

**Rosa Maria Sequeira**  
**Universidade Aberta**

**O corpo falante de Don Juan. A versão muito original de João de Barros**

1. As vontades oriundas do corpo têm um fundo de mistério. Para Descartes isso deve-se à união do corpo e da alma. Já para filósofos mais próximos de nós, como Lacan e Soler, o «mistério do corpo falante» radica no inconsciente que se revela na voz do corpo que sente o prazer. Prazer, corpo e inconsciente estão assim intrinsecamente ligados e relacionam-se com os mecanismos que o sistema límbico (associado às emoções e comportamentos sociais) aciona e que ultrapassam a razão.

O reconhecimento deste fundo misterioso na fala do corpo tem conduzido a duas concepções antagónicas do desejo. Uma encontra-se ligada às filosofias de Platão e Shopenhauer onde a incompletude e a nostalgia da união primordial são ideias essenciais: «Quem deseja deseja aquilo de que é carente». Também para Freud, o desejo é ânsia de tornar presente o ausente. N' *A interpretação dos sonhos*, Freud descreve o desejo como uma alucinação e um elaborar simbólico que tentam em vão substituir vivências proibidas pelas diferentes formas culturais. Será essa censura social que desencadeia as formas simbólicas, uma vez que o sujeito se encontra impedido de lhes dar plena luz devido à censura e às leis sociais que é obrigado a seguir. Por outro lado, e ainda no âmbito desta concepção do desejo como falta, Hegel e Lacan dão mais importância à imagem de si mesmo que o sujeito percebe no Outro, no ser desejado, do que propriamente a uma falta que ocorre no seu próprio corpo. Hegel reconhece que se trata de um jogo narcísico no qual a finalidade do desejo não é o objeto sensível - que se torna apenas um meio – mas o reconhecimento de si mesmo no Outro. A famosa máxima de Lacan refere-se a este fenómeno: «o desejo é desejo do desejo do Outro».

Este princípio idealista da falta opõe-se a uma ética da alegria que concebe o desejo como um motor da ação. É esta a perspectiva de Espinoza, de Deleuze e de Guattari. Numa conferência dada em 2019, Éric Delassus sublinha esta visão positiva que rompe com a noção segundo a qual o desejo seria resultante da imperfeição humana, a busca da unidade perdida, a reminiscência de algo que teria existido, como uma costela roubada. Pelo contrário, «*le désir n'est plus le symptôme de ce qui fait défaut à l'homme, il est ce qui lui permet de s'affirmer*» (Delassus, 2019: 2). Por conseguinte, nele residiria a

verdadeira natureza do homem que assenta na união de corpo e espírito e este seria «uma ideia do corpo»:

*Qu'est-ce donc que le désir? Le désir est d'abord un affect. (...) Or, qu'est-ce qu'un affect? Un affect est 'une affection du corps, qui augmente ou diminue, aide ou contrarie, la puissance d'agir de ce corps, et en même temps l'idée de cette affection'. Spinoza, à la différence de Descartes, ne distingue pas substantiellement le corps de l'esprit. L'esprit est 'idée du corps'. (...) C'est pour cette raison que Spinoza ne dissocie pas non plus les idées et les affects, mais les conçoit comme corrélés. (Delassus, 2019: 2)*

Nietsche, cuja filosofia se insere nesta segunda conceção do desejo, ultrapassa também a dicotomia corpo e espírito ao considerar o corpo uma aglutinação de forças que quer dominar o que está à volta, experimentar a sua potência e ampliar a própria perspectiva. O corpo quer a mudança e a transformação: «*Tout le plaisir de l'amour est dans le changement*», diz-nos, por seu turno, o Don Juan de Molière.

E é precisamente na criação da figura do sedutor que podemos constatar estas duas conceções opostas.

Ao longo de mais de quatro séculos de invenção literária, a figura de Don Juan tem sido recriada de formas inéditas, explicando o lugar do homem ante a exigência do desejo. Ao contrário de outras personagens famosas da literatura, como, por exemplo, Édipo, Hamlet ou Dom Quixote, que nasceram de um só autor e de uma só obra, a figura de Don Juan desdobra-se em múltiplas personagens e obras desde que, em 1630, Tirso de Molina a concebeu a partir de histórias peninsulares do património oral. Evidencia uma enorme vitalidade artística que transcende o domínio da literatura e do teatro, formas às quais se encontrava originalmente ligada, para se deixar apreender em expressões artísticas tais como a pintura, a música ou o cinema. Para além disso, mostra uma notável capacidade para ultrapassar fronteiras que estão vedadas à maioria dos grandes nomes literários. O que pode surpreender em Don Juan, para além desta difusão, é a capacidade de se metamorfosear num discurso flexível ao longo do tempo. Os meios expressivos e as imagens universais captam uma gramática comum de desejos e obsessões que, porém, se vão alterando consoante as épocas.

2. A modernidade proporcionou um sentido de individualismo e liberdade necessários à criação do mito, sendo o sedutor o porta-voz da validade de uma experiência amorosa que reclama liberdade e variedade:

*Antes, la literatura registra figuras con un cierto donjuanismo latente, que habían hecho de sus vidas una protesta del instinto contra las imposiciones repressivas cristianas, pero fue el clima creado por el Renacimiento italiano – recuérdese, por citar un solo ejemplo, la obra de Aretino – el que abrió la posibilidad de razonar y vislumbrar otras opciones personales ante las relaciones amorosas. (González Troyano, 2007: 29)*

Desde então o donjuanismo ilustra uma concepção de desejo como falta ou, usando a formulação de Freud, a tentativa de substituir formas proibidas pela sociedade. Com o movimento romântico nos inícios do século XIX isto é particularmente evidente.

Hoffmann, a quem se deve a popularidade na Alemanha da ópera *Don Giovanni* de Mozart e Da Ponte, elege Donna Anna a mulher que Don Juan buscava incessantemente e que não pode conseguir, uma interpretação que Weber e Beethoven aceitaram e que tem a correspondência literária numa série de amores impossíveis<sup>1</sup>. *Namouna* de Musset (cf. Eigeldincer, 1976) e a «tenoromania» que a peça de Zorrilla suscita em Espanha (cf. Mattauch, 1995) estão de acordo com o ar dos tempos e alinham-se com esta tendência internacional.

No Romantismo, o desejo corpóreo, a satisfação dos sentidos, imbricou-se no desejo incorpóreo das formas mais altas do conhecimento, colocando como ideal do amor justamente a não satisfação, o desejo não consumado. A mudança interior experimentada por Don Juan, de burlador a um buscador de ideal reflexivo que tem tanto de amante irresistível como de rebelde, desperta uma nova atração nas mulheres em consequência da qual ele não necessita de as enganar com promessa alguma. Elas são vítimas de um amor-paixão stendhaliano que se alimenta da sua própria impossibilidade. É o obstáculo insuperável que mantém vivo o desejo em Marta, a monja protagonista de *Don Juan de Marana, ou la chute d'un ange* de Alexandre Dumas (1836). O mesmo divórcio entre o real e o imaginário abrange o herói. A busca incansável da mulher ideal, que explica a perseguição a todas as mulheres, torna-se uma espécie de religião, um anseio impossível de atingir: «*C'est que la révolte de Don Juan contre le monde et contre Dieu n'était pas motivée par le joyeuse liberté d'une vitalité conquérante mais par l'angoisse désespérée d'une insatisfaction*» (Massin, 1979: 83).

Já o século XX propicia uma outra visão positiva do sedutor, mais consentânea com a concepção do desejo como motor da ação na linha de Espinoza. Na literatura portuguesa, é este o século mais produtivo.

3. Em 1920, João de Barros publica o seu *D. João*, dedicando-o aos amigos Luiz Souza Dantas e João do Rio. Classificada como *poema*, esta obra não tem merecido atenção, mas ela constitui uma versão muito original na história do mito (nas palavras do autor, uma versão «nada ortodoxa»).

Começamos pela dedicatória, escrita, segundo o autor, em Roma numa Primavera com odor a flores. Esse odor, «que põe no ar de Roma a promessa de todas as volúpias» terá inspirado João de Barros a eleger os elementos da natureza como símbolos do transcendente e da força da vida. Pouco tempo antes, na sua primeira visita ao Brasil, João de Barros apreciava a exuberância da natureza e a vitalidade do povo brasileiro num ensaio que publicou em 1913, tendo depois procurado impulsionar as relações luso-brasileiras, nomeadamente através da revista *Atlântida* que dirigiu com João do Rio entre 1915 e 1920. Político com preocupações pedagógicas, João de Barros fazia parte da intelectualidade portuguesa ligada à publicação de jornais e periódicos republicanos que esteticamente se enquadravam no designado vitalismo neorromântico<sup>ii</sup>. Seabra Pereira esclarece o que estava em causa nesta corrente literária:

(...) deixa de se angustiar perante o correr do tempo, para cuidar de fruir com euforia a existência; ignora o tédio e exige a aceitação originária da vida toda, enquanto dado irrecusável da condição humana, da situação do homem que se descobre apenas vivente; condena o mal introduzido nessa vida: não o mal metafísico, mas os males praticados por homens submetidos a preconceitos sociais e a forças ideológicas obscurantistas; encara como dado natural que a vida se configure como luta, mas transforma esse dado em atitude consciente e voluntária, dando-lhe a dimensão de ação transformadora do mundo, sob o signo do otimismo. (Seabra Pereira, 1983: 854)

Depois do esgotamento das fórmulas decadentistas e simbolistas, este vitalismo explicava-se por um quadro ideológico-literário que se pretendia transformador e que se encontrava ligado à implantação da República, de acordo com os seguintes princípios: valor da liberdade, autoconsciência, autoconfiança, afirmação do mundo natural e ânsia de domínio e conquista<sup>iii</sup>. A vontade de poder estava assim ligada a uma formação ideológica republicana a nível político e, a nível cultural, ao movimento da Renascença Portuguesa. Essa vontade de fazer e querer é um *leit-motif* que atravessa toda a obra de João de Barros nos vários géneros, inclusive nos textos educativos, e o seu vitalismo neorromântico não apenas assentava num otimismo que encarava a ação como algo positivo como passava por uma vontade de dominação de acordo com a conceção do Super Homem nietzschiano, aquele que é capaz de se ultrapassar a si próprio e às suas

«inibições ancestrais». O poema *Anteu* é um símbolo da luta que envolvia a sociedade portuguesa de então:

A vida é luta sempre... E nas horas extremas  
Em que, descrente, a alheia fé nos desampara,  
Goza-se mais esta paixão de dominar. (Barros, 1933: 75)

No final, *Anteu* consegue ultrapassar o isolamento contemplativo em favor da ação e da intervenção no mundo à semelhança das restantes personagens na obra do autor que são caracterizadas com traços de superioridade <sup>iv</sup>. O mesmo sucede com a personagem D. João que também personifica este vitalismo atuante. Passemos ao texto.

4. Em jeito de preâmbulo e chave de leitura, um soneto intitulado *Limiar* introduz o tema do desejo como impulso criador. O desejo humano encontra-se associado à criação de vida e é personificado, apostrofado: «Mas tu, Desejo!... Acende a eterna aurora /sobre a terra que pulsa a teu compasso». D. João simboliza o próprio desejo aqui confundido com a vida. Esta está representada na «aurora», participando da obsessão pela luminosidade que João de Barros manifesta na generalidade da sua obra. O outro paratexto das didascálias possui grande valor simbólico e é chave de leitura. Sensivelmente na mesma época em que António Patrício publica *D. João e a Máscara* (1924), também encontramos aqui um texto mais para ser lido do que representado se considerarmos a importância destes paratextos. A composição do discurso dramático contém falas inequivocamente ligadas a certas personagens num projeto de oralidade e a voz algo anónima do autor /narrador/encenador geralmente não encontra lugar nessa composição. O soneto e as didascálias já pertencem ao domínio da poesia que assume uma voz individual. Contudo, em vez de *poema*, propomos antes a designação de *poema dramático* que Lenau adota para o seu *Don Juan* (1851) e Byron para o seu *Manfred* (1817).

O poema dramático está dividido em três atos: “A monja”, “O convento” e “A aventura”, representando as três experiências e momentos de viragem do enredo. Cada um deles contém uma exposição, um desenvolvimento e um desenlace.

O primeiro ato inicia-se com uma longa cena de sedução e resistência nos jardins de um convento. D. João tenta seduzir a freira Dulce e, quando esta está quase a ceder-lhe, tocam os sinos e ela foge-lhe, lembrando-se de quem é:

Dulce: Ah! Não me fites mais... O teu olhar desnuda!...

Tenho medo de ti que não sabes conter  
Teu delírio brutal de força e de prazer...  
E antes morrer aqui, n' esta agonia muda,  
Sem amor, sem viver,  
Do que perder a Deus, para em ti me perder! (Barros, 1920: 32)

Sentindo-se intrigado por pressentir um poder superior ao seu, D. João decide entrar para um convento, resolvido a conhecer a força superior que «se ri do seu desejo» (*id*: 38). Os símbolos recorrentes de rouxinóis e fontes sugerem, respetivamente, a música criativa da própria poesia e a *anima* ou energia da vida interior. Já no final deste primeiro ato, contrastam o enegrecido da cruz do mosteiro e o sol que a doira e rejuvenesce, perspetivando-se, assim, dois espaços diferenciados que dominarão o segundo ato: o espaço interior do convento representado na cruz sombria e o espaço exterior de D. João representado na luz doirada do sol que se funde com a personagem em todas as suas potencialidades simbólicas e em toda a vitalidade.

O segundo ato passa-se no convento. O ambiente é descrito disforicamente nas didascálias, em que o crucifixo enorme contrasta com o corpo magro de Jesus em agonia. O «raio de sol magnífico» (*id*: 41) e o «perfume quente das flores de verão» (*ibid.*) do espaço exterior apenas é sugerido por uma fresta que entra no espaço fechado de «bafienta humidade» (*ibid.*). Os três anos que D. João passa no convento são concentrados no diálogo que ele estabelece com o Prior na presença de um noviço, André. Por não ter encontrado as respostas que buscava, D. João anuncia-lhe que quer partir: «Quero fugir!... Quero partir!... [...] quero mais luz, mais sol, mais ar / Quero viver! Quero lutar / Não com fantasma e quimeras / mas com forças onde sinto / Gritos de sangue, ardor dos instintos» (Barros, 1920: 46). O rebate dos sinos, enquanto manifestação do transcendente, interfere a nível simbólico, colocando D. João do lado da luz que se funde com o próprio transcendente: «sinto o sol chamar a minha alma secreta, / e como o sol, eu vou ...» (*id*: 57), uma fusão que as didascálias reforçam pois, naquele momento, o «sol beija amorosamente a boca de Jesus» (*ibid.*). A falta de compreensão do Prior perante a sincera busca de D. João revela-se na sua ira e nas invetivas que lhe dirige, «alma infame», «corpo ao demónio abandonado» mas, com o seu discurso, D. João acaba por cativar André que se destaca da massa uniforme dos outros monges e que acaba por segui-lo, dando assim início à terceira e última parte, *A aventura*: «Irmão, eu vou contigo!» (Barros, 1920: 58). O «canto vitorioso das cotovias», conotado com a alegria, conjuga-se com o ambiente de promessa («vou sem destino e caminho à ventura») e opõe-se ao canto do rouxinol,

conotado com a tristeza <sup>v</sup>. A alegria e o sol são componentes fundamentais que vão introduzir o terceiro ato, um caminho em direção à «ventura» e à «aventura».

Para André, trata-se de uma liberdade difícil de viver que ele, no entanto, aceita devido ao poder persuasivo da voz de D. João: «é que na tua voz de certeza entrevi / A voz do meu desejo, a minha ventura» (Barros, 1920: 64). A voz é assim uma característica sedutora que António Patrício muito acentuará na caracterização da sua personagem. Nos diálogos com André, a voz de D. João é sempre «fascinadora, persuasiva, eloquente». O magnetismo que vincula a personagem do sedutor ao demoníaco em muitas obras do donjuanismo tem aqui uma diferente resolução. A simbologia do sol e da alegria ligada à personagem é destacada de modo bastante transparente e relaciona-se com a autenticidade da personagem, um traço que mais recentemente Peter Handke sublinha no seu *Don Juan*. Ele é «*die Treue in Person*» [a verdade em pessoa] (2004: 157). Na mesma linha, João de Barros concebe um herói que é o oposto de Tartuffo. Este é hipócrita sobre o sagrado, aquele é honesto sobre o profano.

5. O sedutor começou por ser um homem que não respeita a palavra, um «burlador» nas palavras de Tirso. Ele jurava ser fiel aos valores da sociedade, por exemplo, prometendo amor e casamento, sem qualquer intenção de os cumprir. Na peça de Molière, logo na primeira cena, o seu criado informa que prometer casamento não lhe custa nada, apenas lhe serve para atrair as raparigas. A arte de dissimulação, sob a qual ele disfarçava os apelos do corpo e dos sentidos, estava inicialmente ligada ao embuste, não havendo qualquer correspondência entre o referente e o enunciado para que reporta, por outras palavras, entre a realidade e a expressão linguística que a representa. Por isso Don Juan constitui, no dizer de Shoshana Feldman (1980), o «escândalo do corpo falante». A voz deste corpo evidencia precisamente essa falta de coincidência. Se o discurso do sedutor é esvaziado de sentido, pertence antes ao domínio da música que está para além da moral. Daí Kierkegaard ver Don Juan como uma personagem essencialmente musical e considerar a versão operática a forma mais verdadeira de a representar. Em contrapartida, no poema de Barros, a voz («voz de certeza» diz André) também define Don Juan, mas para revelar convicções e a consciência de si.

No início do século XX, particularmente com este texto de João de Barros e um pouco mais tarde com o texto de António Patrício, o sedutor, em vez de mascarar a sua personagem, anseia ser uma personagem, embora com desfechos opostos. No texto de Barros, D. João sai do convento, no de Patrício entra para lá. Neste âmbito, Rougemont

parece interpretar bem a natureza do desejo de Don Juan que, enquanto pura idealidade, não chega a *ser* o bastante para *ter*. Cada mulher é uma mulher evanescente que habita o próprio desejo. Por isso, o sedutor é naturalmente infiel. Don Juan só engana porque seu desejo é interpretado como algo mais do que é. Mas a evolução interior da personagem vai no sentido da procura do ser e do conhecimento no qual o discurso desempenha um papel essencial. Não só Don Juan seduz pela voz, que remete exclusivamente para o corpo, mas também pela sua atitude segura e persuasiva e pelo seu discurso e retórica que ultrapassam o domínio da natureza. Assim, a sedução participa tanto do natural relacionado com o corpo como do artifício relacionado com a atitude e a retórica.

O terceiro ato termina com os dois homens a juntarem-se ao grupo de trabalhadores na construção de uma casa, a «ver na casa edificada ... todo o sonho que ela deixará alvorecer», com o voo de uma andorinha, símbolo de renovação primaveril. Uma intimidade masculina que será vivida na casa comum é insinuada, vinte anos antes do médico Gregório Marañon (1940) ter proposto a homossexualidade de Don Juan:

Carrear pedras – ou erguer desejos  
É tudo construir, edificar...  
Casas são ninhos: - fazem-se com beijos...  
Beijos de amor são para agasalhar!... (Barros, 1920: 75)

«E nem mesmo adivinhas, tu que és honesto e são, / Que revivo em teu sonho, em teu anseio em flor, / (...) o meu anseio de Beleza e Perfeição!», diz D. João ora um pouco para André ora um pouco para si próprio: «Com mãos submissas, mas sonho grande, que não duvida / Com a alma grande que não se humilha de tudo amar!» (Barros; 1920: 76).

João de Barros não gozava de grande reputação como poeta na geração coeva do Orpheu, nomeadamente junto de Pessoa e Mário de Sá Carneiro que lhe chama «poeta otimista da Instrução Pública» (cf. Silva, s/d). No entanto, é de sublinhar a sua versão original, enquanto proposta de poema dramático e enquanto leitura do mito de Don Juan. Trata-se, de facto, de uma versão, à época, pouco ortodoxa do mito, como o autor reconhece. Se obras anteriores apresentam também um herói solar em quem não esmorece a apetência do prazer e da alegria de viver, caracterizando-o com os traços de heroísmo necessários a manter as suas escolhas de vida até às últimas consequências como fazem Shadwell e Mozart / Da Ponte <sup>vi</sup>, é nesta proposta tão diversa de João de Barros que o confronto com o transcendente se dá de um modo muito particular.

A concepção de desejo de Espinoza que este poema dramático ilustra resulta num herói criador que reúne forças humanas e sublimes e cujas qualidades simbólicas revelam superioridade em relação às restantes personagens. Cristina Oliveira (1986) propõe uma analogia entre o sedutor e o escritor a partir da compulsão criativa e de uma zona de confronto entre o homem e o ato criador: «*un même combat l`homme devant la vie et les incidentes d`un parcours par lui-même choisi*» (1986:15). Trata-se de uma necessidade íntima que implica a consciência de si, mas também implica a presença de outros que o confronto exige. Ora os outros, neste caso e diferentemente de outras obras do mito, não são o grupo de mulheres. Se excetuarmos a breve cena inicial da sedução da freira Dulce, as cenas decorrem entre homens, primeiro entre os frades do convento e depois entre os dois homens exclusivamente. Mais um desvio à concepção clássica do mito na qual as suas três componentes fundamentais seriam o herói, o morto e o grupo de mulheres (Rousset, 1981). Mas, independentemente da estrutura clássica, que não se tem mantido inalterada ao longo do tempo (por exemplo, a presença do morto, representante do além, tem desaparecido à medida que este vai perdendo peso na sociedade), o tema do confronto e da quebra dos votos, sejam eles de que natureza forem, são também tradicionais no mito. Na peça de Molière, D. Elvira quebra os seus votos de freira para casar com Don Juan que depois a abandona, tal como Charlotte se dispõe a romper com o noivo. A peça de Lenau (1851), um poema dramático de 1851, retoma uma história popular alemã, *Bruder Rausch*, na qual um demónio disfarçado de frade entra num convento para desviar os monges dos seus votos. Em pleno período romântico, no qual se entendia que os direitos do indivíduo se deveriam sobrepor aos da sociedade e da igreja, o desafio à ordem social manifesta-se na resistência à imposição do celibato para os membros do clero pelo papa Gregório VII: “*Was war Gregor der Siebte für ein Narr, dass er nicht liebte*” (Lenau, 1931: 8) [Que tolo é Gregório VII por não amar]. Lenau e João de Barros parecem negar certos preceitos religiosos. Este último vê a vida contemplativa do convento em tudo contrária à ação e criação que envolve em símbolos positivos, designando as ações do seu herói como um «marco de um sonho humano em face do infinito».

A sedução toma novas formas na literatura a partir do século XX ou melhor, a literatura passou a dispensar uma noção de sedução ligada ao engano. O poema dramático de João de Barros, fazendo do herói uma força natural que atrai, parece não conter qualquer estratégia de sedução. D. João transborda de energia e é potência em pessoa. Ele representa a força da vida e essa força é suficiente para atrair, o que o dispensa de usar artifícios. No entanto, vemos também que a forma do seu discurso desempenha um papel

determinante na atração que exerce sobre o outro e neste ponto convém não esquecer a lição de Baudrillard, «*la séduction n`est jamais de l`ordre de la nature, mais de celui de l`artifice*» (1979:10).

João de Barros concebe um indivíduo com consciência, reflexão e história e não apenas uma força natural. O seu poema dramático obriga a uma conciliação onde há uma sedução sem estratégia em que o natural (a voz associada ao corpo) e o discurso (que remete para a retórica e o artifício) se combinam num momento em que o herói procura um maior conhecimento de si. Daí a tradicional componente do grupo feminino desaparecer para dar protagonismo ao herói, à sua busca de conhecimento e à sua vontade de atuar. Longe de usar uma retórica amorosa como o *Don Juan* de Molière, o seu discurso centra-se nessa procura. Por outro lado, a versão de João de Barros contraria a tendência das versões do século XX para anular a presença do transcendente, aqui com algum papel enquanto entidade que participa do confronto. D. João concilia a força da natureza e a individualidade que remetem para a autenticidade de uma problemática pessoal. Nessa problemática, a dicotomia corpo espírito é anulada, ilustrando a epígrafe de Faure que inicia o terceiro ato - «*L`esprit sort de l`action*» - e afirmando a ética da alegria e da afirmação em tudo contrária à conceção do desejo como falta.

## REFERÊNCIAS

BARROS, J., *A Energia Brasileira*, Porto, Chardron, 1913.

BARROS, J. D. *João*, Paris / Lisboa, Livraria Aillaud e Bertrand, 1920.

BARROS, J. *Anteu Sísifo: poemas dramáticos*, Coimbra, França e Arménio Amado, 1912.

BAUDRILLARD, J., *De la seduction*, Paris, Editions Galilée, 1979.

BYRON, L., *Manfred*, London, John Murray, 1817. Disponível em:

<https://onemorelibrary.com/index.php/en/books/literature/book/english-literature-172/manfred-a-dramatic-poem-2377> Acesso em 22/12/2021.

DELASSUS, E., *Le désir est l`essence de l`homme*. Conferência dada na I.S.G de Paris em 28/9/2019, Paris, 2019. Disponível em: <http://cogitations.free.fr/wp-content/D%C3%A9sir-essence-de-lhomme.pdf> Acesso em 10/12/2021.

DOGGETT, F., Romanticism's Singing Bird. *Studies in English Literature, 1500-1900*, 14 (4), 1974, p. 547-561. Acessível em: [https://www.jstor.org/stable/449753?seq=2#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/449753?seq=2#metadata_info_tab_contents) Acesso em 18/1/2022.

DUMAS, A., *Don Juan de Marana ou la chute d`un ange*, Paris, Marchant, 1836.

DUMOULIÉ, C., 1993, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, Presses Universitaires de France.

EIGELDINCER, M., Musset et le mythe de Don Juan. *Revue D'Histoire Littéraire De La France*, vol. 76, no. 2, 1976, p. 219–227. Acessível em: [www.jstor.org/stable/40525538](http://www.jstor.org/stable/40525538). Acesso em 8/1/2022.

FELMAN, S., *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*. Paris, Seuil, 1980.

FERREIRA, João., “Os veios nietzscheanos da modernidade literária portuguesa, *Cerrados*, 3, 1994, pp. 121-145. In: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/708/603>

FREUD, S., *A interpretação dos sonhos*, tradução de Manuel Resende, Lisboa, Relógio d'Água, 2009 [1899].

GONZALEZ TROIANO, A., *Don Juan, Fígaro, Carmen*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.

LENAU, N., *Don Juan*. Tradução do alemão para o francês de Walter Thomas, Paris, Éditions Montaigne, 1931 [1851].

MATTAUCH, H., La implantación del rito del ‘Tenório’ en Madrid. In: ACTAS DEL CONGRESO SOBRE JOSÉ ZORRILLA, 1995, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 409-415.

MARAÑON, G., *D. João: ensaios sobre a origem da sua lenda*. Tradução de António Brochado, Porto, Imprensa Portuguesa, 1981 [1940].

MASSIN, J., *Don Juan. Mythe littéraire et musical*, Paris, Stock, 1979.

OLIVEIRA, C., “Donjuanisme et création littéraire: les stratégies de L'écriture et de la séduction”, *Cadernos de literatura*, Coimbra, nº 25, pp. 13-21, 1986.

PATRÍCIO, A., “D. João e a Máscara”, *Teatro completo*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982 [1924], pp. 293-425.

KIERKEGAARD, S., *Diário de un seductor*. tradução do dinamarquês para o espanhol de Demetrio Gutiérrez Rivero, Madrid: Editiones Guadarrama, 1976 [1843].

ROUGEMOND, D., *Les mythes de l'amour*. Paris, Albin Michel, 1996 [1961].

ROUSSET, J., “Don Juan ou as metamorfoses de uma estrutura”, Rousset *et al.*, *O mito de Don Juan*, tradução de Maria Luísa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida, Lisboa, Arcádia, 1981, pp. 31-45.

SEABRA PEREIRA, J., “Os combates de Anteu”, *Colóquio Letras*, Lisboa, nº 61, 1981, pp. 41-49.

SEABRA PEREIRA, J., Tempo neo-romântico. Contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX. *Análise Social*, Lisboa, vol. XIX, nºs 77-78-79, 1983, p. 845-873.

SHADWELL, T., 1676, *The libertine*. Acessível em:  
<https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A59432.0001.001?view=toc> Acesso em: 28/1/2022.

SILVA, M., João de Barros. *Modernismo. Arquivo virtual da Geração de Orpheu*.  
Acessível em: <https://modernismo.pt/index.php/j/621-joao-de-barros> Acesso em:  
22/12/2021.

---

<sup>i</sup> Para este assunto, ver especialmente Massin (1979: 84).

<sup>ii</sup> Os representantes e fundadores desta corrente, para além de João de Barros, eram jovens escritores e críticos republicanos como Manuel Laranjeira, Mayer Garção e Sílvio Rebelo que ganharam visibilidade através da publicação em jornais republicanos como o Mundo e o Norte e periódicos um tanto efémeros como Revista Nova (1901-1902), Mocidade (1902-1906), Arte & Vida (1904-1906).

<sup>iii</sup> Para este assunto ver Ferreira, 1994.

<sup>iv</sup> Para uma análise do poema “Anteu” ver Seabra-Pereira (1981).

<sup>v</sup> O lamento de Orpheu em Virgílio apresenta esta conotação que teve especial eco na poesia romântica (cf. Doggett, 1974), uma tradição que João de Barros aqui retoma.

<sup>vi</sup> Na “comédia de horrores” de Shadwell (1676), pela primeira vez na história do mito, o herói recusa o perdão que lhe é oferecido tal como na ópera de Mozart / Da Ponte (1787), o que o liga a um «heroísmo do desejo» (Dumoulié, 1993).