

Don Giovanni ou o dissoluto absolvido de José Saramago: à sombra de Mozart*

A obra musical de Mozart / Da Ponte que se estreou em Praga a 29 de Outubro de 1787, *Don Giovanni ou o dissoluto punido*, permanece como paradigma de muitas elaborações posteriores. É o caso do filme de Losey (1979) e mais recentemente da peça teatral escrita por José Saramago em 2005, ao anunciar, no paralelismo do título, um diferente destino para o herói: *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. A partir desta peça, o italiano Azio Gorgi compôs uma ópera que teve estreia absoluta no teatro de S. Carlos em 18 de Março de 2006.

No século XVIII, toda a Europa retoma do mito os elementos que correspondem às preocupações do século: a sedução, o pensamento livre e a condição da mulher. São também estes os grandes temas tratados por Saramago, a par de outros como o da culpa e castigo ou do duplo, caros ao universo ficcional do escritor português e igualmente importantes no sistema mitológico do donjuanism. Mas uma das causas da fascinação que a personagem tem exercido ao longo do tempo será porventura a ambiguidade, aliada à natureza contraditória de Don Juan. Ora a versão canónica de Mozart — a quem por vezes é atribuída a verdadeira criação do mito¹ — não deixa de ser extremamente ambígua.

Uma das linhas de força da obra de Mozart / Da Ponte é fazer do Comendador uma figura do perdão e da graça, pois ele já não vem castigar, como nas versões anteriores, mas apenas pedir o arrependimento. Este contraste com a obra original de Tirso serve para Don Giovanni reivindicar o direito ao desejo, com força ética e heróica, numa recusa da hipocrisia que a morte não faz recuar. A ária do catálogo, onde Leporello revê a vida do patrão, não deixa de ser uma narração épica ou, nas

Don Giovanni ou o dissoluto absolvido de José Saramago: à sombra de Mozart

7

palavras de Micheline Sauvage, altera a sordidez em elegância, a obscuridade em destino e o trivial em metafísica (Rousset 1981: 58).

Saramago segue a linha de Molière, de Mozart e de Pouchkine ao transformar a violência em prerrogativa, fazendo coexistir a ética e a imoralidade.² Diz o próprio Saramago no prefácio da obra:

O importante é a dignidade de quem é capaz de dizer NÃO quando não só a sua vida mas 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 com 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 (Seminar 2005: 108).

Na ópera de Mozart, estão já na abertura os sentimentos contraditórios que coexistem em Don Giovanni e que Otto Rank diz serem mais bem traduzidos através da música. Segundo os comentários de E. T. A. Hoffmann (1813) — a quem se deve a popularidade de Don Giovanni na Alemanha —, a abertura contém os tons sombrios do *andante* e o «grito de alegria sacrilégio» do *allegro*, separados por uma pausa a que Lorin Mazel chama «no man's land». A melancolia é o cerne da alegre música de Mozart, nota por seu turno Stendhal ... A dualidade que subjaz à alegria de viver e ao impulso de morte é explicada por Otto Rank através de duas ocorrências funestas na vida de Mozart: a morte do pai e a do seu melhor amigo, Barisani (2001: 146-147). Dado que foi antes um motivo trágico e não erótico a inspirar Mozart quando começou a estudar o assunto proposto pelo libertista Da Ponte, não é forçado considerar que o ritmo vertiginoso com algo de dionisíaco das árias de Don Juan e a exaltação do prazer — «Vivan le feminine / Viva il buon vino» (Da Ponte 1956b: 290) — tem tanto de corrida como de fuga.

Ambivalente é também a forma escolhida do drama jocoso na tradição cónica italiana da *Commedia dell'Arte*. A ironia trágica que Saramago imprime aos seus escritos quadra bem a esta tradição da qual, tal como Mozart e Da Ponte, ele não quis libertar-se. Nem o Don Juan de Tirso nem o de Molière riem verdadeiramente. Já em Mozart, as gargalhadas pontuam, por exemplo, na ária do champanhe (embora mais por tradição do canto do que por indicação do libreto) e, no momento

* O presente texto foi apresentado no 7º Congresso Nacional da Associação Alemã de Lusitanistas (6 a 9 de setembro de 2007) em Colónia na secção «Literaturas lusófonas e textos latinos oriundos do mundo lusófono», organizada por Dietrich Bräsemeister e Axel Schönberger.

¹ Veja-se, por exemplo, Jean Rousset (1981: 40) para quem Mozart é o grande criador do mito de Don Juan ou Kierkegaard que, em *Á Alternativa* (1843), pretende mostrar que foi Mozart quem, através da música e especialmente da ópera, conseguiu mostrar a natureza da personagem na sua forma mais verdadeira.

² A concepção heróica da personagem, um traço comum a Saramago, é acentuada quer por Camille Dumoulié (1993) (veja-se o capítulo «Mozart: la Division et le Non») quer por Jakobson que diz ao analisar a simbologia da estátua na obra de Pouchkine: «De Don Juan, Pouchkine avait une conception héroïque» (Jakobson 1973b: 175).

que antecede a primeira fala do Comendador: «Di rider finirai prima dell' aurora» (Da Ponte 1956b: 279).

Bastante interessante é o modo como é renovada a tradição do drama jocoso na obra de Saramago e Gorgui no que respeita à estátua e ao catálogo, recompondo os ingredientes do maravilhoso.

A irreverência em relação à estátua do Comendador é um motivo recorrente no donjuanismo. Em Tirso, Don Juan começa por lhe chamar «barbas de pedras» (Tirso 1983: 135), em Molière e em Lenau a visão da pompa funerária inspira-lhe reflexões sobre a ambição do homem morto, em Pouchkin já acentuam o cómico que advém da distância entre o homem e a estátua: «Quelles épaules! Un vrai Hercule! Et pourtant le défunt, il était petit et maigre» (Pouchkin 1862: 644).

Em termos da psicanálise, isto é explicado pelo facto de a estátua ser uma representação do pai imaginário que se pretendeu eliminar. Mas em Mozart mais uma vez deparamos com a ambiguidade. Por um lado, há a superioridade estética do Comendador a quem o carácter dramático da música atribui dignidade,³ por outro, temos a resposta que Don Juan lhe dá ao pedido para se arrepender, «no, vecchio infatuato!» (Da Ponte 1956b: 296), o que vem no seguimento das deixas sarcásticas que lhe dirige logo desde o primeiro momento. A ironia mozartiana em relação ao Comendador consiste em fazer coexistir o recitativo dramático com a sua desconstrução através da perspectiva de Don Giovanni.

De igual modo, a história moral (a culpabilidade de Don Giovanni e a sua morte legendária) convive com o poder da música, reveladora do desejo exuberante da personagem. Ambos escapam a categorias éticas. Kierkegaard (1843) viu bem este aspecto quando conclui que, através do tratamento musical, os actos da personagem deixam de ser ofensas à lei celeste.

Kierkegaard lê a ópera de Mozart de modo a excluir o contexto moral na relação da sedução com a sexualidade.⁴ Na interpretação de Kierkegaard, Mozart traz a novidade de operar um deslocamento na ideia de sedução, ao apresentá-la como simples forma de existência da sensuali-

³ Kierkegaard (1843) nota a superioridade do Comendador na ópera de Mozart em relação à peça de Molière. Do seu ponto de vista, a gravidade e o peso ético da figura chegam a ser ridículos na peça de Molière enquanto na ópera a sua voz possui a amplitude de um espírito.

⁴ Denis de Rougemont acentua, por seu turno, que Don Giovanni se coloca na fase posterior e não anterior à moral, na medida em que o seu objectivo é mais o tirar proveito das regras da sociedade em vez de se libertar delas. Nesse sentido, Rougemont pretre sublinhar, não a exaltação do instinto, mas o espírito na medida em que o desprezo está longe da natureza (Rougemont 1996: 102).

dade. É isso que, sendo novo na história do mito, faz a grandeza de Don Giovanni. E o espectador não sabe se assiste ao triunfo da morte ou ao triunfo da vida:

La figura di Don Giovanni col tempo s'ingrandì sempre di più. Disponendo della più ampia libertà d'azione, aggrandosi sulla scena dal principio alla fine, Don Giovanni divenne il vero autentico protagonista. Chi badava più al Comendatore? Il pubblico non riuscì più a capire se, in quella storia gremita di personaggi diversi, egli assistesse al trionfo della morte oppure ad un farraginoso, allentante trionfo della vita (Machia 1989: 175).

Por seu turno, reconhece Bersani que há uma certa dose de risco em admitir heróis do desejo para os submeter a rituais de expulsão que consistem em alguém poder preferir a vítima (Bersani 1976: 66-67).

É esse riso ambíguo o que Saramago aproveita de Mozart, partilhando com ele o mesmo entendimento do sagrado como uma dimensão interior do desejo. Mais do que corporizar todos os poderes da razão, da ordem, da moral universal, em suma, todos os poderes que Don Giovanni negou e de que o Comendador seria um representante medíocre, a estátua de mármore não deixa de ser um duplo, ou seja, um prolongamento do mesmo. Isto mesmo viu Kierkegaard (1843) a propósito do Don Giovanni de Mozart e Da Ponte. Georges Bataille tem uma perspectiva semelhante ao mostrar a importância da experiência pessoal do interdito e da transgressão para o conhecimento do erotismo (Bataille 1957: 42). Essa experiência pertence ao próprio sujeito e, ainda quando precisa de um objecto, o sujeito é o seu próprio objecto na medida em que o objecto de desejo, exterior ao eu, não é senão um reflexo que permite ao desejo regressar a si mesmo para se deleitar no eco da sua ressonância. Neste sentido, a função de duplo e de reflexo é uma condição para o jogo. Prolongando-o e reproduzindo-o até ao infinito, o duplo representa o espírito da reprodução da vida. O manequim de Dona Elvira no início da peça faz-nos compreender isso. É esta significação que torna desnecessária uma encenação espectacular.

Por essa razão Saramago, tal como Pouchkin antes dele, ridiculariza o fantástico ameaçador, ultrapassado, ao delinear passagens humorísticas no diálogo entre a estátua e as restantes personagens que são um dos pontos fortes da peça.

Por exemplo, com Leporello:

COMENDADOR

Como sabias tu que as estátuas não podem mentir?

LEPORELLO
É muito simples. Não têm nada dentro da cabeça.
(Saramago 2005: 70).

Ou com Dona Elvira:

COMENDADOR
Sou o pai de Dona Ana, o comendador. Quer dizer, sou a estátua dele.
DONA ELVIRA
Realmente tinha-me parecido que era uma estátua, mas pensei que fazia parte da decoração. E que veio aqui fazer se não é indistricção? (Saramago 2005: 61).

A caricatura do fenómeno maravilhoso — no sentido que lhe dá Todorov (1977) — da estátua animada é a antítese do mistério quando, a uma só voz, Don Giovanni, Dona Elvira e Leporello a reduzem a banalidade de prodígio circense, entoando em coro:

Maravilha da nossa idade, prodígio jamais visto, assombro das gerações vindouras, fenómeno que todos os circos do mundo disputarão, eis aqui uma estátua que fala
(Saramago 2005: 77).

O próprio Don Giovanni é visto pelo criado como um homem comum, isto é, apenas «um homem, [que] nasceu com defeitos de homem e gostou deles» (Saramago 2005: 20). Assim, não há qualquer saramismo à semelhança de Casanova com quem muitas vezes é comparado.⁵ Esta acção desmistificadora é levada a cabo por Zerlina:

DON GIOVANNI
Tremem-me as mãos. Este não é Don Giovanni.
ZERLINA
Este é Giovanni, simplesmente. Veni.
(Saramago 2005: 93).

A vulgarização do inferno participa da mesma lógica da caricatura ao ser transformado num espantalho cômico musicalmente audível pelos tímpanos e pela folha de latão:

DON GIOVANNI
Falhaste, comendador, pelos vistos não tens nenhuma influência no governo do inferno. Talvez seja por estares no paraíso, talvez não haja linhas de comunicação.

⁵ Lhote (2001) coloca a hipótese interessante de Casanova ter colaborado no libreto de da Ponte. O que é certo é que ele terá assistido à estreia da ópera de Mozart em Praga e também se sabe que travou conhecimento em Veneza com Da Ponte em 1777 (Lhote 2001: 157).

Don-te mais uma oportunidade, a última. Costuma-se dizer que às três é de vez
(Saramago 2005: 39).

A estátua do Comendador é risível, pois é a figura de quem todos se riem, mas, por outro lado, não deixa de ser pungente na sua ânsia de justiça, na crença errada de que é possível castigar quem comete o crime. Neste ponto participa da ambiguidade que é comum a toda a peça e participa da tradição mitológica do donjuanism que nunca deixou de ter intuitos críticos sobre o estado da sociedade e da cultura. Se o escândalo da época de Molière foi a escolha do homem contra Deus, revelada no diálogo entre o pedinte e Don Juan quando este lhe dá o luís de ouro «Je te le donne pour amour de l'humainité» (Molière 1971: 74), o escândalo na sociedade actual é a impunidade, a ausência de punição: o Inferno fechou «para sempre as suas portas, as chamas apagaram-se, o mal é livre» (Saramago 2005: 77) pois «a morte dos malvados não é para o inferno que se abre mas para a impunidade» (Saramago 2005: 48).

No choque final entre o Comendador e Don Giovanni, onde «não haverá inferno algum onde cair» (Seminiara 2005: 113), Saramago revisita as velhas questões que o mito convoca, a responsabilidade moral, o crime e castigo que lhe estão associados, mas fá-lo em conformidade com ele, isto é, de um modo ambíguo. A presença da Sombra vingadora, a sua necessidade dramática e metafísica, é o que opõe maior resistência à desmistificação.

Por isso, Mozart e Da Ponte, embora contra o seu século, não abdicaram deste elemento tradicional de origem dupla, ao mesmo tempo popular e erudita, e assim envolveram a sua ópera na verdade do mundo metafísico, numa «força de verdade ideal» ou num «enigma» nas expressões de Blanchot.

Nas obras mais recentes, o duplo enquanto consciência crítica do herói pode ser anulado, fazendo desaparecer o criado ou a estátua, em consequência de uma visão mais favorável do individualismo. Mas se em Camus, n' *O Mito de Sísifo* (1942), a estátua ausente torna presente a humana solidão dolorosa, também em Saramago têm força dramática a sua impotência e a sua destruição na penúltima cena quando cai desfeita em pedaços, depois de ter sido confundida com um mero adereço decorativo. «Os mortos não comem, os mortos são comidos» (Saramago 2005: 33) parece ser uma réplica triste às acusações de que foi alvo no terceiro acto da peça de Bernard Shaw (1903) quando Don Juan a acusa de comer com as pessoas de quem pretende vingar-se.

A perspectiva religiosa e teológica poderá ter sido dissipada, mas o convite macabro, um elemento do esquema primitivo ainda persiste,

assim permanecendo a relação com o sobrenatural, que assume muitas vezes a forma de choque do homem com o além:

COMENDADOR

Convidaste-me a 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. (Saramago 2005: 31).

Pode concluir-se que o desaparecimento progressivo do motivo da estátua nas obras mais recentes em resultado do descrédito do além na sociedade moderna, como diz Leyla Perrone-Moisés (1988: 132), tem por corolário o seu regresso de forma ao mesmo tempo pungente e grotesca, em suma, não menos ambígua.

Esta parece ter sido a preocupação de Saramago que insistiu em separar a doxa do coro constituído por quatro figuras — Dona Elvira, Dona Ana, Otávio e Masetto — da personagem do Comendador.⁶ Se não há mais inferno para onde Don Giovanni é arrastado, em contrapartida, a individualidade e a autonomia da estátua acentua o ridículo da sua impotência, ao mesmo tempo que a força dramática que dela decorre.

Uma outra ambiguidade na ópera de Mozart está na importância de Dona Ana.

A primeira ária da personagem revela a sinceridade do seu ódio e o seu desespero. Mas a sua segunda ária, «Non mi dir, termina con a decisão de esperar um ano antes de se entregar a Don Otávio, entrecortada com as sincopes do «pietà di me». Qual o verdadeiro motivo da espera, afinal? Já se sabe que os românticos viram em Dona Ana um ódio amoroso por Don Juan. Donjuanistas como Jauve (1942: 71) e Becerra Suárez (1997: 134-135) corroboram esta perspectiva. Seja isso ou não uma adulteração da proposta de Mozart, o facto é que a análise musical feita por Hoffmann (cuja influência é muito notória nas versões românticas) tem fundamento na medida em que há um confronto de duas forças em presença que parecem dominar todas as outras que giram à sua volta. Em termos musicais, Dona Ana e Don Giovanni equivalem-se.

As versões românticas transformam a liberdade alegre e a superioridade vital de Don Giovanni numa insatisfação angustiada e ânsia de absoluto que propicia a junção com o mito de Fausto durante o *Simm und Drang* na Alemanha.⁷ A inversão romântica a partir de Hoffmann

consistiu em dar a Dona Ana o papel da mulher predestinada a salvá-lo e a fazer da sua perseguição uma demanda com sentido.⁸ O jogo de forças masculino / feminino no donjuanismo teve aí um ponto de viragem decisivo.

Desde Tirso até Molière há uma vontade de poder sobre as mulheres. Com o Romanismo o poder de Dona Ana afasta Don Juan do inferno como outrora a estátua o empurrava para lá.

Com a obra recente de Saramago, a ênfase deixa de estar nas relações de Don Juan com as mulheres e passa a estar nas relações destas com Don Giovanni. Elas encarnam o poder e o princípio da fecundidade da vida.

Mas diferentemente da homenagem à mulher que faz Goethe atribuindo à feminilidade um poder de elevação (Fausto também se salva por Margarida interceder por ele), agora a feminilidade é parcialmente diabólica. A jovem do século 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 malféfico, uma vez que pode levar o homem à perdição, ao estranhamento de si:

ZERLINA

Não amo Masetto, amo-te a ti.

⁷ Com o *Fausto* de Goethe (a primeira parte, datada de 1806, tem quase vinte anos de distância da segunda publicada em 1825) começa a junção dos dois mitos. Há traços comuns entre os heróis, como o contacto com figuras sobrenaturais e o duelo, embora também haja diferenças, pois Fausto é uma figura histórica.

⁸ A ambiência moral do Romanismo favorecia uma perspectiva positiva da personagem, quer no que respeitava ao seu individualismo demolidor numa altura em que a individualidade e o génio eram colocados em confronto com as leis sociais, quer no que respeitava ao culto romântico da paixão e da instabilidade sentimental. O facto de o Romanismo ter caracterizado a personagem como um herói rebelde e irresistível, ansioso por um ideal, abre pela primeira vez a possibilidade de salvação. Por isso, a maioria das versões românticas se centra em torno deste tema. Em Espanha, por exemplo, a obra de Zorrilla com o final feliz ultrapassa em popularidade a de Tirso. Don Juan torna-se o amante místico que persegue um ideal feminino, adquirindo assim uma maior densidade psicológica e participa de formas de expressão que se alargam para além do teatro, como é o caso de *Namouna* de Alfred Musset. O herói, de materialista torna-se humilde, e já tem conflitos e dúvidas. Don Juan cumpre um destino e coloca Deus como testemunha. Muitas vezes se observa que a dimensão religiosa, assim recuperada a par de elementos típicos do Romanismo como o sagrado, o sobrenatural e os lugares funébreis, retoma a tradição espanhola (veja-se, a propósito, Becerra Suárez 1997: 138 ou Roussel 1981: 41). Porém, no aspecto da feminização do mito, dá pela primeira vez um lugar de relevo à mulher e aos efeitos que a sedução sobre ela exerce (Roussel 1981: 33-34).

⁶ Pelo que Semnara conta sobre a génese do libreto, descrevendo pormenores sobre o trabalho conjunto de Saramago e do músico Corghi, terá sido por insistência do romancista que o Comendador não ficou incluído no grupo do coro (Semnara 2005: 119).

DON GIOVANNI

Tremem-me as mãos. Este não é Don Giovanni.
(Saramago 2005: 93).

Na peça de Saramago o poder feminino projecta-se no catálogo que até este momento tinha sido o emblema do sedutor e representava o seu poder sobre as mulheres: elas provocam o desaparecimento do catálogo com a lista das conquistas e isso anula a própria identidade de Don Giovanni.⁹

Nas mãos da mulher está o perdão e o poder de atribuir a identidade e o castigo terreno, um traço comum a muitas obras do século XX que têm o mesmo tema.¹⁰ Assistimos assim à inversão dos termos de domínio com a força que vem das mulheres. A obra de Saramago oscila entre a tragédia e o drama burguês, o respeito pela personagem mítica, evocando temas tradicionais, e a sua traição. A traição em Saramago consiste não só em privar a personagem de poder e até de liberdade, mas ainda noutro aspecto com este relacionado: Don Giovanni já não é punição das mulheres, elas é que o punem.

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 outros medos.

⁹ O catálogo constitui um traço forte do mito. Este não existia em Tirso e foi introduzido por Cioçgini por razões de economia teatral já explicadas por Sauvage. O lado mais frenético e menos apaixonado de Don Juan pode ser acentuado através do catálogo como gesto de reiteração e não tanto de execução do acto ou pode ser visto como faz Sauvage como aspiração à eternidade através da multiplicação das conquistas. É sempre um mais além que se procura e não meramente a sedução em si. Em Saramago o catálogo revela uma espécie de percurso poético (Hlela, Beatriz ...), daí resultando a magia que não é apenas colecção heteroclita. Já Edmond Rostand em *La dernière Nuit de Don Juan* materializava o catálogo de uma forma inquietante e Lenau utiliza-o como registo testamentário da alegria de viver sem negatividade. O catálogo pode deixar advinhar uma espécie de inquietação sexual ou existencial do sedutor, mas é sempre emblemático.

¹⁰ Durante a longa história do donjuanismo, algumas vezes o herói é punido, não na outra vida, mas já nesta. Leyla Perrone-Moisés, analisando algumas obras recentes, conclui que o castigo é o esvaziamento de sentido das conquistas de Don Juan e é infligido pelas mulheres (Perrone-Moisés 1988: 135).

Referências bibliográficas

- Bataille, Georges (2004): *L'Érotisme*, Paris: Minuit [1957].
- Becerra-Suarez, Carmen (1997): *Mito e literatura: estudo comparado de Don Juan*, Vigo: Serviço de Publicações da Universidade de Vigo.
- Bernani, Leo (1976): *A Future for Asynux: Character and Desire in Literature*, Boston: Little, Brown and Co.
- Canus, Albert (1942): *Le Mythe de Sisyphé*, Paris: Gallimard.
- Da Ponte, Lorenzo (1956a): *The Libretti per Mozart*, Milano: Rizzoli Editore.
- Da Ponte, Lorenzo (1956b): «Don Giovanni», em: Da Ponte (1956a: 193-300).
- Dumoulié, Camille (1993): *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Hoffmann, E. T. A. (1960): *Don Juan, eine fabelhafte Begebenheit*, Dassel: Kr. Einbeck: Büttenpapierfabrik Hahnemühle (publicado originalmente em 1813).
- Jakobson, Roman (1973a): *Questions de poétique*, tradução do checo para o francês de Marguerite Derrida, Paris: Seuil.
- Jakobson, Roman (1973b): «La statue dans la symbolique de Pouchkine», em: Jakobson (1973a: 152-188).
- Jauve, Pierre Jean (1942): *Le Don Juan de Mozart*, Fribourg: Egloff.
- Macchia, Giovanni (1989): *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo*, Milano: Adelphi Edizioni.
- Massin, Jean (1993): *Don Juan: mythe littéraire et musical*, Bruxelles: Éditions Complexe.
- Molière (1883): *Don Juan ou le Festin de Pierre*, Paris: Librairie de la Bibliothèque Nationale (publicado originalmente em 1665).
- Perrone-Moisés, Leyla (1988): «Don Juan na literatura de hoje», em: Ribeiro, Renato Janine (ed.) (1988): *A sedução e suas máscaras*, São Paulo: Companhia das Letras, págs. 129-141.
- Pouchkin, Alexander (1862): *L'invité de pierre*, traduzido do russo para o francês por Ivan Tourguénieff e Louis Viardot, Paris: Seuil (publicado originalmente em 1830).
- Kierkegaard, Søren (1970): *L'Alternative: les stades immédiats de l'Eros ou l'Eros et la musique*, tradução do dinamarquês de P. H. Tisseau e E. M. Jaquet-Tisseau, Paris: Éd. De l'Orante (publicado originalmente em 1843).
- Kofman, Sarah / Masson, Jean-Yves (1991): *Don Juan ou le refus de la dette*, Paris: Éd. Galilée.
- Lhote, Marie-Joséphine (2001): *Figures du héros et séduction*, Paris: L'Harmattan.

- Rank, Otto (2001): *Don Juan et le double*, traduzido do alemão para francês por S. Lautman, Paris: Éditions Payot et Rivages (publicado originalmente em 1914).
- Rosand, Edmond (1921): *La dernière Nuit de Don Juan*, Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle.
- Rousset, Jean e outros (1981): *O mito de Don Juan*, tradução do francês de Maria Luísa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida, Lisboa: Arcádia.
- Rougemont, Denis (1996): *Les mythes de l'amour*, Paris: Albin Michel (publicado originalmente em 1961).
- Shaw, Bernard (2000): *Man and Superman*, London: Penguin (publicado originalmente em 1901-1903).
- Saramago, José (2005): *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, Lisboa: Caminho.
- Sauvage, Micheline (1981): «O caso Don Juan», em: Rousset e outros (1981: 55-67).
- Seminar, Graziella (2005): «Génese de um libreto», em: Saramago (2005: 101-135).
- Tirso de Molina (1983): *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, Madrid: Taurus Ediciones (publicado originalmente em 1630).
- Todorov, Tzvetan (1977): *Introdução à literatura fantástica*, tradução de Maria Ondina Braga, Lisboa: Moraes (publicado originalmente em 1970).