

A IRONIA DRAMÁTICA E A (DES)CONSTRUÇÃO DO MITO DE DON JUAN NO *DON GIOVANNI OU O DISSOLUTO ABSOLVIDO* (2005) DE JOSÉ SARAMAGO

Resumo: A quinta e última peça de teatro de José Saramago (1922-2010), Prémio Nobel da Literatura (1998), uma comédia bufa intitulada *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005), levanta, em termos metodológicos, a questão da ironia associada à desilusão dramática, situação em que o público é convidado a reagir adversamente às falas dos personagens em cena, revezando-se o palco e a plateia em vários e desiguais saberes acerca dos discursos, da acção, da narração e das mais variadas peripécias – em virtude da ubiquidade cultural do mito de Don Juan. Às referências aos momentos de ironia dramática unem-se as formulações da poética da pós-modernidade: o apagamento da tragicidade, a contestação dos valores e lugares-comuns da cultura, a não-inscrição ideológica numa tradição religiosa, a eliminação da verdade histórica em prol do predomínio do sentimento e do fingimento, o enfraquecimento ontológico do sujeito cultural e da desconstrução final do mito de Don Juan. Esfacela-se o mito de Don Juan retomado *au rebours* por muitos e bons autores castelhanos, a história dramaticamente contada por José Zorrilla em *Don Juan Tenorio* (1844), em que o imoral libertino encontrou a misericórdia divina, sendo paradigmática para o assunto. A figura de um ridículo Comendador de bronze cai nas tábuas da cena portuguesa, contrariando a punição do Dissoluto originariamente requerida por Tirso de Molina em *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra* (c. 1630) e por W. A. Mozart no *Don Giovanni* (1787). As obras (des)construtoras do mito de D. João podem ser inspiradoras de outras temáticas, como as relações históricas entre Portugal e Espanha, os mitos oriundos da Península Ibérica e seus avatares românticos, modernos e pós-modernos.

Palavras-chave: Ironia / desilusão dramática, relações literárias luso-hispânicas, donjuanismo / marialvismo / machismo, mitologia cultural portuguesa, romantismo e (pós)modernidade

Title: Dramatic Irony and (De)construction of The Don Juan's Myth in *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005) by José Saramago

Abstract: The presentation of the fifth and the last of the plays by José Saramago (1922-2010), the Nobel Prize winner of literature (1998), a burlesque comedy entitled *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005) arouses, in methodological terms, the question of irony associated to dramatic desilusion, situation in which the public is invited to react opponently to the speeches of characters on the scene while the stage and the public should take turns in various and unequal reactions to discourses, actions, narration as well as about most unexpected events – owing to cultural ubiquity of the myth of Don Juan. Together to the references to the moments of dramatic irony are joined the formulations of the poetics of post-modernity: extinguishment of tragic sense, contestation of values and common-places of culture, lack of ideological inclusion into a religious tradition, elimination of historical truth on behalf of pretence and loose-living,

ontologic weakening of cultural subject and the final deconstruction of the myth of D. Juan. The myth of Don Juan, brought back *au rebours* by many and good Castilhan authors, being the story talled dramatically by José Zorrilla in *Don Juan Tenorio* (1844), in which the immoral libertine finds divine mercy, paradigmatical to the topic. The figure of ridiculous Comendador of bronze falls on boards of the Portuguese stage, contradicting the punishment of the Debauched requested originally by Tirso de Molina in *El brulador de Sevilla o el convidado de piedra* (c. 1630) and by W. A. Mozart in *Don Giovanni* (1787). The works of (de)construction of the myth of D. Juan may also be inspiring for other themes, as historic relations between Portugal and Spain, the myths originated in Iberian Peninsula and their romantic, moder and post-modern metamorphoses.

Key-words: Irony / dramatic desilusion, luso-hispanic relations, *donjuanismo* / *marialvismo* / *machismo*, portuguese cultural mythology, romanticism and (post)modernism

DON JUAN:

¡Clemente Dios, gloria a ti!

Mañana a los sevillanos

Aterrará el creer que a manos

De mis víctimas caí.

Mas es justo: quede aquí

Al universo notorio

Que pues me abre el purgatorio

Un punto de penitencia,

Es el Dios de la clemencia

El Dios de DON JUAN TENORIO.

José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* (1985: 224)

Porque absolvido, no fim se conhecerá.

José Saramago, [Prefácio a:] *Don Giovanni ou*

O dissoluto absolvido (2005: 15)

Quando quis tirar a máscara,

Estava pegada à cara.

Quando a tirei e me vi ao espelho,

Já tinha envelhecido.

Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.

Deitei fora a máscara e dormi no vestiário

Como um cão tolerado pela gerência

Por ser inofensivo

E vou escrever esta história para provar que sou sublime.

Fernando Pessoa, *Tabacaria* (1995: 188)

1. O MITO DE DON JUAN E O CONCEITO DA IRONIA DRAMÁTICA

Convém, no início de um discurso crítico-analítico sobre *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005) de José Saramago dar o justo valor à conhecida *Loa a Lisboa* presente no primeiro acto de *El Burlador de Sevilla o El convidado de piedra* (c. 1630) atribuído a Tirso de Molina:

DON GONZALO. Es Lisboa una octava maravilla:
De las entrañas de España,
que son las [sierras] de Cuenca,
nace el caudaloso Tajo,
que media España atraviesa.
Entra en el mar Oceano,
en las sagradas riberas
de esta Ciudad, por la parte
del Sur, mas antes que pierda
su curso, y su claro nombre
hace un cuarto entre dos sierras,
donde están, de todo el Orbe,
barcas, naves, carabelas.
Hay galeras y saetías,
tantas, que desde la tierra
parece una gran ciudad
adonde Neptuno reina.
A la parte del Poniente
guardan del puerto dos fuerzas,
de Cascaes y Sangián,
las más fuertes de la tierra.
Está de esta gran ciudad,
poco más de media legua,
Belén, convento del Santo,
conocido por la piedra
y por el León de guarda,
donde los Reyes e reinas
Católicos y Cristianos
tienen sus casas perpetuas.
Luego, esta máquina insigne,
desde Alcántara comienza
una gran legua a extenderse
al Convento de Jabregas.
En medio está el valle hermoso
coronado de tres cuestas,
que quedara corto Apeles
cuando [pintarlas] quisiera,

porque miradas de lejos
 parecen piñas de perlas
 que están pendientes del Cielo
 en cuya grandeza inmensa
 se ven diez Romas cifradas
 en Conventos y en Iglesias,
 en edificios y calles,
 en solares y encomiendas,
 en las letras y en las armas,
 en la justicia, tan recta,
 y en una *Misericordia*
 que está honrando su ribera
 y pudiera honrar a España,
 y aun enseñar a tenerla.
 [...]

El Terrero, donde tiene
 Portugal su Casa Regia,
 tiene infinitos navíos,
 varados siempre en la tierra,
 de solo cebada y trigo
 de Francia y de Ingalaterra.
 Pues el Palacio Real,
 que el Tajo sus manos besa,
 es edificio de Ulises,
 que basta para grandeza,
 de quien toma la ciudad
 nombre en la latina lengua
 llamándose Ulisibona,
 cuyas armas son la esfera
 por pedestal de las llagas
 que en la batalla sangrienta
 al Rey Don Alfonso Enríquez
 dio la majestad inmensa.
 Tiene en su gran Tarazana
 diversas naves, y entre ellas
 Las naves de la Conquista,
 tan grandes, que de la tierra
 miradas, juzgan los hombres
 que tocan en las estrellas. (Molina 2000: 210-214)

Portugal – que Tirso de Molina teria eventualmente conhecido aquando das suas visitas a Lisboa em 1611-1612 e 1619 – está presente na obra do dramaturgo castelhano em apreço e serviu-lhe da mais variada inspiração (a topicidade lusitana e o historicismo patentes na citação supra podem servir de exemplo), facilitada pela união política e cultural de Espanha e Portugal de 1581 a 1640, facto sobre o qual discorreu ultimamen-

te Blanca Oteiza¹ no suplemento da revista *Colóquio/Letras*. O mito de Don Juan², que podia ter originado com *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina, sendo continuado em Espanha por muitos e bons autores³, encontrou em Portugal representação paradigmática na figura do Marquês de Marialva, Dom Pedro de Meneses (1713-1799), autor da obra *Luz da Liberal e Nobre Arte de Cavalaria*, popularmente conhecida como Tratado de Marialva. Entretanto, numa outra obra de referência, aparece também um seu descendente, chamado Pedro Noronha Coutinho, quarto Marquês de Marialva e sexto Conde de Cantanhede, gentil-homem da câmara de Dom José I, estribeiro-mor de Dona Maria I. O cavaleiro de Marialva (assim como os seus progenitores⁴ e descendentes, simultaneamente nobre poderoso), é dado como muito popular entre as mulheres e frequentador das vielas da Mouraria – onde cantava o fado – para além de exímio na arte de cavalgar, em sua honra chamada “Arte de Marialva”.

O discurso do marialvismo encontra os seus paralelos discursivos e/ou performativos no fado, no mundo tauromáquico e nos discursos mitológico-políticos sobre a “alma nacional lusitana”, articulados em torno dos temas do sebastianismo e da saudade. É preciso evitar a equivalência dos conceitos de marialva, libertino e Don Juan, congregados na noção de “garanhão”, i.e, homem mulhengo (por transposição do sentido literal de “garanhão”: cavalo destinado a reprodução).

Como foi referido anteriormente, a maioria dos estudiosos concorda em afirmar que o primeiro drama a registar a história de Don Juan foi *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina. As datas desta publicação variam desde 1615 até 1635,

¹ «La historia de los reinos castellano y portugués, que ha estado relacionada desde muy tempranamente, se une finalmente con Felipe II, que en 1590 se convirte en rey de Portugal, en donde su dinastía reinará durante sesenta años, reconocida oficialmente en 1668 en el Tratado de Lisboa. [...] Esta es la realidad política que conoció Tirso de Molina (Madrid, 1579 – Almazán, Soria, 1648), cuyo pretexto vital coincide con el gobierno de los tres habsburgos, reyes también de Portugal (Felipe II, Felipe III y Felipe IV) y en consecuencia con los avatares políticos entre ambos reinos, que culturalmente supone asumir la tópica que conforma sus relaciones y perspectivas, desde la admiración al rechazo, recogidas reiteradamente por la literatura» (Oteiza 2011: 99).

² O mito de Don Juan baseia-se numa lenda que dizia como Don Juana seduzira, estuprara ou matara uma jovem moça de família nobre de Espanha, assassinando também o seu pai. Depois de ter encontrado, num cemitério, um jazigo com uma estátua de pedra do progenitor, convidá-lo-ia para um jantar um tanto escatológico, porque, no fim, o dissoluto teria sido arrastado para o inferno.

³ Por exemplo, por José Zorilla, que na sua peça *Don Juan Tenorio*, publicada em duas partes em 1844 e estreada no dia 27 de Março de 1844 no Teatro da Cruz, elabora o mito de Don Juan *au rebours*: Don Juan que é matador de D. Gonzalo de Ulloa, escapa ao inferno pela intervenção fantasmática da sua namorada D. Inês, também por ele assassinada. «Este drama, escrito para ser puesto en escena en la presente cuarema, encierra un pensamiento hondamente religioso. El personaje de Don Juan Tenorio es demasiado conocido para que sea necesario adelantar sobre él explicación alguna. El inmoral libertinaje y la incrédula osadía de Don Juan están pintados en colores tan vivos, cuanto necesarios son para el desarrollo del pensamiento fundamental y más necesarios aún para atraer sobre el protagonista la justicia y misericordia del cielo» (Jorge Campos *ap.* Zorilla 1985: 9).

⁴ Entre os antepassados do Marquês de Marialva propriamente dito conta-se D. António Luís de Meneses, 3.º Conde de Cantanhede, e 1.º marquês de Marialva (c. 1590-1657), exímio guerreiro das batalhas da Restauração (1640-1668), distinguido sempre pelo seu grande arrojo e valentia; chamavam-lhe “o libertador da pátria”. [consulta electrónica] <http://www.arqnet.pt/diccionario/marialva1m.html> (10.03.2012).

dependendo da fonte⁵. Segundo esta versão, Don Juan seria um conquistador cínico e sem escrúpulos, que seduzia as mulheres disfarçando-se de modo a fazer-se passar pelos seus amantes e prometendo-lhes matrimónio. “El burlador de Sevilla” deixa atrás de si um séquito de corações partidos até que, finalmente, acaba por matar um certo Don Gonzalo (na versão de José Zorrilla trata-se de D. Gonzalo de Ulloa, comendador de Calatrava e pai de D. Inês que teria vivido em Sevilha nos últimos anos do reinado do imperador Carlos V). Quando depois da morte deste personagem, resultado de um cruelíssimo duelo, é convidado pelo fantasma de Don Gonzalo, a figura de pedra, o encontro dos dois celebra-se numa catedral e acaba com a punição do sedutor engolido pelas chamas do inferno (ou enviado ao purgatório, pela intercessão de D. Inês, na versão de Zorrilla⁶). Sobre o mito e a lenda de Don Juan na história e na literatura discorreu abundantemente Alfredo Rodríguez López-Vázquez (2000: 44-57); a obra saramaguiana em questão, as suas cenas e conotações histórico-religiosas, as fontes literárias de Tirso de Molina ao século XX, analisou-as Alexandre Teixeira (2008).

Diversas, as leituras do mito de Don Juan variam de estudioso para estudioso, desde a interpretação teológico-metafísica da versão de Tirso de Molina, passando pela abordagem social e crítica da vida desregrada da *jeunesse dorée* no contexto da alegada libertinagem da fidalguia francesa no século XVII (Biały 1985: 92, 96), até a obra dramática de Alexandre Dumas intitulada *Don Juan de Maraña ou la chute d'un age*, estreada em 1836 em Paris e publicada em castelhano dois anos depois. Quer seja ainda a obra de Próspero Mérimée *Les âmes du Purgatoire*, de 1835, traduzida ao castelhano em 1838 e 1839 por Gacia Gutiérrez ou, como não podia deixar de ser, as versões espanholas do mesmo mito elaboradas dramaticamente por Antonio de Zamora e José Zorrilla.

Casanova definia o libertino como *le voluptueux qui raisonne*. Nos romances libertinos, não só o *eros* aparece como pessoal e socialmente libertador, como se relaciona também com as propostas de alteração à desigualdade dos géneros. José Cardoso Pires aponta o exemplo de Stendhal como antinómico das imagens da mulher nos romances portugueses: da devoção amorosa das heroínas de Almeida Garrett à paixão exacerbada à Camilo Castelo Branco ou à pureza da mulher extremamente idealizada por Júlio Dinis em *Uma Família Inglesa* (1868) – um «anjo do lar» com o papel de conselheira e medianeira nos delicados assuntos do amor casto⁷. Em Portugal, o mito de Don Juan,

⁵ «El texto conocido como *El burlador de Sevilla*, editado hacia 1630 [...] en Sevilla por Manuel de Sande y Francisco de Lyra en un volumen facticio de *Doze Comedias de Lope de Vega*, que se dice impreso en Zaragoza por Gerónimo Margarit atribuyéndolo a Tirso de Molina, corresponde a una versión tardía de la obra, transmitida por la Compañía de Roque de Figueroa a través de uno o varios miembros procedentes de otra compañía que la había representado anteriormente. Es probable que en esta remodelación textual hayan intervencido al menos los actores Juan Bezón y Pedro de Pernía, el primero como transmisor del texto de Catlínón y el segundo como refundidor de un texto incompleto» (Rodríguez López-Vázquez 2000: 11-12).

⁶ Aqui, as chamas têm a ver com o romântico alento de compartilhar espiritualmente o sentimento amoroso no além-túmulo: na última cena de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, antes de cair o pano «Cae Don Juan a los pies de Doña Inés y mueren ambos. De sus bocas salen sus almas representadas en dos brillantes llamas, que se pierden en el espacio al son de la música» (Zorrilla 1985: 224).

⁷ No entanto, «na prosa portuguesa, no virar do século esdrúxulo antepassado, nas suas grandes ousadias e pequenos iconoclastos psico-eróticos, inúmeras mulheres escritoras contestaram as benévolas manobras de Jenny Whitestone» (Kalewska 2012: 51).

foi apropriado pelo sistema patriarcal assim como pelo Integralismo Lusitano; na óptica dos escritores progressistas do século XX tornou-se vital para a crítica dos papéis adstri-tos tradicionalmente a ambos os sexos, do passadismo e da mitologia dos heróis (ou dos falsos heróis), servindo também para a compreensão de certas atitudes homofóbicas, ou, até, da violência doméstica em Portugal (cf. Pires 1960; Rodrigues 1960). José Saramago vai nesta onda da libertação feminina e desconstrói, propositadamente, o mito de Don Juan em função dum *desgraciador* duma mulher.

Em que consistirá pois, fundamentalmente, a reinvenção do mito de Don Juan no *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* de Saramago? Trata-se da última das cinco peças do Autor⁸ todas elas consideradas excepcionais no seu percurso. O perdão concedido ao protagonista da peça – um «traidor, vaidoso, [...] leviano e indiscreto [...], monstro promíscuo» (Saramago 2005: 20, 24) poderia resultar da mera inversão dos valores expressos na obra de Tirso, de Zorrilla e, antes de mais nada, na de Mozart. Certamente, a referên-cia à ópera de Mozart manifesta-se já no título, embora com uma modificação essen-cial: o dissoluto Don Giovanni, punido no contexto mozartiano, é absolvido na peça do escritor português, com a agravante de se suspender o momento de maior clímax e im-pacto, a cena final da ópera. Os acordes da música mozartiana, cantarolada em italiano, esboçam todo o grotesco da condenação do risível protagonista, arrastado para o infer-no artificial e igualmente grotesco das labaredas a gás que assolam a estátua do Comen-dador, «o idiota do comendador» (2005: 30), morto por Don Giovanni, também definido como «uma estátua andante [que] é um prodígio» (30). A rasura, portanto, torna-se cam-inho natural de um dramaturgo (simpatizante do comunismo ortodoxo) que contesta a tradição judaico-cristã, suspendendo decididamente as circunstâncias éticas, morais, teológicas, metafísicas e coercivas presentes nas obras anteriores. Bem disse Cristine Zur-bach: «encontramo-nos perante uma dramaturgia de intervenção, expressão concreta da visão que o criador, artista da linguagem, propõe ao/no teatro – neste caso o português – pela construção de ficções, leituras do real, lançadas num território da comunicação ver-bal e visual que implica a presença simultânea e a resposta viva do destinatário» (1999: 153), convidando, por isso mesmo, a uma leitura focalizada no desmascaramento irónico.

O que se observa na peça é a ênfase que o autor concede à mudança dos papéis des-empenhados pelos personagens. Não uma transformação forçada pelo reconhecimento da culpa e pelo medo da punição, mas uma modificação essencial advinda de um reco-nhecimento contrário à *anagnórisis* clássica, como se cada personagem deixasse de ver através da máscara e assumisse a sua real condição perante o palco e a sociedade – o que se chama a desilusão teatral, resultante da ironia dramática.

Convém agora aproximar o leitor do conceito de ironia dramática que vai nortear a nossa abordagem metodológica da peça de teatro de José Saramago. A ironia (do grego *eirōneia*: dissimulação ou ignorância fingida) é a figura literária através da qual se dá a entender o contrário do que se diz. De modo genérico, a ironia consiste em dizer o con-trário do que se pensa, mas dando-o a entender. Normalmente, associa-se a existência

⁸ As peças que precederam o *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* no percurso dramaturgico de Sara-mago foram: *A Noite*, 1979; *Que Farei com Este Livro*, 1980; *A segunda vida de Francisco de Assis*, 1987; *In Nomine Dei*, 1993; cf. Seixo (1987: 33-38), Zurbach (1999), Kalewska (2009).

de ironia a um tom específico do discurso narrativo ou da voz falante, ou mesmo com um gesto cénico não previsto pelo texto nem pelas didascálias. Estabelece-se, destarte, um contraste entre o modo de enunciar o pensamento e o seu conteúdo. Como bem nos lembra Massaud Moisés, o recurso à ironia resultava *ab initio* positivamente na consciência do leitor/ouvinte:

na origem, designava a arte de interrogar, com vista a provocar a “maiêutica”, ou o surgimento das idéias; [...] a chamada ironia socrática, que consistia em propor questões dissimuladamente simples e ingênuas ao interlocutor dogmático, a fim de confundilo e mostrar-lhe a fraqueza das opiniões ou dos raciocínios. Como o processo acabava irritando e ridicularizando o arrogante adversário, a palavra entrou a adquirir conotação satírica. Entretanto, utilizada pelo filósofo no contacto com os seus discípulos moços, sensatos e amantes da verdade, a ironia resultava no alargamento progressivo das consciências. (1999: 294-295)

A situação dramática também pode ser estabelecida através da ironia e resulta, por sua vez, do tom adoptado. Só que o tom de voz é um elemento que está normalmente fora do alcance do dramaturgo. O dramaturgo pode recorrer a diferentes formas de fazer ironia utilizando, por exemplo, prólogos, epílogos, utilizando o coro, etc. Mas estes recursos são circunstanciais em relação ao drama. Na tragédia grega, a ironia manifestava-se quando o desejo do protagonista era frustrado pelos deuses ou pelos desígnios insondáveis do alto: correspondendo, no caso, à ironia do destino. Na comédia clássica grega, as duas facções em confronto eram representadas por *eirón*, o personagem que se fazia de ignorante para desmascarar o *alazón*, figura tipo de fanfarrão, ligeiro em afirmar e proferir juízos definitivos (Moisés 1999: 295). O dramaturgo pode recorrer também à linguagem irónica (processo a que Saramago não será de todo renitente), mas a verdadeira ironia dramática provém da cumplicidade que, em determinado momento, se estabelece entre um personagem ou um grupo de personagens e o público, ou seja, a ironia dramática resulta de um jogo entre o que o público sabe sobre uma determinada personagem ou situação e o desconhecimento desta personagem ou personagens relativamente a essas mesmas situações ou factos. Este tipo de ironia dramática é a mais simples, a ironia mais complexa no drama corresponde a uma utilização mais ampla e profunda desta primeira estratégia. Mas o que verdadeiramente dá sentido à ironia dramática e lhe confere um carácter cómico/trágico é a identificação existente entre o público e o personagem, o facto de sentirmos que poderia ser cada um de nós a viver aquela mesma situação⁹.

No teatro moderno, a ironia (“ironia dramática”) decorre sempre da surpresa e do *suspense*, ligados a um pormenor do enredo que é do conhecimento do auditório mas não da personagem envolvida. O *New Criticism* norte-americano considera, na esteira

⁹ A ironia dramática de complexidade está presente no drama isabelino e pós-isabelino, sendo que, na comédia de Shakespeare, ela é, muitas vezes, alcançada através de disfarces e segredos. No caso português, temos bons exemplos de mestria no uso da ironia dramática como o foi, no seu tempo, Gil Vicente. Roçando a sátira e o escárnio, este autor utiliza as personagens-tipo como espelho de uma realidade bem conhecida do seu público, com a qual os espectadores se podiam identificar.

de Ivor Armstong Richards, a ironia como a «inclusão de impulsos opostos e complementares» (ap. Moisés 1999: 295-296), ou seja, a incongruência ou oposição dos vocábulos no interior do contexto literário. Alvin Eustis, na sua *Introdução (Introduction)* a *Molière as Ironic Contemplator*, propõe uma definição geral da ironia dramática: «All forms of irony in the theater rest on the assumption that one or several characters understand a remark or a situation in a sense different from some or all other characters



Fig. 1. Max Slevogt, *Francisco d' Andrade como Don Giovanni* na ópera de Mozart (Dresden, 1924)
Fonte: *Wikimedia Commons*

and the audience» (1973: 15). Nesta linha de pensamento, o grau da complexidade irónica de uma obra dramática vai depender do número de personagens mergulhadas “na escuridão” que, obviamente, vão tornar-se mais cómicos do que aqueles que sabem quem é o fingidor mais perfeito e quem está a ser enganado. As situações intermédias ou mesmo inversas (um personagem omnisciente, mas sem capacidade física para se desenvencilhar do opróbrio, a ironia verbal e/ou a ironia autoral também são possíveis numa peça de recorte cómico.

Seja como for, a ironia dramática é um expediente útil para a interpretação de peças cómicas ou mesmo trágicas, que, tal como a ironia autoral, pode assumir várias formas, nomeadamente a ironia propriamente dita ou a ironia dos fados em que se baseia a estrutura do enredo, tais como a ironia dramática propriamente dita ou a ironia do fado em que se baseia a estrutura de enredo. A aproximação a um texto dramático em termos de ironia dramática oferece uma interessante hipótese de leitura, análise e abordagem interpretativa de alguns bons dramaturgos ibéricos contemporâneos, cuja obra ainda não foi submetida a este género de exame. O nosso objectivo é a apresentação de possibilidades irónicas no *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005), de José Saramago, como será demonstrado nos exemplos que se seguirão ao longo do presente artigo. A voz do narrador cénico poderá ser dupla, forçar a falar o personagem com uma voz de subtil hipocrisia (consciente ou inconsciente) ou de verdade objectivamente revelada no entender do autor empírico, descambando a peça no ridículo e apagando-se desse modo a dramaticidade plurissecular que envolve o mito de D. João.

2. DISFARCES IRÓNICOS E TRAÇOS PÓS-MODERNOS DO DON GIOVANNI SARAMAGUIANO

Qual será, face ao peso substancial da bagagem cultural e ideológica do mito de D. João, a principal reinvenção do Don Giovanni de Saramago? Todas as referências nos são dadas no prefácio da peça *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005) como chaves interpretativas da sua obra. O ponto de partida para a compreensão deste dissoluto “desfocado” de muitas versões anteriores do mito de D. João (Saramago 2005: 15) – desde Tirso de Molina a Gonzalo Torrente Ballester (1983) – será a deslocação de Saramago ao Leste europeu, a malograda visita ao Ständetheater de Praga¹⁰ e um punhado de inspirações artísticas que terão contribuído para o libreto da ópera de Azio Corghi, *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, mantido dentro das convenções do teatro musical, em que o compositor italiano poderá ter sido influenciado pelo texto em português, assim como o foi em 1990 quando, no Teatro Alla Scala de Milão, foi estreada a ópera intitulada *Blimun-*

¹⁰ «E ali estava eu, com o pulso agitado e as mãos trémulas, rodeado de século XX por todos os lados, menos por aquele, desejando uma máquina de viajar no tempo para desandar num instante os quase duzentos anos que me separavam daquele momento, e sabendo, que remédio senão sabê-lo, que nem o tempo nem os rios podem voltar para trás. Dava-se uma outra ópera de Mozart (não recordo qual), mas não havia na bilheteira nem uma só entrada para os dias seguintes. Quando os houvesse já eu não estaria em Praga, e a mim nada mais poderia interessar-me que *Don Giovanni*» (Saramago 2005: 14).

da, a partir do *Memorial do Convento* (1982). O entendimento artístico de José Saramago com Azio Corghi sobre a absolvição do Comendador, «puro retrato de uma honra social ofendida» (15), estátua de bronze... não de mármore – com o objectivo de que o autor/encenador do texto dramático também seja absolvido! – resulta na afirmação da necessidade de revelação da hipocrisia que envolve o mito de D. João, de uma nova abordagem do masculino e do feminino, enfim, da necessidade de reavaliação da história ocidental, de uma releitura crítica do passado (Corghi 2006: 8-9, Caseirão 2006: 7).

No cenário de Praga, de reminiscências kafkianas, o dramaturgo José Saramago conseguiu fundir presenças e impressões que o marcaram indelevelmente: o cinema do realizador alemão Paul Wegener (1874-1948) e a ópera *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), posto no palco em Vienna (1788). Wegener exibiu nas telas do cinema o assustador monstro de barro, criado a partir das evocações cabalísticas do Rabino Loëw, do filme *O Golem*, de 1920, uma «assombração do animatógrafo» e um «dos pesadelos mais horríveis da infância» do Nobel da Literatura, que deve tê-lo visto por volta de 1929 (Saramago 2005: 13). A música sublime da ópera de Mozart traz à cena a grotesca estátua do Comendador, que ganha vida para punir o dissoluto Don Giovanni, arrastando-o para o inferno. Em ambas as produções artísticas, o tema da punição é encenado a partir de um evento sobrenatural: a vivificação de seres inanimados. É fácil relacionar Wegener a Praga, tendo em vista que o seu filme elegeu a cidade capital da República Checa como cenário. Quanto a Mozart, a ópera *Don Giovanni ossia Il Dissoluto punito*, inspirada na obra atrás-referida de Tirso de Molina, teve a sua estreia em 1787, nesta mesma cidade, no Ständetheater, revisitado por José Saramago quando esteve em Praga.

Convém acrescentar que a nova ópera de Azio Corghi, com libreto seu e de José Saramago, a partir da peça de teatro do último, teve estreia mundial¹¹ em 18 de Março de 2006 no Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa. Ao visitar o mito de D. João, baseado na ópera homónima de Mozart, Saramago dá a conhecer a sua visão de D. Giovanni:

A minha ideia é que Don Giovanni, ao contrário do que sempre se diz, não é um sedutor, mas antes um permanente seduzido. A simples presença de uma mulher perturba-o. Mas isto não é importante. O importante é a dignidade de quem é capaz de dizer NÃO quando não só a sua vida mas também a salvação da sua alma se encontram em perigo. É certo que don Giovanni é um fraco com as mulheres, mas “compensa-o” bem com a sua força ética no momento em que é tentado pela facilidade hipócrita do perdão. Estamos perante um paradoxo: Don Giovanni, o sujeito imoral por excelência, é um homem fiel à sua própria responsabilidade ética. Eis o que gostaria de ver salientado no texto. (ap. Seminara 2005: 108, cf. Caseirão 2006: 6)

¹¹ *Il Dissoluto Assolto* esteve para ser estreado no Scala de Milão em Março de 2005. Não o foi, no entanto, devido a uma greve dos trabalhadores do teatro. Mesmo assim, a musicóloga Graziella Seminara preparou um ensaio musicológico, elaborado com base na troca de correspondência entre os dois artistas, que, nos permite compreender todo o processo de elaboração da obra, na sua revisão de um dos mitos mais radicados no imaginário da cultura europeia, assim como a interpretação dos actos e da conduta do protagonista, a construção da divertida parábola moral do Dissoluto, entre aspectos vários da adaptação de peças de Saramago para o teatro musical italiano (Seminara 1999, 2005; Caseirão 2006: 7).

Ao negar as vitórias amorosas de Don Giovanni, que, na óptica saramaguiana, teria sido um mentiroso que nunca seduziu uma mulher, ao mostrá-lo vencido, humilhado, desprezado, o dramaturgo português faz-nos acreditar na sua invenção sarcástica e inverosímil, como todos os fingimentos do autor do *Evangelho segundo Jesus Cristo*: quem desencaminha D. Giovanni é Zerlina, a moça camponesa que chega para repor as coisas no seu lugar. Sedutora é mesmo ela. «Deitam-se, vão fazer amor. A estátua do Comendador desfaz-se em pedaços. Cai o pano» (Seminará 2005: 110). O amor de Zerlina não veio salvar Don Giovanni da sua morte, mas do desespero. A peça acaba com a falsa epígrafe de recorte bíblico: «Deus e o Diabo estão de acordo em querer o que a mulher quer» (Saramago 2005: 99). A epígrafe final remata o desdobramento discursivo e ideológico da primeira, mostrando também o intuito de Saramago de levar por diante o seu projecto literário e ideológico desestabilizador de lugares comuns, perenemente contestatário das virtudes consagradas pela tradição.

José Saramago, ao inventar o provérbio inicial que antecede a Introdução e o Prólogo do *Don Giovanni ...* à laia de epígrafe bíblica: «Não tudo é o que parece», sugere a distância existente entre “o que se é” e o que “se parece ser”, sugerindo a hipótese de leitura/encenação do *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* a partir dos conceitos de verdade e de realidade, i.e., da essência revelada e do facto observado. Talvez melhor do que o ditado pseudo-popular da epígrafe saramaguiana sirva aqui o título de uma peça de Luigi Pirandello: *Così è (se vi pare)*, ou seja, «Assim é, se lhe parece». A não-selecção ideológica entre Verdade e realidade, ou, melhor, o apagamento propositado do verdadeiro/histórico/moral em proveito do fantasioso/fingido/imoral (sic!) inscreve-se na relativização pós-moderna «de um sujeito unitário e racional, o sujeito ocidental, situado num eixo tido como único lugar possível para interpretar ou dar sentido à história de forma objectiva» de que falou Isabel Pires de Lima, no seu artigo *Saramago pós-moderno ou talvez não?* (1998: 934-935).

A relativização ética operada por Saramago nos seus romances metaficcionalis, em particular, no *Evangelho segundo Jesus Cristo* e no *Caim* pode ser observada também no relato dramático sobre D. Giovanni. Aqui também

O sujeito racional e unitário perde a sua segurança epistemológica, a sua autoconsciência axiológica e questiona-se do ponto de vista ontológico, torna-se frágil, *débil*, na expressão de Vattimo, e a par dessa transformação, assiste-se à erosão do princípio da realidade: a realidade deixa de ser uma só, ou deixa mesmo de ser – como para Derri-da –, torna-se plural, caótica, oscila, abre-se a um mundo de possíveis. (Lima 1998: 935)

O Don Giovanni saramaguiano vai deixar cair a sua máscara de sedutor na peça sua homónima num só acto, sabendo muito mais do que o D. João “original”, i.e., o sedutor devidamente castigado. A principal modificação introduzida por Saramago no enredo será o desfecho da peça, como indica a troca do “punido” por “absolvido” no título da obra. O auge da desilusão dramática vai sendo preparado, passo por passo, por gracejos irónicos e anacrónicos, como acontece nesta passagem da segunda cena:

DON GIOVANNI. Nunca cantei serenatas à lua. À luz da lua, sim, mas nunca à lua. Não gasto o meu tempo com satélites. Tragam-me estrelas, e então cantarei. (Saramago 2005: 52)

A ironia verbal do personagem encontra-se com a ironia do autor, que coloca um anacrónico remoque na boca de Don Giovanni, provocando a (des)ilusão dramática no leitor/espectador que começa a acreditar na autonomia da criação autoral (cf. Eustis 1973: 16), assim como na inutilidade de qualquer julgamento moral do protagonista. Ao contrário da mensagem das respectivas obras de Tirso e Mozart, a desonra começa a desabar – pela voz de D. Giovanni – sobre o hipócrita do Comendador:

- DON GIOVANNI. E acreditaste? Nunca viste o pérfido rosto da hipocrisia de cada vez que te olhaste ao espelho? És o pai, o marido, o amante ou o irmão de todas as mulheres com quem me deitei? E queres vingá-las? E vens pedir-me contas? És deus? Na verdade, penso que seria capaz de tornar a matar-te se não fosses de bronze, comendador...
- COMENDADOR. Arrepende-te.
- DON GIOVANNI. Nunca perante ti, hipócrita. Conheço bem os da tua espécie. Andais pela vida a distribuir palavras que parecem jóias e afinal são enganos, colocais com fingido amor a mão sobre a cabeça das criancinhas, desviáveis das tentações da carne os vossos olhos falsamente pudicos, mas lá por dentro roeis-vos de despeito, de ciúme, de inveja. Alimentais-vos da vossa própria impostura e quereis fazê-lo passar por virtude sublime. A gente como vós cospe-a Deus da sua boca. (Saramago 2005: 36-37)

Viria a propósito acrescentar que na peça *O Colar* (2001), de Sophia de Mello Breyner Andresen, o Comendador Zorzi é um velho pretendente à mão de Bonina que canta e faz serenatas com voz rouca, engolindo do prato o colar das pedras preciosas que tinha oferecido à jovem protagonista apaixonada pelo cínico jovem cantor Piero Alvisi, que «como todos os conquistadores [...] engana mesmo sem querer» (Andresen 2001: 70); no desfecho desta única obra dramática da Autora, o Comendador vai casar com a Dona Geraldina. O público português já sabe, então (a peça de Sophia faz parte do currículo escolar em Portugal), que os conquistadores são jovens e impunes e os comendadores velhos e inofensivos. O magistério de Byron e de um Rei dos Álamos é desmascarado juntamente com um “vingador do túmulo” ou de um comendador senil e inapto.

No *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, a estátua do Comendador desempenha ainda o papel que lhe foi atribuído pela tradição tirsiana: morto num duelo pelo protagonista donjuanesco, deixa o cemitério e aparece para jantar na casa do mulherengo disposto a reparar a honra ofendida da filha, Dona Ana. Só que, desta vez, as suas tentativas de vingança não funcionam como ele esperava. Dona Elvira, umas das milésimas conquistas de Don Giovanni, ainda ensaia outro artifício para apanhá-lo depois de ver as suas tentativas de reaproximação falharem. Na primeira cena, Dona Elvira surge tentando convencer o criado, Leporello, a entregar-lhe a página do livro onde estão anotados todos os nomes das mulheres seduzidas por Don Giovanni, inclusive o seu próprio nome. Ambos os personagens sublinham na cena a função que cabe a cada um: à dama, a súplica, já que, sendo mulher, não poderia tirar-lhe a página do livro à força; ao criado, a submissão, cumprindo o encargo de cuidar dos pertences de seu senhor. Leporello é o primeiro a falar dos papéis que cada um representa no palco e na sociedade:

LEPORELLO. A cada um o seu papel. Aos criados mandam-nos que sejamos descarados, medrosos e cobardes. Não podemos ser outra coisa. (Saramago 2005: 21)

Atrás desta voz de alegado conformismo, está José Saramago, com a ironia dramática dissimulada a preparar o desfecho da peça em que a camponesa Zerlina aparecerá mais “decorosa” do que as duas mil e sessenta e cinco mulheres seduzidas pelo “canónico” Don Giovanni.

Entretanto, Dona Elvira lamenta não ser homem, para poder usar a força e pôr em acção o seu intento de arrancar a folha do caderno das conquistas amorosas de Don Giovanni onde está também o seu nome. Desde o início, a falta de liberdade de escolha parece ser o que impede a mudança da acção cénica e da condição social. Toda a cena gira em torno do volume onde estão catalogadas as conquistas de Don Giovanni, tornando-se o livro ponto de partida para todas as acções da peça, como se a escrita fosse superior aos factos em validade e verdade. Nem a memória nem o testemunho têm valor sem o registo escrito das culpas de Don Giovanni, que, sempre segundo a óptica saramaguiana, vão deixar de ser criminalizadas. Nas palavras do protagonista: «Don Giovanni é um cavalheiro, não viola, seduz» (Saramago 2005: 35). Só que a “graça” deste cavalheiro está muito longe do tradicional marialvismo à portuguesa, mais perto, sim, do donjuanismo anti-heróico e mesmo ridículo.

Na cena seguinte, Don Giovanni está a ler o catálogo, contabilizando as mulheres que seduziu, mas já não consegue lembrar-se das conquistas passadas e lamenta que, na sua memória recente, tenham ficado registadas apenas as duas tentativas malfadadas de sedução: Dona Ana (filha do Comendador e noiva de D. Octávio) e Zerlina. Don Giovanni, ao conversar com o Comendador, sugere a possibilidade de alteração da história da sedução de D. Ana:

DON GIOVANNI. A tua filha abriu-me a porta. Admito, em seu abono, que julgasse tratar-se do noivo querido, do etéreo Don Octávio, a quem, pelos vistos, costuma receber no seu quarto, a ocultas dos pais. Ou tu sabias, e calavas? Também por respeito? (Saramago 2005: 35)

A conclusão é que o protagonista sedutor e cúmplice do autor não tem escrúpulos em escamotear a verdade, ofendendo assim tanto D. Ana como o pai dela, o fidalgo Comendador. Por outro lado, parece que o Don Giovanni de Saramago não tem a mesma força do personagem de outrora e que não consegue já cumprir, de maneira eficaz, o seu papel de conquistador. A função da figura de Don Juan desacreditado é depreciar os conceitos de honra, de pecado e de necessidade de redimir a culpa, remetendo para o limbo do esquecimento os valores representados pelo Comendador, pela cultura cristã, pela ética baseada na responsabilidade:

DON GIOVANNI. Quem és tu agora? Uma estátua que fala, ou um homem que se cala? Ainda crês na existência do inferno? Dirás que sim, que à tua simples ordem saltaram do solo três labaredas para devorar-me,

e eu digo-te que elas não foram mais do que uns mesquinhos fogos-fátuos, como se vêem à noite nos cemitérios. Que aqui não há nenhum cemitério. Como te enganas, estátua! A terra é toda ela um sepulcrário, é mais a gente que se encontra debaixo do chão que aquela que em cima dela ainda se agita, trabalha, dorme e fornicava. [...] A morte dos malvados não é para o inferno que se abre, mas para a impunidade. [...] Se queres saber a minha opinião, o ser humano é livre para pecar, e a pena, quando a houver, aqui, ouves-me?, aqui na terra, não no inferno, só virá dar razão à sua liberdade. (Saramago 2005: 47-48)

Don Giovanni desmascara o Comendador, tornando ridículas as acusações proferidas por este fantasma do velho pundonor cavaleiresco representado por um personagem que se torna um *alazon* em proferir juízos definitivos e obsoletos, desacreditados aos olhos do público criado na pós-modernidade. Por sua vez, o Comendador desmascara-se continuamente na cena terceira da peça, aceitando de bom grado o seu «passamento», porque não tem que aturar mais «esta gentinha» e a «criadagem» (Saramago 2005: 58-59), palavras nas quais reconhecemos a cumplicidade entre o autor e a personagem quanto à ironia relacionada com o público (cf. Eustis 1973: 15). O Comendador desilude o público constantemente quando o informa sobre o seu estatuto, dizendo: «sou o pai de Dona Ana, o comendador. Quer dizer, sou a estátua dele» (Saramago 2005: 61), fazendo resvalar a situação para a inversão das categorias de realidade e de representação, patenteada pelas palavras de Leporello: «como representação, a realidade não conta aqui para nada» (67); institui-se o grau preparatório da ironia dramática chamado por Alvin Eustis «the irony of truth» (1973: 33), antes do desmascaramento final do Don Giovanni, operado pela Zerlina.

O trecho do *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* segue, em traços gerais, a linha tirsiano-zorrillana e mozartiana, invertendo, porém, a ordem das motivações e comentários e o final, que passa de moralista e escatológico/angélico a risível e burlesco, sendo por uma série de acontecimentos jocosos ou trágicos: a destruição, nas inofensivas chamas duma chaminé, do livro das conquistas de Don Giovanni, a morte de Don Octávio, morto em duelo pelo protagonista, a saída do par dos namorados: Don Giovanni e Zerlina no fim da quinta cena, quando «a estátua do Comendador cai desfeita em pedaços» (Saramago 2005: 93).

O público “já sabe” a história e espera pelos momentos de inversão, de ironia, de desilusão dramática face ao significado trágico de um amor vingado pós-morte, que não só deixou de ser uma tragédia como anulou o significado do resgate ainda reclamado pelo Comendador («ao inferno, maldito [Don Giovanni!]») em virtude da licenciosidade dos costumes em sociedades cada vez mais liberais. Enfim, estamos perante uma comédia negra. Trata-se de uma peça muito típica da “humanidade” saramaguiana sempre regida pelos pobres e inacessível aos grandes deste mundo; o ensinamento moral do Don Giovanni profere-o Zerlina, a sua última amante:

DON GIOVANNI. Enganado! Miseravelmente enganado! [...] E então resolveste vir aqui para te rires de Don Giovanni ... Tu também.

ZERLINA: Não vim para me rir de ti. Vim porque havias sido humilhado, vim porque estavas só, vim porque Don Giovanni se tinha tornado de repente num pobre homem a quem haviam roubado a vida e em cujo coração não restaria senão a amargura de ter tido e não ter mais. (2005: 92)

A própria função ôntica do Comendador como razão de advertência ao Don Giovanni é questionável, já que, no lugar da pedra tirsiana, temos uma escultura de bronze, sem forças e susceptível ao fogo. Don Giovanni igualmente é fraco e miserável. Assistimos ao tirar das máscaras das tradições literárias e ao levantamento frontal de interrogações éticas primordiais do homem. O riso final que marca as falas de Don Giovanni é rebatido pela estátua, que, apesar de já não se poder mover, ainda consegue falar: *Di rider finirai prima dell' aurora*, trecho do *Don Giovanni* de Mozart retomado integralmente, que ressoa repetidas vezes, como ameaça, na voz do Comendador saramaguiano. Seria de supor que o encenador da peça inventasse mais labaredas a gás ao findar o espectáculo, pondo a rir às gargalhadas o público.

A condenação de um homem como Don Giovanni não pode acontecer através de uma intervenção mágica ou mística, principalmente num mundo pautado pela realidade. O papel do sedutor só poderia ser anulado a partir da destruição dos feitos registados no catálogo das seduções do protagonista. O roubo do livro, através do ardid de Dona Elvira, a sua consumição pelo fogo retratam a real punição do mundo: o sedutor é desmentido, as suas conquistas são apagadas e o seu poder é aniquilado. Sem o livro, sem o testemunho vivo do marialvismo, Don Giovanni é uma criatura impotente e frágil, susceptível de ser seduzido até pela camponesa Zerlina.

A ironia dramática culmina no ponto em que Don Giovanni é enganado pela representação cénica de Dona Elvira, que finge um desmaio para roubar o catálogo, e pela sedução de outra mulher, Zerlina, com que termina a peça, seduzindo a camponesa o ex-conquistador. O poder feminino é restaurado, contradizendo a cena inicial, pautada pela impotência das mulheres. Anulada a acção, o poder do argumento parece ser a espada mais afiada da peça de Saramago, invertendo os papéis dos personagens e subvertendo, destruindo na totalidade os valores metafísicos e escatológicos apregoados no contexto original.

Desde a dedicatória da peça em questão: «A Pilar, meu Pilar», Saramago reafirma o poder do feminino, o de sustentar o papel do masculino e de equilibrar todas as forças materiais ou espirituais da sociedade. A mulher assume o seu papel tanto de condenação quanto de resgate do homem. Pelas mãos de uma mulher – Elvira – Don Giovanni é condenado; pela redenção e pelo perdão concedido por Zerlina, o dissoluto é absolvido. Sendo assim, a D. Giovanni compete o papel de desmascarador das virtudes aparentes: em vez de seduzir mulheres de alta sociedade e dos mais variados países (Espanha, Turquia, França, Alemanha, Itália), somando: duas mil e sessenta e cinco mulheres, o anti-herói saramaguiano é seduzido pela camponesa Zerlina e condenado a um insignificante inferno de labaredas a gás pelo grotesco Comendador, «um homem de bem», no dizer sempre perverso e irónico de Saramago. «Deus e o Diabo estão de acordo em querer o que a mulher quer» (Saramago 2005: 99)?

Neste “mundo às avessas” construído por José Saramago já não há um Deus-Juiz do bem e do mal, mas sim, a mulher-juíza dos destinos humanos. No fim da peça, D. Giovanni corre o perigo de ser morto por Masetto, o namorado de Zerlina, mas Leporello diz-lhe para não perder o seu tempo, suspendendo o sentido de honra, de vingança, de cavalaria. O mundo reinventado por José Saramago-dramaturgo já não é movido pelo amor (como acontece, por exemplo, no *Memorial do Convento*), mas sim, pelo desamor e pela não-sujeição a qualquer sanção humana ou divina. Também aqui a morte do sedutor Don Giovanni ocorre, não pelo fogo da punição divina, mas pela chama do amor “inverso” – não de uma princesa ou baronesa, mas sim, o amor da camponesa Zerlina. Don Giovanni, na visão *sui generis* do mito donjuanesco de Saramago, desmascara-se completamente no acto da mais irónica de todas as desilusões cénicas para dar lugar a um novo homem, um homem simples, apenas Giovanni, construído pelas mãos de Zerlina. Perante esta verdade e perante a morte do protagonista, a estátua do Comendador esfacela-se finalmente, quando os dois amantes se vão unir pela primeira vez.

3. DON GIOVANNI/DON JUAN E DOM SEBASTIÃO REVISITADOS OU A (DIS) SOLUÇÃO DE UM MITO

Saramago não subverte apenas o papel do sedutor de Tirso de Molina, elevando a mulher ao estatuto de Juíza dos destinos humanos, rasurando ainda o fundamento bíblico do Génesis, que a condena à eterna submissão, mas faz dialogar também o *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* com a tradição literária que se formou em torno da personagem de Don Juan/Don Juan Tenorio/Don Giovanni/Don João. Ressalta-se aqui especialmente o fundo irónico do tema, uma vez que a construção da ironia da verdade (assim como da verdade da ironia) é um dos aspectos mais relevantes da subversão saramaguiana, fácil de identificar pela análise e omnipresente no universo ficcional do Nobel português.

Chegamos à conclusão de que a nova versão do mito donjuanesco apresentada por Saramago abre um novo horizonte à figura do conquistador, marcada desde a origem pela punição divina e liberta da sanção religiosa no *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*. Observamos a laicização do universo do autor/personagem/espectador, numa dinâmica de subversão onde a antiga ordem religiosa cede lugar à afirmação da liberdade humana.

Outro traço característico do autor do *Evangelho segundo Jesus Cristo* é a identificação com a absolvição e transformação do protagonista, salvo e humanizado pelo franco e generoso amor feminino e não o amor divino – assim no romance, como na peça de teatro. O Don Giovanni de José Saramago contribui para uma nova construção da masculinidade, que pode ser vista como símbolo-chave de uma nova forma histórica, cultural, enfim – uma nova identidade cultural de Portugal sem um marialva, sem um cavaleiro, sem um fadista e sem um rei providencial, um universo em que o marialvismo-saudosismo-sebastianismo terão dado lugar a uma visão da masculinidade que se define não por oposição, mas sim, por complemento ao feminino. Esvaneceu-se o significado do antigo fidalgo boémio, anti-libertino e irracional, de um Don Juan à portuguesa. O Don Giovanni de hoje é um personagem interessado no individualismo e na

liberdade, naturalmente avesso à punição do conquistador. Contudo, a voz de José Saramago parece-nos demasiadamente fraca para que possamos defender, a partir das tramóias das mulheres-protagonistas da peça atrás analisada (D. Elvira, D. Ana, Zerlina), a questão da emancipação social da mulher. A voz de Saramago une-se, no entanto, à de José Cardoso Pires que, no ensaio intitulado *Cartilha de Marialva* (1960), que constituía um ataque ao machismo português de então, criticou as aventuras fáceis, marcadas pela desigualdade dos amantes, pela «fornicação patriarcal» aliada a uma demagogia do «popular e castiço» (cf. Almeida 1977).

Enfim, uma e outra voz importante contra a mentalidade do *ancien régime*, contra o saudosismo marialvista da sociedade portuguesa. Unânime com a de Eduardo Lourenço quanto à «singular inversão e singular constância de um mito» (2001: 141). De igual modo como D. Sebastião, D. Giovanni volveu-se «objecto de apropriação colectiva e, ao mesmo tempo, de absoluta impessoalidade» (141). D. Giovanni de Saramago é todo-o-mundo-e-ninguém, aquele que deve morrer como particularidade nacional ou pessoal, mas desaparece como uma personalidade sem limites nem fim. Um *mise en scène/abîme* dum universo cultural sem imperialismos de culturas nem verdades, mero espaço da absoluta liberdade, na ausência de Deus e no manto do nevoeiro «de simulacros plausíveis e implausíveis do verdadeiro» (Lourenço 2001: 141-142).

Parece mesmo que hoje Portugal está a reclamar a reconstrução dos seus mitos culturais. O papel de Don Giovanni nesta busca de solução (re)valorizadora a partir das cinzas de um mito ibérico parece inalienável, mesmo que não comparável com os tópicos hauridos na história verdadeira de Portugal que se definiu, por forças de tradição, em oposição à Espanha, se não fosse uma vez com o vizinho – nas debandadas cavaleirescas com Don Juan. Trata-se, enfim, de um mito que ultrapassou as fronteiras do meio cultural ibérico e que reclama a sua nova construção, a partir das cinzas do classicismo, romantismo, (pós)modernismo e das ambiências mentais que reproduzem as estruturas ainda por nós assentadas e habitadas, como as últimas casas do ser.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Miguel Vale de (1997) “Marialvismo. Fado, Touros e Saudade como Discursos da Masculinidade, da Hierarquia Social e da Identidade Nacional”. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. 37 (1-2): 41-46. [Em linea] <http://site.miguelvaledalmeida.net/wp-content/uploads/marialvismo1.pdf> [15.03.2012].
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2001) *O Colar*. Lisboa, Caminho.
- BALLESTER, Gonzalo Torrente (1983 [1972]) *Don Juan*. Barcelona, Destino.
- BIAŁY, Leszek (1985) “Zwodziel z Sewilli Tirsa de Moliny i *Don Juan* Moliera” [*El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina e *Don Juan* de Molière]. *Acta Philologica* (Faculdade das Novas Filologias da Universidade de Varsóvia, Varsóvia). 13: 89-99.
- CASEIRÃO, Bruno (2006) “Il dissoluto assolto, de Azio Corghi e José Saramago. A palavra feita música”. *JL – Jornal de letras, artes e ideias* (Edimpresa LISBOA). 925: 6-8.

- CORGI, AZIO (2006) “‘Simbiose’ com Saramago”. *JL – Jornal de letras, artes e ideias* (Edimpresa LISBOA). 925: 8-9.
- EUSTIS, Alvin (1973) *Molière as Ironic Contemplator*. The Hague – Paris, Mouton.
- KALEWSKA, Anna (2009) “Dramat romantyczny i współczesny w perspektywie polsko-portugalskiego dialogu międzykulturowego” [“Drama romântico e contemporâneo na perspectiva do diálogo intercultural polono-português”]. Em: Urszula Aszyk, Agnieszka Flisek, Łukasz Grützmacher e Karolina Kumor (eds.) *W kręgu literatury i kultury iberyjskiej i iberoamerykańskiej. Migracja i transformacja dyskursów – dialog międzykulturowy* [No círculo da literatura e cultura ibérica e ibero-americana. Migração e transformação dos discursos – diálogo intercultural]. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego: 135-155.
- LOURENÇO, Eduardo (2001 [1978]) *Portugal como destino seguido de mitologia da saudade*. Lisboa, Gradiva.
- (2012) “Entre o amor (do) impossível e a dor de viver. Uma leitura da *História da Bela Fria*, de Teresa Veiga”. Em: Petar Petrov (org.) *O grande prémio do conto Camilo Castelo Branco (1991-2009). Estudos e Antologia*. Lisboa, Roma Editora: 51-58.
- LIMA, Isabel Pires de (1998) “Saramago pós-moderno ou talvez não”. Em: T. F. Earle (org. e coord.). *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Oxford-Coimbra, Lidel: 933-939.
- MASSAUD, Moisés (1999 [1974]) *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo, Cultrix.
- MOLINA, Tirso de [atribuída a] (2000) *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid, Cátedra.
- MOLINIÉ-BERTRAND, Annie (1993) *Vocabulaire historique de L’Espagne classique*. Dir. Bernard Darbord. Paris, Nathan.
- MORGADO, Maria Filomena (s.v.) “Ironia dramática”. Em: Carlos Ceia (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. [Em linha] http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlin... [05.01.2012].
- OTEIZA, Blanca (2011) “Portugal, lo português y el portugués en el teatro de Tirso de Molina”. *Colóquio-Letras* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa). 178 (Siglo de Oro – Relações hispano-portuguesas no século XVII – suplemento): 99-105.
- PESSOA, Fernando (1995) *Fernando Pessoa antologia poética seguida de fragmentos do «Livro do Desassossego»*, [sel. e apresent.] Isabel Pascoal. Lisboa, Ulisseia.
- PIRES, José CARDOSO (1999 [1960]) *Cartilha do Marialva ou das Negações Libertinas: redigida a propósito de alguns provincianismos comuns e ilustrada com exemplos reais – ensaio*. Lisboa, Dom Quixote.
- RODRIGUES, Urbano TAVARES (1960) *O mito de Don Juan e o donjuanismo em Portugal*. Lisboa, Ática.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2000) “El estado de la cuestión y el problema de la autoría”. Em: Tirso de Molina [atribuída a] *El burlador de Sevilla*. Madrid, Cátedra Letras Hispánicas: 11-99.
- SARAMAGO, José (2005) *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido. Teatro*. Lisboa, Caminho.
- SEIXO, Maria Alzira (1987) *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- SEMINARA, Graziela (1999) "The literary works of José Saramago in the musical theatre of Azio Corghi". *Colóquio/Letras* (Fundação Calouste Gulbenkian LISBOA). 151-152 [número monográfico dedicado a *José Saramago: o Ano de 1998*]: 163-179.
- SEMINARA, Graziela (2005) "Génese de um Libreto". Em: José Saramago *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*. Lisboa, Caminho: 103-135.
- TEIXEIRA, Alexandre (2008) «*Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*» de José Saramago: *um novo horizonte para o antigo pecador*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (tese de mestrado, ms.) [Em linea] <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/mestrado/TeixeiraA.pdf> [22.03.2012].
- ZURBACH, Cristine (1999) "A voz de José Saramago no seu teatro". *Colóquio/Letras* (Fundação Calouste Gulbenkian LISBOA). 151-152 [número monográfico dedicado a *José Saramago: o Ano de 1998*]: 151-160.
- ZORILLA, José (1985) *Don Juan Tenorio*. Madrid, Alianza Editorial.