

Rosa Maria Sequeira

Centro de Estudos Globais - Universidade Aberta

Fogo e paisagem indomada no mito de Don Juan.

Conferência convidada apresentada no II Colóquio “Diálogos em Marvão” em 26 de maio de 2023 sobre o tema *Paisagem e Artes* (Academia de Marvão)

Na literatura, o *topos* paisagem é pleno de metáforas e constitui um lugar simbólico de projeções humanas, por vezes opostas. O *locus amoenus* da literatura clássica e poesia bucólica, remetendo para a paisagem tranquila que espelha um ideal de harmonia entre a natureza e o homem pode opor-se ao *locus horrendus* da literatura romântica enquanto cenário inquietante e selvático que se coaduna melhor com o culto da sensibilidade individual e da paixão exacerbada. As descrições literárias do mundo natural evocam assim um espectro largo de emoções e símbolos. Desde a conotação com o Paraíso Perdido até à expressão do irreal e do onírico, a paisagem é sempre um pano de fundo para a projeção de desejos humanos enquadrados numa determinada narrativa.

O equilíbrio entre civilização e natureza, que se relaciona com esta oposição de narrativas e oposições, é um dos temas associados ao mito de Don Juan na medida em que o herói simboliza uma naturalidade radical oposta a exigências sociais que possam impedir a consecução dos seus desejos¹.

A figura mitológica de Don Juan assenta na irreverência, desafio e provocação perante todas as normas sociais. De riso vital e alegre, Don Juan não respeita fronteiras morais. A sua palavra não tem valor performativo, assentando muitas vezes numa vã promessa de casamento. Isto é explicado pelo seu criado Leporelo a D. Elvira, a sua mulher desprezada, logo na primeira cena do *Don Juan* de Molière:

LEPORELO:

Vive a vida como um animal selvagem; um porco de Epicuro, verdadeiro Sardanapalo, que só busca satisfações, e fecha os ouvidos a todas as censuras que lhe faça o mais puro cristão. Acha idiotice tudo em que acreditamos. Tu me dizes que se casou com tua ama. Isso é pouco. Pra satisfazer sua paixão ele não hesitaria em casar também contigo, teu gato e o teu sapato. Um casamento não lhe custa

¹ O equilíbrio civilização e natureza é objeto da ecocrítica, embora noutra perspetiva que não a donjuanesca. Podemos encontrar um exemplo em Glotfelty (1996).

nada; é só um estratagema pra atrair as tolas; casa como respira, sem mesmo perceber. E, uma vez satisfeito, esquece.

(Molière, *Don Juan*, cena I)

A personagem de Don Juan representa assim uma força da natureza e não um indivíduo.

A associação de Don Juan com a natureza revela-se também pela vivência do tempo. A relação do homem com o tempo é profundamente diversa da que a natureza tem. Enquanto o homem vive um tempo progressivo, finito e não repetido, a natureza é cíclica e repetida, potencialmente infinita. O mito de Don Juan, sendo um mito de recomeço na repetição das conquistas, funde-se com o recomeço cíclico da própria natureza. Nesse sentido Don Juan, semelhante a Sísifo, está condenado a repetir sempre a mesma tarefa, colocando-se sempre na linha de fuga do instante como que para escapar à voragem do tempo (Dumoulié, 1993: 14).

Daí a sua força natural, segundo Kierkegaard, poder ser mais adequadamente expressa através da música: “parce que la musique ne me le presente pas comme personne ou individu, mais comme puissance” (1970: 103). Ora este vigor um tanto abstrato associa-se mais à ideia de paisagem bravia da qual a humanidade está ausente e encontra-se mais próxima do sublime do que de uma estética do pitoresco ou de uma estética da harmonia e do equilíbrio:

Quand je conçois Don Juan dans le domaine de la musique, je n`imagine plus un homme précis, mais une force de la nature, le démoniaque, qui se laisse aussi peu de séduire que le vent de souffler, la mer de se bercer, ou la cascade de se précipiter de la cime.

(Kierkegaard, 1970: 90)

Talvez por isso dos dois melhores exemplos da interseção da paisagem indomada com o mito de Don Juan datem do período romântico: são eles o poema épico de Lord Byron e *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, datados respetivamente de 1837 e 1840. Se o poema de Byron se inicia com uma imagem de exuberância natural - “Sweet is the vintage, when the showering grapes / In Bacchanal profusion reel to earth” (canto I) – o poema de Espronceda começa por evocar aquele cenário noturno e inquietante tão ao gosto romântico da época:

Era la hora en que acaso
temerosas voces suenan
informes, en que se escuchan
tácitas pisadas huecas,
y pavorosas fantasmas
entre las densas tinieblas
vagan, y aúllan los perros
amedrentados al verlas.

(Espronceda, 1840:10)

A arte apropria-se da paisagem e dá-lhe sentido. Enquanto *topos* literário, a paisagem bravia é conotada com as margens da civilização e, por conseguinte, remete para um espaço de liberdade. Daí a ética amorosa de Don Juan se basear na natureza e a sua figura dar azo a um discurso analítico que oscila entre o humano e o não-humano convocando forças poderosas e algo obscuras numa dialética natureza / civilização: “The idea of wildness refers to the absence of humanity, yet ‘wildness’ has no meaning outside the context of civilization that defines it” (Byerly, 1996: 53). A quebra da lei tem sempre esta última por referência. Talvez por isso Don Juan atue em paisagem citadina, socialmente concentrada, em luta contra os preconceitos, falsidades e rigidez moral enquanto símbolo da natureza que se opõe às normas da sociedade. Por outro lado, a cidade representa o pulsar da vida e as oportunidades que se oferecem aos seus encontros amorosos. A transgressão das normas que Don Juan leva a cabo permite assim exhibir um conflito dramático que precisa do contraste entre a sua índole natural e a sociedade.

A subjetividade do mundo moderno cria o mito de Don Juan (ver, a propósito, Ian Watt, 1996), reinventando em Sevilha o paraíso perdido e projetando nessa geografia um sonho de liberdade. Já noutro passo me referi à relação intrínseca do herói com a cidade de Sevilha (“cidade famosa pelas suas laranjas e mulheres” diz Byron no seu poema épico) enquanto lugar literário que representa uma certa ideia libertária, hedonista, marginal e resistente à normalização (cf. Sequeira, 2017a). A Andaluzia, porventura a região mais quente da Europa, é assim o cenário eleito para colocar Don Juan e também Carmem, ambos representantes da ordem natural contra as constrições sociais. No plano amoroso, ambos reclamam o poder de escolher e de abandonar sem aceitar amarras que os prendam para além dos seus desejos. Ambos se colocam à margem das normas sociais na afirmação radical dos direitos do indivíduo quando rejeitam um ideal de amor convencional e moral tradicional. A imagem da Andaluzia enquanto espaço idealizado em consonância com estas personagens é o resultado da mesma mudança de sensibilidade que passou a valorizar a paisagem romântica selvagem e natural em vez do equilíbrio clássico e das suas coações reguladoras.

O fogo participa do mesmo campo semântico da paisagem natural com a sua renovação periódica e regeneração. Nos rituais iniciáticos de morte e renascimento, a purificação pelo fogo é complementar à purificação pela água. O fogo pertence também à simbologia da luz e da verdade que o mito de Prometeu convoca quando este rouba o fogo divino para o dar aos homens. Assim, o fogo é veículo entre o mundo do além e o mundo dos vivos tal como o próprio Don Juan que, como dizem os mitólogos, é um herói da zona intermédia colocado num conflito de contaminação entre o humano e o divino. Não deve surpreender que a solução dramática inicialmente adotada para um herói transgressor e que ultrapassa os limites da justa medida

tenha sido o castigo do fogo infernal. Don Juan, herói do desafio tal como Prometeu, é arrastado para o fogo do inferno pela estátua representante da justiça divina que lhe estende uma mão ardente. Deste modo, o fogo está diretamente relacionado com a presença e a revelação de Deus. Com a evolução do mito na modernidade deixa de ocorrer esta solução dramática.

O fogo é também uma imagem que possui um simbolismo sexual ligado universalmente à primeira técnica de obtenção do fogo por fricção, em movimento de vaivém que se pode associar ao ato sexual. Daí que esta associação natural esteja também presente na identificação com a paixão.

A imagem do fogo incontrolável e do mar revoltado como parte da paisagem intocada estão presentes no mito de Don Juan desde a obra fundacional de Tirso de Molina em 1630. No entanto, o *Dicionário de Don Juan* de Pierre Brunel (1999), entre a multiplicidade de motivos que contempla, por exemplo, o vinho ou champanhe, a espada, o corpo, a coragem entre muitos outros ao longo de mais de mil páginas, não considera o motivo do fogo. Daí ter julgado pertinente analisá-lo em três fases muito distintas do mito através de três obras: a génese no Século de Ouro espanhol, época de grande florescimento dramático, com *El burlador de Sevilla e convidado de piedra* de Tirso de Molina (1630); as alterações do mito no período romântico através do poema dramático de Lenau (1851) e, por último, o libreto de Saramago, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005) na literatura contemporânea. Nestas três obras o fogo adquire uma significação particular que dá conta da evolução do mito ao longo do tempo.

Na peça de Tirso de Molina o fogo está associado à própria figura de Don Juan. Quando ele tem de fugir de Nápoles, depois de ter enganado a Duquesa Isabela fazendo-se passar pelo seu noivo, sofre um naufrágio na costa de Tarragona e é salvo pela pescadora Tisbea que logo se sente atraída por ele. A imagem do fogo liga os dois amantes:

TISBEA:
 Parecéis caballo griego
 que el mar a mis pies desagua,
 pues venís formado de agua
 y estáis preñado de fuego.
 Y si mojado abrasáis,
 estando enjuto, ¿qué haréis?
 Mucho fuego prometéis,
 ¡plega a Dios que no mintáis!
 Por más helado que estáis,
 tanto fuego en vos tenéis,
 que en este mío os ardéis.
 ¡Plega a Dios que no mintáis!

(Tirso de Molina, 1630: 615-636)

Mas Don Juan que, nas palavras do seu criado Catalinón, é “castigo de las mujeres” (Tirso de Molina, 1630: 895), depois de lhe ter prometido casamento (op. cit: 928-929) e ter dormido com ela, não só a abandona como ainda, talvez num ato de desprezo, pega fogo à sua cabana. A alma em fogo é a imagem que dá conta da reação de Tisbea:

TISBEA:
 Fuego, fuego, que me quemo,
 que mi cabaña se abrasa!
 Repicad a fuego, amigos,
 que ya dan mis ojos agua.
 Mi pobre edificio queda
 hecho otra Troya en las llamas,
 que después que faltan Troyas,
 quiere amor quemar cabañas.
 Mas si amor abrasa peñas,
 con gran ira y fuerza extraña,
 mal podrán de su rigor
 reservarse humildes pajas.
 ¡Fuego, zagales, fuego, agua, agua!
 ¡Amor, clemencia, que se abrasa el alma!
 (Op. cit: 986- 1000)

Vemos assim que o fogo, símbolo da paixão, é uma imagem ambivalente, que não deixa de estar ligada ao sofrimento: “¡T riste y mísero de aquél / que en su fuego es salamandria!” (op. cit: 968-969). O castigo divino também pelo fogo é o desfecho que pretende reparar o mal provocado, sendo D. Gonzalo o representante das vítimas ofendidas quando estende a mão ardente a Don Juan para o arrastar para o fogo infernal:

DON JUAN:
 ¡Qué me abraso! ¡No me abrases
 con tu fuego!

D. GONZALO:
 Este es poco
 para el fuego que buscaste.
 quien tal hace, que tal pague.
 (op. cit.: 2775-2781)

Já o período romântico, com a valorização dos direitos do indivíduo que se tinha iniciado na modernidade, é propício a uma reabilitação do herói. Em vez de um embusteiro, esta fase do mito apresenta um herói reflexivo e atormentado que pode inspirar simpatia. Tal é a personagem do poema dramático de Lenau, escrito em 1844, já depois do Don Juan de Byron e da fusão com a lenda de Fausto, e publicado postumamente em 1851. A composição de Richard Strauss,

inspirada nesta obra, mostra a busca de Don Juan da mulher única que encarnaria todas as mulheres que ele não pode possuir individualmente. Lenau, na linha de Byron, concebe um Don Juan apaixonado, alguém que vive para o amor. Constatamos aqui as concepções amorosas panteístas na linha de Hegel: a alma humana perde-se em Deus e é Ele que ela busca quando persegue a beleza nas encarnações sucessivas dos seres efémeros. No final, cansado da sua busca vã, Don Juan decide fazer-se abater num duelo. Atira a espada para o chão e deixa que o rival, D. Pedro, o trespasse. Não há castigo.

Um outro conflito do poema relaciona-se com o facto histórico da obrigatoriedade de celibato para os membros do clero imposta pelo Papa Gregório VII, uma questão em relação à qual o próprio autor assume uma atitude de oposição humanista. Para defender a sua posição, Lenau retoma uma farsa tradicional alemã *Bruder Rausch* em que um demónio disfarçado faz entrar um grupo de doze raparigas num convento para tentar os frades. Neste caso o demónio tentador é Don Juan:

DON JUAN:

Ja, geübt sind diese Helden
in Entzückung und Ekstasen,
weil sie oft andächtig rasen
Vor den heiligen Gemälden.

Doppelt feurig brennt die Glut,
Wenn sie wird in frohen Tagen
Auf ein Bildnis übertragen,
das da lebt in Fleish and Blut.²

(Lenau, 1851: 899)

Perturbados pela presença das raparigas, os monges dividem-se. Há os que querem permanecer fiéis aos votos e os que aceitam a nova companhia. Neste último grupo se inclui o terceiro monge: “Ich entspringe dem Verliese / Fahret wohl, ihr dürren Schemen / Nebelhafte Paradiese!”³ (Ibidem) ou do sexto monge: “auf geht mein Gelübd`n in Feuer” (Ibidem)⁴. Mas no final todos se deixam seduzir, sucumbindo ao fogo interior que uma jovem neles presente: “Innig feurig ist sein schmachten”⁵ (Ibidem).

² Tradução nossa: Ora estes heróis estão habituados / a êxtases e delícias, /pois muitas vezes deliram com devoção / perante os santos retábulos. / O seu brilho arderá duplamente / quando nos dias frios / se relacionará com uma imagem / que vive em carne e sangue.

³ Tradução nossa: Escapo-me da gaiola / Adeus secas doutrinas / paraísos nublados.

⁴ Tradução nossa: Os meus votos desaparecem em chamas.

⁵ Tradução nossa: O seu definhar é fogo interior e lânguido.

Em vez de um sacrilégio, a cena do convento sugere uma libertação de regras impostas arbitrariamente por um louco que recusa o amor: “Was war Gregor der Siebte / für ein Narr, dass er nicht liebte!”⁶ (Lenau: 1851: 902).

Quando o prior responsável chega e se depara já com parte das celas fechadas, tendo os monges desaparecido com as jovens, apela a Deus para lhe dar instrumentos de punição em jardas de chamas (“Flammenstaupe”): “Bald sollt ihr noch anders brennen (...) Ich vollbring`s zu deiner Ehre. Jesu Christe, miserere!”⁷ (Lenau, 1851: 905). Esta cena do incêndio é premonitória, não apenas da evolução da paixão, mas da própria da evolução de Don Juan. A tempestade dá lugar à letargia e o fogo resulta em cinzas:

Es war ein schöner Sturm, der mich getrieben,
Er hat vertobt, und Stille ist geblieben ... der Brennstoff ist verzehrt,
Und kalt und dunkel ward es auf dem Herd.⁸

(Lenau, 1851: 902)

Lenau faz salvar todos os monges e todas as raparigas e é o prior intransigente que perece no fogo que ele próprio tinha ateado enquanto Don Juan se atormenta com a consciência do crime, dizendo para o seu amigo Marcello: “Das ging zu weit, so hab`ich`s nicht gemeint”⁹ (Lenau, 1851: 901). Esta hesitação e introspeção, ausente na primeira fase do mito desde Tirso de Molina até ao Romantismo, é típica da caracterização do herói deste período. O deslocamento do fogo castigador de Don Juan para o prior inflexível revela esta alteração que se baseia na alteração da própria noção de pecado.

Na fase moderna do mito e no mundo dessacralizado da literatura contemporânea, a fogueira punitiva do inferno não é credível. Um castigo, outras não, o castigo de Don Juan adquire outro caráter: é ele que é perseguido pelas mulheres e enganado ou entra num jogo de seduções e enganos mútuos. A esta fase pertence o libreto de José Saramago, publicado em 2005, representado no Teatro Nacional de S. Carlos em 2006 e reeditado em 2018.

No *Don Giovanni* de Saramago, o castigo é desviado para o próprio mito e é simbolizado no catálogo de conquistas. Em vez do próprio Don Giovanni, é o catálogo que é queimado pela mão das mulheres (Dona Ana e Dona Elvira) que lançam o herói na vergonha terrestre ao eliminarem a sua reputação:

⁶ Tradução nossa: Que louco é Gregório o sétimo / que recusa o amor.

⁷ Tradução nossa: Daqui a pouco ardereis de outros fogos (...) faço-o pela tua glória, Jesus Cristo, miserere!

⁸ Tradução nossa: Foi uma bela tempestade que me arrastou / Enfureceu-se e o silêncio permaneceu... a fogueira apagou-se e está fria e escura.

⁹ Tradução nossa: Isto foi longe demais. Não queria que acontecesse.

DONA ANA, DONA ELVIRA

A tua apregoada vida de sedutor é que é um a 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: 79-81)

A vingança torna-se humana e não divina. No entanto, este apagamento da reputação permite-lhe a libertação do peso da história do mito de mais de quatro séculos e o renascimento numa nova identidade. Aqui o fogo tem um dos sentidos metafóricos que tradicionalmente também lhe é atribuído, o de purificação. É um ato simbólico que representa a renovação necessária do próprio mito e o renascimento do homem vulgar sem traços de heroísmo, marcas de transcendência ou forças naturais sobre-humanas. E é uma mulher, Zerlina, que o faz renascer, transformando-o de Don Giovanni em Giovanni. Por outras palavras, a força sublime do amante irresistível é desmistificada e humanizada:

DON GIOVANNI

Este não é Don Giovanni

ZERLINA

Este é Giovanni, simplesmente, vem.

(Saramago, 2005: 93)

Assim, toda a ação se centra em torno do catálogo, que representa o peso do mito com as conquistas de 2065 mulheres que a ópera de Mozart / Da Ponte contabiliza. Este não existia na peça de Tirso de Molina e foi concebido pela *commedia dell'arte* italiana com grande economia dramática uma vez que permite alargar as conquistas para além do espaço e tempo de representação. Tem sido reconhecido (ver, por exemplo, Plouhinec, 1999) que o catálogo representa todo o poder de Don Juan sobre as mulheres mas também o caráter inquieto da personagem, a prova da sua desilusão na perseguição de um ideal e os seus pecados infinitos. À sua passagem ele deixa lágrimas, arrependimentos, desonra e desespero como vimos na cena de Tisbea em Tirso de Molina. Mas, como também tem sido reconhecido e a peça de Tirso mostra bem, os seus pecados ameaçam também os homens e todo o sistema patriarcal, pois a honra do pai é destruída através da filha e a honra do marido através da mulher. Desde Tirso de Molina que Don Juan subverte as leis da propriedade e da troca que envolvem as mulheres, reduzindo tudo à fórmula simples “um homem e uma mulher” como vemos na resposta que Don Juan dá ao rei quando este acode aos gritos de Isabela no momento em que ela descobre o engano de que tinha sido vítima:

REY

Qué es esto?

ISABELA
¡El rey! ¡Ay, triste!

REY
¿Quién eres?

D. JUAN
¿Qué ha de ser?
Un hombre y una mujer.

(Tirso de Molina, 1630: 21-24)

Quando Isabela se vai queixar ao rei, ele não deixa de a repreender e considerar culpada por não ter sido boa guardiã da honra que pertence ao homem:

REY
Ah, pobre honor! Si eres alma
del [hombre], ¿por qué te dejan
en la mujer inconstante,
si es la misma ligereza?

(Tirso de Molina, 1630: 155)

O libreto de Saramago começa com um Prólogo centrado em torno do catálogo e a Cena 1 inicia-se com a visita da Estátua que vem buscar Don Giovanni. Esta cena termina com uma labareda no chão que se apaga por três vezes, o que dá azo à deixa jocosa de Don Giovanni: “Acabou-se o gás” (Saramago, 2005: 39), não antes de uma troca de acusações mútuas:

COMENDADOR
És um miserável pecador, mereces ser castigado

DON GIOVANNI
Nunca viste o pérfido rosto da hipocrisia cada vez que te olhaste ao espelho?
(Saramago, 2005: 7)

O ser-se malvado ou não é uma questão de ponto de vista, como diz o próprio Don Giovanni (2005: 48).

A violência sacrificial do mito pelo fogo tem um novo enfoque no próprio mito. É este que é sacrificado, não apenas pela obsolescência do castigo divino mas também pela anulação da identidade do herói e pela proposta de uma nova ordem social em que as mulheres dominam. Na sociedade atual, não há lugar para a mulher vítima que deixa de ser a guardiã da honra masculina e que já não é objeto de qualquer sansão social pelo facto de ter sido seduzida.

No entanto, fica a questão se se anula completamente o domínio mitológico na medida em que a estátua, embora impotente, não deixa de estar presente. Diz-lhe Don Giovanni que ela

não passa de um adereço ou de um “pobre velho [que] ainda era dos que acreditavam no poder justiceiro das maldições” (op. cit: 47-48), mas não deixa de ter carga simbólica, como já referi noutra ocasião (cf. Sequeira, 2017b). Por outro lado, se a estátua não pode punir o herói pelo fogo infernal, já as mulheres têm o poder de o castigar pelo fogo queimando o catálogo. Na peça de Max Frisch (1953) ele é a vítima nas mãos da manipuladora Miranda que o impede de seguir a vida que escolheu. No final do libreto de Saramago, é a mulher que decide com quem quer ficar e, antes de cair o pano, a sua razão fica sancionada: “Deus e o Diabo estão de acordo em querer o que a mulher quer” (Saramago, 2005: 99).

Esta breve passagem por três momentos diferenciados do mito de Don Juan mostra a alteração da consciência face ao pecado e a marginalidade social do herói iconoclasta. Essa marginalidade está em consonância com a paisagem indomada à qual pertence o fogo. Ao mesmo tempo, abre a possibilidade de leituras projetivas e visionárias: “The feeling of awe that is inspired by a ‘sublime’ scene depends on the spectator’s sense of its dominant power and its ability to call forth a visionary grasp of infinity” (Byerly, 1996: 53). Fogo e paisagem não são apenas cenários ou adereços em cena, mas presenças simbólicas e personagens por si que congregam a polissemia de sentidos contraditórios.

Referências:

Ficção:

Espronceda, José, 1840, *El estudiante de Salamanca*. In:

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-estudiante-de-salamanca--0/html/fedd8060-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

Frisch, Max, 1953, *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Lenau, Nikolas, 1851, «Don Juan». In:

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Lenau,+Nikolaus/Versepen/Don+Juan>

Lord Byron, 1837, *Don Juan*. In: <https://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm>

Molière, 1665, *Don Juan*. In:

<https://programadeleitura.files.wordpress.com/2013/06/don-juan-moliere.pdf>

Saramago, José, 2005, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, Lisboa: Caminho.

Tirso de Molina, 1630, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. In:

<file:///C:/Users/Rosa/Downloads/el-burlador-de-sevilla-y-convidado-de-piedra--0.pdf>

Estudos:

Byerly, Alison, 1996, “The uses of landscape” in Glotfelty, Cheryl & Fromm, Harold, *Landmarks in Literary Ecology*, Athens / London: Georgia University Press, pp. 52-68. In:

https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=eJ4RIFKWCoC&oi=fnd&pg=PA52&dq=literary+image+of+fire+and+landscape+&ots=1pNe0qC5RY&sig=XDx51oJZBxTSMR5sK7y3G68sZcE&redir_esc=y#v=onepage&q=literary%20image%20of%20fire%20and%20landscape&f=false

Brunel, Pierre (dir.), 1999, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris: Robert Laffont.

Dumoulié, Camille, 1993, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris: Presses Universitaires de France.

Glotfelty, Cheryll & Fromm, Harold, 1996, *Landmarks in Literary Ecology*, Athens / London: Georgia University Press. In:

https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=eJ4RIFKWCoC&oi=fnd&pg=PA52&dq=literary+image+of+fire+and+landscape+&ots=1pNe0qC5RY&sig=XDx51oJZBxTSMR5sK7y3G68sZcE&redir_esc=y#v=onepage&q=literary%20image%20of%20fire%20and%20landscape&f=false

Plouhinec, Gwenhaëlle, 1999, "Catalogue" in Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris: Robert Laffont, pp. 160-166.

Kierkegaard, Soren, 1970, *L'alternative*, tradução para francês de Paul Henri Tisseau e Else Marie Jacquet Tisseau, Paris: L'Orante.

Sequeira, R.M, 2017a, "O cenário de Don Juan" in Sequeira, R.M., *Desejo e sedução*, Lisboa: Esfera do Caos, pp. 37-42.

Sequeira, R.M, 2017b, "Don Giovanni ou O dissoluto absolvido de José Saramago. Um retorno a Mozart" in Sequeira, R.M., *Desejo e sedução*, Lisboa: Esfera do Caos, pp. 125-133.

Watt, Ian, 1996, *Myths of modern individualism*, Cambridge: Cambridge University Press.