

Rosa Maria Sequera (Lisboa)

Dom João Tenório na modernidade: remistificação ou desmistificação?

Diz Becerra Guáñez (1997: 174) que

[...] de todos los atributos de don Juan, el siglo XX ha privilegiado fundamentalmente uno: el cazador de mujeres, el seductor.

Não creio que se possa afirmar isto se pensarmos em obras significativas que este século produziu sobre o tema. Na verdade, tal afirmação serve-lhe para defender a tese de que

[...] en el siglo XX abandonamos a Don Juan y penetramos en el donjuanismo [...] (Becerra Guáñez 1997: 166),

pela razão de que

[...] al despojarle de su transcendencia el mito desaparece, y en su lugar vemos surgir un tipo literario [...] (Becerra Guáñez 1997: 166).

Ao considerarmos as obras concretas, constatamos, pelo contrário, que muitas delas se assemelham por serem comédias em que D. João aparece desinteressado de conquistas.

São disso exemplo as peças de Bernard Shaw (1901-1903) em Inglaterra e de Max Frisch (1952) na Suíça: nelas, Don Juan procura escapar das mulheres, embora sem sucesso, para se dedicar às suas verdadeiras paixões que são, no primeiro caso, o estudo da sociedade e, no segundo, o estudo da geometria. Na Itália, os romances de Brancati, uma série iniciada em 1941 com *Don Giovanni in Sicilia*, vão na linha da peça do autor sobre o mesmo tema cujo título é, já de si, significativo: *Don Giovanni involuntario*. Também a personagem de Brancati é um Don Giovanni às avessas, sem iniciativa e sem estratégias de conquista. Neste caso, estamos perante uma caricatura do donjuanismo, da qual emerge a crítica da ideologia da masculinidade.

Dietrich Briesemeister / Axel Schönberger (eds.):

Varietas literarum lusitanicarum:

Studien zu den Literaturen Angolas, Brasiliens, Mosambiks und Portugals,

Frankfurt am Main: Dornus Editora Europaea, 2006,

ISBN 3-927884-78-2, págs. 203-218

No século XX, o sedutor torna-se seduzido, alterando, deste modo, mais um dos traços essenciais do mito. É o que se pode concluir das obras produzidas ao longo deste período. Na mesma linha vai o romance de Almeida Faria (1990) em Portugal. Em todas elas, o protagonista tem um destino que não escolheu e do qual não consegue libertar-se, acabando por se submeter às vontades femininas. Em Shaw, a mulher é apresentada como uma «força da vida» que triunfa sobre o homem, o herói de Frisch casa com Miranda a contragosto e tem de se conformar a uma vida burguesa, o conquistador de Almeida Faria entra em Paris ao serviço de uma sociedade feminista chamada SUCH, «Société pour l'Usage Convenable des Hommes».

Não admira que surjam as teses sobre a impossibilidade de sobreviverem o mito nos tempos modernos.

Já Jean Massin em 1979 defendia a teoria de Becerra Guáñez do desaparecimento do mito e do aparecimento de um tipo que, em seu entender, teria ocorrido por volta de 1850. Por seu turno, Micheline Sauvage afirma num artigo inicialmente publicado em 1957:

[...] o mito de Don Juan é um mito cristão [...] Os tempos mudaram. Don Juan morreu (Sauvage 1981: 67).

Don Juan morreu, vivam os 'donjuans' (Sauvage 1981: 62).

Torrente Ballester explana muito bem os fundamentos desta ideia:

O nosso tempo alterou os pressupostos da questão, e hoje assistimos à perda de valor e significação de Don Juan na consciência das últimas gerações, não só alheias a toda a transcendência como trabalhadas pelos germes de outra moral, ainda não constituída, mas cujas linhas se vão desenhando já. A vida amorosa foi e é matéria de estudo e discussão para psicólogos, sociólogos e, é claro, para essa classe nova dos sexólogos. No campo espiritual criado por estas operações Don Juan perde sentido, e se alguém o tem em conta não é propriamente para o elogiar, mas para o destruir. [...] Sem pecado. Don Juan transformase pura e simplesmente em *playboy*, ou seja, num sujeito um pouco ridículo que deve à sua reputação as suas relações *não dramáticas*, e muito menos *psicaminosas*, com as mulheres, com um perfil de acentuadas características sociais. [...] É um tipo bem representado por numerosos e conhecidos indivíduos, mas não um mito (Torrente Ballester 1999: 230-231).

Curiosamente, Ballester é também autor de um romance intitulado *Don Juan*, o qual parece ser o desmentido das suas afirmações. Pode até considerar-se que esta obra relance o mito. Tal é também a opinião de Becerra Guáñez, que considera ter este romance as características essenciais para isso, ou seja, as relações amorosas conduzindo Don Juan a um fim trágico

(Becerra Guáñez 1997: 190), embora neste ponto não seja coerente com a sua tese.

Será que depois de ter envelhecido nos finais do século XIX e de, no século XX, se ter transformado num ser manipulável pelas mulheres, Don Juan ainda é Don Juan?

Para responder a esta questão, é pena a investigação mais aprofundada sobre o tema não ter em conta os dados que a literatura de expressão portuguesa poderia fornecer. Vamos, pois, atentar neste aspecto.

Fidelino de Figueiredo dá conta de duas edições em Portugal, datadas de 1715, que são traduções da peça de Molière (1933: 6). Em 1783 ocorre outra manifestação impressa do mito: uma peça anónima, *O convidado de pedra ou D. João Tenório, o dissoluto*. Quase um século depois, em 1863, Simões Dias publica dois poemas, «Xácara de D. João» e «O Bandidim de D. João», mais tarde incluídos em *Peninsulares* (1899).

Na «Xácara», em vez da volubildade donjuanesca sem problemas de consciência, deparamo-nos com o fatalismo amoroso. É o que se pode depender da seguinte fala da personagem:

Tive dó e tenho-o ainda,
Mas se Deus me fez assim,
Para calcar quantas rosas
Vêm cair ao pé de mim!
(Dias 1899: 228).

«O bandidim de Don João» reforça a ideia de um D. João inquieto, símbolo da fatalidade e dos filtros do amor. As cordas do bandidim, objecto mágico e segredo do seu poder de sedução, são danificadas pelas lágrimas vertidas à hora da morte (Dias 1899: 237-238). D. João já não é insensível e, em vez de burlador, tornou-se um homem sincero, o que está de acordo com o tempo europeu e o fatalismo da paixão romântica. É o mesmo «inferno de amar» que encontramos em Garrett.

A obra de Teófilo Braga, *A ondina do lago* (1866), na opinião de Fidelino de Figueiredo retoma a fase anterior do mito (veja-se especialmente págs. 23 a 28). Figueiredo acentua que, no poema de Teófilo, D. João é o símbolo do século XVIII sensual e incrédulo (veja-se Figueiredo 1933: 27). Parece-me antes que esta obra, reeditada em 1894/1895 quando incluída na *Visão dos tempos* e alargada por um grande conjunto de textos inéditos, visa especialmente a monarquia, que D. João simboliza e cujo destino partilha: D. João é preso, condenado pelo Tribunal Revolucionário e guilhotinado.

Se Figueiredo releva na obra o culto da mulher (e este aspecto é, no seu entender, a especificidade do mito em Portugal que neste momento já se

anuncia), a vertente *anti-establishment* não terá menos importância numa época em que se deu a chamada «questão coimbrã» (1865-1866) e se consolidou a poesia de relevância social.

Terá sido, aliás, pelo mesmo motivo que o tema de D. João surgiu no Brasil pela mão de Castro Alves, autor bem conhecido pelo cariz social da sua poesia. Trata-se de um drama que o poeta deixou inacabado em 1870, *D. João ou a Procl dos Salmos*. A luta pela causa da liberdade em que o poeta se empenhou e a sua participação na campanha abolicionista não se dissociavam da sua concepção do poeta-vate imbuído de uma missão.

É revelador o facto de ter sido a época em que à arte era atribuída uma função social a que, em Portugal, produziu mais obras sobre o mito de D. João, embora nem todas exibam propósitos dessa ordem. Está neste caso o poema de Cláudio José Nunes, «D. João e Elvira», de 1873. No breve diálogo entre as duas personagens que constitui o poema, a ideia de transcendência, sentida por D. Elvira, contrasta com o alheamento de D. João na sua plena adesão à vida terrena. É ela que se sente atraída pelo «azul dos cus do amor», ao passo que ele tenta captá-la para os prazeres sensuais:

O mundo é a mocidade!
O prazer, o canto e a luz!
(Nunes 1873: 60).

A relação entre o homem e a mulher reflecte assim a tensão entre a ordem humana e a divina.

A filosofia estética e social da época deu origem a dois poemas no ano de 1874 da autoria de Guilherme de Azevedo e Guerra Junqueiro e ainda outro de Gomes Leal no ano de 1875. Todos retratam a degradação da personagem e a destruição do mito. Na pequena peça jocosa de Gomes Leal, os prazeres sensuais são antes de natureza gastronómica, não libidinosos. Sem melancolias, sem ideais, sem conflitos, 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: 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.
(Leal 1999: 110).

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

No poema de Azevedo, mais satânico e menos burguês, «o último D. Juan» continua, pós-túmulo, a sua vida de amor. Não fosse a adjectivação depreciativa aplicada à personagem («grosresco», «infame», «vil») seria interessante esta visão da força ilimitada do desejo que perdura e submete para além da morte, um aspecto que, mais tarde, Ruy Chianca haveria de retomar.

O poema de Guerra Junqueiro é considerado o exemplo acabado do manifesto de reforma social, ética e artística típico da época. Não concordo com esta perspectiva. As declarações do autor no prefácio e na nota final à edição da obra terão contribuído para esta interpretação. O que Junqueiro diz resume-se, no fundamental, ao seguinte:

Procurei sintetizar desta maneira as doenças morais de uma das partes exteriores da sociedade moderna (Junqueiro 1876: 322).

O modo que ele encontrou foi simbolizar em D. João tudo o que entendia poder opor-se às ideias então na 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: 37), enfim, um «carrocel simbólico» como lhe chama Pierre Hourcade (1978: 119). À maneira realista, Junqueiro entende dar-lhe um castigo pela mão da justiça humana, nomeadamente pelo crime descrito no artº 401 do Código Penal, e uma morte vulgar, a pedir esmola e coberto de chagas.

Apesar disto, e contra a opinião comum (por exemplo, Fidelino de Figueiredo é peremptório ao escrever que Junqueiro não compreende a transcendência do mito; veja-se Figueiredo 1933: 29) e até contra o próprio autor que afirma ter querido retirar à personagem qualquer encanto poético, beleza romântica e prestígio lendário (Junqueiro 1876: 322), não creio que o D. João de Junqueiro se conforme a esta perspectiva.

É certo que Deus e D. João pretendem representar a decadência moral daquele tempo e são pretexto para o autor fazer um retrato vingador dos males do mundo e do estado da arte (para o qual erige como modelo *Les châtiments* de Victor Hugo), declarando que

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: 36).

Também se pode admitir que ele quer eliminar a transcendência da estátua e, intencionalmente, reduzir D. João a limites humanos e vulgares. Há um tipo de transcendência que não consiste na perseguição de um ideal feminino, como no Romantismo, mas na ânsia de um ideal que retoma a cosmovisão católica e, com isso, um dos elementos a intervir com mais força na concepção de Don Juan: a atitude face à graça. É a própria personagem a dizer expressamente:

procurai na terra o ideal do amor
(Junqueiro 1876: 289).

Longe da caracterização de um malandro, como intencionava o autor, o que Junqueiro 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: 240).

À exterioridade do D. João de Cláudio Nunes, sucede-se agora um D. João feito de interioridade que lamenta uma ausência. Um D. João muito baudelairiano que experimenta o mesmo tédio que o D. João simbolista de António Patrício também haveria de viver. Transcrevo o seguinte extracto, tocante de pungência que, além do mais, na sua forma de soneto, funciona como peça independente:

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

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

Se esgotei finalmente os sonhos do imprevisito,
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 Judas!¹
(Junqueiro 1876: 239).

O que Torrente Ballester coloca na boca do seu Don Juan retoma esta questão fundamental da liberdade de Don Juan face à liberdade e às normas sociais e explica como a vida do herói, uma vida entregue ao pecado, não é tanto uma série de golpes assustados contra o coração das mulheres, mas sobretudo contra o coração de Deus. Em Junqueiro, também o verdadeiro antagonista de D. João é Deus. As palavras do Don Juan de Torrente Ballester 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 victorioso. 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 ... (Torrente Ballester 1999: 60-61).

Para o protagonista do drama de Junqueiro o silêncio de Deus parecer 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 voluntariamente 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, segredo do seu poder de sedução (um elemento muito pouco realista que pode espantar se se persistir na leitura habitual da obra),² sendo embora o resultado do tédio das conquistas, também é passível de ser encarado como mais um acto 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 guitarra
Quebrou-a com os pés, desfi-la em mil pedaços;
E depois exclamou: «O noite, ó mancinha,
Estendei sobre mim os venenosos braços!»

Estava negro o céu [...]
O crescente da lua avermelhado e polido

¹ A ortografia foi atualizada.

² Não é, porém, o único elemento fantástico na peça de Junqueiro. 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 apoderara-se da sua guitarra mágica, segredo do seu poder de sedução.

Brilhava como a folha enorme d'um cutelo.
(Junqueiro 1876: 257).

Durante a sua nova vida de salimbanco, D. João não deixa de se sentir dono do próprio destino. Escolhe o modo de sobrevivência com a companhia de quem se une, Impéria (a quem tinha lançado numa vida de meretriz), rejeitando outras hipóteses como a de se tornar comendador.

É curioso o facto de encontrarmos aqui o eco romântico da mulher que perdoa, lembrando Dona Ana, a heroína que vai possibilitar a salvação de Don Juan.³

A frase final de D. João dirigida à Impéria à hora da morte, com a qual o poema termina, se é sinal de que Deus continua mudo, curiosamente dilhe a última palavra sobre Ele:

Não é remorso ... é fome
(Junqueiro 1976: 322).

Pierre Hourcade tem razão em notar certos paradoxos (alguns aparentes) em Junqueiro, por exemplo, o facto de o seu anti-clericalismo declarado coexistir com manifestações de respeito pela fé (Hourcade 1978: 115). Não deve, pois, causar grande surpresa a discrepância entre o que o autor se propõe fazer e o que faz.

O poema de João Saraiva «D. João e Elvira», inicialmente datado de 1890, apresenta-nos, de acordo com a época, um D. João de sombras que pretende cativar para as sombras:

Não tenhas medo às sombras, ao mistério
Que vêm do Céu às almas virginais ...
A Lua fez-se para o cemitério!
Vendo-te mal é que eu te adoro mais! ...
(Saraiva 1924: 92).

No poema posterior de Manuel da Silva Gato, cuja primeira publicação data de 1906, e segundo as declarações do autor no prefácio, D. João é o reivindicador dos direitos da natureza, uma pura força da criação contra a qual não há impulsos, sentimentos, preceitos de moral, escrúpulos e ideias sagradas que prevaleçam.

Para Silva Gato, D. João tem a dignidade de um símbolo transcendente, fonte de vida e transformação da natureza. Todo o poema é a história da

³ Sobre as consequências da desintegração do grupo feminino numa mulher única, operada no Romantismo, veja-se Jean Rousset (1981), especialmente págs. 43 a 45.

peregrinação da personagem depois de ter ouvido com remorso as vozes femininas que tinha enganado. No percurso do caminho, o cenário vai-se alterando pela simples presença de D. João. A sua fatalidade consiste nesta força que dele emana. Uma força ambivalente, pois se, no final do Canto III, ele parece ver a verdade, no canto final já se lança ao mar em direcção à Ilha dos Amores.

Um ano depois, o brasileiro Manuel Bandeira afirma a eternidade do mito na ansia divina da perfeição e da desilusão pelos caminhos mal percorridos num soneto composto em 1907:

Ser de eleição em cujo olhar a natureza
Acendeu a fagulha ativa que fascina,
Tu trazias aquela aspiração divina
De realizar na vida a perfeita beleza.

Creste achá-la no amor, na indizível surpresa
Da posse — o sonho mau que desvaira e ilumina.
Vencido, escarneceste a virtude moísta ...
Tua moral não foi: a da massa burguesa.

Morreste incommentado, e cada seduzida
Foi um ludíbrio à tua essência. Em tais amores
Não encontraste nunca o sentido da vida.

Tua alma era do céu e perdeu-se no inferno ...
Para os poetas e para os graves pensadores
Da imortal ansia humana és o símbolo eterno.
(Bandeira 1956: 49).

Algum tempo depois (na noite de 30 de Dezembro de 1914), Ruy Chianca levava ao palco do S. Carlos uma peça em um acto, *A Alma de D. João*. Além-túmulo, D. João condenado não deixa de ser atormentado pelo desejo. De amplo manto negro e pluma preta, «um cavaleiro da noite», ele perde-se nas trevas, mas acaba por se redimir, cedendo às tentações:

Cansado de buscar pelo calvário
Da vida o puro amor que a carne ignora,
Corri, vil caminheiro, em meu fadario
Buscando o Ideal onde não moro!

Desci ao teu inferno desesperado!
Bati à tua porta como um louco!
Mas Deus mostrou-me o ideal sonhado,
E eu ouvi-te branzir soturno e rouco!
(Chianca 1918: 26).

O poema de João de Barros (1920) foi concebido em Roma, ao mesmo tempo que o Brasil, pela mão de Francisco Pati, produzia outra obra sobre o tema, *Fansta e Don Juan*. «O ar de Roma», diz Barros no Prólogo, teve um grande papel na «promessa de todas as volúpias e a certeza de todos os perdões». Pedagogo e homem de ação, o modo como Barros trata o tema distingue-se dos restantes: apenas uma rápida cena de sedução no I acto e o restante da peça ocorre entre homens perante um problema filosófico e uma escolha de vida.

D. João sente-se vencido por algo mais forte do que ele quando Dulce, uma noviça que ele pretendia seduzir, lhe escapa ao toque dos sinos. Então resolve entrar para um convento no sentido de se aproximar da força maior de Deus. A partir daqui toda a peça se desenrola entre o próprio dilema de D. João e o dilema em que entretanto lança os monges ao fazer a apologia da vida, também com os caminhos errados que pode incluir:

Vós que à vida ensinais o refúgio da morte,
Não podéis entender a suprema verdade
Duma fé que a mais vida e mais desejo exorte.
(Barros 1920: 54)

Quando sai do convento, arrasta consigo um noviço, André, em quem se pressente o pânico da libertação, enquanto em D. João há ansia de maior liberdade.

Trata-se de uma reabilitação da personagem em tudo diferente da que nos tinha proporcionado o Romantismo. Não há dúvida de que o autor simpatiza com a sua criação e compreende o seu afã de viver intensamente:

Mas ser esse desejo, em meu sangue a cantar
Sua eterna, insistente e heróica melodia,
— Eis a oculta paixão que me pode guiar,
Eis todo o meu triunfo, eis a minha alegria.
(Barros 1920: 66)

A verdade, noção inexplícita em Silva Gaió, é agora bem definida:

Não há vida sem ti — nem Arte nem Beleza
Que em ti não vá buscar a sua realidade.
Certezas, ideias, paixões — tudo incerteza! ...
— Mas tu persistes sempre, ó única verdade!
(Barros 1920: 75)

O desejo é uma das faces da acção:

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)

Em pleno eclodir do Modernismo no Brasil, escreve Menotti del Picchia um poema dramático, *A angústia de D. João*, onde relewa a expectativa, o mundo irrealizado, o que permanece sempre interior:

Não compreenderás o prazer que consiste
em se amar, como eu amo, um ser que não existe!
Plasmei-a dentro em mim e fi-la minha eleta.
Chama-se essa mulher: a Beleza Perfeita!
(Menotti 1960: 32).

Assim qualquer mulher é signo de uma falha maior e reevia para o próprio sujeito que aspira à unidade dando-se à multiplicidade:

Eu te sinto reparada
na glória da natureza
amada que eu nunca vi
sei que estás dentro da vida
(Menotti 1960: 32).

Em 1924, António Patrício oferece-nos um D. João obcecado pela ideia da morte.

Se o mito de D. Juan oscila entre os pólos do amor e da morte, a interpretação portuguesa ressalva sempre para a morte (Siegagno Picchio 1969: 298-299).

Não sei se esta afirmação se aplica ao donjuanismo português, admitindo que tal coisa exista, mas aplica-se sem dúvida à personagem de Patrício. Depois da tentativa frustrada em João de Barros para entrar num convento, D. João vai, com Patrício, entrar para o Convento de la Caridad, tal como o espanhol Miguel de Mañara, seguindo as propostas de Mérimé, Dumas filho e Harancourt, depois de ter estado face a face com a morte.

Depois de um longo período de ausência na literatura portuguesa, o tema reaparece em 1990 com o romance de Almeida Faria, *O conquistador*, onde, apesar das circunstâncias adversas a um florescimento do mito resultantes da liberdade amorosa da sociedade moderna, Don Juan volta a surgir acompanhado pela Morte.

O conquistador deixa perpassar a mudança de valores morais da sociedade moderna e combina um grande conjunto de elementos culturais e ficcionais marcados por memórias históricas heterogêneas. A memória nacional está muito presente pela fusão do mito de Don Juan com o mito mais significativo da história e cultura portuguesas: o sebastianismo.⁴

Para desmistificar este grande mito português, o autor, cuja iconoclastia a crítica gosta de sublinhar, resolve associá-lo ao mito da desmistificação dos mitos, o donjuanism.

Na perseguição de ideais constantemente substituídos, o mito de D. João tem oscilado entre duas direcções: a remistificação (e vimos como em João de Barros, Manuel Bandeira ou Memóri ela atinge a elevação de um conceito filosófico) e, em contraste, a desmistificação que pode apresentar-se como cristismo corruptor. Mas estas duas direcções podem encontrar-se. Não preciso de relembrar a indecisão em autores como Teófilo Braga ou as intenções mal cumpridas de Guerra Junqueiro. O próprio Romantismo que relacionou o mito — reinterpretando a grande criação de Mozart (veja-se Rousset 1981) — desmistifica Don Juan na medida em que ele deixa de ser inconstante ao procurar a mulher única. Ao mesmo tempo, esta fase do mito opera uma remistificação ao apresentar-nos um Don Juan convertido e no caminho da santidade.

A transformação da consciência colectiva face ao pecado é também visível na alteração dos finais da história ao longo do tempo: condenação (Tirso), incerteza (Zamorá), salvação (Zorrilla) ou, em obras mais recentes, a supressão pura e simples do pecado e do além.

Leyla Perrone-Moisés, ao analisar algumas novas versões de Don Juan, todas elas paródicas, conclui que

[...] o castigo do Don Juan pós-moderno é a irrisão por parte da mulher, e o tédio resultante do esvaziamento de sentido das suas conquistas (Perrone-Moisés 1988: 135).

⁴ Leonor Machado de Sousa (1985) aproxima o sebastianismo do mito arturiano e dos cavaleiros da Távola Redonda, através das origens célticas comuns e de um certo pendur para o misticismo e fatalismo do povo português: «[...] o mito do rei desaparecido que, preservado em condições algo miraculosas, virá um dia salvar o seu povo, existe em muitas tradições culturais, mas na Europa o caso mais completo, mas paradigmático e de maior difusão literária é sem dúvida o do rei Artur» (Sousa 1985: 10). O mito do rei encoberto e desejado é então comum às tradições culturais britânica e portuguesa que congregam o ambiente brumoso envolvido o destino do rei ao mesmo tempo que a esperança e o desejo do seu regresso. No caso português, este asseguraria a liberdade e a independência política. O fascínio que o tema tem exercido sobre os escritores inspirou, durante os séculos XIX e XX, obras importantes, especialmente em Inglaterra, conforme nos mostra Leonor Machado de Sousa (1985).

Isto porque

[...] seduzir é tirar do bom caminho; ora as novas mulheres não estão adstritas a um 'bom caminho', mas dispostas a experimentar todos. Inconstantes no amor, elas o são tanto quanto Don Juan, o que as transforma em concorrentes (Perrone-Moisés 1988: 135).

Esta coincidência, se permite tirar conclusões sobre o modo como o mito tende a ser hoje interpretado, pode, por outro lado, dar razão às teses que afirmam a morte do mito, passível de sobreviver apenas em forma de paródia.

O conquistador português também é uma paródia e também aqui o herói é conquistado, um exemplo mais de como a caça apanha o caçador. No entanto, reduzir o mito a um tipo, fazer de D. João um conquistador, ou, por outras palavras, atentar apenas na vertente das suas relações com as mulheres, é esquecer a função ideológica, a que tem a ver com a sociedade ou com determinada filosofia de vida. O drama íntimo não está ausente do arquétipo. Se a personagem parece ser animada pela pura exterioridade, pelo prazer dos sentidos como nas obras de Cláudio Nunes e João de Barros, não podemos deixar de considerar que o seu comportamento é rebelde no sentido em que se opõe às convenções sociais e à religião. As actividades de sedutor de D. João vão embater num mundo de realidades morais e não se sabe bem quais determinam quais.

É pois um sentido que devemos procurar no herói mítico. E

[...] pensar de outra maneira é, inconscientemente, rejeitar o mito (Sauvage 1981: 64).

Porventura, o que nos dá Don Juan, e o traço mais importante a relevar, é a representação mítica do carácter revolucionário do desejo. Entre todas as modificações do mito, este nunca deixou de representar e simbolizar em D. João o desejo humano, mesmo em fases de tédio e cansaço.

Não pretendo atribuir uma especificidade portuguesa ao donjuanism como fazem Fidalino de Figueiredo ou Luciana Stegagno Picchio. Qualquer traço passível de reunir as obras que passámos em revista seria apenas provisório quando se trata de um mito que foi construído historicamente e tem evoluído de tal forma que é impossível falar de Don Juan sem o contextualizar. Mas, de um modo geral, pode concluir-se que tais obras não ignoram o valor trágico da concentração de forças antagonicas, o diálogo entre céu e terra. Reduzir D. João a um mulherengo é não ter esse diálogo em consideração.

Almeida Faria inicia uma nova viagem do mito, retomando a sua dimensão trágica. Tal como Mozart e também contra o seu século, ambos

resituem a aura sobrenatural do além-túmulo e dão ao herói o destino que ele tinha perdido. Também como em Mozart, a sensualidade e o afação conquistador de Don Juan são intensificados. Também como em Mozart, Don Juan é o apaixonado de todas as mulheres do mundo. Aliás, muitos tipos de mulher estão presentes no romance de Almeida Faria. É a ânsia de conhecimento através da experiência erótica que o último D. João portu-guês representa tão bem.

Só que o lugar do castigo deslocase agora para a própria personagem no seu eu duplicado. As parecências com o rei desaparecido e outras coincidências são uma ameaça que para sobre o novo Sebastião num movimento ora de adesão ora de alheamento, ora de aproximação ora de fuga que o fazem pensar, embora contra-vontade, no seu verdadeiro destino, envolvimento em mistério tenebroso:

Mas a ideia perseguia-me contra minha vontade, apanhando-me deprevenido nos momentos mais inesperados (Faria 1990: 76).

Os sonhos, que se reproduzem nos desenhos fantásticos da autoria de Mário Botas que acompanham os capítulos, são uma parte do diálogo com o além, pois

[...] ninguém sabe como os sonhos tomam conta de nós [...] se são nossas as imagens ou se nos são emprestadas (Faria 1990: 133).

Referências bibliográficas

Obras literárias

- Alves, Castro (1870): «D. João ou a prol dos saturnos», drama inacabado e inédito.
- Azevedo, Guilherme (1874): *A alma nova*, Lisboa: Tipografia Sousa e Filho.
- Bandeira, Manuel (1956): *Obras poéticas*, Lisboa: Minerva (pág. 49: «Don Juan»).
- Barros, João de (1920): *D. João*, Lisboa: Paris: Livraria Aillard e Bertrand.
- Braga, Teófilo (1866): *A ondina do lago*, Porto: Tipografia Comercial.
- Brancai, Vitaliano (1989): *Don Giovanni na Sicília*, tradução do italiano de Mario Fondelli, Rio de Janeiro: Nova Fronteira [1941].
- Brancai, Vitaliano (1993): *Don Giovanni involontario*, Roma: Viviani Editori.
- Chianca, Ruy (1918): *A alma de D. João*, Lisboa: Livraria Classica Editora.
- Dias, J. Simões (1899): *Peninsulares*, Lisboa: Livraria Tavares Cardoso e Irmão [1863].
- Faria, Almeida (1990): *O conquistador*, Lisboa: Caminho.
- Frisch, Max (1971): *Sincke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp [1953] (págs. 379-439: «Don Juan oder die Liebe zur Geometrie»).
- Gaio, Manuel da Silva (1924): *Don João*, Porto: Companhia Portuguesa Editora [1906].
- Junqueiro, Guerra (1876): *A morte de D. João*, segunda edição emendada, Porto: Livraria Moré [1874].
- Leal, Gomes (1999): *Clariadas do Sul*, Lisboa: Europa América [1875].
- Nunes, Cláudio José (1873): *Cenas contemporâneas*, Lisboa: Rolland e Semiond.
- Parrício, António (1982): *Teatro completo*, Lisboa: Assírio e Alvim [1924] (págs. 293-426: «D. João e a máscara»).
- Picchia, Menotti del (1960): *A angústia de D. João*, S. Paulo: Oficina Casa Mayença [1922].
- Saraiva, João (1924): *Líricas e sátiras*, Lisboa: Sociedade Editora Portugal-Brasil [1890].
- Shaw, Bernard (2000): *Man and Superman*, London: Penguin [1901-1903].

B Estudos

- Becerra Guáñez, Carmen (1997): *Mito y literatura (estudio comparado de Don Juan)*, Vigo: Serviço de Publicações da Universidade de Vigo.
- Figueredo, Fidelino (1933): *Donjuanism e anti-donjuanism e Portugal*, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Hourcade, Pierre (1978): *Temas de literatura portuguesa*, tradução de Álvaro Salema, Lisboa: Moraes (págs. 103-121: «Guerra Junqueiro, a sua época e Victor Hugo»).
- Massin, Jean (1979): *Don Juan: mythe littéraire et musical*, Paris: Stock Musique.
- Perrone-Moisés, Leyla (1988): «Don Juan na literatura de hoje», em: Ribiero, Renato Janine (1988): *A sedução e as suas máscaras*, São Paulo: Companhia das Letras, págs. 129-141.
- Picchio, Luciana Stegagno (1969): *História do teatro português*, tradução de Manuel de Lucena, Lisboa: Portuália.
- Rousser, Jean (1981): «Don Juan ou as metamorfoses de uma estrutura», em: Rousser e outros (1981: 31-45).
- Rousser, Jean e outros (eds.) (1981): *O mito de Don Juan*, tradução de Maria Luísa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida, Lisboa: Arcádia.

- Sauvage, Micheline (1981): «O caso Don Juan», em: Rousset e outros (1981: 53-67) [artigo inicialmente publicado em 1957].
- Sousa, Maria L. Machado (ed.) (1985): *D. Sebastião na literatura inglesa*, Lisboa: Ministério da Educação.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1999): «Don Juan», em: *Sobre literatura e a arte do romance*, Alges: Difel, págs. 43-69.