

Giochi di specchi
Modelli, tradizioni, contaminazioni
e dinamiche interculturali
nei e tra i paesi di lingua portoghese

a cura di

Monica Lupetti e Valeria Tocco

con

Valeria Carta, Sofia Ferreira Andrade,
Mauro La Mancusa, Giuliana Paolillo



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Volume pubblicato con il contributo
dell'Ambasciata del Portogallo a Roma
e del Camões, IP (Cátedra Antero de Quental - Pisa)*



Ambasciata del Portogallo
ROMA



Contributi sottoposti a referaggio anonimo

*È di responsabilità esclusiva di ciascun autore (oltre, ovviamente,
al contenuto del contributo) la scelta di seguire o meno l'Accordo Ortografico*

© Copyright 2016
Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messagerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674536-1

INDICE

<i>Presentazione</i>	
Monica Lupetti, Valeria Tocco	11

I. TRA ITALIA E MONDI DI LINGUA PORTOGHESE

Rita Marnoto	
<i>Relações culturais Portugal Itália: excentralidade, policentralidade</i>	15
Davide Conrieri	
<i>Sulle tracce della panthera redolens: variazioni attorno al dialogo tra Italia e Portogallo</i>	33
Nunziatella Alessandrini	
<i>A Língua e a Cultura Italiana em Portugal: uma visão de conjunto</i>	37
Mariagrazia Russo	
<i>O presente e o futuro da língua portuguesa na escola italiana</i>	53
Sofia Ferreira Andrade	
<i>A Embaixada de Agustina</i>	69
Benedito Antunes	
<i>O macarrônico na literatura brasileira do início do século XX</i>	77
Patricia Peterle	
<i>Ruínas Orme Manchas: às voltas com Murilo Mendes, Marco Lucchesi e Giorgio Caproni</i>	87
Vera Lúcia de Oliveira	
<i>Habitar Íntimo: a poesia de Eduardo Dall'Alba</i>	97

II. MODERNISMI

Silvano Peloso	
<i>Fernando Pessoa e la quarta dimensione dell'arte e della mente</i>	109
Filipa Freitas	
<i>Fernando Pessoa e o espelho dos poetas</i>	117

Fabrizio Boscaglia	
<i>Quem são os infiéis no Quinto Império de Fernando Pessoa?</i>	129
Elisa Alberani	
<i>Pessoa in Persona: il contributo italiano alla costruzione del "mito" letterario pessoano</i>	151
Mauro La Mancusa	
<i>La prosa onnivora della Engomadeira di Almada Negreiros</i>	173
Valeria Tocco	
<i>K4 e la geometria del nonsense</i>	187

III. DIALOGHI INTRA E TRANSLUSOFONI

Sonia Netto Salomão	
<i>Drummond revisita Camões: dos "olhos Gonçalves" ao "coração Mendes"</i>	201
Giovanni Ricciardi	
<i>Dal «suavíssimo Mondego» al «turvo» Ribeirão do Carmo: la poesia come conoscenza e costruzione sociale della realtà</i>	211
Matteo Rei	
<i>Olhando os longes: il desiderio della lontananza in Roberto de Mesquita e Camilo Pessanha</i>	223
Duarte Barreiros	
<i>Forma literária e processo social: semiperiferia do capitalismo na Literatura Brasileira e na Literatura Portuguesa</i>	239
Danielle Corpas	
<i>Guimarães Rosa e Dostoiévski: dois mestres na periferia do capitalismo</i>	249
Marco Bucaioni	
<i>Impossível Descolonização – Para um novo enquadramento das literaturas da África Lusofona: perspectivas críticas</i>	259
Simone Celani	
<i>Intertestualità lusofone: sulla lingua poetica di Rui Knopfli</i>	273
Luca Fazzini	
<i>Postmoderno e postcoloniale: nuova immagine di sé e dell'altro in Manuel Alegre e Pepetela</i>	285

Ada Milani	
<i>Suggestioni lusotropicali: una rilettura di Gilberto Freyre in Africa.</i>	
<i>Il caso di Mário Pinto de Andrade e Amílcar Cabral</i>	297
Marisa Mourinha	
<i>O (im)possível regresso: As Naus de Lobo Antunes e O Retorno de Dulce Maria Cardoso</i>	311
Roberto Francavilla	
<i>L'inferno è più eterno del cielo. Una riscrittura del topos di Inês de Castro</i>	321
Giorgia Casara	
<i>António Pedro Lopes de Mendonça e a crítica literária moderna em Portugal</i>	327
Federico Bertolazzi	
<i>Teixeira de Pascoaes e Sophia de Mello Breyner Andresen – Un incontro di paesaggi</i>	339
Elsa Rita dos Santos	
<i>Contaminações interculturais: dois textos teatrais entre tradição e modernidade</i>	349
Martina Matozzi	
<i>Un asimmetrico gioco di specchi: Três Vidas ao Espelho di Manuel da Silva Ramos</i>	361

IV. TRANSDISCIPLINARITÀ

Caio Di Palma	
<i>Por uma arquitetura do movimento poético na contemporaneidade</i>	379
Rosa Maria Sequeira	
<i>Jogo de espelhos no donjuanismo português</i>	387
Roberto Bozzetti	
<i>Samba e negror dos tempos: os diálogos de Paulinho de Viola nos anos de chumbo</i>	399
Maria Caterina Pincherle	
<i>Zucchero amaro, dolce inferno e le loro metamorfosi. Da António Vieira a Vik Muniz</i>	411

V. TRADUZIONE

- Andrea Ragusa
*«Essa aparição que transluz da matéria manufacturada»:
 sulla traduzione italiana di Frisos e Saltimbancos* 429
- Ivana Librici
*La traduzione portoghese de L'Annonce faite à Marie
 di Paul Claudel* 437
- Katia de Abreu Chulata
Voci brasiliane nella costruzione di identità traduttive 451
- Eleonora Ziller
Em busca de um Dante à brasileira: a história de uma tradução 469

VI. LINGUA, LINGUE, LINGUISTICA

- Marcos Bagno
Por que uma gramática brasileira? 477
- Roberto Mulinacci
Uma gramática brasileira... e por que não? 489
- Vanessa Castagna
*Opere letterarie e best-seller tra adattamento ortografico
 e traduzione intralinguistica* 495
- Cristina Gemmino
I canti di capoeira: una ricerca sociolinguistica 505
- Marilza de Oliveira
Ênclise pronominal: um marcador social da elite política brasileira 523
- Simone Gugliotta
*Paulo Freire & Dom Milani: breve análise textual de práticas
 pedagógicas revolucionárias* 543
- Gian Luigi De Rosa
Luuanda no processo de elaboração do português angolano 551
- Esperança Cardeira, João Paulo Silvestre, Alina Vilalva
A especulação das cores 561
- Monica Lupetti
*Teorie e prassi del portoghese nelle grammatiche per italiani,
 tra XIX e XX secolo* 571

Barbara Gori	
<i>Gli pseudo riflessivi in PE: una questione di inaccusatività?</i>	587
Arlindo Castanho	
<i>Para a desambiguação do conceito de embodiment</i>	599

APPENDICE. MEMORIA DEL CONGRESSO

Maida Del Sarto	
<i>Sinossi di un congresso</i>	619
Roberto Francavilla	
<i>La storia portoghese di Fausto Giaccone</i>	621
Dalia Ghilarducci	
<i>Memoria e cinema</i>	625
Andrea Bianchini	
<i>Libri e memoria</i>	627
Mauro La Mancusa	
<i>Venti Garofani Rossi: omaggio a Tabucchi tra teatro, musica e romanzo</i>	629
<i>Intervista a Isabella Mangani e Simona Baldelli</i>	630

JOGO DE ESPELHOS NO DONJUANISMO PORTUGUÊS

Rosa Maria Sequeira
CEMRI – Universidade Aberta

O mito de Don Juan, fixado literariamente por Tirso de Molina em 1630 como afirmação do individualismo da era moderna (WATT 1997), gozou da maior projeção literária que um mito porventura pode ter mas, sobretudo, é um exemplo de interculturalidade e supranacionalidade num evidente jogo de espelhos e desdobramentos em que literaturas de diferentes latitudes e tempos se revisitam e dialogam. Tendo abarcado várias formas artísticas desde a música à literatura (na literatura abrange vários géneros literários) e tendo sido objeto ao longo da história das abordagens mais diversas (músicas, literárias, filosóficas e psicanalíticas entre outras), o donjuanismo conheceu vários desenvolvimentos desde as narrativas orais peninsulares (cf. SEQUEIRA 2009a), propagou-se a partir dos países do Mediterrâneo com a peça de Tirso e com as primeiras versões italianas da *Commedia dell'Arte* enquanto afirmação contrarreformista para os países do resto da Europa e depois alastrou para fora do continente europeu, sendo hoje considerado um dos grandes mitos do ocidente¹. Entretanto o donjuanismo passou por várias fases de acordo com a evolução ideológica das sociedades ao longo do tempo e ainda não cessou. No mercado editorial português, a obra de ficção mais recente data de 2013². Vamos atentar de seguida nalgumas obras mais assinaláveis publicadas em Portugal³.

Nesta história de mais de quatro séculos, a literatura portuguesa só mais recentemente participou. Como reconhece Marie-Noëlle Ciccía (2007), o donjuanismo surgiu bastante tarde em Portugal. Podemos considerar também que despontou muito timidamente: primeiro com traduções livres do Don Juan de Molière em 1775 e na época romântica através de dois poemas de Simões Dias. Apenas em 1874 surge o poema dramático da autoria de Guerra Junqueiro, *A Morte de D. João*. A publicação integral das obras de Tirso de Molina e Molière teria de esperar pelo início do século XX. Em 1924 é publicada outra peça de outro autor de renome, *D. João e a Morte*, de António Patrício. Sendo estas duas obras as mais notáveis desta primeira fase do donjuanismo português, é compreensível a afirmação de Luciana Stegagno Picchio segundo a qual, oscilando o mito de Don Juan entre os polos do amor e da morte, a interpretação portuguesa do mito acentua

¹ Em Araújo (2005) podemos encontrar um estudo completo do donjuanismo no Brasil.

² Trata-se do romance de Marques (2013), *A mulher que venceu Don Juan*.

³ Para o estudo do donjuanismo em Portugal cf. FIGUEIREDO 1929, RODRIGUES 1960 e CICCIA 2007.

sempre a morte (1969: pp. 298-299). Nestas duas obras há realmente uma verdadeira obsessão com a morte e não apenas porque o herói é um homem que a encara de frente ao desafiar a divindade e coloca em risco a sua vida ao estar sempre pronto a combater. Na primeira é o tema principal e noutra é a única figura feminina em cena que D. João procura seduzir.

A obra de Junqueiro está alinhada com as restantes obras realistas do mesmo período que faz a personagem envelhecer e morrer sem heroísmo, sendo por vezes pretexto a toda a espécie de manifestos. A nota do próprio autor à obra evidencia isto mesmo:

Eu tirei a D. João todos os encantos poéticos, todas as belezas românticas, todos os prestígios lendários, para o entregar, como qualquer vadio, à polícia correcional. (...) Muitos poetas têm cantado D. João, mas todos eles sob um ponto de vista contrário ao meu. Poetizam-no, engrandecem-no, e quando, no fim de uma vida impunemente devassa, se torna necessário castigá-lo, então abrem-se as gargantas do inferno e sorvem o condenado. Para um malandro, é épico demais. Eu segui um caminho diferente. D. João, na sua qualidade de parasita, morre como deve morrer: de fome. Quem não trabalha não tem direito à vida. Apelar para a justiça de Deus, como no 5º ato dos dramas morais é o supremo cinismo porque é negar a justiça dos homens, mostrando que a sociedade é impotente para castigar os culpados (JUNQUEIRO 1876: pp. 322-323).

O realismo impôs uma outra visão da personagem, diferente da tradição donjuanesca. Outros dois textos, um da autoria de Guilherme de Azevedo, datado também de 1874 e outro de Gomes Leal em 1875, enquadram-se na filosofia estética e social da época que corresponde a uma fase de dessacralização do mito. Na pequena peça jocosa de Gomes Leal, os prazeres sensuais são antes de natureza gastronómica e não libidinosa. Sem melancolias, sem ideais, sem conflitos e sem absoluto, D. João entrega-se, risonhamente, à cozinha de um padre:

Fugiu de mim a vã melancolia!...
Ela é franca e risonha como a vinha...
E enquanto o padre está na sacristia,
Eu devoro-lhe as aves na cozinha.
(LEAL 1999: p. 110)

O poema termina com o susto pela chegada repentina do padre:

O coração pulsou-me, acelerado...
Ela quedou-se, trémula, suspensa...
Mas conduziu-me a um sítio agasalhado:
- E dormi, toda a noite, na dispensa.
(*Id. Ibid.*)

O fim de D. João sabemo-lo pela epígrafe: a morte por indigestão.

No poema de Azevedo, mais satânico e menos burguês, «o último D. Ju-
an» continua, pós-túmulo, a sua vida de amor. Não fosse a adjetivação de-

preciativa aplicada a D. João («grotesco», «infame», «vil») seria interessante esta perspectiva da força ilimitada do desejo que perdura e submete para além da morte, um aspeto que, mais tarde, Ruy Chianca haveria de retomar.

Esta reação antirromântica é visível, para já, na transformação física da personagem. As versões do período realista apresentam-nos frequentemente um Don Juan já velho e decadente. Nesta linha se inclui esta versão portuguesa que pretende criticar a corrupção e libertinagem de uma parte da sociedade, tratando de um dos dois símbolos que, segundo o autor, se opõem à realização da Justiça: um seria Deus, outro seria D. João. Este não deixa de ser castigado mas Junqueiro altera a natureza do castigo num processo de desmistificação que deu origem a versões jocosas ou de inversão do donjuanismo. D. João simboliza tudo o que poderia opor-se às ideias da moda, nomeadamente o Progresso social e a Justiça. D. João é o «torpe aventureiro», «o rico burguês» ou «o poeta que traz no coração doente a velha flor azul do sentimentalismo» (JUNQUEIRO 1876: p. 37), enfim, um «carrocel simbólico» como lhe chama Pierre Hourcade (1978: p. 119), o que as palavras do próprio autor parecem reforçar: «Procurei sintetizar desta maneira as doenças morais de uma das partes exteriores da sociedade moderna» (JUNQUEIRO 1876: p. 322). À maneira realista, Junqueiro entende dar-lhe um castigo pela mão da justiça humana e uma morte vulgar, a pedir esmola e coberto de chagas.

No entanto, se analisarmos com mais cuidado o texto, verificamos que Junqueiro acaba por dar uma dimensão heroica à personagem, escapando aos tipos do realismo, o que até agora não foi reconhecido. A metáfora do calvário que participa do momento da morte do herói, a verdadeira dimensão trágica com o tempo de revolta e desmesura, com o exercício da liberdade que D. João reivindica, a solidão humana que resulta da invocação e do silêncio de Deus, o papel da *catarses* na purificação pelo terror e pela piedade, tudo isto não deixa de estar presente também e nessa medida se afasta das obras típicas da época. Assim, se no Prefácio Junqueiro perfila as linhas programáticas do realismo, acaba por não as seguir. O vilão anunciado que estaria de acordo com a reforma social preconizada no tempo acaba por se transformar num herói sublime. No entanto, as palavras do próprio autor no Prefácio acabaram por funcionar como uma orientação de leitura que até hoje se mantém. Talvez por isso Fidelino de Figueiredo seja peremptório a afirmar que Junqueiro não compreende a transcendência do mito (cf. FIGUEIREDO 1933: p. 29).

Deus e D. João representam a decadência moral e são pretexto para o autor fazer um retrato vingador dos males do mundo (para o qual erige como modelo *Les Châtiments* de Victor Hugo), reduzindo D. João a limites humanos e vulgares: «a causa d'isto tudo é o velho Padre Eterno / e o velho D. João: / um fez o lupanar, o outro fez o inferno; / um fez a tirania, o outro a devassidão» (JUNQUEIRO 1976: p. 36). Mas longe da caracterização de

um malandro, como intencionava Junqueiro, o que ele nos apresenta é a demanda apaixonada de D. João e o seu cansaço e desilusão na experiência do amor terreno: «deixai-me só, deixai-me, ó lindas criaturas. Já me aborrece o amor» (JUNQUEIRO 1876: p. 240). À exterioridade do D. João de Gomes Leal, contrapõe-se agora um D. João feito de interioridade que lamenta uma ausência. Um D. João muito baudelairiano que experimenta o mesmo tédio que mais tarde o D. João simbolista de António Patrício também haveria de viver. O seguinte extrato que, na sua forma de soneto, pode funcionar como peça independente, demonstra isto mesmo:

Sou um pântano escuro, inavegável, quieto,
Sem vida, sem amor, sem vibrações, sem lutas.
Trago dentro de mim um coração abjeto,
Torpe como o lençol das velhas prostitutas.

O *spleen* dominador, vampírico, secreto,
Roeu-me da consciência as fibras impolutas.
Sou um pântano escuro, inavegável, quieto,
Como a hedionda paz das trevas absolutas...

Se esgotei finalmente os sonhos do imprevisto,
Se já não posso ter as sensações agudas
Da virtude e do mal, porque é que ainda existo?

Sinto-me naufragar no horror das trevas mudas...
Quem me dera gemer no teu calvário, ó Cristo!
Quem me dera sentir o teu remorso, ó Judas⁴!
(JUNQUEIRO 1876: p. 239)

Ainda nenhum autor tinha abordado de tal modo a relação de Don Juan face à transcendência. O que Torrente Ballester coloca na boca do seu Don Juan bastante mais tarde retoma esta velha questão fundamental e explica como a vida do herói, uma vida que se tinha entregue voluntariamente ao pecado, não é tanto uma série de golpes assestados contra o coração das mulheres, mas contra o coração de Deus. Em Junqueiro, também o verdadeiro antagonista de D. João é Deus. As palavras deste Don Juan espanhol poderiam ter sido proferidas pelo D. João português:

Eu pecava e Ele enviava-me o arrependimento, sinal da sua presença e da nossa batalha. Então, lutava dentro de mim até sufocar a voz de Deus, até sair vitorioso. Mas desta vez a voz de Deus não chega... É evidente que o Senhor abandona a luta antes de chegar ao fim, que me despreza ou me esquece... (BALLESTER 1999: pp. 60-61)

Para o protagonista do drama de Junqueiro o silêncio de Deus parece ser a experiência mais dolorosa, o que o leva a pensar que Deus deixou de se preocupar com ele. D. João desafia a divindade, entregando-se voluntaria-

⁴ A ortografia foi atualizada.

mente ao pecado, é rebelde e liberto, mas só até ao ponto em que o diálogo com Deus lhe falta.

O seu gesto de quebrar a guitarra mágica que era o segredo do seu poder de sedução (um elemento muito pouco realista que pode espantar se se persistir na leitura habitual da obra)⁵, sendo o resultado do tédio das conquistas, também é passível de ser encarado como mais um ato de rebeldia que o lança, mais uma vez por vontade própria, num destino negro, simbolizado na face ameaçadora da lua:

Ao sair do bordel pegou na guitarrilha
Quebrou-a com os pés, desfê-la em mil pedaços;
E depois exclamou: «Ó noite, ó mancenilha,
Estendei sobre mim os venenosos braços!
Estava negro o céu (...)
O crescente da lua avermelhado e polido
Brilhava como a folha enorme d'um cutelo.
(JUNQUEIRO 1876: p. 257)

Durante a sua nova vida de saltimbanco, D. João sente-se dono do próprio destino. Escolhe o modo de sobrevivência, com a companheira a quem se une, Impéria (que tinha lançado numa vida de meretriz), rejeitando outras hipóteses mais convenientes como a se tornar comendador. E não deixa de ser curioso o facto de encontrarmos aqui o eco romântico da mulher que perdoa, lembrando Ana, a heroína que vai possibilitar a salvação do herói⁶. A última frase de D. João dirigida a Impéria à hora da morte, com a qual o poema termina, se é sinal de que Deus continua mudo, curiosamente dá-lhe a última palavra sobre Ele: «Não é remorso... é fome» (JUNQUEIRO 1976: p. 322). Pierre Hourcade nota muito justamente certos aparentes paradoxos em Junqueiro, por exemplo, o facto de o seu anticlericalismo declarado coexistir com manifestações de respeito pela fé (1978: p. 115). Não deve, pois, causar grande surpresa a discrepância entre o que o autor se propõe fazer e o que faz. Este texto bem como toda a obra de Junqueiro necessitariam de um novo olhar crítico mais aprofundado que proporcionasse um melhor entendimento da originalidade do autor.

Com o século XX começa a reabilitação de Don Juan de um modo diferente do que tinha sucedido na época romântica. Don Juan já não é a figura negativa do sedutor mas um herói positivo do amor, perseguido pelas mulheres e uma vítima delas, da sociedade ou de si mesmo. Em Portugal, neste século, surgem algumas obras assinaláveis, embora não costumem ser referi-

⁵ Não é, porém, o único elemento fantástico na obra. O D. João Tenório de outras épocas convive com o D. João português, disputando a mesma mulher. Este ganha a luta por ter a vantagem de conhecer armas de fogo, mata o original Tenório com um tiro de pistola e apodera-se da sua guitarra mágica, segredo do seu poder de sedução.

⁶ Sobre as consequências da desintegração do grupo feminino numa mulher única, opera da no Romantismo, veja-se ROUSSET 1981, especialmente pp. 43-45.

das fora de fronteiras mesmo por especialistas⁷.

A peça de António Patrício evidencia a mesma obsessão pela morte. Neste texto do simbolismo, a morte deixa de ser uma figura ameaçadora e, corporizada em cena, é a única mulher que D. João deseja. Incarnando a própria presença de Deus, a morte simboliza a necessidade do desejo e a vitória do tempo sobre a condição humana. Amor e morte encontram-se ligados porque o sedutor é vencido pelo tempo e pelo tédio. D. João entra para o Convento de la Caridad, depois de ter estado face a face com a morte, tal como o espanhol Miguel de Mañara, seguindo a identificação proposta por Mérimée, Dumas filho e Haraucourt⁸. Estando esta peça já muito bem estudada, não valerá a pena reproduzir aqui essas análises⁹.

Com o avançar do século XX, a figura feminina ganha proeminência, quer através das primeiras obras de autoria feminina sobre o tema quer através da manipulação ou castigo que as personagens femininas infligem a Don Juan. Enquanto o romantismo não apenas reabilitou o herói mas o salva, a modernidade reabilita-o mas, por vezes, pune-o de uma forma pouco habitual na história do mito. Com a participação ativa das mulheres, são introduzidas muito claramente questões como as relações de poder entre os sexos, a partilha de papéis e a crítica da sociedade patriarcal. A questão da liberdade passa a ser sobretudo uma questão da liberdade feminina. Conforme bem observa Didier (1999) quando considera o caso da possibilidade de um donjuanismo feminino, «la liberté de Don Juan n'est si fascinant que parce que les femmes, eles, ne sont pas libres» (1999: p. 335). A literatura parece ocupar o espaço crítico que falta a nível social. Segundo Tavares (2011), as abordagens feministas têm fraca visibilidade e raio de ação em Portugal enquanto «a fragilidade teórica dos feminismos teve consequências no défice de reflexão crítica, que só no novo milénio se começa a colmatar, fruto de alguns trabalhos de investigação que procuram ligar a área académica ao ativismo feminista» (2011: p. 660)¹⁰.

Assim, na área da ficção, Natália Correia, uma importante ativista na luta em defesa dos direitos das mulheres e na contra o fascismo em Portugal, segue as pisadas de Georges Sand e Suzanne Lilar, as primeiras mulheres a publicar sobre o tema, respetivamente em 1833 e em 1945, e escreve em 1958 uma peça intitulada *D. João e Julieta*, postumamente publicada em

⁷ Numa das obras mais importantes sobre o donjuanismo, *Le Dictionnaire de Don Juan* de Pierre Brunel (1999), a entrada relativa a Portugal menciona apenas a obra de Junqueiro e Patrício, concluindo que «le mythe de Don Juan n'a guère suscité de passions au Portugal» (in KOHLER 1999: p. 751).

⁸ Estes autores fazem a aproximação entre a figura mítica de Don Juan e a figura histórica, embora envolva em lendas de Miguel de Mañara. Este entrou para a Irmandade da Santa Caridade em Sevilha.

⁹ Veja-se, por exemplo, SILVA 1998 ou SEQUEIRA 1994.

¹⁰ Em relação à presença feminina a nível crítico e ficcional no donjuanismo, ver SEQUEIRA 2012.

1999 já no tempo da democracia, pois a censura tornava impossível a publicação da obra. D. João é seduzido por uma louca que ele crê ser uma aparição de Julieta de Verona que o convence a ir ao encontro da morte.

Na linha das obras de Óscar Wilde, com diálogos sarcásticos de humor algo sentencioso, a polarização que a peça apresenta, e que remete para duas versões refratárias da época salazarista – por um lado, o acentuar da alienação programada e imposta e, por outro, o distanciamento irónico – logo se anuncia pelo nome do herói, Janico (diminutivo de D. João), sugerindo Janus, o deus de dois rostos. No contexto simbólico de uma sociedade perdida e pacificada pelo salazarismo na qual todas as outras personagens parecem enquadrar-se sem revolta, Janico é uma espécie de antídoto irónico à ordem atávica e, no que respeita às relações entre os sexos, a sua ótica folgazona explícita os enganos mútuos:

JANICO:

Todas as mulheres começam por querer conquistar um homem convencendo-o de que o conhecem. É o início dessa abominável forma de domínio manso das mulheres. Claro que há uma escala de transigência... se se trata de uma mulher bonita como tu, a vantagem é conservar a ilusão desse domínio (CORREIA 1999: p. 78).

O tradicional jogo com o fantástico continua presente, tal como sucede com o *Don Juan* (1963) de Torrente Ballester mas a ironia como princípio de desconstrução cede passo ao trágico habitual e são evidentes os intuítos críticos sobre a sociedade de então. Tal como Vitaliano Brancati que, em plena Segunda Guerra Mundial, escolheu um Don Giovanni sem vontade e subjugado pelas figuras femininas da família para denunciar uma sociedade politicamente passiva, também Natália Correia se serve do donjuanismo para acusar a corrupção dos sentidos e a decadência moral da sociedade burguesa do salazarismo:

Se é de crer que ao Estado Novo lhe repugnaria a simples indecência do cínico, ímpio e dissoluto' com o 'santuário de Julieta' (...) não deveria a censura epocal ter deixado de captar a denúncia central, a mais imperdoável transgressão de Natália Correia: o mito de um país de brandos costumes que exilou D. João em Paris, esborando-se numa elite sólida, incapaz e hipócrita (MARINHO 2003: p. 184).

O solar da Palmeira onde decorre a ação desta peça é um microcosmos de Portugal, com a sua elite de casamentos de fachada, adultérios, falsas paternidades e filhos clandestinos. Janico (D. João) é um transgressor mas também a única figura lúcida. Não admira que seja alvo de maledicência por parte das outras figuras em cena.

No romance *O Conquistador* (1990) de Almeida Faria o donjuanismo encontra-se ligado a outro muito significativo da cultura portuguesa, o sebastianismo (cf. SEQUEIRA 1998). Sebastião, o herói, é uma reincarnação do rei D. Sebastião, cujo cognome é o Desejado, desaparecido na batalha de

Alcácer-Quibir em 1578 e cujo regresso numa manhã de nevoeiro ainda é esperado. Em tudo semelhante ao rei desaparecido, o Sebastião do século XX opõe-se-lhe no que aquele tinha falhado: as aventuras amorosas substituem as aventuras guerreiras, dando assim um novo significado ao título. O processo de libertinagem que o herói inicia, transforma-o, durante a sua permanência, ou talvez melhor, exílio, em Paris, numa espécie de um homem máquina ao serviço de todas as mulheres que pertencem à sociedade feminina SUCH: “Société pour l’Usage Convenable des Hommes”. Neste romance de aprendizagem no sentido próprio do termo, o herói é um libertino existencial em busca de um melhor conhecimento da existência através das suas múltiplas relações com as mulheres, ou seja, através do erotismo. O seu castigo é totalmente interior e unicamente causado pelo seu próprio percurso de vida circular que regressa ao ponto de partida.

Em 2003 Gabriel de Lima publica em Portugal o seu primeiro romance que tinha já surgido no Brasil três anos antes e que retoma o título inicial de Tirso, *O burlador de Sevilha*. Como já demonstrei noutra ocasião (cf. SEQUEIRA 2006), Lima vai buscar a Tirso o tema caro à comédia clássica de troca de identidades mas reformulando-o. A construção de imagens, personalidades e identidades é motivada pelo desejo do Outro, pela necessidade deste de ter alguém com quem se possa identificar. Por isso a sedução não é um projeto de domínio sobre o Outro, apenas se inscreve no ilusório como moeda de troca mútua. À semelhança de Molière, Lima recebe do Barroco o gosto da teatralidade e do jogo dentro do jogo. A inspiração de Tirso resulta nesta conceção do engano como catalisador do desengano. Noutras palavras, a verdade surge por se evidenciarem as várias mentiras.

José Saramago, o Prémio Nobel em 1998, publica em 2005 um libreto para uma ópera que foi representada no Teatro Nacional de S. Carlos em 18 de março de 2006. Seguindo os objetivos críticos da tradição mitológica em relação às sociedades coevas, o libreto de Saramago pretende mostrar a impunidade do mal na sociedade contemporânea. Essa é a razão pela qual faz tombar a estátua e que o fogo, que deveria consumir Don Giovanni, se extingue, dando azo a zombarias. Entretanto são as mulheres que detêm o poder de arruinar a sua reputação e de o tornar inseguro, ao fazerem desaparecer o catálogo com o número das suas conquistas. Tendo sido o catálogo inicialmente uma excelente invenção italiana para a economia das cenas, na medida em que evita a repetição das seduções no palco, acaba por estar ligada à identidade da personagem, sendo mais do que um simples retrato ou emblema¹¹. É essa identidade que as mulheres lhe pretendem roubar agora, ao lançar o boato da sua impotência:

¹¹ Na passagem de Espanha para Itália, conforme demonstrou Micheline Sauvage (1981), é Cicognini quem introduz o catálogo para definir o comportamento do sedutor, o que economizaria a repetição das cenas de sedução.

DONA ANA E DONA ELVIRA:

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 (SARAMAGO 2005: pp. 79-80).

É uma outra espécie de morte e desta vez é a mulher que tem o poder de a infligir em vez da estátua que traz a punição divina enquanto representante do céu¹².

Apenas dois anos depois, em 2007, surge o romance de Conceição Carrilho, *Quando Marinela Salero Cortez decidiu imitar Don Juan*. Aqui o herói tradicionalmente masculino torna-se mulher, numa aspiração à liberdade e aos constrangimentos sociais:

Ah, ser um cão vadio, ir por aí ao sabor dos encontros e enfrentar a vida, ir por becos e vielas e... Mas... não consigo, aqui estou como sempre estive, atada de pés e mãos! Como se ao dar o primeiro berro me tivessem atado uma camisa de forças, traçado um círculo a giz bem grosso e anunciado: este é o perímetro, nunca te esqueças. Um círculo de cordas, de nós e fios, um redemoinho em que me embaraço... E sempre que tento escapar, lá vem a mesma voz, sempre a mesma: 'mas Marinela, não, nem pensar, a tua irmã nunca o teria feito' (CARRILHO 2007: p. 39).

O comportamento liberto só sucede pelo conhecimento da figura lendária de Don Juan que «é livre porque tudo esquece, deveres, mulheres e dívidas. Don Juan vive o dia a dia sem os fantasmas do passado, sem as angústias do futuro» (CARRILHO, 2007: p. 46). Daí a promessa para si própria de variar e a posterior descoberta do mundo que faz não sem volúpia:

Velhos, novos, menos novos, magros ou fortes, em todos encontrava um encanto especial. Ainda não tinha posto os olhos nos olhos de um, logo as mãos de outro a tentavam; ainda não tinha tirado o seu olhar dessas mãos, logo os braços de outro a despertavam (*id.*: p. 49).

O final dramático advém de ela pretender um só homem que é o próprio Don Juan.

Muitas vezes se discute se é possível a sobrevivência do donjuanismo numa sociedade que recusa a transcendência, uma sociedade sem pecado, de sexo promíscuo e fácil na qual a mulher pode ser tão livre quanto Don Juan sem a sanção social associada a essa liberdade. Contudo, pesem embora estas circunstâncias adversas a um florescimento do mito, Don Juan teima em reaparecer, quase sempre caminhando com a Morte ao lado. Sobretudo é na atualidade que a literatura portuguesa mais explorou o tema, pois a somar a estas obras, o mercado editorial português ainda conta com outras nos anos mais recentes, embora de caráter mais comercial.

O que assegura a perenidade do mito é a sua atualidade e a sua malea-

¹² Para uma análise mais desenvolvida ver SEQUEIRA 2009b.

bilidade nas questões essenciais que convoca fundamentalmente ligadas ao desafio e à representação do desejo humano mesmo nos momentos de tédio. Don Juan é colocado no tempo e na sociedade dos nossos dias e isto tem intuítos críticos evidentes enquanto o fim trágico já se anuncia de vários modos, por vezes misturando a comédia com a tragédia. Embora contra a tendência do tempo, Almeida Faria e Saramago não hesitam em recorrer a símbolos da transcendência, num caso através do fantasma, duplo do herói, noutra através da Estátua, pois é a presença da transcendência nas obras destes dois autores que pode melhor assegurar a continuidade do mito. É neste sentido que se diz que no século XX o mito acabou e aparecem os don juans. É para esse perigo que alerta Escobar que também alerta para a possível descaracterização do herói na evolução do mito:

Se lo banalizziamo, se ne facciamo un dongiovanni, se ci ostianiamo a migliorarlo come pie Donna Elvira, se gli inventiamo patetiche velleità di pentimento, allora davvero rischia di morire (ESCOBAR 2014: pp. 135-136).

Nas obras de Natália Correia, Gabriel de Lima e Conceição Carriho, embora os símbolos da transcendência não estejam tão evidentes, há a ambiguidade necessária do fantástico (tal como no Don Juan de Torrente Ballester) que dá motivo a uma reflexão séria que não convoca apenas a figura do herói mas também toda a literatura prévia. O núcleo mítico das obras mais recentes da literatura portuguesa consiste em colocar Don Juan em face da morte, podendo esta ter significações diferentes e resumir-se a um castigo imposto pelas mulheres ou até por si próprio. Don Juan está prisioneiro do eterno regresso, da repetição que ele tanto queria evitar. De qualquer modo, nestas obras Don Juan está longe de ser um simples mulherengo, um don juan sem escrúpulos. Nem burlador como em Tirso, nem impenitente como em Molière, nem arrependido como em Zorrilla, Don Juan agora tem um tipo de relação diferente com as mulheres que têm cada vez mais importância a ponto de se tornarem Don Juan. Embora paródicas, porque cronologicamente deslocadas, estas obras restituem o sentido próprio do mito donjuanesco. Don Juan morre porque é necessário morrer, conforme reconhece a personagem de Gabriel de Lima (2003: p. 149), a morte é apenas a altura de sair de cena.

Referências bibliográficas

a) Ficção

AZEVEDO 1874 = Guilherme de Azevedo, *A Alma Nova*, Lisboa, Tipografia Sousa e Filho.

BRANCATI 1989 [1941] = Vitaliano Brancati, *Don Giovanni na Sicília*, tradução do italiano de Mario Fondelli, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

- CARRILHO 2007 = Conceição Carrilho, *Quando Marinela Salero Cortez decidiu imitar Dom Juan*, Porto, Campo das Letras.
- CHIANCA 1918 = Ruy Chianca, *A Alma de D. João*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- CORREIA 1999 [1958/1959?] = Natália Correia, *D. João e Julieta*, Lisboa, D. Quixote.
- DIAS 1899 [1863] = Simões Dias, *Peninsulares*, Lisboa, Livraria Tavares Cardoso e Irmão.
- FARIA 1990 = Almeida Faria, *O Conquistador*, Lisboa, Caminho.
- GAIO 1924 [1906] = Manuel da Silva Gaio, *Dom João*, Porto, Companhia Portuguesa Editora.
- JUNQUEIRO 1876 [1874] = Guerra Junqueiro, *A Morte de D. João*, 2ª ed. emendada, Porto, Livraria Moré.
- LEAL 1999 [1875] = Gomes Leal, *Claridades do Sul*, Lisboa, Europa América.
- LILAR 1945 = Suzanne Lilar, *Le Burlador*, Bruxelles, Éditions des Artistes.
- LIMA 1948 = João Araújo Lima, *A última noite de D. João*, Porto, Edições Prometeu.
- LIMA 2003 [2000] = João Gabriel Lima, *O Burlador de Sevilha*, Lisboa, Temas e Debates.
- MARQUES 2013 = *A mulher que venceu Don Juan*, Lisboa, Âncora.
- MOLIERE, 1883 [1665] = Molière, *Don Juan ou le Festin de Pierre*, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale.
- PATRÍCIO 1982 [1924] = António Patrício, *D. João e a Máscara*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- SAND 2012 [1833] = Georges Sand, *Lelia*, e-book, Project Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/files/39738/39738-h/39738-h.htm> [25/06/2015].
- SARAMAGO 2005 = José Saramago, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, Lisboa, Caminho.
- TIRSO DE MOLINA 1983 [1630] = Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, 8ª ed., Madrid, Taurus Ediciones.
- TORRENTE BALLESTER 1995 [1963] = Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

b) Estudos

- ARAÚJO 2005 = Jorge Araújo, *Do pendor à pena: estudos do mito de Don Juan, desdobramentos e equivalências*, Ilhéus, Editus – Editora da UESC.
- BRUNEL 1999 = Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Éditions Robert Laffont.
- CICCIA 2007 = Marie-Noëlle Ciccía, *Don Juan et le Donjuanisme au Portugal du XVIIIe siècle à nos jours*, Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier III.
- DIDIER 1999 = Béatrice Didier, *Don Juanes*, Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Éditions Robert Laffont, pp. 331-5.
- ESCOBAR 2014 = Roberto Escobar, *La fedeltà di Don Giovanni*, Bologna, Il Mulino.
- FIGUEIREDO 1929 = Fidelino de Figueiredo, *Donjuanismo e anti-donjuanismo em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- HOURCADE, 1978 = Pierre Hourcade, *Guerra Junqueiro, a sua época e Victor Hugo*, Pierre Hourcade, *Temas de Literatura Portuguesa*, tradução de Álvaro Salema, Lisboa, Morais, pp. 103-121.

- KOHLER 1999 = F. Kohler, *Don Juan au Portugal*, in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Éditions Robert Laffont, pp. 751-2.
- MARINHO 2003 = Cristina Marinho, *D. João e Julieta de Natália Correia: Tradição e Transgressão*, «Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas», XX, 1, pp. 171-185.
- MASSIN 1979 = Jean Massin, *Don Juan: Mythe littéraire et musical*, Paris, Stock Musique.
- RODRIGUES 1960 = Urbano Tavares Rodrigues, *O mito de Don Juan e o Donjuanismo em Portugal*, Lisboa, Ática.
- ROUSSET e outros 1981 = Jean Rousset e outros, *O Mito de Don Juan*, tradução de Maria Luísa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida, Lisboa, Arcádia.
- SAUVAGE 1981 [1957] = Micheline Sauvage, *O caso Don Juan*, in Jean Rousset e outros, *O Mito de Don Juan*, tradução de Maria Luísa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida, Lisboa, Arcádia, pp. 55-67.
- SEQUEIRA 1994 = Rosa Maria Sequeira, *D. João e a Máscara de António Patrício: o teatro da palavra*, «Lusorama» 25, pp. 10-19, <http://hdl.handle.net/10400.2/3607>.
- SEQUEIRA 1998 = Rosa Maria Sequeira, *A metamorfose dos mitos n'O Conquistador de Almeida Faria*, in Briesemeiter, Dietrich e Axel Schoenberger (ed.s), *Moderne Mythen in den Literaturen Portugals, Brasiliens und Angolas*, Frankfurt, TFM, pp. 143-155. <http://hdl.handle.net/10400.2/3652>.
- SEQUEIRA 2006 = Rosa Maria Sequeira, *O Burlador de Sevilha de Gabriel de Lima: a fantasia como ars amatoria*, «Lusorama», 67-68, pp. 27-40, <http://hdl.handle.net/10400.2/3605>.
- SEQUEIRA 2009a = Rosa Maria Sequeira, *Tradição oral e mito literário*, in Irene Maria Blayer e Francisco Fagundes, *Narrativas em Metamorfose: Abordagens Interdisciplinares*, Cuiaba, Mato Grosso, Cathedral Publicações, pp. 171-186, <http://hdl.handle.net/10400.2/3606>.
- SEQUEIRA 2009b = Rosa Maria Sequeira, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido de José Saramago: à sombra de Mozart*, «Lusorama», 79-80, pp. 6-16, <http://hdl.handle.net/10400.2/3643>.
- SEQUEIRA 2012 = Rosa Maria Sequeira, *Ler Don Juan com as mulheres*, «Lusorama», 91-92, pp. 86-95, <http://hdl.handle.net/10400.2/3649>.
- SILVA 1998 = Maria do Carmo Silva, *D. João e a máscara de António Patrício: uma tragédia de expressão*, Braga, Universidade do Minho.
- STEGAGNO PICCHIO 1969 = Luciana Stegagno Picchio, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugalia.
- TAVARES 2011 = Manuela Tavares, *Feminismos. Percursos e desafios (1947-2007)*, Lisboa, Texto Editores / FCT/ UAb / CEMRI.
- TORRENTE BALLESTER 1999 = Gonçalo Torrente Ballester, *Don Juan*, Gonçalo Torrente Ballester, *Sobre Literatura e a Arte do Romance*, Algés, Difel, pp. 43-69.
- WATT 1997 = Ian Watt, *Myths of Modern Individualism*, 2ª ed., Cambridge, Cambridge University Press.
- WEINSTEIN 1959 = Leo Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford, Stanford University Press.

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di settembre 2016

