em vão reassumir a sua função moralizante, exigindo o arrependimento do pecador e acusando-o de ter violado a filha. Don Giovanni, nega a consumação do ato, esclarecendo que Dona Ana descobrira a tempo não se tratar do noivo Don Octávio, “[...] a quem, pelos vistos, costuma receber no seu quarto, às ocultas do pai”. (pág. 35). Don Giovanni aceita a responsabilidade das restantes 2065 mulheres burladas, reforçando a ideia de que Don Giovanni se encontra totalmente destituído do crime de violação: “Don Giovanni é um cavalheiro, não viola, seduz” (pág. 35). O sedutor não se arrepende, nem quando o Comendador o ameaça com o inferno, tal como sucedera com seus antecessores.

A Estátua, cada vez mais irada diante do seu fracasso, e diante dos escárnios de Don Giovanni, repete duas vezes a imprecação, “Vai!” (pág. 38) e, com desespero, tenta ainda uma última vez¹⁰¹: “Vai, maldito, vai! Ordeno-te que vás!” (pág. 38), enquanto as didascálias vão informando o leitor sobre as chamas que ameaçam tragar o protagonista. A transposição das cenas do fogo do inferno das anteriores versões para uma condição atualizada e inócua, aliando-se este facto à fala de Don Giovanni “Acabou-se o gás” (pág. 39), traduz-se no culminar da ridicularização da Estátua do Comendador, paródia reforçada pela encenação do fogo que nasce a partir do chão, mas que rapidamente se apaga, vislumbrando-se a desdramatização da tragicidade da morte através da ridicularização, imbuída de matiz sobrenatural.

¹⁰⁰As palavras do autor apelam, não só para a rigidez física da estátua, mas também para a rigidez simbólica dos valores que ela própria representa.

¹⁰¹ Na obra de Cicognini encontramos uma idêntica imprecação, uma vez que ele ordena arrependimento ao pecador três vezes.

Cena 2 – O “tirar” de capa da moral antirreformista

Leporello entra de regresso das compras com um cabaz, e fica absolutamente temeroso perante a Estátua, afirmando, de seguida, não deter a capacidade de viver numa casa com espíritos e fantasmas, manifestando o seu desejo em abandonar o amo, assim que acertassem contas: “Pague-me o que ainda me está a dever pelos meus serviços, mas se não quiser pagar-me, tanto me faz, numa casa com fantasmas é que eu não fico nem mais uma hora” (pág. 44). Don Giovanni, depois de insultar Leporello de “cabeça de burro” e ignorante, clarifica-o acerca da isenta maleficência dos espíritos, ordenando-lhe, em seguida, que prepare o jantar apenas para um, pois o Comendador “não pode comer. Falta-lhe a articulação dos maxilares” (pág.46).

Don Giovanni desdenha da Estátua, e, numa atitude provocatória face à sua impotência em enviá-lo para os infernos, questiona-a: “Quem és agora? Uma Estátua que fala ou um homem que se cala? Ainda crês na existência do inferno?” (pág. 47). Através da voz de Don Giovanni, Saramago reitera a sua posição face à religião católica e face à pena que esta atribui aos pecadores desde a obra moralizante antirreformista de Tirso de Molina: “Se queres saber a minha opinião, o ser humano é livre para pecar, e a pena, quando a houver, aqui, ouves-me? Aqui na terra, não no inferno, só virá dar razão à sua liberdade” (pág. 48). Reafirma-se neste momento a falência da punição bem como da relativização da vinculação do castigo ao livre-arbítrio.

Entra em cena Masetto à procura de Zerlina. Numa clara atitude provocatória, Don Giovanni, numa primeira instância, responde-lhe com sarcasmo: “Perdeste-a? Levava-la à trela e ela soltou-se?” (pág. 49), questionando-o de seguida sobre o motivo que o leva a pensar que a sua amada estaria com ele. Masetto responde simplesmente que “enquanto existir Don Giovanni tudo é possível neste mundo” (pág. 50), reforçando o arquétipo de sedutor do herói, apesar de Saramago nos apresentar um Don Giovanni envelhecido e sem capacidade de conquista. Retiram-se Don Giovanni e Masetto, restando apenas Leporello e a Estátua do Comendador.

Cena 3 – A burla como punição

A ação desenrola-se entre as personagens Leporello e a Estátua. Esta última responde às falas provocatórias do criado revelando a atitude arrogante e altiva que lhe é característica na maior parte das obras que revisitaram o mito de Don Juan: “A minha filosofia sempre me

ensinou que é um erro tratar com demasiada confiança esta gatinha, dá-se-lhes o pé e tomam logo a mão” (pág. 59). De salientar o nítido aproveitamento de frases feitas tão comum na escrita de Saramago: “Agora que estamos sozinhos, com as paredes por únicas testemunhas, e uma vez que, contrariamente ao dito, elas não terão ouvidos enquanto não forem inventados os microfones, dá-me Vossa Comendadoria licença que lhe faça uma pergunta?” (pág. 53).

Entra de seguida em cena a esposa abandonada, Dona Elvira, carregando um embrulho nas mãos. Depois de contracenar brevemente com Leporello, exige a comparência do seu amo, alegando tratar-se “de uma questão de vida ou de morte”. Assim que Leporello se ausenta de cena, contracena com a Estátua, apresentando-se como “[...] uma das pobres vítimas de Don Giovanni” (pág. 62). O Comendador revela em suas palavras a sua enorme frustração, relativamente à sua ineficaz função de vingança e de maldição, mas, tal como o próprio reconhece, “O método de que me servi estava desatualizado, perdeu a eficácia sem que eu me tenha apercebido” (pág. 63). Dona Elvira, parecendo ser mesmo uma mulher disposta ao perdão, reivindica o amor de Don Giovanni, num dramatismo sobejamente exagerado, “Dás-me a vida se me devolves o teu amor, rouba-la se não me recebes nos braços [...], queres te implore de joelhos? Queres que me arraste aos teus pés? O meu amor aceita tudo, e eu amo-te” (pág. 64). E nem quando Dona Elvira apela para as recordações do tempo em que se amaram ao som dos sinos da catedral de Burgos, Don Giovanni cede aos seus encantos, sendo revelada, através do sedutor, a verdadeira face de Dona Elvira “Noutro tempo, talvez sim, mas agora os teus discursos soam a falso” (pág. 64). Neste momento da peça somos alertados para a artificialidade da personagem, não só através palavras de Don Giovanni, mas também pelas marcações cénicas. Na verdade, o fingido mal-estar – ou o fanico, como dirá posteriormente Leporello – é um estratagema para afastar o criado, a quem pede água e sais, que lhe permite, sob o olhar cúmplice do Comendador, substituir o Catálogo das conquistas amorosas por um livro igual, revelando deste modo o conteúdo do embrulho que carregava.

Regressado Leporello, com um copo de água e um frasco de sais, Dona Elvira, disfarça o acontecimento desviando as atenções para um discurso de amor desiludido: “Quem sabe? Talvez vá acabar os meus dias num convento” (pág. 66), complementando o discurso com uma dramática saída de cena. A artificialidade nas suas palavras é notória e comentada pelo criado de Don Giovanni, reforçando a ideia da personalidade dissimulada de Dona Elvira: “Desconfio que se fosse atriz ninguém a chamaria para lhe oferecer um

contrato... Que opina Vossa Comendadoria sobre a representação de Dona Elvira? Pareceu-lhe sincera?” (pág.67). Depois da dramática saída de Dona Elvira, surge Masetto na casa de Don Giovanni, para mais uma vez o questionar sobre o paradeiro de Zerlina, sendo, mais uma vez, alvo de escárnio. Leporello diz-lhe que Zerlina se encontra “[...] na cama com Don Giovanni” (pág. 68), o que provoca em Masetto um ataque de fúria, e, de navalha em punho, decide procurar o pérfido sedutor e a sua noiva: “Ah, infame mulher sem vergonha, desgraçada causa da minha perdição. Eu mato-a, eu mato-a! E mato-o a ele!” (pág. 68). Só depois de confirmar a ausência de Zerlina na casa do sedutor, através da Estátua esclarecido previamente por Leporello da sua incapacidade de mentir - “A minha palavra é só uma. Palavra de Estátua não volta atrás” (pág.70) -, ele acredita que a sua noiva não se encontra nos braços de Don Giovanni.

Cena 4 – A queda de um “herói”

Don Giovanni, sentado calmamente, lê o jornal enquanto Leporello limpa e dá brilho à espada do amo¹⁰². A Estátua permanece no mesmo sítio. Leporello sente-se constrangido com o sofrimento do noivo de Zerlina, questionando Don Giovanni sobre o facto de ele descortinar algum motivo que levaria Masetto a pensar que sua noiva estivesse em sua casa. O criado insinua que Zerlina poderia efetivamente entregar-se a Don Giovanni, mas o amo, exaltado com o criado “ignorante”, elucida-o acerca da psicologia feminina. Na sua visão, ele afirma veemente que uma mulher que se havia negado a um homem, jamais se entregaria mais tarde por iniciativa própria. Através deste diálogo, subentende-se um presságio relativamente à personagem Zerlina, e a inevitável reviravolta. Don Giovanni argumenta que Zerlina seria incapaz de o fazer, contudo...

Bate à porta de casa de Don Giovanni Dona Elvira acompanhada de Dona Ana e Don Octávio. Dona Ana questiona a presença da Estátua em casa de Don Giovanni, mas este pede-lhe que coloque essa mesma questão diretamente a seu pai. Nesse momento o coro (constituído por Don Giovanni, Dona Elvira e Leporello), reproduz uma alusão aos Lusíadas, de Camões, relativamente à descrição da Estátua: “Maravilha da nossa idade, prodígio jamais visto, assombro das gerações vindouras [...]” (pág. 77). Dona Ana, pouco crédula, ainda

¹⁰² O início da cena 4 tem como inspiração o começo do enredo de Don Juan Tenorio de José Zorrilla, onde encontramos Don Juan sentado a uma mesa na pousada de Cristóforo Buttarelli, escrevendo uma carta e sendo, logo de seguida, incomodado por uma festa de estudantes. Mantém-se, de igual modo, a reação de exasperação da personagem face ao incómodo.

assim resolve questionar diretamente a Estátua do seu pai, que lhe comunica o motivo da sua presença naquele “antro ignóbil”: vingar a honra de Dona Ana, amaldiçoar e enviar para o inferno o pecador, narrando-lhe, de igual modo, a infrutífera tentativa, “As chamas apagaram-se, o mal é livre” (pág. 77). Nesse momento, Dona Ana afirma a seu pai que Don Giovanni irá pagar pelos seus pecados, contudo, sem cair no inferno, “Don Giovanni não precisará de morrer para cair obrigatoriamente no inferno, o inferno será a sua própria vida a partir deste momento” (pág. 77), para deleite do Comendador.

A filha do morto corrobora o que fora planeado por Dona Elvira. No princípio da obra, Dona Ana assemelhava-se até certo ponto (no que concerne ao diálogo que trava com seu pai), com a figura descrita por Lorenzo da Ponte, embora o tom de voz mude subitamente, quando revela o derradeiro plano de vingança. Saramago rasura por completo o suposto recato da personagem na ópera setecentista através da seguinte frase: “Ora, devo esclarecer, com o meu saber de experiência feito, que o meu Don Octávio, de impotente, não tem nada” (pág. 79). Dona Ana une-se a Dona Elvira na acusação: “A tua apregoada vida de sedutor é que é uma falsidade do princípio ao fim, um invento delirante, nunca seduziste ninguém, farejas como um cão fraldiqueiro as saias das mulheres, mas nasceste morto entre as pernas” (pág. 79).

No momento em que Don Giovanni, indignado, pede a Leporello o Catálogo, para “[...] atirar-lhes com a verdade à cara” (pág. 80), dá-se conta de que as páginas se encontram em branco, e os nomes das mulheres desvaneceram-se do alcance da visão do criado: “Senhor, senhor Don Giovanni, os nomes desapareceram, as páginas estão brancas” (pág. 80). Don Giovanni folheia de forma desesperada o livro, imputando, em primeira instância, a culpa em seu criado, mas dando-se conta logo de seguida da suposta causa do branqueamento da lista: “A maldição!” (pág. 81). Burlado, esse é o castigo terreno do outrora burlador de Sevilha, segundo os quatro personagens (Dona Elvira, Dona Ana, Don Octávio e a Estátua do Comendador), que em coro, sentenciam Don Giovanni: “Sim, a maldição” (pág. 81). Os quatro riem às gargalhadas, destacando as retumbantes gargalhadas estentóricas (segundo a didascália) do Comendador, como se supõe que seja próprio de uma estátua de bronze.

Don Giovanni entrega o livro a Leporello recebendo em troca a sua espada¹⁰³, ameaçando

¹⁰³ A espada, presente na maior parte das obras alusivas ao *donjuanismo*, é assodiado, logo à partida, ao nobre *caballero* sevilhano, contudo, Delfim Silva afirma haver outra associação pertinente, que se relaciona (cont.)

de seguida Don Octávio para um duelo: “Vou matar um idiota que desde que isto começou não faz outra coisa que esconder-se atrás das saias da sua mentirosa amásia” (pág. 81). Este ponto tem uma acrescida importância, pois reporta-nos para a obra de Tirso de Molina, e dos seus sucessores, onde o duelo é constante no enredo. Don Octávio recusa, manifestando a cobardia característica da personagem, alegando inclusive que não iria cruzar “[...] o ferro com um falso e um caluniador, seria envergonhar os antepassados” (pág. 81). Saramago reforça através de Don Giovanni, a sua opinião sobejamente manifesta relativa à cobardia da personagem Don Octávio: “Se não te defendes escarro-te na cara, miserável. Pode ser que com esta última provocação a tua honra se digne a dizer-te o que é tua obrigação fazeres” (pág. 82). Don Octávio morre com uma estocada no coração, amparado por Dona Ana que, por sua vez, sentencia: “Monstro! Que todas as feras da terra te devorem mil vezes e mil vezes te vomitem!” (pág. 82).

Saem de cena Dona Ana e Dona Elvira, arrastando o corpo de Don Octávio pelo chão, com auxílio de Leporello, restando somente em cena a Estátua e Don Giovanni. O outrora sedutor encontra-se confuso na sua própria solidão: “Haveis mentido...Haveis mentido...” (pág. 82). O facto que leva o Comendador, triunfante, a proferir a sentença final: “Agora, sim, caíste no inferno” (pág. 83).

Cena 5 – Giovanni, “simplesmente”...

Don Giovanni descansa a cabeça entre as mãos enquanto a Estátua se deleita perante a atitude derrotista do protagonista. De modo sarcástico, encontra justificação para o facto do livro se encontrar em branco através de uma das falas prévias de Leporello: “Talvez tenha sido culpa da qualidade da tinta, como disse o teu criado” (pág. 87). Don Giovanni devaneia, sonhando com um vestígio, uma sombra de um simples nome, declamando com saudade, algumas das suas conquistas: “Laura, Beatriz, Heloísa, Julieta, Helena, Margarida...” (pág. 88). Porém, tal como a Estátua nos alerta, “Se a memória não me engana, esses nomes que

¹⁰³ (cont.) com a virilidade masculina: “É curioso ainda atentar como D. João, na presença do sexo feminino manuseia a espada, objeto que assume diversos significados. É elemento emblemático e associado ao seu estatuto social de aristocrata sevilhano e nobre *caballero*; simboliza a bravura e galhardia que lhe é atribuída nos duelos e na defesa da sua honra, assim como na proteção dos seus entes queridos; mas indiscutivelmente, na nossa opinião, e talvez pelas razões acima enunciadas, simboliza o objeto, que numa estrutura social do tipo *falacrática*, melhor representa a expressão da virilidade masculina, e que exerce sobre as mulheres um fortíssimo poder de sedução.” (Silva, 2007: 158). A destituição da imagem social de dois objetos, espada e livro, representantes da coragem, conquista e virilidade, corrobora com a morte de Don Giovanni como mito na obra de Saramago.

disseste não são simples nomes” (pág. 88), e, segundo a perspectiva do Comendador, nunca poderiam fazer parte do rol de conquistas de Don Giovanni: “[...] se os tinhas escritos no teu livro, não poderiam corresponder às mesmas pessoas” (pág. 88).

Don Giovanni ameaça a Estátua, concedendo-lhe uma hora para se retirar: “É altura de te ires embora. O pano ainda não caiu, mas o espetáculo já terminou” (pág. 88), um piscar de olhos ao leitor, que o alerta para a possibilidade do enredo ainda nos presentear com mais algum desenvolvimento importante.

Retirada a carga de libertino, Don Giovanni torna-se mais apto à absolvição, que ocorrerá pela intervenção de Zerlina, personagem que se apresenta em sua casa, depois de saber da substituição e da destruição do verdadeiro Catálogo. Depois de justificar a sua ausência e a constante interrogação do seu paradeiro por parte de Masetto - “[...] ele teve medo que eu viesse entregar-me por minha livre vontade” (pág. 90) -, declara que apenas havia saído de casa porque precisava de estar sozinha. Zerlina conta a Don Giovanni que, durante a sua caminhada, havia encontrado Dona Elvira, Dona Ana e Leporello, levando num cavalo o corpo morto de Don Octávio. Expõe também que Dona Elvira a informara da substituição do Catálogo por outro em branco, e que queimara o verdadeiro à sua frente, para se vingar do pérfido sedutor. Don Giovanni reage, “Enganado! Miseravelmente enganado! (Mudando de tom) E então resolveste vir aqui para te rires de Don Giovanni... Tu também” (pág. 92). Porém, Zerlina supera a condição de vítima vingativa do agora derruído sedutor, exercendo a solidariedade característica das personagens femininas de Saramago.

Zerlina

Não vim para me rir de ti. Vim porque havias sido humilhado, vim porque estavas só, vim porque Don Giovanni se tinha tornado de repente num pobre homem a quem haviam roubado a vida e em cujo coração não restaria senão a amargura de ter tido e não ter mais. (pág. 92)

Saramago não nega a Zerlina a possibilidade de esta se entregar ao sedutor por iniciativa própria, ao contrário do que Don Giovanni havia decretado a seu criado: “É tempo que eu te conheça e me conheça a mim” (pág. 92), associando o auto-conhecimento com o ato sexual. Questionada sobre a existência de um noivo na sua vida, responde: “Não amo Masetto, amo-te a ti” (pág. 93). Invertem-se os papéis impostos, é Don Giovanni que se entrega, trémulo, à mulher amada, “Tremem-me as mãos. Este não é Don Giovanni” (pág. 93). Esta opção de Saramago vai totalmente contra a psicologia feminina argumentada por

Don Giovanni no diálogo com o seu criado, no qual ele o elucida que uma mulher que se havia negado a um homem, jamais cederia na segunda vez por iniciativa própria.

A supressão do título de Don, “Este é Giovanni simplesmente. Vem” (pág. 93), dá lugar a um renascimento no sentido da libertação do peso do mito da personagem, permitindo o nascimento de um novo homem.

Zerlina e Giovanni saem abraçados enquanto a Estátua do Comendador cai, desfeita em pedaços.

Cena 6 – A mulher, Deus e o Diabo

Leporello levanta do chão o livro e a espada cheia de sangue. Procede à limpeza da arma de seu amo, e, de seguida, interrompe o trabalho para abrir o livro em branco. Folheia o livro, mas logo desiste, resignado com a mudança de Don Giovanni, lançando o livro às chamas, renunciando a discutir o irremediável. As labaredas destroem as folhas em branco que ardem por entre a chaminé, reforçando a humanização do herói.

Masetto entra novamente em cena, compactuando com a constante procura da sua noiva durante todo o enredo. Contudo, Leporello afirma que, devido ao seu temporário afastamento, não pode afirmar garantidamente a ausência de Zerlina no quarto de Don Giovanni. Depois do noivo de Zerlina prometer vingança, Leporello deixa bem claro que a vingança não deverá ser merecedora da sua atenção: “Não vale a pena, Masetto, não percas o teu tempo. Deus e o Diabo estão de acordo em querer o que a mulher quer” (pág. 99). Masetto, que durante a peça teve apenas uma função de nos criar expectativa relativamente à entrada de Zerlina no enredo, sai de cena. Leporello regressa à limpeza da *estátua*¹⁰⁴.

3.3. Personagens

A lista dos nomes dos personagens de *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* é retirada, sem alteração alguma, do libreto de *Don Giovanni, Il dissoluto punito* de Lorenzo Da Ponte. Contudo, devido à leitura focalizada no desmascaramento irónico por parte do escritor

¹⁰⁴De acordo com a nossa visão, a palavra *estátua* refere-se a um erro de impressão, pois Leporello encontrava-se a limpar a espada de Don Giovanni até à entrada de Masetto em cena, daí que seja provável que se mantenha na limpeza da mesma. Para além deste importante pormenor, a limpeza da Estátua não poderia acontecer, uma vez que a mesma se encontra desfeita em pedaços.

relativamente às personagens, realça-se uma notória mutação dos papéis por elas desempenhados. É, desde logo, determinante sublinhar a não existência, por parte do autor, de imposições que possam recair nas personagens, por parte do autor, como por exemplo, o reconhecimento da culpa e o medo da punição, como assistimos na ópera de Mozart/Da Ponte. O que se observa nesta obra é o tirar das máscaras das tradições literárias, porque segundo a visão do *donjuanismo* de Saramago, e, recorrendo às palavras do autor, escritas Em *Todos os nomes* (1997), acerca da máxima sobre o logro das aparências: “Nunca poderá haver sobre o que se vê garantias firmes, as aparências enganam muito, por isso lhe chamamos aparências” (Saramago, 1997d: 268).

O que se observa na peça é a ênfase que o autor concede à mudança dos papéis desempenhados pelos personagens, (...) como se cada personagem deixasse de ver através da máscara e assumisse a sua real condição perante o palco e a sociedade – o que se chama a desilusão teatral, resultante da ironia dramática. (Anna Kalewsa, 2012: 125)

Don Giovanni

Saramago descreve Don Giovanni como uma personagem envelhecida, cansada, “dividida entre o prazer da recordação e melancolia do passado” (pág. 29) - conforme a didascália confirma -, e mais lenta no processo de sedução, facto que o outrora sedutor assume como sendo uma consequência da idade. A condição social da personagem mantém-se, condição essa explorada por praticamente todas as obras antecessoras. A caracterização física de Don Giovanni destaca-se sobretudo devido à ausência dessa mesma descrição relativamente às restantes personagens.

O envelhecimento da personagem: “Don Giovanni está a fazer-se velho” (pág. 30), teve provavelmente, inspiração em Dumas e Gautier, pois ambos renegaram a jovialidade característica de Don Juan, e, apesar do escritor não se apoiar neste envelhecimento da personagem para conferir um novo carácter a Don Giovanni, essa característica não pode ser de todo ignorada, uma vez que, apesar de justificar a fama do conquistador através dos nomes inscritos no Catálogo, o seu Don Juan não seduzirá nem tentará seduzir nenhuma mulher, vive somente de glórias passadas, tal como o Don Juan de Gautier. O único momento na obra onde nos é possível observar uma reminiscência do outrora discurso sedutor da personagem acontece no início da cena 3, quando Dona Elvira implora pelo seu amor, mas

mesmo neste ponto, Maria Manuela Sobrinho (2010) defende que o discurso funciona em sentido inverso.

Em termos de discurso amoroso, tratando-se de uma obra que vem dar uma segunda conclusão a um pré-texto, compreender-se-á que o mesmo não seja o habitual, mas que dele se faça eco nas permanentes alusões ao catálogo e ao seu simbolismo.

[...] o discurso funcionará em sentido inverso, neste caso é Dona Elvira que tenta seduzir de novo Don Giovanni e este reage de uma forma diferente, pois a referida senhora já faz parte de sua lista. O diálogo serve-se de um conjunto de *clichés* e de gestos que facilmente podiam ser invertidos. (Sobrinho, 2010: 166)

Este Don Juan tem distintamente menor poder de manipulação sobre as restantes personagens (com exceção de Leporello), ao contrário dos seus antecessores, inclusive no que concerne à manipulação feminina. Os dons de manipulação que Don Giovanni detinha no passado relativamente à conquista sexual encontram-se nesta obra substancialmente diminuídos face ao envelhecimento da personagem, desvanecendo-se, de igual modo, a manipulação de sedução incidente nas figuras masculinas¹⁰⁵.

Saramago devolve a Don Juan o seu estilo inconfundível, mais especificamente no que concerne à sagacidade e ironia que se haviam perdido depois de Byron, optando por manter a atitude corajosa da personagem, que alguns autores, como por exemplo Goldoni e Mérimée, haviam diminuído significativamente. Nem mesmo a ameaça da maldição faz com que Don Giovanni ceda à hipócrita tentativa de remissão dos seus pecados, negação essa partilhada nos argumentos de Molina, Molière e Mozart, entre outros, e excluída em Mérimée e Zamora, mantendo-se firme no que concerne à nobreza da personagem. De igual modo, encontramos na peça, aquando o duelo com Don Octávio, o nítido contraste entre a

¹⁰⁵ Dentro do vasto passado literário do *donjuanismo* encontramos esse poder de manipulação por parte de Don Juan na postura relativamente ao seu criado, o qual tenta seduzir ora através da manutenção de emprego, ora através de um aumento de salário. O criado submete-se às mais variadas confusões, vendo, inclusive, a sua vida ameaçada em vários argumentos, a título de exemplo, em Molière, quase morre afogado, e em Mozart/Da Ponte, quando troca de vestimenta com Don Giovanni, é surpreendido por uma avalanche de pessoas enfurecidas destinada a aplicar a vingança no sedutor.

Marquês de la Mota, no argumento de Tirso de Molina, é igualmente manipulado e enganado por Don Juan. A sedução de Don Juan leva-o inclusive a emprestar-lhe a sua capa, que o encaminha posteriormente a ser preso e incriminado.

Também em Molière, verificamos de igual modo este poder de sedução relativamente a um dos irmãos de Dona Elvira, Don Carlos, uma vez que este é dissuadido de executar a vingança devido à gratidão por Don Juan lhe ter salvo a vida.

Masetto em Mozart/Da Ponte é manipulado três vezes, a primeira por intimidação, quando ameaçado pelo sedutor com uma espada, a segunda, quando aceita que Don Giovanni ofereça uma festa em seu castelo, e a terceira, quando enganado, permite a divisão do bando de homens armados, quando o intuito do sedutor era somente ficar a sós com ele para lhe aplicar uma valente tarefa.

nuance corajosa do outrora sedutor *versus* a *nuance* covarde do noivo de Dona Ana. Saramago quis reconstruir o mito sob um ponto de vista distinto dos seus predecessores, posicionando-se claramente ao lado de Don Giovanni quando opta por não utilizar parte dos crimes anteriormente lhe imputados para descrever o carácter da personagem¹⁰⁶.

A postura da personagem difere de alguns dos seus antepassados, não só no que concerne à negação do arrependimento¹⁰⁷, como também relativamente à sua responsabilidade ética: “Se queres saber a minha opinião o ser humano é livre para pecar, e a pena, quando a ouver, aqui, ouves-me?, aqui na terra, não no inferno, só virá dar razão à sua liberdade” (pág. 48). Esta postura também se encontra patente aquando do reencontro com Dona Elvira, pois apesar das investidas da personagem feminina, ele não pretende divertir-se às suas custas, como sucede no argumento de Da Ponte, negando-lhe inclusive a possibilidade de reconciliação: “Se não te retiras, terei de retirar-me eu. É inútil tudo quanto aqui se diga” (pág. 64).

A minha ideia é que Don Giovanni, ao contrário do que sempre se diz, não é um sedutor, mas antes um permanente seduzido. A simples presença de uma mulher perturba-o. Mas isso não é o importante. O importante é a dignidade de quem é capaz de dizer NÃO, quando não só a sua vida como também a salvação da sua alma se encontram em perigo. É certo que Don Giovanni é um fraco com as mulheres, mas “compensa-o” bem a sua força ética no momento em que é tentado pela facilidade hipócrita do perdão. Estamos perante um paradoxo: Don Giovanni, o sujeito imoral por excelência, é um homem fiel à sua própria responsabilidade ética. Eis o que gostaria de ver salientado no texto. (Saramago, 2005c: 108)

Nesta peça ele não se disfarça nem é acusado de nenhuma tentativa de violação¹⁰⁸, como deixa bem claro numa resposta à acusação do Comendador: “[...] Seja como for, não podes vir aqui exigir-me que me arrependa de uma falta que não cometi” (pág. 35); “Duas mil e sessenta e cinco disso a que chamaste de faltas ou infâmias. Mas toma nota nessa tua dura cabeça que o estupro nunca foi uma atividade sexual do meu gosto. Don Giovanni é um cavalheiro, não viola, seduz (pág. 35).

¹⁰⁶ A opção de salvamento de Don Giovanni, da punição e da respetiva morte haviam sido já, de certa forma, explorados por Dumas (obra na qual encontramos um anjo mulher que o intenta salvar, porém, sem sucesso), por Zorrilla (neste argumento é salvo do inferno por intermédio de Dona Inês), e por Patricio (o autor opta pelo salvamento de Don Juan por intermédio da remissão dos bens materiais e luxúria).

¹⁰⁷ Contrariamente ao que sucede por exemplo ao Don Juan de Tirso de Molina, que roga pelo perdão dos seus pecados na hora da morte.

¹⁰⁸ António Patricio (tal como Byron) também optou pelo desaparecimento dos crimes, colocando-se manifestamente ao lado do sedutor: “Tentaram julgá-la, até puni-la. Eu por mim, mais simplesmente, tive de a dizer porque a amei e o meu amor quis expressar-se em cenas” (Patricio, 1924: I)

Salvo na versão de Byron, que de certa forma regenera Don Giovanni, todas as outras o condenam. Eu, permita-se-me o pronome aparentemente imperioso, não só não o condeno, como absolvo, e não só o absolvo, como o deixo livre para pecar outra vez, se assim tiver que ser. (Saramago, 2005b)

Esta nítida intenção de isenção dos crimes que o *donjuanismo* traz na bagagem, nomeadamente em Tirso de Molina e Mozart/da Ponte, crimes por sua vez ampliados e multiplicados em Giliberto, que o transforma num monstro, em Shadwell, que intensifica a perversidade e crueldade da personagem, em Mérimée, ou mesmo em Dumas, que descreve a sua personalidade como um assassino impiedoso, vai de encontro à lógica do autor, pois, de acordo com o dramaturgo, reduzir Don Juan aos seus vícios e imoralidade - “Falso, mentiroso, pérfido, intrujão, vigarista, embaucador” (pág. 53) -, é uma visão simplista ou simplesmente cega.

Don Giovanni é muito menos canalha que muitos dos que passam a vida a dar lições de moralidade. E vai prová-lo no instante derradeiro, quando a morte é eminente. Se eu salvei Don Giovanni foi porque, apesar das suas malvadezas eróticas, ele o tinha mais do que merecido. (Saramago, 2006a)

Saramago diminui substancialmente os crimes cometidos pela personagem no passado, como por exemplo a libertinagem, aceitando-a como um defeito advindo da humanização de Don Giovanni, sem olhar para esse mesmo defeito através da corrosiva lupa da visão antirreformista de Molina. Mais uma vez somos confrontados com a atitude inconformista de Saramago face aos preceitos da religião católica, que considera a anulação do desejo como um valor de ascensão espiritual. Sucumbir ao desejo, ou neste caso específico, à “fraqueza” de Don Juan no que concerne à presença das mulheres, anula por completo a hipótese da salvação religiosa¹⁰⁹. Essa mesma visão de Saramago, visão partilhada com Byron (que opta por explorar o desejo feminino, chegando inclusive a colocá-lo em posição de escravo sexual), alerta-nos para a incapacidade da personagem em ficar indiferente na presença de uma mulher, e a ária do Catálogo de Leporello, é perfeitamente elucidativa a esse respeito. A responsabilização das mulheres no processo de sedução¹¹⁰,

¹⁰⁹ Michel Foucault, na obra *Histoire de la sexualité 1 – La volonté de savoir* (1976), explora o discurso repressivo de cariz sexual do Ocidente cristão, assim como o puritanismo e a hipocrisia inerente, partilhando da visão crítica presente na obra de Saramago, onde a virgindade feminina, a indissolubilidade do casamento, a infidelidade e até mesmo a repressão da sexualidade por parte de uma sociedade repressora se dissolvem com o tempo.

¹¹⁰ Claude-Gilbert Dubois partilha da visão de Saramago e afirma que a crítica aos comportamentos menos abonatórios relativamente às personagens femininas no mito do *donjuanismo* é assumida desde Tirso de Molina: (cont.)

diminui significativamente parte da culpa da sua libertinagem, uma vez que, sendo constantemente seduzido é também sedutor, e a dicotomia que se faz entre seduzir e ser seduzido, é mera aparência, não tem realidade. Ninguém seduz se não é seduzido, e ninguém é seduzido sem seduzir, segundo a visão de Saramago.

Os crimes relativos às duas mortes presentes na peça, são, de igual modo, claramente pouco intensificados, nomeadamente, a morte de Don Octávio, que tem como fundamento a defesa do seu bom nome, ou a tragicidade da morte do Comendador através da paródia e ironia, tal como nos elucida Kalewska (2012).

Às referências dos momentos de ironia dramática unem-se as formulações da poética da pós-modernidade: o apagamento da tragicidade, a contestação dos valores e lugares comuns da cultura, a não inscrição ideológica numa tradição religiosa, a eliminação da verdade histórica em prol do domínio do sentimento e do fingimento, o enfraquecimento ontológico do sujeito cultural e da desconstrução final do mito de Don Juan. (Kalewska, 2012: 1)

Saramago, em contrapartida, engrandece Don Giovanni ao tornar mais que evidentes os defeitos das outras personagens, defeitos que ele subentendeu nas entrelinhas da obra de Mozart/da Ponte, e que não podem, segundo o autor, de modo algum, permanecer isentas dos seus crimes: Comendador, Dona Ana, Dona Elvira e Don Octávio.

Não duvido que as mulheres tenham amado Don Giovanni. Seduziram-no e em muitos casos amaram-no. Elas são as sedutoras, não o pobre Don Giovanni, sempre correndo atrás do *odor di femina*¹¹¹, como se fosse empurrado por um tropismo irresistível. (Saramago, 2006a)

No final da obra assistimos a uma crucial diferença na atitude de Don Giovanni, mais especificamente aquando o despojamento do título Don, restando somente Giovanni. Assim sendo, graças à supressão do título, Don Giovanni perde a sua áurea de sedutor, entregando-se a Zerlina, de mãos trémulas¹¹².

110 (cont.)

Les victimes de Don Juan ne sont pas innocentes: Don Juan ne fait qu'enflammer des désirs latents. Les femmes sont légères et appellent à la tentation: derrière la façade de respectabilité ou les exercices de virtuosité lyrique, elles sont diaboliquement entraînées vers la faute, qu'elles couvrent ensuite par le mensonge (Dubois, 1995: 264).

¹¹¹ A fala da personagem Don Giovanni dirigida ao criado que o acompanha: *Zitto mi pare sentire odor di femina*, na quarta cena do 1.º Ato da ópera de Mozart/da Ponte, reporta-nos para a décima linha do texto sobre arte feminina de Barbey d'Aurevilly *Odor di femina* (1878) “Sem saber de que se trata, vocês já estarão advertidos, vocês sentirão o *odor di femina*”.

Estátua do Comendador

Na obra de Mozart/Da Ponte o Comendador aparece somente em dois momentos distintos: na abertura (duelo travado com Don Giovanni cujo desfecho é a própria morte) e no final da ópera (arrastando Don Giovanni para o inferno já em forma de Estátua), ao passo que em Saramago apresenta-se em praticamente todas as cenas (com exceção da cena 6), sem, no entanto, exercer qualquer tipo de protagonismo.

Saramago impõe um novo discurso, renunciando ao anterior, através da intertextualidade parodística, elaborada, na sua maior parte, através de recursos atuais da modernidade, tendo como consequência a diminuição do seu poder de punição. O Comendador (outrora uma personagem de carácter nobre, utilizada como agente da vontade de Deus para restabelecer a ordem moral entre os mortais em Tirso de Molina, e o único capaz de desafiar Don Juan para um duelo, que o encaminha para a morte) revela-se, em Saramago, uma personagem sujeita a uma constante paródia: “[...] o idiota do Comendador” (pág. 30), “[...] carrasco”, “[...] presunçoso” (pág. 36), “[...] louco varrido” (pág. 38), “[...] um adereço” (pág. 48), “Maravilha da nossa idade, prodígio jamais visto, assombro das gerações vindouras, fenómeno que todos os circos disputarão” (pág. 77), entre outros. Assim sendo, o Comendador, que segundo a tradição donjuanesca é visto como um mensageiro de Deus, aquele que volta do além sob a forma de uma Estátua para instituir o castigo divino (na obra Tirso de Molina e Mozart/da Ponte), em Saramago, é descrito somente como um impotente amaldiçoador, um “monumento” à hipocrisia, ou, segundo palavras do próprio autor na introdução da obra um “[...] puro retrato de uma honra social ofendida” (pág. 15). Existe neste ponto de vista uma clara inversão de papéis, Don Giovanni é caracterizado como um homem honrado, ao passo que o Comendador é caracterizado como um hipócrita. Ele representa, tal como havia visto Molière, a ordem social definida pela hipocrisia e pela falsa moralidade.

Saramago opta, na constituição da Estátua do Comendador, pelo material bronze, em detrimento do mármore, material eleito por Tirso de Molina e Mozart/Da Ponte. Consideramos de substancial importância esta alteração do escritor, contudo, não encontramos fundamentos teóricos que nos apresentassem com um motivo concreto e fidedigno

¹¹² A atitude de Don Giovanni, mais precisamente Giovanni, para com Zerlina, apresenta semelhanças com D. João de Patricio, que se rende face à Morte, revelando inclusive dificuldade de manter o seu discurso de sedução: “O silêncio não uiva... a matilha calou-se... A vida, em mim, ergueu as mãos: ajoelhou-se” (Patricio, 1924: 50)

desta modificação. Contudo, sugerimos que a eleição do bronze, poderá ter como fundamento a mitologia grega, mais especificamente a criação por parte de Zeus de uma terceira raça de homens perecíveis, a raça de bronze, mais violentos e fortes do que os da raça de prata, que, contudo, acabaram sucumbindo nas mãos uns dos outros, sendo levados posteriormente até Hades, o Deus do mundo inferior e dos mortos, sem deixar “nome sobre a Terra”. Em conclusão de raciocínio, Saramago terá eleito o bronze, como símbolo do regresso da Estátua ao Mundo dos Mortos, e depois de desfeita, liberta Don Giovanni da maldição do Inferno.

O transcendente é completamente excluído do libreto, um ponto comum com o enredo de outras revisitações, tais como em Molière e em Shadwell. A transposição do fogo do inferno nas versões antecessoras para condições inócuas e atualizadas, tem como símbolo a impotência da Estátua em arrastar Don Giovanni para o Inferno, assim como a extinção do gás que mantinha acesas as labaredas do inferno é o culminar da ridicularização da Estátua. Este episódio caricato apresentado por Saramago logo na cena 1, aparece completamente invertido relativamente a outros textos, sendo este processo de inversão um recurso atualizador do mito na contemporaneidade. A falência de uma suposta punição por parte da Estátua, e a relativização da suposta maldade de Don Giovanni (interpretada à luz da doutrina católica), indicia-nos que, Saramago, ao contrário de Tirso de Molina, optou por escrever o Don Giovanni à luz do livre-arbítrio. O livre-arbítrio encontra-se na atualidade, e nesta obra, despido de qualquer tipo de punição, tornando-se verdadeiramente livre senão eficaz, “[...] como agora se costuma dizer, é uma questão de ponto de vista...” (pág. 48).

Personagens femininas

Na versão de Saramago, são as mulheres que combatem o conquistador, que o levam ao inferno terreno, com exceção de uma, Zerlina. O poder feminino encontra-se desde o início da peça projetado sobre o Catálogo, e são as mulheres que provocam o desaparecimento da lista de conquistas, anulando, por consequência, a própria identidade do sedutor. Nas mãos das mulheres, encontramos nesta peça o poder identitário e o poder da punição, uma notória inversão em termos de domínio e de força relativamente às obras predecessoras.

Zerlina

Zerlina é-nos apresentada por Saramago como uma personagem equilibrada, assumindo um grande destaque quanto à resolução do conflito do texto dramático, tornando-se, deste modo, na heroína romântica em *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, tal como sucedera com Dona Ana, segundo a visão dos românticos.

Em *Don Giovanni, Il dissoluto punito*, de Mozart/Da Ponte, Zerlina mistura o bom senso rústico na demanda pelo absoluto amoroso com ambições de ascender o seu estatuto social. Contudo, Saramago interpretou a personagem de Da Ponte como sendo uma mulher sem a menor preocupação ou sentimento de culpa em alternar o seu amor entre o amor de Masetto e de Don Juan¹¹³.

Neste libreto detetamos uma Zerlina bastante mais sóbria, segura das suas intenções, e, numa nítida inversão de papéis, é ela que seduz Don Giovanni. Deste modo, Zerlina sofre uma mutação que a metamorfoseia numa personagem contemporânea, diferenciando-a das antecessoras, abandonando por completo a ingenuidade de uma mulher que se colocava submissa perante Don Giovanni, num visível estado de inferioridade, tal como Saramago havia vaticinado nos primórdios da génese do libreto:

Mas há alguém que chega. É Zerlina, a moça que Don Giovanni não teve tempo de seduzir, ela chega para repor as coisas da vida no seu lugar, por sua vontade própria ela será a sedutora... Deitam-se, vão fazer amor. A estátua do comendador desfaz-se em pedaços. Cai o pano. (pág. 110)

Sabemos de antemão que a Zerlina de Saramago adquire, desde o início da escrita da obra, o estatuto de mulher sedutora - segundo Graziella Seminara, na Génese de um libreto (2005) -, com o poder de levar o homem à perdição, sendo-lhe atribuída uma atitude erótica¹¹⁴ na peça, exigindo a comunhão amorosa e reivindicando o espaço sagrado do corpo, contrastando com a Zerlina de Mozart/da Ponte.

A jovem do séc. XXI já não é a ingénua camponesa que a admiração diante de Don Giovanni colocava num estado de submissão e inferioridade. Zerlina detém o poder do amor com algo de maléfico¹¹⁵, uma vez que pode levar o homem à perdição, ao estranhamento de si. (Sequeira, 2009: 13)

¹¹³ Esta ausência de impedimentos morais encontra-se bem patente em vários momentos na ópera de Mozart/da Ponte, como por exemplo nas árias *Là ci darem la mano* e *Va, non temer!* (Cena 1 do I Ato) e *Nelle mani son io d'un cavaleire* (Cena 8 do I Ato).

¹¹⁴ O erotismo, é uma “ferramenta” utilizada por Saramago no confronto com a moral religiosa, não só nesta como em outras obras, tais como em *Memorial do Convento* (2014), onde encontramos cenas mais ousadas entre Baltasar e Blimunda.

Apesar de estar presente somente na cena 5, é uma personagem extremamente importante na obra de Saramago, pois Zerlina, solidária face à dor de Don Giovanni, salva-o do inferno por intermédio do seu amor, tal como sucedera no romantismo (onde o herói romântico de Zorrilla é salvo pelo amor de D. Inês), ou em Dumas (por intermédio do anjo mulher Marthurine), com a substancial diferença que, na obra de Saramago, Zerlina faz questão da comunhão amorosa relacionada ao corpo físico, num erotismo que transgride a moral religiosa, e totalmente discordante do amor idealizado pelos românticos.

Dona Elvira

Dona Elvira encontra-se presente em diversas obras sucessoras, tais como nos argumentos de Molière (seu criador), de Mozart/da Ponte, de Esproncela e de Patrício, ausente, em contrapartida, nos argumentos de Hoffmann, de Byron, de Pushkine, de Merimeé, de Dumas e de Zorrilla.

Saramago requalifica esta personagem, retirando-lhe por inteiro a ingenuidade e inocência que outrora Molière, seu criador, lhe atribuíra, revelando-a como uma mulher rancorosa, sedenta de vingança, e com uma forte intervenção na punição de Don Giovanni (tal como sucedera na obra de Esproncela, na qual a personagem morre de amor, transformando-se, no enredo, num fantasma encarregue da punição do sedutor).

Existe, em Saramago, uma nítida contradição de sentimentos de Dona Elvira relativamente ao amor que nutre por Don Giovanni, contraste esse detetado na análise das suas palavras no prólogo e nas cenas 3 e 4. No prólogo observamos a sua hesitação face à questão de Leporello, “Tem medo de sentir ciúmes?” (pág. 22), à qual ela responde: “Não”, para de seguida responder “Não, sim, talvez” (pág. 23). Na cena 3, quando Dona Elvira faz uma última tentativa de reconquistar o conquistador, “Queres que te implore de joelhos? Queres que me arraste aos teus pés? O meu amor aceita tudo, e eu amo-te” (pág. 64), encontramos a revelação que, Dona Elvira, à luz da verdade, faria tudo para cair nos braços de Don Giovanni, caso ele cedesse. Contudo, na cena 5, Dona Elvira nega amar Don Giovanni, tal como nega ter ido “para a cama” (pág. 78) com ele (afirmando, inclusive, que as palavras por si proferidas na cena 3 seriam somente fingimentos com o objetivo de se divertir à custa do sedutor), como por exemplo: “[...] filho dilecto da mentira” (pág. 79); e a acusação

¹¹⁵ Consideramos o termo um pouco hiperbolizado, uma vez que, seguindo a linha de raciocínio de Saramago, e colocando a moral religiosa seiscentista de lado, a sedução é um processo normal. Zerlina coloca-se na posição de uma mulher que deseja Don Giovanni, não se inibindo em o demonstrar.

de o sedutor de ser somente “um cão fraldiqueiro” nas saias das mulheres, que havia nascido “[...] morto entre as pernas” (pág. 80).

A inovação de Saramago passa por introduzir a burla como forma de punição, e, desde o início da peça, é Dona Elvira a propulsora do maquiavélico plano de vingança, aliada a Dona Ana e Don Octávio (juntas, estas três personagens constituem o trio da obra de Da Ponte). A mulher desprezada por Don Giovanni no enredo de Lorenzo Da Ponte e no de Saramago, torna-se igualmente crucial no texto musical de Azio Corghi, uma vez que o compositor lhe atribui, no fim da ópera, uma figura simbólica da morte, através da frase: “Assolto ma... per quanto tempo?”, acompanhada por um tema que Corghi define como sendo o “tema do medo” (Seminara, 2005: 131), que nos remete de imediato para a mulher velada de Molière. A frase tem como função advertir o público relativamente à fragilidade da regeneração do sedutor, evidenciando “[...] a respetiva função metatextual, coerente com a conceção de teatralidade do compositivo” (Seminara, 2005: 131).

Dona Ana

Dona Ana é uma personagem criada por Tirso de Molina, na qualidade de filha de Don Gonzalo de Ulloa, alternando radicalmente o laço familiar em Pushkin, obra na qual a personagem é viúva e não filha da Estátua. Não é possível encontrá-la (tal como Dona Elvira), em todas as obras sucessoras a Tirso de Molina, uma vez que alguns autores optaram por suprimi-la das suas obras, como por exemplo Molière e Dumas.

Saramago desmascara e critica fortemente Dona Ana, contrastando neste ponto com a heroína romântica de Mozart, detentora do poder de salvação em Hoffmann. Essa crítica é facilmente detetada quando Don Giovanni demonstra ao Comendador que determinadas regras da sociedade e de família, que ele tanto valoriza, não são seguidas por parte de sua filha, revelando, deste modo, o falso puritanismo da personagem, assim como de uma sociedade que se julga pura, mas na verdade comunga das mesmas atitudes do *perverso* Don Giovanni. Esse apontar ao falso moralismo da personagem Dona Ana é visível na fala atribuída ao sedutor: “A tua filha abriu-me a porta. Admito, em seu abono, que julgasse tratar-se do noivo querido Don Octávio, a quem pelos vistos, costuma receber no seu quarto, às ocultas de seu pai.” (p. 35). Don Giovanni defende-se do crime de estupro afirmando que, “[...] se Dona Ana já não é virgem, será outro o responsável” (pág. 34), evidenciando logo de seguida a hipocrisia do Comendador, quando este alega ser uma “[...] falta de respeito um

pai falar desses assuntos com a filha. O respeito impede-o” (pág. 34). Assume, de igual modo, a total ausência de puritanismo quando a própria personagem afirma: “[...] o desejo dispôs-me logo para os jogos do amor” (pág. 79), ou “[...] o meu Don Octávio, de impotente, não tem nada” (pág. 79) ou mesmo quando alega que Don Juan não serve “[...] para levar uma mulher ao paraíso” (pág. 79).

A personagem Dona Ana é, na peça, mais especificamente na cena 4 (a única cena em que surge), a responsável pelo iniciar do diálogo pertencente ao plano de vingança. Quando Dona Elvira solicita que ela narre a cena 2 de Mozart/da Ponte, na qual Don Juan penetra às escondidas no quarto da nobre, enganando-a, pois esta julga tratar-se de seu noivo, Don Octávio, recebendo-o de braços abertos (para além da personagem deturpar a veracidade da cena, alega inclusive que o homem que a apertava nos braços era impotente). Encontramos no discurso da própria, mas não só, a resposta no que concerne ao suposto crime de violação em obras predecessoras, mais especificamente na violação que supostamente havia sofrido em Mozart/ Da Ponte. Obtemos, dentro desta linha de pensamento, respostas em três momentos específicos da peça: o primeiro, na fala de Don Giovanni, quando ele apresenta numericamente as conquistas, sublinhando que Dona Ana, tal como Zerlina, não faziam parte da lista - “A orgulhosa Dona Ana teria neste livro o número dois mil e setenta e seis” (pág. 29); o segundo, através de Don Giovanni, quando este se defende da acusação de estupro por parte da Estátua (intitulando-se um cavalheiro, impossível que cometer o crime de violação); o terceiro, encontra-se bem patente no discurso de Dona Elvira -“Eu sou vítima mesmo, no sentido literal do termo, enquanto ela lá conseguiu salvar-se do assalto” (pág. 62).

Leporello

Observamos na voz de alegado conformismo de Leporello presente no prólogo: “A cada um o seu papel. Aos criados mandam-nos que sejamos descarados, medrosos e cobardes. Não podemos ser outra coisa” (pág. 21) um “piscar de olhos” ao leitor e uma chamada de atenção para a possibilidade de nem tudo o que é ter necessariamente de ser. O que pode, por si só, constituir uma premonição acerca do desfecho da peça, onde a camponesa Zerlina aparecerá destituída da imagem criada por Mozart, desatando as amarras criadas pela história do mito.

A personagem assume a sua condição de “cão fiel”, não contestando Dona Elvira, quando esta, no prólogo, o chama de descarado, afirmando, inclusive “Aos criados mandamos que sejamos descarados, medrosos e cobardes” (pág. 21).

Deste modo, a personagem em *Don Giovanni Il dissoluto absolvido* é conivente com as conquistas do patrão podendo até certo ponto ser comparável com Leporello de Mozart/Da Ponte¹¹⁶. A conivência encontra-se bem patente nas suas falas, que acabam por contribuir para o tempero cómico da obra (tal como acontece no argumento de Lorenzo da Ponte): “Alguma outra dona ou donzela a ponto de cair na vossa rede? [...] Não perdeis tempo, senhor” (pág. 43), “Vai tranquilo, Masetto, ela não está aqui” (pág. 51), para logo de seguida gozar com o camponês através da sua veia de “poeta” (pág. 52). Contudo, apesar da sua moral se encontrar longe da moral da personagem apresentada em Tirso de Molina, não possui semelhança alguma com o criado de Don Juan de Shadwell, que servia como uma influência malévola para o patrão.

A ironia e o sarcasmo estão bem representados em toda a obra, não só através da personagem Don Giovanni como em Leporello, como por exemplo quando engana o camponês, desesperado para encontrar Zerlina: “Zerlina está na cama com Don Giovanni” (pág. 68), a seguir, “Aonde queres ir estúpido?” (pág. 68), para de seguida finalizar o diálogo informando Masetto tratar-se somente de uma brincadeira.

No que concerne à covardia da personagem, essa presença não é tão notória como em Tirso de Molina, Molière, e até em Mozart/Da Ponte, uma vez que o medo confesso de Leporello relativamente ao sobrenatural aparece somente na cena 2: “Senhor, neste passo das nossas vidas nos separamos, se quer, pague-me o que ainda me está a dever pelos meus serviços, mas se não quiser pagar-me, tanto me faz, numa casa com fantasmas é que eu não fico nem mais uma hora” (pág. 44). E mesmo no que concerne a este reconhecimento do medo de fantasmas, Saramago opta por intercalá-lo com o apelo à realidade prática, através da fala de Don Giovanni: “Ao trabalho senhor Leporello, em cinco minutos quero ver aqui o meu jantar. Para algo terá de me servir uma fortuna em pré-cozinhados...” (pág. 47). Deste modo, o escritor, através do seu discurso risível que lhe é tão característico, desdramatiza a cena. Existem, inclusive, cenas em que ele revela uma postura bastante ousada, como no

¹¹⁶ Leporello, no libreto de Da Ponte é, na realidade, um pobre coitado que aceita a cumplicidade em algumas patifarias para sobreviver, ao contrário do Catalinón de Tirso de Molina, a voz da consciência de Don Juan, ou mesmo do Sganarelle de Molière, que se indigna com a libertinagem do patrão.

princípio da cena 3, no momento em que ele solicita à Estátua que se afaste ligeiramente, “[...] porque está a empatar caminho” (pág. 58), sendo insultado pela mesma como atrevido e insolente, ou no final da cena 3, altura em que afirma que as estátuas não podem mentir, pois “Não têm nada na cabeça.” (pág. 70), e até mesmo relativamente à personagem Masetto, pois não se inibe de o insultar e gozar.

Masetto

Masetto, o inseguro noivo de Zerlina, aparece constantemente na peça à sua procura, mais especificamente, três vezes (finais das Cenas 2, 3 e 6), sem nunca ter encontrado a noiva, e apesar de ser permanentemente insultado e gozado por Don Giovanni e seu criado: “Perdeste-? Levava-la à trela e ela soltou-se? (pág.49), “Tinha-la fechada em casa e ela saltou pela janela?” (pág. 59), “Não respondo a perguntas de camponeses estúpidos” (pág. 51). Contudo, embora a personagem detenha um número significativo de intervenções na peça, a sua principal função passa somente por criar ao leitor uma expectativa relativamente à entrada de Zerlina, constituindo, por isso, uma personagem vazia, sem grande significação no enredo.

Saramago opta por descrevê-lo mais inseguro, ansioso e submisso do que em Mozart/Da Ponte, e até mesmo relativamente à sua personagem em Tirso de Molina¹¹⁷, mas mantendo, contudo, a valentia que lhe é característica bem patente no final da cena 3, quando, na condição de marido traído, de navalha em punho ameaça matar Don Giovanni e Zerlina - “Ah, infame, mulher sem vergonha, desgraçada causa da minha perdição! Eu mato-a, eu mato-a. E mato-o a ele! Aos dois, aos dois” (pág. 68) -, ou mesmo no final da peça, na sua última fala - “Hei de vingar-me” (pág. 98).

Quando confrontado por Don Giovanni relativamente à sua insegurança e ao motivo que o leva a intuir a presença de Zerlina em sua casa, ele alega que “tudo é possível enquanto Don Giovanni existir” (pág. 50), compactuando com a outrora fama de conquistador de Don Giovanni.

Quase no final da obra somos confrontados com a bravura da personagem, quando este, sedento de vingança, ameaça matar Don Giovanni, contudo, é dissuadido por Leporello: “Não vale a pena, Masetto, não percas o seu tempo. Deus e o Diabo estão de acordo em querer

¹¹⁷ Avatar de Batricio em *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.

o que a mulher quer” (pág. 99). Esta reviravolta no drama apresenta-nos Zerlina como juiz do seu próprio destino, distante do Deus juiz de Tirso de Molina.

Neste mundo às avessas construído por José Saramago já não há um Deus-Juiz do bem e do mal, mas sim a mulher-juíza dos destinos humanos. No fim da peça, D. Giovanni corre o perigo de ser morto por Masetto, o namorado de Zerlina, mas Leporello diz-lhe para não perder o seu tempo, suspendendo o sentido de honra, de vingança e de cavalaria. O mundo reinventado por Saramago já não é movido pelo amor (como acontece, por exemplo, em Memorial do Convento), mas sim, pelo desamor e pela não-sujeição a qualquer sanção humana ou divina. (Kalewska, 2012: 135)

Don Octávio

A visão de Saramago relativamente a esta personagem é sumariamente descrita à luz do original de Tirso de Molina, ou mesmo relativamente ao seu homónimo em Mozart/da Ponte, podendo, contudo, acusar Saramago de exacerbar os seus defeitos, dado a subjetividade inerente à visão individual de cada leitor. A figura de Don Octávio não foi poupada por Saramago, que nos revela, logo na introdução da peça, a cobardia da personagem: “Mal consegue disfarçar a cobardia sob as maviotas tiradas que no texto de Lorenzo da Ponte vai debitando” (pág. 15). De igual modo, em entrevistas, como por exemplo aquando a entrevista a Bruno Caseirão, ele é perentório relativamente à visão da verdadeira essência da personagem, justificando, inclusive, a sua intenção de punição: “Don Octávio é um fala-barato, além de um covarde. Como Lorenzo da Ponte não o matou, matei-o eu. Não se perdeu nada. Donna Ana depressa encontrará um substituto” (Saramago, 2006a)

Don Octávio aparece somente na cena 4, com apenas três falas, sendo que uma delas é partilhada com o Comendador, Dona Ana e Dona Elvira, constituindo, tal como Masetto, uma personagem vazia de conteúdo significativo para o enredo. Numa das falas, quando Don Giovanni o desafia para um duelo, compactua com a cobardia tão sublinhada por Saramago - “Não cruzarei o ferro com um falso e um caluniador, seria envergonhar os antepassados. Não mancharei a minha honra” (pág. 81), sendo de seguida apelidado de “poltrão” (pág. 82). Contudo, nem depois de ser provocado ele trava o duelo com Don Giovanni, que o mata, numa atitude de desespero.

3.4. Língua e Estilo

A voz de Saramago incorporada no discurso das personagens da obra *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, ora revitaliza os códigos e traços estilísticos da época mozartiana, ora moderniza a língua através de ditos populares portugueses e elementos subjacentes à modernidade. De acordo com Manuela Sobrinho (2010): “Se o tempo é o de Mozart, a linguagem é de hoje, diríamos que a linguagem é de hoje, em Portugal” (Sobrinho, 2010: 172). Esta incongruência - presente em outras obras do autor, como por exemplo em *Memorial do Convento* (2014) -, é um traço característico da sua narrativa atual, que Saramago prefere apelidar de “o seu estilo”.

Todas as características da minha técnica narrativa actual (eu preferiria dizer: do meu estilo) provêm de um princípio básico segundo o qual todo o «dito» se destina a ser «ouvido». Quero com isto significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras. Certas tendências, que reconheço e confirmo (estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos), suponho que me vêm de uma certa ideia de um discurso oral tomado como música. Pergunto-me mesmo se não haverá mais do que uma simples coincidência entre o carácter inorganizado e fragmentário do discurso falado de hoje e as expressões «mínimas» de certa música contemporânea... (Saramago, 1997a: 15 de fevereiro 1993)

De encontro à opinião do Saramago, é perfeitamente legítimo encontrar termos anacrónicos¹¹⁸, interpelações diretas ao leitor com a função de criar um ambiente de cumplicidade entre este e o narrador, expressões características do séc. XVIII - como por exemplo, “Vossa Comendadoria” (pág. 43), repetida 7 vezes no início da cena 3, por parte de Leporello, ou mesmo vocábulos desusados ou considerados arcaicos. A título de exemplo, um desses vocábulos, passível inclusive de suscitar interpretações erróneas por parte de leitores virgens à narrativa saramaguiana, uma vez que os pode levar a considerar o vocábulo como um erro de impressão: “arripiar” (pág. 64), incorporado na fala de Dona Elvira. Este vocábulo é utilizado frequentemente pelo autor em outras obras, como por exemplo em *O Homem Duplicado* (2002).

¹¹⁸ Anacronismo é uma incoerência cronológica em alguma disposição, especialmente uma justaposição de pessoas, eventos, objetos, ou costumes a partir de diferentes períodos de tempo.

Para temperamentos nostálgicos, em geral quebradiços, pouco flexíveis, viver sozinho é um duríssimo castigo, mas uma tal situação, reconheça-se, ainda que penosa, só muito de longe em longe desemboca em drama convulsivo, daqueles de arripiar as carnes e o cabelo (Saramago, 2002: 8).

Exemplos de anacronismo permeiam toda a obra: “Para algo terá de servir despender uma fortuna em pré-cozinhados” (pág. 47); “Agora que estamos sozinhos, com as paredes por únicas testemunhas, e uma vez que, contrariamente ao dito, elas não terão ouvidos enquanto não forem inventados os microfones [...]” (pág. 57); “É o que acontece quando não se lêem jornais todos os dias” (pág. 63), entre outros.

Por outro lado, no que concerne a marcas de coloquialidade existentes na relação narrador/narratário, elas preenchem por inteiro a obra, e são caracterizadas por Delfim Silva: “A peça foi escrita num registo de língua atualizada aos tempos modernos e de indisfarçável tom coloquial, desprovido de artifícios estilístico-formais [...]” (Silva, 2007: 102).

No que concerne ao conceito de risível na literatura e na arte, em geral, e na estética saramaguiana, em particular, a dimensão risível pretende assinalar as dualidades inerentes a um gesto de representação pleno de ambivalências, servindo-se de instrumentos estilísticos plurais, situados num limbo entre o consciente e o inconsciente na escrita. (Sousa, 2015: 91)

Deste modo, o distinto discurso carnavalizador e a intenção de paródia relativamente ao hipotexto (segundo o modelo de análise intertextual de Genette), é uma clara tentativa de Saramago em imprimir o seu cunho pessoal na história do *donjuanismo*. Torna-se irrealizável esta notória amplitude interdiscursiva do escritor através da conjugação da língua portuguesa de épocas diferenciadas.

A utilização da paródia acima referida, foi por inteiro reconhecida por Saramago numa entrevista à Revista *Época*: “Por minha parte, uma vez que o meu propósito era desmitificar toda a história de Don Giovanni, mas não só a dele, o caminho estava traçado de antemão: humor, ironia, mas sobretudo sarcasmo” (Saramago, 2005), possibilitando a revitalização do mito, encaminhando-o para a contemporaneidade, reconfigurando e recontextualizando o seu sentido, possibilitando-lhe, de acordo com Sara de Lima Sousa (2015), a imortalidade.

[...] quando visto como uma reencarnação do texto parodiado, o texto paródico parece ganhar um novo *élan* vital, na medida em que veicula a releitura e a recriação, à luz de um novo contexto espaço-temporal. Desta forma, por oposição ao conceito de aridez criativa, a paródia é um gesto genesíaco, anti mortal, como um canal de renascimento estético – querendo este renascimento significar a possibilidade de readaptação de uma

obra, num gesto que, além de estético, pressupõe uma intenção ideológica na qual a ironia parece assumir um papel importante. (Sousa, 2015: 94)

3.4.1 Recursos estilísticos

Com a finalidade de tentar minimizar a distância entre si e o leitor (que Saramago tanto reverencia), o escritor recorre a inúmeros recursos estilísticos, como por exemplo a metalinguagem, na tentativa de concretizar uma eficaz ação comunicativa, uma vez que este recurso causa, segundo Linda Hutcheon a “[...] eliminação da distância entre arte de elite e arte popular, uma distância que foi, indiscutivelmente, ampliada pela cultura de massa” (Hutcheon, 1991: 40). Passamos a citar alguns exemplos, na sua maior parte presentes nas falas de Don Giovanni: “Don Giovanni está a fazer-se velho” (pág. 30), “Don Giovanni é um cavalheiro, não viola, seduz” (pág. 35), “[...] ela resistiu aos assaltos como uma leoa e Don Giovanni teve de retirar-se” (pág. 34); e em algumas das falas de Dona Elvira: “[...] como eu, que lhe dei a minha virgindade” (pág. 24), “[...] dás-me a vida se me devolves o teu amor, rouba-la se não me recebes nos teus braços (pág. 64).

No que ao discurso metarreflexivo diz respeito, Saramago utiliza esta modalidade de autorreferenciação com a finalidade de instituir o discurso como o objeto do discurso, como por exemplo: “O filho de meu pai não veio a este mundo para abrir portas” (pág. 30); “[...] o ser humano é livre para pecar, e a pena, quando a houver, aqui, ouves-me?, aqui na terra e não no inferno” [...] (pág. 48); “[...] que eu tenha sido na vida um desses malvados?” (pág. 48); e “Aqui não há nenhum cemitério? Como te enganas ...” (pág. 48).

Dentro do imenso leque de figuras de estilo ou linguagem a que Saramago recorreu na escrita da obra, de modo a valorizar o seu texto dramático através do aumento da expressividade do discurso, iremos somente abordar as que consideramos mais relevantes para este trabalho de investigação: interrogação de retórica - presente sobretudo nas falas de Don Giovanni: “Vais estar de pé por toda a eternidade?” (pág. 32); “És o pai, o marido, o amante ou o irmão de todas as mulheres com quem me deitei?” (pág. 36); disfemismo, um recurso utilizado por Saramago nas falas de Don Giovanni - “A gente como vós cospe-a Deus da sua boca” (pág. 37) -, Estátua - “Que as portas da morada do demónio se abram então para ti, que te abrasem as chamas do castigo eterno, que sofras mil anos de torturas” (pág. 38) -; e Dona Elvira - “Pariu-te uma fera” (pág. 65); eufemismo, recurso utilizado nas falas de Don Giovanni - “A minha hora ainda não chegou” (pág. 37) -, e do Comendador -

“de uma estocada o malvado mandou-me para outro mundo” (pág. 62); ironia e sarcasmo - presente, quase que exclusivamente no discurso de Don Giovanni - assemelhando-se com o discurso da personagem em Molière: “Em todo o caso tu encontras-te a salvo, os vermes são bichos delicados, respeitam o bronze” (pág. 33), “Experimenta mais uma vez com mais força” (pág. 38), “Pelos vistos não tens nenhuma influência no governo do inferno, talvez seja por estares no paraíso, talvez não haja linhas de comunicação” (pág. 39), “Acabou-se o gás” (pág. 39), “Ideias do comendador, que julga que ainda está na idade de brincar com o lume” (pág. 47); anáfora, recurso utilizado nas falas de Don Giovanni - “Que te parece? Imagina que há lá uma balança [...] que te parece? Não crês que uma medida [...]. Que te parece?” (pág. 53), “Haveis mentido... haveis mentido...” (pág. 82), “[...] uma sombra, um vestígio, um nome que fosse, um simples nome” (pág. 88), “Enganado! miseravelmente enganado!” (pág. 92) -, Dona Elvira - “A minha vida, a minha morte” (pág. 63), “Um copo de água, Leporello, um copo de água” (pág. 65), Masetto - “Eu mato-a, eu mato-a. E mato-o a ele! Aos dois, aos dois!” (pág. 67) -, Dona Ana: “Pai, meu querido e chorado pai” (pág. 77), “Que todas as feras te devorem mil vezes e mil vezes te vomitem” (pág. 82) -, e Zerlina - “É tempo que eu te conheça e me conheça a mim” (pág. 92), “Não amo Masetto, amo-te a ti” (pág. 93); hipérbole, recurso utilizado nas falas de Leporello - “O futuro é um mar contido na concha das mãos de Deus, normalmente vai caindo nas nossas cabeças como o contínuo fluir de uma cascata, mas, de vez em quando, há sempre um pedacinho maior que se solta” (pág. 51) -, Dona Elvira - “Dás-me a vida se me devolves o teu amor, rouba-la se não me recebes nos teus braços” (pág. 64), “Queres que te implore? Queres que me arraste a teus pés? O amor aceita tudo e eu amo-te” (pág. 54) -, Dona Ana - “porque vieste a este antro ignóbil onde a maldade se multiplica como a rainha da colmeia às abelhas?” (pág. 77), “Don Giovanni não precisará de morrer para cair no inferno, o inferno será a sua própria vida a partir deste momento” (pág. 77); enumeração, recurso utilizado nas falas de Dona Elvira - “Além de traidor, é vaidoso, além de leviano, é indiscreto” (pág. 20); Comendador: “Falso, mentiroso, pérfido” (pág. 53) -, e Don Giovanni: “Intrujão, vigarista, embaucador” (pág. 53).

3.4.2. O universo *paramiológico*¹¹⁹ na obra de José Saramago

A liberdade e a independência relativamente à história donjuanesca ostentada nesta obra estereotipa a linguagem através do *nonsense*, recorrendo, de modo constante, à utilização de frases sapienciais e vocábulos atuais¹²⁰ com sentido disfórico e ridiculizador, intercalados com a narrativa, mesmo que estes possam provocar estranheza ao leitor¹²¹: “O último a rir será sempre o que ri melhor (pág. 48), “[...] o futuro só a Deus pertence” (pág. 52); “... elas não terão ouvidos enquanto não tiverem inventados os microfones” (p. 57), “Quando as galinhas tiverem dentes?” (pág. 59); [...] dá-se-lhe o pé e tomam logo a mão” (pág. 59); “[...] chão que deu uvas”, “[...] questão de vida ou de morte” (pág. 63); “Alguma vez foste para a cama com ele?” (pág. 78). “A pergunta foi lançada ao ar [...] veio pelo seu pé” (pág. 76).

De sublinhar que, dentro da utilização de vocábulos com função disfórica, salientam-se, sua maioria, os provérbios e máximas, que, por sua vez, têm um papel sobejamente importante, dado que o enredo teve como mote um provérbio, *nem tudo é o que parece*¹²². Para Saramago, *nem tudo o que parece é*, é um provérbio que reflete, tais como outros provérbios, o saber coletivo de uma cultura, como explicou na entrevista à Folha de São Paulo.

Por alguma razão se dizia que os provérbios são a sabedoria das nações. Sou de um tempo e venho de uma classe social em que o provérbio era como uma emanação de um saber coletivo, como um património da comunidade de que cada um tomava o que precisava em cada momento da vida. E se há alguma verdade absoluta no mundo é essa que diz que *nem tudo é o que parece*.... Bastará olhar à nossa volta e para dentro de nós. (Saramago, 2005b)

De acordo com Maria Sereno (2003) no universo ficcional¹²³ de José Saramago, e de

¹¹⁹ Paramiologia é a ciência que se dedica ao estudo científico dos provérbios. A adoção do termo *parémia* surgiu da necessidade de descrição e delimitação da estrutura de um provérbio, que se divide, segundo Maria Sereno (2002) em vários subtipos. Neste caso específico, iremos abordar o subtipo das frases propriamente ditas, onde se incluem o “rifão, provérbio, adágio e máxima, princípio, sentença e apotegma” (Sereno, 2002: 85).

¹²⁰ Maria Manuela Sobrinho (2010) considera que tanto ao nível das expressões correntes, como na intertextualidade com Camões (um ponto abordado mais à frente neste trabalho de investigação), “Saramago parte de um *Don Giovanni* italiano, mas parece terminar num *D. Giovanni* lusitano” (Sobrinho, 2010: 173)

¹²¹ Uma especificidade linguística da escrita saramaguiana.

¹²² José Saramago havia já utilizado o provérbio, embora com alterações, na obra *A Jangada de Pedra* (1994): *tudo só parece, nada é*.

¹²³ A obra *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* seria, sem sombra de dúvida, abordada neste processo de investigação. A sua ausência é justificada pela delimitação do universo ficcional do escritor à data da investigação.

ocorrências, *Ensaio sobre a cegueira, Levantado do chão ou Jangada de pedra*¹²⁴ (Serenó, 2002: 86). De sublinhar que somente alguns dos enunciados fraseológicos são reproduzidos na sua forma original registada pela paramiologia, as restantes ocorrências registam alterações significativas, tais como: “Agora que estamos sozinhos, com as paredes por únicas testemunhas, e uma vez que, contrariamente ao dito, elas não terão ouvidos enquanto não forem inventados os microfones (...)” (pág. 57), resultante da parémia “as paredes têm ouvidos”; “Antes que tal aconteça, o mundo terá tido tempo para morrer de velho” (pág. 60), resultante da parémia “o seguro morreu de velho”; “Sim, mataste-me, mas a justiça não tarda aí, já tem o pé no 1.º degrau da escada” (pág. 99), resultante da parémia “a justiça tarda mas não falha”. A recorrência desta estratégia tende a transfigurar o enunciado fraseológico de um modo lúdico e subversivo, resultante na releitura das parémias à luz da visão inovadora de Saramago.

3.4.3 Redizer Camões

Camões, “o imortal cantor das glórias de que se ufana Portugal” (Ramos, 1977: 21), o representante da cultura, da literatura e da identidade nacional, “é admirado e imitado ao longo dos tempos, ao sabor das conveniências do momento. Muitos são os que, na diacronia da história, se identificam com a palavra do vate e não fugiu à regra Saramago” (Soares, 2006: 511).

Segundo Maria Luísa Soares (2006), são “as recuperações da escrita e do próprio Camões tornado mito que fazem da obra de Saramago um universo intertextual e dialógico” (Soares, 2006: 511). De facto, o dramaturgo rediz as palavras de Camões, reavivando-as, atribuindo-lhe novos sentidos, indo inclusive ao encontro da crença do poeta de que “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades. / Muda-se o ser, muda-se a confiança; / Todo o Mundo é composto de mudança, / Tomando sempre novas qualidades.” (Camões, 2007: soneto 92)

A grande admiração que José Saramago nutria por Luís de Camões é do conhecimento público e expressa na voz do próprio autor, na obra *Discursos de Estocolmo* (1999): “Ao menos uma vez na vida, todos os autores tiveram ou terão de ser Luís de Camões, mesmo se não escreveram as redondilhas de “Sôbolos rios...” (Saramago, 1999: 20); “[...] os Lusíadas, que foi um génio poético absoluto” (Saramago, 1999:21). Segundo Maria Luísa Soares (2006),

¹²⁴ Nos romances publicados pelo autor antes da década de oitenta, daparamo-nos com um número reduzido de ocorrências, contraste justificável pela evolução do estilo do autor.

nas obras de José Saramago revela-se esse enorme apreço: “*Que farei com este livro?* (1998), *Levantado do chão* (1980), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *Memorial do Convento* (2014) e (1994) *Jangada de Pedra* são disso exemplo” (SOARES, 2006: 509). Esta íntima conexão provoca inclusive a integração de Camões como personagem na peça *Que farei com este livro?* (1998), cujo enredo se centra na angústia de um poeta, em plena crise de divulgação do seu texto¹²⁵.

[...] todos os caminhos vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o veem, em vida sua braço às armas feito e mente às musas dada, agora de espada na bainha, cerrado o livro, os olhos cegos, ambos, tanto lhos picam os pombos como os olhares indiferentes de quem passa. (Saramago, 1984: 180)

Mas reportando-nos para a obra em estudo, o que une *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005) à epopeia *Os Lusíadas* (1977), de Camões, escrita no século XVI¹²⁶? Ambas as obras compartilham do desejo de oferecer novo vigor às vozes emudecidas pela narrativa, perdidas por entre eventos aludidos na história, figurando-se o discurso como uma *contra voz*. Tal como o nobel português, o brado de Camões encontra-se bem patente na personagem do Velho do Restelo, a voz da sabedoria de um velho que condena veementemente a expansão marítima, no meio de uma multidão que espera, “nas praias, entre a gente” (Camões, 1977: 186, canto IV, estrofe 94).

¹²⁵ Christine Zurbach (1999) explica a interpretação da interrogação inserida no título da obra.

A celebração de Camões no novo contexto ideológico e político que resultou da mudança de regime em 1974 levou o encenador Joaquim Benite a propor ao romancista a composição de outra peça, cujo título viria a ser *Que Farei com Este Livro?* A interrogação contida no título constitui uma orientação em dois sentidos para o leitor e para a interpretação dramatúrgica. Quem é o enunciador que aqui se apresenta? O poeta, figura histórica do século XIV, confrontado com a indiferença, se não com a deliberada vontade de o ignorarem devido ao seu incómodo escrito? Ou o leitor de hoje, herdeiro de uma obra patrimonial cuja leitura imposta, na época anterior a 1974, era, desde que devidamente manipulada, tão adequada aos objectivos do culto nacionalista e patriótico? (Zurbach, 1999: 153)

De igual forma, Saramago integra outro grande poeta português (mais especificamente seu heterónimo), Fernando Pessoa, como personagem principal na obra *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984).

¹²⁶ Urbano Rodrigues explora inclusive os pontos em comum entre Camões e Don Juan, considerando-o como um caso lírico de *donjuanismo*:

“[...] nesse Camões borboletante, que Helena, Maria, Joana, todas as belas rodeiam, mas que não deixa de nos surgir densamente comprometido em seus desvarios e juradas adorações [...]. Para lá do convencional, do amávio da sedução, da bela mentira cortesã, a divinização da mulher, esse ostensivo platónico implora piedade para os seus tormentos: o seu *donjuanismo* português é sofrido, não se recreia nos sofrimentos que impõe.” (Rodrigues, 1960: 45)

O Velho do Restelo é o próprio Camões erguendo-se acima do encadeamento histórico e medindo à luz dos valores do humanismo europeu os acontecimentos porque se apaixonou o vulgo e de que ele mesmo se faz cantor. Camões inventou esta personagem para emitir certas sentenças para afirmar certa ideologia característica da sua formação humanística. (Saraiva, 1972: 158)

Tal como Camões, Saramago, quatrocentos anos mais tarde, busca igualmente novos caminhos, caminhos esses adaptados à realidade e necessidade do séc. XXI, optando pela mudança através do discurso, uma ferramenta utilizada para construir um mundo mais justo e igualitário. De igual modo, o sentimento de incompreensão encontra-se bem patente entre os dois autores, por um lado, a indignação do poeta face a “[...] gente dura e endurecida” (Camões, 1988: 351): “Sem vergonha o não digo, que a razão / De algum não ser por versos excelente / é não se ver prezado o verso e rima, / Porque quem não sabe arte, não a estima.” (Camões, 1988: 215, Canto V, estrofe 97), por outro lado, Saramago (acérrimo defensor dos direitos humanos) revela a sua indignação perante as injustiças sociais através de palavras duras e incisivas, qual flecha ao peito da “[...] gente endurecida e surda” (Saramago, 1994: 328). O autor revela inclusive a sua consternação e solidariedade face a Camões, como se reflete no seu poema *Epitáfio para Luís de Camões* integrado na obra *Os Poemas possíveis* (1997): “Que sabemos de ti, se versos só deixaste, / Que lembrança ficou no mundo que tiveste? / Do nascer ao morrer ganhaste os dias todos / Ou perderam-te a vida os versos que fizeste? (Saramago, 1997c: 36).

O uso da intertextualidade alusiva a passagens de *Os Lusíadas* (1977) de Camões, da qual Saramago se serve com uma clara e delicada subtileza, pressupõe uma competência na decifração da linguagem literária por parte do leitor, de forma tal, que, com o objetivo de evidenciar essa mesma intertextualidade, procederemos sempre ao seu realce, através da utilização de **negrito**¹²⁷.

A primeira passagem surge na cena 4, aquando do momento em que Dona Ana, recém-chegada a casa de Don Giovanni, o questiona acerca da presença da Estátua de seu pai falecido naquele “antro ignóbil” (pág. 77). O trio (Don Giovanni, Dona Elvira e Leporello) partilha a mesma fala, elucidando-a acerca das faculdades especiais desta Estátua: “Esta sim. **Maravilha da nossa idade**, prodígio jamais visto, assombro das gerações vindouras, fenómeno que todos os circos do mundo disputarão, eis aqui a estátua que fala” (pág. 77).

¹²⁷ Iremos aclarar as definições que consideramos pertinentes no que concerne às práticas intertextuais expostas em *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005) à luz da metodologia intertextual de Gérard Genette, explanadas por Tiphaine Samoyault, na obra *A Intertextualidade* (2008)

Sublinha-se, pois, a retoma por *derivação* transfiguradora, neste caso específico, através da paródia¹²⁸, relativamente à figura de D. Sebastião “Maravilha fatal da nossa idade” (Camões, 1977: 70, Canto I, estrofe 6), subvertida pelo discurso irónico de Saramago.

O momento seguinte aparece de igual modo na cena 4, no discurso de Dona Ana, que, em conluio com o ardiloso plano de vingança tecido em conjunto com Dona Elvira e Don Octavio, narra, de modo deturpado, o acontecimento da sedução por parte de Don Giovanni, “Ora, devo esclarecer, **com meu saber de experiência feito**, que o meu Don Octávio, de impotente não tem nada.” (pág. 79). Sublinha-se o registo caricatural alusivo ao discurso do Velho do Restelo: “C’um saber só de experiências feito” (Camões, 1977: 186, canto IV, estrofe 94), e o facto do arquiteyto de Camões ser, mais uma vez, parodiado por Saramago.

Posteriormente, e ainda na cena 4, aquando o duelo entre Don Giovanni e Don Octávio, no qual ele acaba morto, a didascália “Dona Ana e Dona Elvira arrastam o cadáver para fora, Leporello ajuda-as. Saem. Don Giovanni pega no livro que Leporello tinha deixado em cima de uma mesa. Olha-o. **Com a espada numa mão e o livro na outra**, Don Giovanni está só” (p. 83), reflete uma alusão¹²⁹ intertextual caricatural (alusão que se reproduz inevitavelmente em paródia), que nos reporta para o canto VII dos *Lusíadas*: “*Ñua* mão sempre a espada e noutra a pena” (Camões, 1977: 262, Canto VII, estrofe 79).

Confirma-se deste modo, que o uso da intertextualidade alusiva a passagens de *Os Lusíadas* (1977) de Camões, não é mais do que um “pano de fundo” retórico.

3.4.4. A glorificação da genialidade de Mozart

A “obsessão” de José Saramago pela obra de W. A. Mozart, mais especificamente pela ópera *Don Giovanni, Il dissoluto punito*, é expressa pelo autor logo na introdução da obra, tal como tivemos ocasião de abordar neste trabalho de investigação, logo, não é de estranhar que as palavras de Lorenzo da Ponte encontrassem lugar na obra *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*.

O uso da intertextualidade por parte de Saramago e Corghi permitiu-os recuar no tempo, mencionando o Don Giovanni passado, para de seguida construir-lhe um novo futuro.

¹²⁸ Paródia é uma “[...] prática intertextual que se inscreve numa relação de derivação, e que se caracteriza por transformar uma obra precedente, seja para caricatura-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a.” (Samoyault, 2008: 53), exibindo, necessariamente uma ligação direta com a literatura existente.

¹²⁹ Alusão é uma prática intertextual que nos remete para um texto anterior sem “marcar a heterogeneidade tanto quanto a citação.” (Samoyault, 2008: 50)

Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enuncia-lo. (Jenny, 1979: 22)

Embora a homonomia no que concerne às personagens e a alguns diálogos aproveitados possam parecer, numa leitura apressada, uma imediaticidade ou uma parca aptidão por parte do escritor, na verdade, Saramago repete para imprimir a diferença, enveredando por um campo onde a pura repetição não existe, mas sim uma intenção explicitamente crítica, onde a intertextualidade promove a sua própria subversão. É no prólogo onde encontramos a assumida intertextualidade, uma vez que encontramos a copresença por reprodução imitativa dos fragmentos das cenas 5 e 6 do I ato do libreto da ópera *Don Giovanni, Il dissoluto punito*, mais especificamente a famosa ária¹³⁰ do Catálogo da ópera de Mozart/Da Ponte: *Madamina, il catalogo è questo*¹³¹, e o Recitativo de Dona Elvira, *In questa forma dunque mi tradì il scellerato!* Por entre o hipotexto (segundo o modelo de análise intertextual de Genette) encontramos um complemento de diálogo (inexistente na obra de Mozart/da Ponte), em português, anterior, durante, e posterior à ária do Catálogo, no qual é reforçada a indignação de Dona Elvira e a sua sede de vingança, já expressas no libreto de Lorenzo da Ponte.

Ao longo da obra deparamo-nos com outro “aproveitamento” textual, mais especificamente uma citação do libreto de Da Ponte, nomeadamente no início da cena 2, logo após o longo discurso de Don Giovanni no qual ele argumenta à Estátua do Comendador Don Gonzalo o motivo para não merecer a punição divina, sendo que esta replica por duas vezes: “Di rider finirai prima dell’aurora”. (pág. 48 e 49). Esta frase aparece na obra de Mozart/da Ponte, no 2 ato, e é proferida de igual modo pela Estátua, em resposta às risadas de Don Giovanni.

Leporello
Ma se fosse costei stata mia moglie?
Don Giovanni (ridendo forte)
Meglio ancora!
La Statua
Di rider finirai pria dell’aurora!

¹³⁰ A ária e os dois andamentos que lhe correspondem, *Allegro* e o subsequente *Andante com moto*.

¹³¹ A belíssima ária do Catálogo em Mozart e Da Ponte, *Madamina, il catalogo è questo* é evocada integralmente, e apresenta ao leitor, numericamente, as conquistas, situando-as em territórios: “Espanha, Turquia, França, Alemanha, Itália, tudo somado dá duas mil e setenta e cinco mulheres (...)” (p. 29), onde não constam, nem Dona Ana nem Zerlina.

3.4.5. O Catálogo, o “instrumento” da vingança

Em Tirso de Molina não se verifica uma referência escrita das façanhas de Don Juan Tenório, estas são somente propagadas através da livre oralidade, e devido à espontaneidade do seu fiel e devoto criado, Catalinón¹³². A ideia da criação de uma lista numerada de mulheres seduzidas, o Catálogo, surge, pela primeira vez (tal como abordamos anteriormente neste trabalho de investigação), na peça *Il convidato di pietra* (1650) pelas mãos de Cicognini, sendo que, posteriormente, Mozart/Da Ponte o elevaram ao estatuto de celebridade através famosa ária mozartiana de Leporello, *Madamina il catalogo è questo*, cantada no início do 1.º Ato *Don Giovanni ossia Il dissoluto punito*, por Leporello, logo após a morte do Comendador.

Madamina, il catalogo è questo
delle belle che amò il padron mio;
un catalogo egli è che ho fatt'io.
Osservate, leggete con me.

In Italia seicento e quaranta,
in Allmagna duecento e trent'una,
cento in Francia, in Turchia novant'una,
ma in Espagna son già mille e tre!

V'han fra queste contadine,
cameriere e cittadine,
v'han contesse, baronesse,
marchesane, principesse,
e v'han donne d'ogni grado,
d'ogni forma, d'ogni età.

In Italia, ecc.
Nella bionda egli há l'usanza
di lodar la gentilezza,
nella bruna la costanza,
nella bianca la dolcezza.

Vuol d'inverno la grassotta,
vuol d'estate la rnagrotta;
è la grande maestosa,
la piccina è ognor vezzosa ...

Delle vecchie fa conquista
per piacer di porle in lista;
ma passion predominante
è la giovin principiante.

¹³² Sublinhamos a próxima relação etimológica do nome Catalinón e do objeto Catálogo.

Noti si picca se sia ricca,
se sia brutta, se sia bella;
purché porti la gonnella,
voi sapete quel che fa!

A ária do Catálogo foi inteiramente reaproveitada por Saramago, concedendo-lhe, por sua vez, uma enorme relevância na sua obra¹³³. O texto de Saramago, através da substituição do Catálogo por parte de Dona Elvira e Dona Ana, tematiza o contemporâneo problema do lugar do discurso e a crença da sua inviolabilidade. O facto de o escritor impor ao infrator ver-se esquecido das suas façanhas, obrigando-o a esquecer-se de si próprio e ao desapego das suas memórias, sugere, de igual modo, que a fama de Don Giovanni é profundamente instável, gerando o desnorteamento psicológico e emocional na personagem. O apego do sedutor ao Catálogo, enquanto “monumento” da sua história, criou em Saramago a vontade de utilizar o mesmo enredo, e através da ironia do destino uma burla, a mesma espécie de arma que ele utilizava para seduzir as mulheres. Saramago prometeu, através da epígrafe *nem tudo é o que parece é*, apresentar a sua versão do mito à luz da verdade, e, no que concerne ao Catálogo, a sua visão de verdade baseia-se na provisoriedade do discurso, e na tendência para este representar somente uma ilusão.

No âmbito maior da realidade contemporânea, Saramago percebe que o discurso não tem o poder de sustentar verdades discursivas *ad infinitum*, corroborando com a parémia *as palavras voam a escrita fica*. A instabilidade do discurso, por consequência, libera o mito de remissões e preocupações relativamente ao que é verdadeiro e falso, já que uma identidade baseada no discurso tente a ser uma ilusão.

A queima do catálogo provocada por Dona Ana e Dona Elvira e o consequente emudecimento de vozes e apagamento da sedução, são fortes indicadores da intenção de Saramago de nos revelar que o esquecimento poderá ser a aventura para a construção de uma nova história, o movimento de destruir para o novo construir, o movimento característico da pós-modernidade segundo Bauman em *Modernidade Líquida* (2004).

A troca do Catálogo pode, de igual modo, levar o leitor a identificar-se com o burlador,

¹³³ Julia Kristeva explana, em *Histórias de Amor* (1987), a sua visão do porquê da existência do catálogo, abrindo portas para um leque de possibilidades do conflito homem-mulher. Segundo a autora é a possibilidade da permanente mudança de objeto que atrai o sedutor, mantendo-o viciado no jogo sádico de redução de mulheres a meros números: “a partir de uma panóplia de amantes y esposas multiplica su universo, hace de él un politopo” (Kristeva, 1987: 173), a lista, é simplesmente uma insígnia narcisista. A visão de Kristeva vai totalmente contra a nossa linha de pensamento, uma vez que consideramos a sedução como resultado da fraqueza íntima de Don Juan.

observando as vítimas como culpadas, identificação essa que permite corroborar a tese de Saramago no que concerne à responsabilidade da iniciativa de sedução. O que parece à primeira vista ser a força do sedutor, é, na realidade, a sua maior fraqueza, a fraqueza em ceder aos encantos e desejos das mulheres. Dilui-se neste momento a ambição da fama, redimensionando-se a questão da responsabilidade. Pela primeira vez na história do *donjuanismo*, apercebermo-nos de que as mulheres poderão ser consideradas tão oportunistas, sábias e enganadoras, quanto os donjuanescos homens. A visão pré-histórica do Catálogo, alimentada pela necessidade da “caça”, a visão deturbada das mulheres constantes naquelas páginas como vítimas, seduzidas e reduzidas somente a adereços, já não tem espaço de manobra neste século. Saramago abre o portal do tempo, concedendo-nos uma visão atual muito mais ampla da real significação da lista de conquistas. Serão as mulheres seduzidas ou “predadoras”? Jean Massin, dentro desta linha de raciocínio, erradica igualmente a possibilidade de a lista de conquistas servir como uma espécie de troféu, contrariando inclusive a visão romântica do mito que o encaminhava para aspiração da glória.

Et le catalogue? Il ne l'arbore pas comme un étendard, il ne cherche pas à refoncer son assaut en se claironnant comme "don Giovanni mil e tre"; tout au plus le laisse-t-il traîner derrière lui comme une carte de visite "pour prendre congé". Ce catalogue tenu par un domestique n'a pas de prétention à servir d'iliade. Il n'y a pas un soupçon chez Don Juan de l'aspiration cornélienne à la gloire. (Massin, 1993: 20)

A anulação da vitimização das mulheres no processo de sedução obriga-nos a olhar para o Catálogo sob uma outra perspectiva, abrindo portas para a possibilidade de Don Juan confiar o objeto ao seu criado com o intuito de não enfrentar a sua necessidade veemente de atenção, um modo de não se confrontar com a sua febre de conquista, o que levaria ao confronto com a visão da sua solidão e carência afetiva.

Et si la fonction tragique du catalogue était celle-là, que Tous les romantiques devineront et exploiteront: signifier que l'amour, l'erotisme même, n'est qu'un leurre parce que les femmes n'existent presque pas, parce qu'on est pour finir presque aussi solitaire entre leurs bras que dans les accolades viriles? (Massin, 1993: 22)

Correndo o risco de extrapolar a visão de Saramago, consideramos a possibilidade de José Saramago ter como pretensão demonstrar a carência do sedutor e suas desordens emocionais através da resposta à acusação de crueldade por parte de Dona Elvira.

Dona Elvira
Cruel! Pariu-te uma fera, não uma mulher entre as mulheres.
Don Giovanni (saindo): Adeus. Se calhar por isso é que as procuro tanto.
(pág. 65)

Na obra *Don Giovanni, Il dissoluto punito*, o Catálogo era composto por 2065 conquistas amorosas, indicando, na sua imparidade, o “inacabamento da lista, um lugar sempre aberto para a próxima aventura” (Mezan, 1993: 18). Saramago optou por manter essa mesma imparidade: “Depois de ter duas mil e sessenta e cinco mulheres, quem seria capaz de se lembrar da primeira?” (pág. 29), provavelmente com o mesmo objetivo, o de associar o Catálogo ao “amar ao infinito”, contudo, não aumentou o número de conquistas, o que nos leva a ter em consideração que Don Giovanni não seduziu mais ninguém, no tempo que separa a sua obra relativamente à obra de Mozart/Da Ponte, apesar desse tempo ser, por si só, deveras subjetivo.

3.4.6. A “importância” dos nomes

Saramago, apenas por casualidade, visto que Saramago era somente alcunha de família, menospreza nos seus romances a importância dos nomes, “[...] outros nomes teria, e todos verdadeiros, porque deveria ser um direito do homem escolher o seu próprio nome e mudá-lo cem vezes ao dia, um nome não é nada [...]” (*Memorial do Convento*, 2014: 52). As obras *Em Todos os Nomes* (1997), e *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), assemelham-se pela ausência de nomes próprios das suas personagens, com apenas uma exceção, uma vez que nesta última, encontramos uma personagem com nome: o protagonista, Sr. José. A ausência deste recurso narrativo, o da não atribuição de um nome próprio às personagens, torna-as únicas, individualizadas, reforçando a universalidade do tema, uma vez que sem nome próprio, a personagem universaliza-se, abrangendo todo o universo humano, todas as pessoas, todos os nomes, tal como Saramago intenta na maior parte dos seus romances.

É como se, neste momento, os temas que eu trato, sobretudo depois do "Ensaio sobre a Cegueira", fossem de carácter tão amplo e geral que os nomes deixam de ter sentido. Chamar o personagem Antonio, ou Manuel, o que significa?
A epígrafe que coloquei no romance, que é retirada de um livro que não existe, o "Livro das Evidências", diz: "Conheces o nome que te deram, mas não conheces o nome que tens". É uma convicção profunda minha: não sabemos que nome temos. Sei que me

chamo José Saramago, mas o que isso significa? Quem sou eu de facto? (Saramago, 1997b)

O autor, numa entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, para além de corroborar a nossa linha de raciocínio, acrescenta, de igual modo, que o seu “estilo” passava por uma fase de transmutação:

Por isso, provavelmente, é que meu estilo está se tornando cada vez mais depurado, mais austero, sem ornamentos. É uma necessidade de expressar o máximo de sentido num mínimo de palavras. Talvez seja por isso que meus livros tenham ficado mais curtos. (Saramago, 1997b)

É mais que justificável que o escritor optasse por não recorrer à ausência de nomes nesta obra, uma vez que seria impensável revisitar o mito recorrendo a este recurso narrativo. Apesar de a intenção de Saramago ser, à partida, de “[...] abanar o déjà vu [...] de o abanar ao menos um pouquinho” (pág. 109), ele reconhece que não pretende que Don Giovanni tenha “[...] pouquíssimos pontos em comum com o Don Giovanni tradicional em outras versões” (pág. 109). Contudo, na nossa visão, na raiz do *donjuanismo* não se denota especial atenção aos nomes, bem pelo contrário, uma vez que em *El Burlador de Sevilla* (1630) Don Giovanni se intitula a Isabela como um homem sem nome: “Quièn soy? Soy un hombre sin nombre” (Molina, 1630: verso 15). Em contrapartida, na obra em análise, encontramos, em duas alturas distintas do enredo, uma importância acrescida ao nome, o que nos leva a crer que Saramago tenha seguido uma linha de narração diferenciada relativamente a outros romances, mais especificamente no que concerne à ausência de ornamentação. Este valor acrescido ao nome em *Don Giovanni, ou O dissoluto absolvido*, contrapõe a afirmação do escritor, de que um nome não é nada.

Dentro desta linha de raciocínio, observamos que no final da obra Saramago, através da fala de Zerlina, retira o “Don” de Don Giovanni¹³⁴, “Este é Giovanni, simplesmente” (pág. 93), democratizando o herói, o que, em termos ideológicos, afirma-se como uma recompensa, observando, deste modo, a importância acrescida ao nome.

De modo análogo, o Catálogo é composto (ou pelo menos a parte que nos é revelada, de modo saudoso, por Don Giovanni) por nomes de personagens de textos de referência clássicos, legendários da literatura canónica ocidental (Laura, Beatriz, Heloisa, Julieta, Helena,

¹³⁴ O despojamento do nome aliado à transformação da personagem havia sido já explorado por António Patrício em *D. João e a Máscara: uma fábula trágica* (1924).

Margarida...). Esta revelação é no fundo uma metonímia, facto evidenciado na cena 5 no diálogo entre Don Giovanni e a Estátua do Comendador: “Se não me falha a memória, estes nomes que disseste não são simples nomes” (pág. 88), acabando inevitavelmente por nos transmitir especial relevância aos nomes eleitos. A curiosidade face a este “pisar de olhos” do autor foi o ponto desencadeador desta interessante investigação acerca de passagem no livro de Saramago, onde Don Juan, de modo saudoso, relembra algumas de suas conquistas amorosas: “[...] um nome que fosse, um simples nome. Laura, Beatriz, Helena, Julieta, Helena, Margarida.” (pág. 88). À primeira vista, tal como observamos em alguns trabalhos de investigação cuja análise se centrava no livro *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, a tendência é observar a sombra o do que é forçosamente verdade, dada a análise relativamente à lista e à origem dos “simples nomes”. Contudo, por detrás dessa sombra existe uma verdade ainda mais profunda e significativa, que reside em primeira instância, na análise à obra de Théophile Gautier *A Comedy of Death* (1838), que, embora não seja considerada extremamente importante na evolução do mito de Don Juan, é sobejamente importante na compreensão de *Don Giovanni ou O Dissoluto absolvido* de Saramago. Se por um lado nos indicia de ser a única obra analisada a enveredar pela velhice do conquistador - tal como Saramago, que nos indica, através da fala de Don Giovanni, “[...] antigamente era mais veloz no triunfo, mais conclusivo na retirada. E ainda por cima tive de matar o idiota do Comendador. Don Giovanni está a fazer-se velho.” (pág. 29) -, por outro lado, dá-nos pistas acerca dos nomes das mulheres presentes no Catálogo de Don Giovanni.

Para compreender profundamente a obra de Saramago, somos deste modo obrigados a debruçarmo-nos sobre Gautier, que, por sua vez, se inspirou no poeta, e dramaturgo inglês, William Shakespeare, no autor e estadista alemão Johanne Goethe - uma das figuras mais importantes da literatura alemã (Fausto) -, e em Dante Alighieri - considerado o primeiro e maior poeta da língua italiana, intitulado de *il sommo* poeta.

Esta análise intertextual, requer, pois, uma enorme competência do leitor, tal como se subentende nas opiniões acerca do Don Juan de Gautier, por parte de Rousset e Pfeiffer.

Longe de o condenar, Gautier promete-lhe o Paraíso, onde Deus saciará enfim essa grande alma sedenta, reunindo Helena, Beatriz e Laura numa única criatura *radiosa e pura* à qual ele pertencerá! *Fiel durante várias eternidades.* (Rousset, 1985: 44)

O herói está doravante condenado aos infernos [...] tal como acontece aos condenados de Dante [...] Don Juan não se deixará cobiçar à sua passagem e de esboçar um movimento de aproximação, já não certamente para qualquer criatura efémera e

sedutora como as mil e três que conheceu ao longo da sua vida, mas para essas sombras, como ele doravante mitológicas, que foram outrora Helena, Cleópatra, Laura, Beatriz e quiçá a própria Isolda. (Pfeiffer, 1985: 75)

Na *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1304), de carácter épico e teológico, centramo-nos no Inferno, mais propriamente para o Canto V, o círculo dos luxuriosos¹³⁵, donde faziam parte, os que, em vida, haviam sido levados por suas paixões, que os arrastavam como o vento que os arrasta no inferno, e do qual faziam parte, de igual modo, para além de outros pecadores, Cleópatra, Rainha do Egito (conhecida pelos seus casos de amor com Júlio César e Marco António), e Helena, esposa do Rei Menelau (que, na mitologia grega, cedeu às tentações de Afrodite e deixou-se ser sequestrada por Páris, que a levou para Troia).

- Mestre, quem são estas pessoas que o vento tanto castiga?
- A primeira, cuja história deves conhecer, – explicou o mestre – foi imperatriz de povos de muitas línguas. Ali tu vês Cleópatra, luxuriosa. Veja Helena, e também Aquiles, Páris, Tristão. – e, uma por uma, me indicou outras mil sombras que tiveram suas vidas desfeitas pelo amor.
(Dante, 1304: 59)

Amor, que a nenhum amado perdoa, prendeu-me, pelo seu desejo com tanta força, que, como vês, ele ainda não me abandona. Amor nos conduziu a uma só morte. (Dante, 1304: 59)

Partindo do princípio que a lista de nomes das mulheres inscritos no catálogo, que Don Giovanni de Saramago saudosamente relembra, são, por conseguinte, luxuriosas que haviam sido levadas por suas paixões, facilmente descortinamos a origem da eleição de todos os nomes: o pecado da luxúria.

Na *Divina Comédia* de Dante (1999), Virgílio consegue, guiado por Beatriz desde Paraíso terreal (planalto do monte que coroa o Purgatório), elevar-se até ao Céu. Contudo, esta Beatrice de Dante tem uma forte concorrente na eleição do nome por parte de Saramago, pois Beatriz, nesta obra, personifica a fé, e não cai em nenhuma tentação da carne, daí não fazer parte do círculo da luxúria, ao passo que a Beatrice de Shakespeare, da obra *Much ado about nothing* (1598), exige que Benedito demonstre o seu amor por ela, matando Cláudio.

O nome Heloísa, remete-nos facilmente para a Eloisa de Pope, da obra *Eloisa to Abelard* (1717), que narra a história de uma freira que engravida e tem um filho fora do

¹³⁵ Canto V, Inferno - relata uma odisséia pelo mundo subterrâneo para onde se dirigem, após a morte, segundo a crença cristã, aqueles que pecaram e não se arrependeram em vida.

casamento, casando de seguida com Abelardo, contra a vontade da família, desonrando-a, culminando com a castração de Abelardo. Colocamos desta forma Heloísa no círculo das luxuriosas.

O nome Laura reporta-nos de imediato para a Laura de Francesco Petrarca, da obra *Il canzoniere* (1396), contudo, como não podemos, de forma alguma, encontrar qualquer réstia de pecado da luxúria nesta personagem, avançamos para outras personagens da literatura que se possam enquadrar no círculo de Dante. Originalmente, a personagem Laura apareceu no *Jornal Colliers* de outubro a novembro de 1942, como uma série de sete partes intitulada *Ring Twice for Laura*, de Vera Caspary, conseguindo, de forma surpreendente, ser traduzida para várias línguas alemão, reeditada e com direitos de filme, resultando no filme de 1944, *Laura*. A personagem é fortemente marcada pela assunção de uma sexualidade sem remorso, uma mulher calculista, manipuladora, cruel, que usa a sua atração e poder sexual para conseguir atingir os seus objetivos, que se relacionam com a sua ganância e luxúria, características que a colocam, inevitavelmente, na lista das luxuriosas.

Se a eleição da Laura luxuriosa se revelou uma tarefa relativamente fácil, em contrapartida, no que concerne ao nome Margarida, encontramos numa encruzilhada entre Margarida de *La dame aux Camélias* de Alexandre Dumas (1848) ou a Margarida de *Fausto* (1832). Marguerite Gautier, de Dumas, uma cobiçada cortesã parisiense que desafia os preconceitos da sociedade com um jovem da alta burguesia francesa, Armand Duval. Adoece gravemente com tuberculose, morrendo completamente sozinha. Margarida de Fausto, por sua vez, ainda que determinado por um processo de espiritualização, começa por ser um ser sensual e lascivo, acabando os seus dias numa catedral atormentada por um espírito maligno, depois de engravidar fora do casamento, de o seu irmão ser morto em duelo e de o irmão lhe ter lançado uma maldição.

O nome Julieta remete-nos de imediato para a obra *Romeu e Julieta*, uma tragédia escrita entre 1591 e 1595, nos primórdios da carreira literária de William Shakespeare, na qual a personagem vive uma intensa relação carnal, contra a vontade das suas respetivas famílias rivais, que culmina, no desenlace, na morte dos dois amantes.

3.5. A ambiguidade interpretativa

A instabilidade da fama de Don Giovanni e a respetiva punição por parte de Saramago (cuja pena passa pelo conquistador ver-se esquecido de si mesmo, obrigado a desapegar-se à memória das mulheres seduzidas) reflete inteiramente a era em que vivemos, uma era em que a visibilidade do que produzimos é fulcral para criação de uma identidade, e o escritor apaga a identidade deste Don Juan, esvaziando-o. O esmiuçamento do final da cena 5, onde a interpretação da obra adquire um maior grau de subjetividade, irá tem como função deslindar a mensagem que Saramago desejou transmitir.

Contrariamente à opinião de Zerlina, no que concerne ao desconcerto de Don Giovanni aquando as suas investidas, “não precisa fingir, todos sabemos porquê” (pág. 90), sabemos de antemão que o sedutor, na verdade, não finge o referido desconcerto, apenas se manifesta como Saramago sempre o viu, um libertino que vive em função do desempenho do seu papel de sedutor, e que considera caber ao homem o processo de conquista, revelando-nos, deste modo, a extrema fragilidade da personagem.

Leporello, és um ignorante, não entendes nada de psicologia feminina. Uma mulher que se negou uma vez poderá negar-se na segunda, mas nunca o faria por iniciativa própria, esperaria até que a rodeassem de novas súplicas, de novas implorações, em suma, de novas manobras de sedução. Então, sim, içaria a bandeira branca que já tinha preparada. (pág.74)

A visão de Don Giovanni acima exposta é substancialmente irónica, dado que a proposta de Saramago passa pela transformação do mito através do feminino, o feminino que desfaz o sólido poder de sedução masculino, e que, ao mesmo tempo, o ilumina por vias transversas. Zerlina supera a condição de vítima, e invertendo-se os papéis outrora impostos pela tradição donjuanesca. Zerlina e Don Giovanni ausentam-se no final da cena 5, de mãos dadas, deprendendo-se neste momento o conseqüente ato sexual, que por sua vez irá compactuar com a perda do Don e levar Don Giovanni a revelar-se somente por Giovanni, tal como o próprio conhecimento de Zerlina como mulher: “É tempo que eu te conheça e me conheça a mim” (pág. 70).

A discussão entre Saramago e Corghi relativamente à questão de criar ou não, a ambiguidade relativamente a uma suposta mudança de Don Giovanni, uma mudança que o levaria a uma vida de amor e não mais de sedução e conquistas, é explorada por Graziella Seminara. Sublinhamos que relativamente este ponto fucral da obra, a leitura das

correspondências trocadas pelos dois revelam-nos que Saramago e Corghi tinham visões díspares. O compositor colocou várias hipóteses em cima da mesa, tais como Masetto escrever o nome de Zerlina no Catálogo em branco, e de seguida Leporello, opções que Saramago discordou veemente, uma vez que, segundo a sua visão iriam somente criar mais um Don Giovanni, igual aos demais, o que iria totalmente contra da proposta inicial de ambos de imprimir a diferença, “[...] reescrever para pôr em discussão as versões oficiais e as leituras simplistas e para consubstanciar uma nova, e alternativa, visão do mundo” (Seminara, 2005: 108). O compositor coloca por fim o criado a lançar o Catálogo para as chamas, de forma a manter a ambiguidade interpretativa que Saramago exigia.

A morte permanece como constante na peça, uma vez que Don Giovanni, sem Catálogo, *morre* num sentido figurado, a *morte*, é, pois, meramente simbólica, dado que as prévias conquistas não são validadas pela palavra escrita. Uma *morte* que, segundo Seminara, “Ocorre na profundidade da psique e que dá lugar a um renascimento, no sentido da libertação do peso de *mito*” (Seminara, 2005: 128). Tal como a punição de Don Giovanni se impõe, em Saramago, através do Inferno (embora um Inferno “terreno”) - “Enganas-te pai, o inferno existe mesmo. Don Giovanni não precisará de morrer para cair no inferno, o inferno será a sua própria vida a partir deste momento.” (pág. 77).

Num universo ficcional alusivo, a morte não deixa de ser um tema, mas é antes deslocada. Sem catálogo, Don Giovanni desaparece, são as mulheres que têm o poder de criar a sua identidade quando se põem de acordo para o destruir. Libertar Don Giovanni do castigo do Comendador não significa libertá-lo da morte, já que esta é entendida de uma forma mais ampla, em consonância com a experiência moderna onde estar perante a morte é estar perante os nossos medos. (Sequeira, 2009: 14)

A ambiguidade interpretativa na ópera *Don Giovanni, Il dissoluto assolto*, é consubstanciada com a frase final, presente somente no texto musical de Corghi - *assolto ma... per quanto tempo?* Este recurso narrativo, próprio da literatura pós-modernista, alerta-nos relativamente à fragilidade da regeneração do sedutor. Qual teria sido a escolha de Don Giovanni? Viver uma vida de amor e de fidelidade ao lado de Zerlina, ou regressar ao processo compulsivo de conquistas amorosas? Saramago optou por não nos revelar, mantendo-se fiel aos princípios da literatura pós-modernista, que por sua vez não oferece respostas ao leitor, despoletando o questionamento¹³⁶, a reflexão, proporcionado-lhe imensas

¹³⁶ Na peça de teatro *Que farei com este livro* (1998) Saramago opta, de forma análoga, pela ambiguidade interpretativa, que se insinua em todo o texto, revelando-se em todo o seu esplendor quase no desfecho da última cena, quando o autor questiona o leitor sobre o desfecho da obra.

possibilidades de leitura, e incumbindo-o da opção de resposta: “O problema está em saber se Don Giovanni é capaz de amar. E para essa questão não creio que se tenha encontrado resposta” (Saramago, 2006, JL). No que concerne à hipótese colocada pelo compositor, aquando o final das correspondências trocadas entre Azio Corghi e José Saramago - reveladas por Seminara em *Génesis de um libreto* (2005) -, de que Giovanni teria renascido no final da obra, convertido um novo homem capaz de se entregar a uma autêntica relação de amor, Saramago responde a Corghi: “Desejaria deixar uma margem de dúvida, ou, ao menos, da ambiguidade quanto a este ponto. Estaremos bem seguros que um Don Giovanni pode “mudar de pele” definitivamente?” (Seminara, 2005: 129). Este não acabamento da peça, sugere-nos igualmente que Saramago se manteve fiel aos princípios da intertextualidade, desde o princípio até ao final da obra, sendo que “a primeira condição da intertextualidade é que as obras se deem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para serem seguidas” (Plaza opud Taffarello, Paoletti, 2015: 139). Saramago alude a essa permissão ao afirmar que “Don Giovanni não tem um passado definitivo. Vem mudando de pele desde Tirso de Molina e certamente não irá ficar muito tempo como Azio Corghi e eu o vimos. Outras versões virão porque tudo é movimento e mudança” (Saramago, 2005).

O Catálogo, é o “monumento” representativo das conquistas de Don Giovanni, e ao mesmo tempo, o instrumento de vingança utilizado por parte de Dona Elvira e Dona Ana, conquanto, a questão que se coloca é que se para o leitor, o desaparecimento do Catálogo e da consequente fragilidade do ato de sustentar verdades discursivas (que por sua vez levam à morte de Don Giovanni, através da supressão do *Don*, e ao nascimento de um novo homem), constituirão, por si só, razões suficientemente fortes para provocar a morte do mito de Don Juan. Dentro da ambiguidade interpretativa provocada por Saramago no desfecho da obra, subsiste a hipótese bastante plausível de as razões supracitadas constituírem, por sua vez, uma nova forma do mito *renascer das cinzas* e de Don Giovanni readquirir maior grandiosidade...

Conclusão

A reconstrução contínua do mito é uma realidade. Não há como a negar, assim como não é possível aprofundar o tema do *donjuanismo* na obra de Saramago sem o relacionarmos com as anteriores reparações. Somente juntando as peças do puzzle das histórias é possível o verdadeiro entendimento do que se encontra enterrado nas profundezas do mito, daí que a nossa preocupação, aquando o início da realização deste trabalho de investigação, foi o apreender o mito de Don Juan como um todo, tentando compreender os meandros do contexto sociocultural geral das obras citadas por José Saramago, à luz da representatividade das forças do individualismo autoral, não negligenciando, não obstante, o código genético da personagem.

Lévi-Strauss (1978) apresenta uma visão muito interessante sobre a relação entre Mitologia e Música, a ideia de que tal como é impossível ler de um modo correto uma partitura linha a linha, frase por frase, não se apreenderá o significado básico do mito se apenas nos debruçarmos na sequência de acontecimentos. Esta foi a base da nossa leitura, debruçamo-nos sobre os demais grupos de acontecimentos que ocorreram em diferentes momentos na história do mito de Don Juan, sem, contudo, nos restringirmos a determinada obra e/ou determinado autor: ler o mito de Don Juan como se de uma partitura musical se tratasse.

Portanto, temos de ler o mito mais ou menos como leríamos uma partitura musical, pondo de parte as frases musicais e tentando entender a página inteira com a certeza de que o que está escrito na primeira frase musical da página é uma parcela do que se encontra escrito na segunda, na terceira, na quarta e assim em diante. [...] cada página é uma totalidade. E só considerando o mito como se fosse uma partitura orquestral, escrita frase por frase, é que o poderemos entender como uma totalidade, e extrair o seu significado. (Lévi-Strauss, 1978: 43)

O futuro do mito de Don Juan é deveras promissor, dado o fascínio pela personagem e dada a permanente tentativa de romper com o discurso anterior, inovando e recriando um Don Juan à semelhança de cada um dos autores. O mito está mais vivo do que nunca, com pernas para andar um longo e sinuoso percurso literário, onde o fim é sempre um novo princípio, desamarrado de qualquer tipo de enraizamento espacial e temporal. As operações transformadores asseguram, pois, a sobrevivência do mito e a sua passagem contínua, e a simples reescritura do mito não significa a repetição da história, tal como nos explica

Samoyault relativamente à sua função intertextual: “levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana.” (Samoyault, 2008: 117).

A análise atenta às obras alusivas ao *donjuanismo* permitiu-nos vestir a pele da personagem e empreender a grande jornada que teve como início a obra de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, e como fim, a obra *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* de José Saramago. Este descentramento da obra em estudo permitiu olhá-la de uma outra perspetiva, tendo como resultado um ângulo de visão onde o entendimento completo e profundo acerca das suas palavras se une ao entendimento dos complexos ecos intertextuais a que o autor se serviu. Não é importante avaliar o que o mito perdeu ao longo dos tempos, mas sim o que ele ganhou, daí o objetivo desta tese, analisar o Don Giovanni à luz do futuro e não sob as sombras do passado, opinião partilhada por Maria Manuela Sobrinho, “[...] nesta evolução, imaginamos o mito de Don Juan como um espelho multifacetado, se perdermos um ângulo de visão e ganhamos outro, não é por esse facto que perdemos o espelho.” (Sobrinho, 2010: 25). Esse foi o mote de todo este trabalho de investigação, através da análise intertextual revelar a verdadeira intenção do autor, o que Saramago trouxe de novo ao mito através da criação de um conflito temporal imbricado à paródia.

Acusado nas *Folhas de Cibrão*, por parte de Pedro Casteleiro e Antom Malde, de escrever um livro “leve” depois de tantos “pesados”, o autor redarguiu: “Se meu Don Giovanni parece leve, é só porque a ironia em geral também o parece. O fundo da questão pode estar, muitas vezes, em conflito com a superfície de que se reveste. Meus últimos livros traduzem esse conflito (Saramago, 1990a). De facto, sob a aparente leveza da obra, esconde-se a migração de mais de uma dezena de autores que imprimiram à personagem a diversificação, não se rompendo com a unidade do conjunto, pois Don Juan é, por si só, um processo de evolução criativa: “Don Juan não se deixa esquecer, vive uma vida autónoma, passa de obra em obra, de autor em autor, como se pertencesse a todos e a ninguém”. (Rousset, 1978: 7)

Saramago quebra todas as barreiras do mito, desfaz todas as variantes de Rousset, uma vez que o Morto perde a função de punição, o Grupo Feminino é reduzido somente a Zerlina, que por si só desfaz o Inconstante e os valores e crenças enraizadas desde Tirso de Molina, que se dissolvem, num mundo onde a mulher vai vencendo algumas lutas no que concerne às desigualdades sociais. As mulheres nas obras de Saramago ostentam a bandeira da

liberdade, são seres *desejantes* que tomam a iniciativa da conquista, desfazendo em pedaços qualquer réstia do colete de forças outrora imposto pela doutrina católica.

Consideramos que Saramago foi bem-sucedido na sua empreitada, uma vez que a obra *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* não veio ao mundo para “chover no molhado” (pág.15), o autor teve o mérito de quebrar a argila dos velhos discursos e provocar a visão crítica sobre a tradição do mito. Saramago “atira-nos com a verdade à cara” (pág.80), e o sal na ferida é consubstanciado na ferramenta argumentativa de Don Giovanni: “A morte dos malvados não é para o inferno que se abre, mas para a impunidade” (pág. 48). O livre arbítrio impera, tal como nos elucida numa das falas do outrora sedutor: “[...] o ser humano é livre para pecar.” (pág. 48), e esta obra consubstancia essa mesma liberdade, questão que não mais perpassa a rigidez da doutrina católica. Os pecados de Don Giovanni são suprimidos e/ou atenuados, diluindo-se na contundente subjetividade de uma personagem envelhecida, melancólica, vivendo em função do passado, cuja pena é ver-se livre do objeto que adquire nesta obra a mera função narcisista: o Catálogo. Remetido para o inferno, somente há lugar para Giovanni, e para as chamas envolventes da vulgar normalidade. Mas eis que aparece Zerlina, que se entrega, num desejo desejante que faria corar o sermão edificante de Tirso de Molina, transformando-o num novo homem, num futuro onde existe lugar para o verdadeiro amor. Contudo, na visão de Saramago, e apesar do seu empenho de oferecer uma nova experiência a Don Giovanni, não existem certezas relativamente à sua fidelidade: [...] bem sabemos até que ponto a carne é fraca. (pág. 130). “Ninguém muda de pele definitivamente” (pág. 130), por conseguinte, Don Giovanni, o mais volúvel dos homens, não poderia ser exceção. O autor assumiu o mote da obra: “E se? [...]. E se Don Giovanni não tivesse morrido, e se Don Giovanni não tivesse caído no inferno?” (Saramago, 2006), não obstante, para a pertinente questão: será Don Giovanni capaz de amar?, Saramago não encontrou resposta.

Não obtendo resposta por parte do escritor, resta-nos enveredar pela possibilidade de leitura que a obra nos proporciona: *sentir, sinta quem lê!*

BIBLIOGRAFIA

Referências Literárias

BALLESTER, Gonzalo Torrente
(2005), *Don Juan*, Barcelona, Difel.

CAMÕES, Luís de,
(1977), *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora.
(2001), *Sonetos de Camões*, São Paulo, Ateliê Editorial.

CORGHI, Azio,
(2005), *Génesis de um libreto*, Graziella Seminara.
(2006), Entrevista concedida a Cristina Fernandes, “D. Giovanni: absolvido, mas por quanto tempo?”, *Jornal O Público*, suplemento Mil Folhas.
Disponível no URL: <http://josesaramago.blogspot.pt/2006/03/jos-saramago-e-azio-corghi-no-mil.html> (2 de janeiro 2017)

DANTE, Alighieri,
(1999), *A divina comédia: Inferno*, versão em prosa, notas, ilustrações e introdução por Helder da Rocha, São Paulo.
Disponível para consulta no URL: (e-book)
<http://www.stelle.com.br/ebooks/Inferno.pdf> (3 de fevereiro 2017)

DUMAS, Alexandre,
(2014), *Don Juan de Marana ou La chute d'un ange*, Montréal, Éditions Le Joyeux Roger.

ESPRONCELA, José de,
(1979), *El Estudiante De Salamanca* - Edição De Benito Varela Jacome, Editora Cátedra.

GAUTIER, Théophile,
(2012), *La comédie de la mort*, Hambourg, Tredicion Classics.

GOLDONI, Carlo,
(s/d) *Collezione completa delle commedie del signor Carlo Goldoni*, Lucca dalla tipografia
di Francesco Berteni.

HOFFMANN, Ernest,
(1995) *Don Juan*, trad. António M. Gonçalves, Lisboa, Rolim.

MÉRIMÉE, Prosper,
(2013), *Les Âmes du purgatoire*, Éditions Flammarion.

MOLIÈRE,
(2002), *Don Juan e o convidado de pedra*, Tradução e adaptação de Millôr Fernandes, Porto
Alegre, L&PM.

MOLINA, Tirso de,
(1999), *El burlador de Sevilla*, Madrid, Alianza Editorial.

MOZART, Wolfgang Amadeus,
(1787), *Don Giovanni*, oper in zwei akten, texto Lorenzo da Ponte, Leipzig, Edition Peters.

PATRÍCIO, António,
(1924), *D. João e a máscara: uma fábula trágica*, Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand.

PUSHKIN, Alexander,
(2000), *The Little Tragedies*, tradução Nancy Anderson, Yale University Press, New Haven
and London.

RAMOS, Emanuel Paulo
(1977), *Os Lusíadas*, Luís de Camões, Porto, Porto Editora.

ROSIMOND, Jean-Baptiste,

(2015), *Le Nouveaux Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé*, Gwénola, Colectânea Theatre Classique, Ernest et Paul Fièvre.

SARAMAGO, José,

(1980) *Levantado do chão*, Alfragide, Editorial Caminho.

(1984) *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Editorial Caminho.

(1990a), Entrevista concedida a Pedro Casteleiro e Antom Malde, *Folhas de Cibrão*, Revista Universitária de investigação Científica. Volume 2. Disponível no URL:
<http://umcadernoparasaramago.blogspot.pt/2010/02/folhas-de-cibrao-onde-nasceu-voce-nao.html> (2 de janeiro 2017)

(1990b), Entrevista concedida a Leonor Xavier, “José Saramago, Essa coisa misteriosa que é sempre a mulher”. *Revista Máxima*. Disponível no URL:
<http://www.josesaramago.org/entrevista-revista-maxima-portugal/>
(4 de janeiro 2017)

(1994), *Jangada de Pedra*, Alfragide, Editorial Caminho.

(1997a), *Cadernos de Lanzarote*, Brasil, Companhia das Letras.

(1997b), Entrevista concedida a José Geraldo Couto, “Saramago explica ausência de nomes em *Todos os Nomes*”, *Folha de São Paulo*, disponível no URL:
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/17/ilustrada/1.html> (2 de janeiro de 2017)

(1997c), *Os Poemas Possíveis*, Alfragide, Editorial Caminho.

(1997d), *Todos os nomes*, Brasil, Companhia das Letras.

(1998), *Que farei com este livro?* Coleção O Campo da Palavra, Editorial Caminho.

(1999) *Discursos de Estocolmo*, Alfragide, Editorial Caminho.

(2002), *O Homem duplicado*, Brasil, Companhia das Letras.

(2004), Entrevista concedida a Helena Barbas, “Das Aparências das Coisas”. *Jornal Expresso*, volume 1640. Disponível no URL:
<http://escritashbarbas.pbworks.com/w/page/19246211/Jos%C3%A9%20Saramago%20-%20Das%20Apar%C3%Aancias%20das%20Coisas> (2 de janeiro 2017)

(2005a), Entrevista concedida a António Giron, “Romance é Reflexão”, *Revista Época*, Disponível no URL:
<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69575-5856,00.html>

- (2 de janeiro 2017)
- (2005b), Entrevista concedida a Cassiano Elek Machado, “Saramago encena ensaio sobre Sedução”, *Folha de São Paulo*, disponível no URL:
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0204200519.htm> (3 de janeiro 2017)
- (2005c), *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, Lisboa, Caminho.
- (2005d), Entrevista concedida à Agência Estadão, “José Saramago revisita o mito de Don Juan”, Caderno Cultura, *Jornal Estadão*, disponível no URL:
http://www.rtp.pt/noticias/cultura/jose-saramago-rejeita-oposicao-entre-seduzir-e-ser-seduzido_n153357 (2 de janeiro 2017)
- (2005d), em *História e Crítica da literatura portuguesa*, volume IX, Do Neo-Realismo ao Post-modernismo, Editorial Verbo.
- (2006a), Entrevista concedida a Bruno Caseirão, “José Saramago, luz rasante sobre o mito”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, Edimpresa, volume 925, disponível no URL:
<http://umcadernoparasaramago.blogspot.pt/2010/06/luz-rasante-sobre-o-mito-nessa.html> (2 de janeiro 2017)
- (2006b), Entrevista concedida a Cristina Fernandes, “D. Giovanni: absolvido, mas por Quanto tempo?”, *Jornal O Público*, suplemento Mil Folhas.
Disponível no URL: <http://josesaramago.blogspot.pt/2006/03/jos-saramago-e-azio-corghino-mil.html> (2 de janeiro 2017)
- (2007), *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*, Antologia de Poesia Traço-Comum: recolha de poemas das sessões Traço-Comum, realizadas no concelho de Sintra, Editora Casa das Cenas.
- (2009) Sobre Epitáfio Luís Camões, disponível no URL:
<http://caderno.josesaramago.org/46173.html> (8 de junho 2017)
- (2011), *Claraboia*, Lisboa, Caminho.
- (2014), *Memorial do Convento*, Porto Editora

SHADWELL, Thomas,

(1676), *The Libertine: a tragedy*. Printed by T. N. for Henry Herringman, at the Anchor, in the Lower Walk of the New Exchange.

ZAMORA, Antonio,
(s/d), *No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague y Convidado de Piedra*,
D. Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.

ZORRILLA, José,
(s/d) *Don Juan Tenorio*, Colección Averroes, Junta de Andalucía.

Referências Críticas

AGUILERA, Fernando Gómez,
(2008), *José Saramago: a consistência dos sonhos. Cronobiografia*, Editorial Caminho in
Saramago: Escrever, Interromper Narrativas breves de José Saramago:
problemáticas de um lugar discursivo, Tese de Doutoramento em Estudos
Portugueses, Lisboa. Disponível no URL:
<https://run.unl.pt/bitstream/10362/18463/1/TCD%203623.pdf> (4 de maio 2017)

ARMESTO, Víctor Said,
(1908), *La leyenda de Don Juan: orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado
de piedra*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando.

BAYARD, Jean-Pierre,
(1957), *História das lendas*, Editora Difusão Europeia do Livro, São Paulo.

BAUMAN, Zygmund,
(2004), *Amor líquido, sobre a fragilidade dos laços humanos*, Jorge Zahar.

BARTHES, Roland,
(2001), *Mitologias*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil

BECERRA, Paulo Victor,
(2011), *Apontamentos acerca das vicissitudes da subjetividade no mito de Don Juan*,

Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, Universidade Estadual Paulista.
Disponível no URL: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/97595>
(4 de dezembro 2016)

BERMAN, Marchall,
(1986), *Tudo o que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade*, São Paulo,
Companhia das Letras.

BERTHOLD, Margot,
(2008), *História mundial do teatro*, São Paulo. Editora Perspectiva.

BÉRRIO, Antonio García,
(1967), El primer “Convidado de piedra” no Español, *Revista de Filologia Española*, vol.
1/4, disponível no URL: [http://xn--revistadefilologiaespaola-
uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/viewArticle/847](http://xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/viewArticle/847) (14 de dezembro 2016)

BETHEA, David M. (Editor),
(2006), *The Pushkin Handbook*, Publications of the Wisconsin Center for Pushkin Studies.

BÉVOTTE, Georges Gendarme,
(1993), *La légende de Don Juan, son évolution dans la littérature ds origines ou romantisme*,
Colléction Références, n.º 19, Slatkine Reprints, Genève.
(1907), *Le Festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d’édition
Ed. Cornély et C^{ie} Editeurs.

BRUNEL, Pierre,
(1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher

CAMPÉAS, Irene,
(1992), *Don Giovanni, uma trajetória pelas letras*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro:
PUC Rio/Faculdade de Letras.

Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca_s/php/login_tese.php?flag=/1992-CAMPEAS_I.pdf
(20 de dezembro 2016)

CANCEDDA, Flavia, CASTELLI, Silvia,
(2001), *Per una bibliografia di Giacinto Andrea – successo teatrale e fortuna editoriale di un dramaturgo del seicento*. Sécoli d'oro bibliografia, Alinea editrice, Firenze.

CARDOSO, Miguel Oliveira,
(1998), José Saramago, um prémio Nobel levantado do chão: uma escrita de subversão na subversão da escrita, *Millenium, Revista do Instituto Politécnico de Viseu*, vol. 12.
Disponível no URL:
<http://repositorio.ipv.pt/bitstream/10400.19/830/1/Jos%C3%A9%20Saramago.pdf>
(1 de dezembro 2016)

CENCILLO, Luis,
(1998), *Los Mitos, sus mundos y su verdade*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid.
(1979), *Mito Semántica e realidade*, in *Don Juan e o donjuanismo*, (2010), Lisboa, Fonte da Palavra.

CORREIA, Rita de Oliveira,
(2008), *Don Juan: o próprio, o outro e a fronteira*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível no URL:
http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/388/2/19837_ulfl_061285_tm_capas_abstracts_agradecimentos.pdf (1 de dezembro 2016)

CUNHA LEÃO, Francisco da,
(1998), *O enigma português*, Lisboa, Guimarães Editores.

DOURADO, Henrique Autran,
(2004), *Dicionário de termos e Expressões da Música*, São Paulo, Editora 34.

DUBOIS, Claude-Gilbert,
(1995), *Le baroque en Europe et en France*, in *Don Juan e o donjuanismo*, (2010), Lisboa,
Fonte da Palavra.

ELIADE, Mircea,
(1999), *Mito y realidade*, Barcelona, Editorial Kairós.

FEARN, Raymond,
(1997), *Italian Opera since 1945 – Contemporary music studies*, Estados Unidos, Harwood
Academy publishers.

FERREIRA, Sandra,
(2014), *Da estátua à pedra – percursos figurativos de José Saramago*, São Paulo, Editora
Unesp. Disponível no URL: <https://static.scielo.org/scielobooks/q65gt/pdf/ferreira-9788568334492.pdf> (10 de dezembro 2016)

FIGUEIREDO, Fidelino de,
(1929), *História da Literatura Realista (1871-1900)*, 2.^a edição revista, Lisboa, Livraria
Clássica Editora, in *Don Juan(ismo): O Mito, Famalicão*, Edições Húmus.

FOUCAULT, Michel,
(1976), *Histoire de la sexualité 1 – La volonté de savoir*, Gallimard

GIDDENS, Anthony,
(1991), *As consequências da Modernidade*. São Paulo: Editora UNESP.

HOSTART, Fábio Luis, OLIVEIRA, Valéria Maria de,
s/d, *Aspetos do Teatro Contemporâneo*, Anais_da_Jornada_Pedagogica_da_UNIVALI.
Disponível para consulta no ULR:
http://www.portocenico.com.br/artigos/Aspectos_do_Teatro_Contemporaneo_%20-%20Anais_da_Jornada_Pedagogica_da_UNIVALI_2005.pdf (4 de maio 2016)

HUTCHEON, Linda,

(1991), *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago Editora.

JENNY, Laurent,

(1979), *A Estratégia da forma*, Coimbra, Almedina.

JUNQUEIRA, Renata Soares,

(2007), “As máscaras de Don Juan, apontamentos sobre o duplo no teatro de António Patrício”, *Revista de Letras da UFPR*, volume 71, p. 81-94, disponível no URL: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/14902> (14 de junho 2017)

KALEWKA, Anna

(2012), “A ironia dramática e a (des)construção do mito de Don Juan no Don Giovanni ou O dissoluto absolvido (2005) de José Saramago” - *Itinerários*, Revista de Estudos linguístico, literários e antropológicos, Polónia, vol. 16, disponível no URL: <http://itinerarios.uw.edu.pl/a-ironia-dramatica-e-a-desconstrucao-do-mito-de-don-juan-no-don-giovanni-ou-o-dissoluto-absolvido-2005-de-jose-saramago/> (18 de dezembro 2016)

KRISTEVA, Júlia,

(1987) *Histórias de Amor*, México, Siglo Veintiuno

LEVIS-STRAUSS, Claude,

(1978), *Mito e significado*, Lisboa, Edições 70

MACHADO, Álvaro Manuel,

(1981), *O mito de Don Juan*, trad. M.^a Luísa Trigueiros e M.^a Filomena Boavida, Lisboa, Veja Universidade.

MAEDER, Constantino,

(2006), *A history of Italian Theatre* - Edited by Joseph Farrell and Paolo Puppa, Cambridge University Press.

MALUF, Sheila Diab, RICARDO, Bigi de Aquino,
(2006), *Dramaturgia em cena*, Editora Ufal, Salvador.

MARTINS, José Cândido,
(2013), “Paródia e Literatura Portuguesa: da revisão teórica às potencialidades didáticas”,
Revista de Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,
volume 3, p.135-169. (Apontamentos cedidos pelo prof. Doutor Cândido Martins)

MASSIN, Jean,
(1993), *Don Juan, Mythe littéraire et musical*, Editions Complexe.

MENDES, Maria do Carmo Cardoso,
(2014), *Don Juan(ismo): O Mito*, Famalicão, Edições Húmus.
(2006), Série Ciências da Literatura, “Mozart e o surto romântico do mito de Don Juan”,
Revista Diacrítica, volume 20/3, p.287-317, disponível no URL:
file:///C:/Users/HP/Downloads/diacritica_21-3.pdf (4 de dezembro de 2016)

MEZAN, Renato,
(1993), *A Sombra de Don Juan e outros ensaios*, São Paulo, Brasiliense.

PEDROSA, Lúcia,
(2012), “L’hipocrisie dans Dom Juan de Molière”, *Polissema*, Revista de Letras do Instituto
Superior de Contabilidade e Administração do Porto, volume 12, p. 199-207.
Disponível no URL:
http://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/5394/1/A_Polissemma_2012.pdf
(8 de dezembro 2016)

PERINE, Marcelo,
(2002), “Mito e Filosofia”, *Revista Philótophos*, volume 7, número 2, São Paulo, (35-56),
disponível no URL:
<https://www.revistas.ufg.br/philosophos/article/view/3159/3163>
(2 de dezembro 2016)

PFEIFFER, Jean

(1981), *O mito de Don Juan*, trad. M.^a Luísa Trigueiros e M.^a Filomena Boavida, Lisboa, Veja Universidade.

PIRES, Cristiana,

(2006), *O modo fantástico e a Jangada de Pedra de José Saramago*, Porto, Edições Ecopy.

KALEWSKA, Anna,

(2012), “A ironia dramática e a (des) construção do mito de Don Juan no Don Giovanni ou O dissoluto absolvido de Saramago”, *Revista Itinerários, Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia*, volume 16, p. 119-138, disponível no URL:

<http://itinerarios.uw.edu.pl/a-ironia-dramatica-e-a-desconstrucao-do-mito-de-don-juan-no-don-giovanni-ou-o-dissoluto-absolvido-2005-de-jose-saramago/>

(25 de novembro 2016)

REIS, Carlos,

(2005), *História e Crítica da literatura portuguesa*, volume IX, Do Neo-Realismo ao Post-modernismo, Editorial Verbo.

(2015), *Diálogos com José Saramago* (e-book), Porto Editora.

RIBEIRO, Lilian,

(2007), *Don Juan e a construção de um mito em El Burlador de Sevilla*, Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, disponível no URL:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-31012008-103723/pt-br.php>

(4 de dezembro 2016)

ROBERTSON, Douglas,

(2008), *A Translation of "Don Juan" by E. T. A. Hoffmann*, Translation Copyright,

disponível no URL:

<https://sites.google.com/site/theworldviewannex/home/translations>
(2 de dezembro 2017)

RODRIGUES, Urbano Tavares,
(1960), *O mito de Don Juan e o donjuanismo em Portugal*, Lisboa, edições Ática

ROQUE, Maria de Fátima Palmela de Faria,
(2016), *Saramago: Escrever, Interromper Narrativas breves de José Saramago: problemáticas de um lugar discursivo*, Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses, Lisboa, disponível no URL:
<https://run.unl.pt/handle/10362/18463> (20 de março 2017)

ROUSSET, Jean,
(1981), *O mito de Don Juan*, trad. M.^a Luísa Trigueiros e M.^a Filomena Boavida, Lisboa,
Veja Universidade.

RAMON, Francisco Ruiz,
(1978), *Estudios de teatro español*, Madrid, Taurus, in *Don Juan e a construção de um mito em El Burlador de Sevilla*, Dissertação de Mestrado. São Paulo:
Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

RUÍZ, Carmen Balard de, CASTRO, Ida, D'ETIGNY, Teresa Lira
(1981), *El burlador de Sevilha*, Estudio critico, Editorial Universitaria El Mundo de las Letras.

SAUVAGE, Michelin,
(1981), *O mito de Don Juan*, trad. M.^a Luísa Trigueiros e M.^a Filomena Boavida, Lisboa,
Veja Universidade.

SANTOS, Maria do Rosário Girão Ribeiro dos, SILVA, Manuel José,
(2009), “Da poética inter-artes ao zapping cultural...”, *Revue életronique d'études*

françaises, volume 1, número especial, p. 319-340

Disponível no URL: <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/view/450>

(4 de maio de 2017)

SAMOYAUULT, Thiphaine,

(2008), *A Intertextualidade*, São Paulo, Hucitec.

SARAIVA, António José,

(1977), *Luis de Camões*, Lisboa, Gradiva.

SEIXO, Maria Alzira,

(1987), *O essencial sobre Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

SEQUEIRA, Rosa Maria,

(2009), “Don Giovanni ou o *dissoluto absolvido* de José Saramago à sombra de Mozart”,

Revista Lusorama, (p. 6-16). Disponível no URL:

<http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/3643> (2 de dezembro 2017)

SEMINARA, Graziella,

(2005), Posfácio: Génese de um Libreto, *in*: SARAMAGO, José, *Don Giovanni ou O*

dissoluto absolvido, Lisboa, Caminho.

SERENO, Maria Helena Sampaio,

(2002), “Provérbios e ironia na narrativa de José Saramago”, *Atas do encontro*

Comemorativo dos 25 anos do Centro de Linguística da Universidade do Porto,
volume 2 (pág. 87-97). Disponível no URL:

<http://ler.letras.up.pt/site/geral.aspx?id=3&tit=Lista%20de%20autores&tp=4&a=Sereno&n=Maria%20Helena%20Sampaio&ida=774> (26 de junho de 2017)

SCHERER, Jacques,

(1981), *O mito de Don Juan*, trad. M.^a Luísa Trigueiros e M.^a Filomena Boavida, Lisboa,

Veja Universidade.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar,
(1997), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina.

SCHNEIDER, Delmar Ewaldo,
(1978), “O Mito: Interpretação da Existência”, *Cahiers Internationaux de sociologie*,
volume IX, n.º 1 e 2, (93-125). Disponível no URL:
http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/10544/1/1978_art_descneider.pdf
(20 de janeiro 2017)

SOARES, Maria Luísa de Castro,
(2006), “A re-invenção d’os Lusíadas em Memorial do Convento de José Saramago”,
Revista Humanitas, volume 58, Coimbra, (509-524). Disponível no URL:
[https://digitalis.uc.pt/pt-
pt/artigo/re_inven%C3%A7%C3%A3o_dos_lus%C3%ADadas_em_memorial_do
convento_de_jos%C3%A9_saramago](https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/re_inven%C3%A7%C3%A3o_dos_lus%C3%ADadas_em_memorial_do_convento_de_jos%C3%A9_saramago) (4 de julho de 2017)

SOUSA, Sara Isabel Silva de Lima e,
(2015), *O “Display” da Morte na Ficção de José Saramago*, Tese de Doutoramento,
Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho.
Disponível no URL:
[https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/38913/1/Sara%20Isabel%20Si
lva%20de%20Lima%20e%20Sousa.pdf](https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/38913/1/Sara%20Isabel%20Silva%20de%20Lima%20e%20Sousa.pdf) (4 de maio de 2017)

SILVA, Delfim Correia da,
(2007), *A Sedução no mito de D. João*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Universidade
Aberta. Disponível no URL:
<http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/604> (10 de dezembro de 2016)

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da,
(1989), *José Saramago - entre a história e a ficção: uma saga de Portugueses*, Volume 22
de Estudos Portugueses, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

(1999), “Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória”, *Revista Colóquio/Letras*, Volumes 151/152, Lisboa, (249-266). Disponível no URL: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?author&author=SILVA,%20TERESA%20CRISTINA%20CERDEIRA%20DA> (18 de janeiro de 2017)

(2000), *O avesso do bordado*, Lisboa, Caminho.

SIMONSEN, Mário Henrique,

s/d, *Don Giovanni*, Editora Vale, disponível no URL:

<http://insightnet.com.br/operasimonsen> (28 de novembro 2016)

SOBRINHO, Maria Manuela,

(2010), *Don Juan e o donjuanismo*, Lisboa, Fonte da Palavra.

SUÁREZ, Carmen Becerra,

(1999), *Mito y Literatura – Estudio comparado de Don Juan*, Ed. Univ. Vigo, in *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido de José Saramago: um novo horizonte para o antigo pecador*, (2008), Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFR/Literaturas Portuguesas e africanas.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes, PAOLETTI, Lígia Formico,

(2015), “Intertextualidade e intermusicalidade na paródia “L’uom di Sasso”, *Revista Arteriais do Ppgartes*, volume 2, Brasil, (p. 133-142), disponível no URL:

<http://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/2727> (3 de março 2017)

TEIXEIRA, Alexandre,

(2008), *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido de José Saramago: um novo horizonte para o antigo pecador*, Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFR/Literaturas Portuguesas e africanas, disponível no URL:

<http://www.lettras.ufrj.br/posverna/mestrado/TeixeiraA.pdf> (2 de dezembro de 2016)

VOGELWEITH, Guy,

(1981), *O mito de Don Juan*, trad. M.^a Luísa Trigueiros e M.^a Filomena Boavida, Lisboa, Veja Universidade.

WATT, Ian,

(1999), *Mitos del individualismo moderno: Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe*, Cambridge, tradução espanhola, Miguel Martinez, University press.

ZURBACH, Christine,

(1999), “A voz de José Saramago no seu teatro”, *Revista Colóquio/Artes*, volumes 151/152, Lisboa, (151-160). Disponível no URL:

<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?class&dom=OCLP&cod=MOURAO,+JOSE+AUGUSTO&group=y&org=L&orgp=AM43> (8 de setembro 2017)