

Os convites do "convidado": a propósito de um Don Juan setecentista português

MARIA IDALINA RESINA RODRIGUES

ONDE DON JUAN SE CONVERTE AOS BONS COSTUMES...

Naturalmente que corre sérios riscos de não ser levado muito a sério um Don Juan Tenorio esconjurador de delitos passados, sem sombras de anteriores apetites, vencedor corajoso de tumultos íntimos e, para mais, marido convertido às delícias do matrimónio sagrado, em busca da esposa fiel que, aliás, rapidamente lhe facilita o regresso ao lar¹.

Quer nos assombre ou não, que se comova quem quiser e se indigne quem for dado a exaltações, é assim mesmo que as coisas se passam: Don Juan e Dona Elvira abraçam-se e dispoem-se a ser felizes para sempre, os irmãos da até então ofendida senhora trocam a vingança pelo perdão ao arrependido cunhado, o sensato criado sente-se recompensado pela boa moral pregada e todos em

¹ Traduzirei para Português ou utilizarei traduções portuguesas para as citações de excertos textuais e nomes estrangeiros não espanhóis; no caso de Don Juan, quando o nome aparecer incorporado no meu próprio texto, manterei o Espanhol, de resto, comum em Portugal; nas remissões para elencos ou didascálias de peças de teatro, pode, no entanto, uma vez ou outra, ser mais correcto repetir a tradução portuguesa que os escritores utilizaram, ou seja, D. ou Dom João; diferentemente, para melhor identificação dos originais, os títulos das obras, mesmo na minha exposição, manter-se-ão sem tradução. Dentro deste critério, os passos de Molière serão aduzidos pela versão intitulada *Dom João*, 1974, Lisboa, Europa-América; no entanto, prévio cotejo foi feito com *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*, 1971, Paris, Pleiade, porque nesta edição se assinalam os cortes levados a cabo no texto original (1665) e mantidos em muitas edições até ao século XIX, entre as quais as que circularam no Portugal setecentista, como a de A. Jolly, impressa por Pierre Prault em 1734.

esfusiante *happy end* proclamam a benignidade de um Céu que perdoa *os delitos mais horrorosos*².

Quando? Em que estranho país e em que estranhos idos?

Nada mais, nada menos que num folheto português anónimo de 1785, *Comédia Nova intitulada O Convidado de Pedra ou D. João Tonório* [sic], *o Dissoluto*, com duas edições no mesmo ano e, pelo menos, uma posterior, em 1837³, a atestar uma vitalidade bem reforçada por notícias que nos chegam da sua representação, no Porto (nada nos faz pensar que se trate de outro texto), dois anos antes:

Amanhã, terça feira, 24 do corrente, se representará em benefício do camaroteiro da Companhia dos Actores Portugueses, o drama: *O Convidado de Pedra*; o bailete: *O Pintor Logrado*; e a farsa: *Antes a Filha que o Vinho*.

Assim rezava a informação do *Diário do Porto* de 23 de Fevereiro, segunda feira, de 1835, estando nós habilitados a acrescentar que, da farsa aludida, é autor Manuel Rodrigues Maia, que ela estava impressa em 1833 e fora antes representada no Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa (exemplar 113 da Sala Jorge de Faria da Universidade de Coimbra).

Que se trata de uma tradução/adaptação do *Dom Juan* de Molière, não temos quaisquer dúvidas: o texto-base reconhece-se facilmente, Molière estava na moda entre nós desde finais dos anos sessenta e para o rol dos menos lembrados fora remetido *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, de que, de resto, tudo ignoramos sobre representações em Portugal, sem que, no entanto, isso nos autorize a lamentar a sua ausência dos nossos pátios de comédias, pois que sobre este assunto de idas e vindas de Companhias espanholas, textos e autores divulgados ainda muito nos falta aprender⁴.

Se Tirso foi aplaudido, repetido e desejado nos *corrales* espanhóis, também o seria em Portugal (ventos da época, naturalmente) e Roque de Figueroa, escolhido para protagonista, nos começos da auspiciosa carreira da peça, muitas vezes por cá esteve para gáudio dos muitos espectadores nacionais.

² *Comédia Nova intitulada O Convidado de Pedra, ou D. João Tonório* [sic], *o Dissoluto*, 1785, Lisboa, Oficina de Francisco Borges de Sousa, 31. Com informação de que se vende no lugar de Manoel Marques, na Rua do Ouro. Para facilidade de compreensão, actualizo a ortografia, sempre que tal não implique alterações fonéticas.

³ Lisboa, Tipografia de António Lino de Oliveira, 1837. Com indicação de que se vende na loja do livreiro Matias José Marques da Silva, Rua do Ouro, n.º 4. As duas edições de 1785, da mesma Tipografia, diferem na vinheta tipográfica, em alguns outros pormenores do frontispício e na disposição das páginas, mas é coincidente o texto (Costa Miranda, 1973, 235).

⁴ Grupos de trabalho, em que têm participado investigadores portugueses e espanhóis das Universidades de Lisboa, Sevilha e Complutense de Madrid, procuram, de há uns anos a esta parte, inventariar os materiais disponíveis e chegar a resultados organizados. No entanto, muito falta ainda fazer. A conhecida loa a Lisboa recitada pelo Comendador tem já sido interpretada como sinal de que a peça estava à partida destinada a representações em Portugal.

Uma edição sevilhana do século XVIII é, porém, a mais antiga que se nos depara em bibliotecas portuguesas (Agustín de la Granja, 1982, 112).

Deixemos, então, Tirso na paz dos ilustres e avancemos para o nosso folheto de comprovada certidão de nascimento.

Mas, atenção, a conversa só vale a pena se nos dispusermos mesmo a enfrentar o tal sorriso trocista dos mais rigorosos em *donjuanices*.

Ou seja, se decidirmos que aquele final tão acomodado ao que costumamos apelidar hoje de concessões a uma sociedade hipocritamente aburguesada (será assim?) nos não tolherá as hipóteses de um pouco melhor o ajuizarmos e sobretudo nos não invalidará o caminho para umas quantas reflexões sobre o tantas vezes estudado e nunca assaz esgotado mito donjuanesco, nelas encaixando o modesto escrito que hoje escolhemos.

Escrito que não é uma obra prima, com certeza. Que seria pecado grave considerar a par dos de Tirso, Zorrilla e tantos outros, de acordo. Que nem sequer, quando traduz, o faz escorreitamente, talvez.

Mas que, no entanto, tem jus a alguns comentários que lhe mostrem a titubeante coerência interna, a marca de inflexões nos gostos e sobretudo o contributo que nos pode dar para a segurança de entre nós se terem conhecido, e razoavelmente, outras obras com argumento afim.

Se perdermos o nosso tempo, paciência; ocasiões não faltarão para o recuperarmos.

COM A ESPERANÇA DE LUCROS FUTUROS...

Sem excesso de ordem mas com boas intenções, abrimos um despretençioso parêntese neste discurso, porque algumas questões e propostas podemos arrolar para um próximo e mais correcto apuramento das vias revestidas pelos muitos convites do convidado aos interessados pelo teatro português do século XVIII.

O docente/investigador raramente cumpre metas dentro dos prazos, que se fixa, mas também não gosta de desperdiçar achegas que para outras ocasiões vai guardando e para outros oficiais do mesmo ofício alguma utilidade terão.

Quanto às que se seguem, umas talvez sejam articuladas lá mais para diante, outras ficarão soltas, à espera de oportuna revisão.

Ei-las:

— Seria o primeiro antecedente do nosso texto aquela comédia intitulada *O Convidado de Pedra, traduzida do idioma Francês e posta segundo o gosto do teatro Português*, que, em 22 de Setembro de 1769, mereceu parecer negativo da Real Mesa Censória? Reconhecendo embora o bom argumento (*advertir um homem dissoluto a que regule a vida e tema o Céu*), ressaltava o censor que ele não era suficientemente *persuadido* e que a comédia (de *Autor insigne*), por sua

tradução, e nova ordem se faz indigna de se expor ao público (Silva Bastos, 1926, 176)⁵. Probabilidades não faltam, mas o original com aquela data continua a escapar-nos.

— De 27 de Junho de 1771 existe no Arquivo Nacional da Torre do Tombo uma curta indicação manuscrita de uma licença de impressão solicitada por Manuel Coelho Amado para *O Convidado de Pedra* (RMC, caixa 119). O livreiro imprimia bastante por essa altura na sua Oficina do Bairro Alto mas, desta feita, talvez a sorte lhe não tenha batido à porta.

— Registemos, porém, que, do mesmo ano, se conhece um manuscrito transcrito e trabalhado já (Laureano Carreira, 1973): intitula-se *O Dissoluto*, tem indicação de ser traduzido do Francês e representado no Teatro da Rua dos Condes; no entanto, em 12 de Dezembro, a Real Mesa assinalava-o com *escusado* (rejeitado, claro)⁶. Estaremos na presença do segundo antecedente do impresso de 1785 e/ou da comédia que Coelho Amado tentava imprimir?

— Na Biblioteca Nacional de Lisboa aguardam-nos boas notícias: uma *Comédia Nova* intitulada *O Convidado de Pedra* (*Comédias Manuscritas*, códice 4272) licenciada pela Mesa Censória em 22 de Dezembro de 1774 e uma *Comédia intitulada O Convidado de Pedra*, s.d. (*Colecção de Comédias*, códice 4566). Pela letra e pelo menor apuro, e salvo melhor opinião, a *nova* parece-nos mais velha, embora a diferença entre as duas não seja muito relevante (a ter em conta o tipo de papel); mão posterior escreveu sobre a mais antiga a palavra *impreça*. Outros dois antecedentes do nosso escrito?

— Avançando no tempo, outros *convidados* nos seduzem: na mesma Biblioteca surpreendemos *O Libertino*, ópera com mais alteradas sequências, copiada aos 30 de Maio de 1790 (*Comédias*, tomo XVIII, códice 1369); o final feliz afasta à partida a hipótese de se tratar de versão de *Don Giovanni ossia il Convitato di Pietra* de Bertati/Gazzaniga (com estreia em Veneza no Carnaval de 1787 e muitas sugestões para o celeberrimo *Don Giovanni* de Lorenzo da Ponte/Mozart).

— Será este *O Libertino* (manuscrito da Biblioteca Nacional de Paris), com epígrafe em Francês: *Traduction du Dom Juan de Molière*, s.d., a que se refere Coimbra Martins (1969, 234)? O mesmo estudioso verificou que sim (1984, 203).

— E o libreto de Bertati para Gazzaniga poderá ser o *Dom João ou o Convidado de Pedra* (*Don Giovanni ossia Il Convitato di Pietra*), em manuscrito português/italiano, 1062 da Torre do Tombo (Costa Miranda, 1973, 235) e em impressão de Simão Tadeu Ferreira (Sala Jorge de Faria da Universidade de

⁵ A Real Mesa Censória foi criada e em 1767 pelo Marquês de Pombal e substituiu o Tribunal do Santo Ofício nas censuras aos livros e representações. O parecer em causa encontra-se manuscrito no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (RMC, censura 115, caixa 5).

⁶ *O Dissoluto*, 40. Laureano Martins Carreira, 1973, compulsou muito deste material e procedeu a um cotejo de textos.

Coimbra, 631), com representação em 1792 no Teatro da Rua dos Condes e que, no São Carlos, se exibiu também em 1792 (indicação de Mário Vieira de Carvalho, 1995, 327) ou 1795 (indicação de Sousa Bastos, 1994, 259)? Por certo.

— E aqui não desperdicemos a ocasião para notar quanto são frequentes as representações em Portugal da dupla Bertati/Gazzaniga durante o século XVIII (os Catálogos de Teatro de Cordel testemunham abundantemente essa presença).

— Merece igualmente a pena folhear *Il Convitato di Pietra*, com música de Vincenzo Fabrizi e libreto de Giambattista Lorenzi, sem indicação de ano mas, evidentemente, posterior a 1787, catalogado com o número 455 na referida Biblioteca Jorge de Faria, para detectar uma vez mais parecenças e afastamentos e investigar se, de facto, a ópera foi apresentada ao público lisboeta em 1796 (*Enciclopedia dello Spettacolo*, IV, 1957, Roma, La Maschere, 1767 e Russel, 1996, 488). Isto, com o cuidado de termos em conta que o mesmo libretista redigira, em 1783, para Giacomo Tritto, mestre reconhecido de Fabrizi, letra com o mesmo motivo inspirador.

— Uma vez que pela música enveredámos, repitamos outras informações (Russel, 1996, 477 e 490, também com alusão ao espectáculo de 1792): no Porto, na temporada de 1797-1798, escutou-se *Il Don Giovanni* (qual? o de Gioacchino Albertini que dá por esse nome?) e, na de 1798-1799, assistiu-se ao ballet *D. Giovanni Tenorio*, com coreografia de Luigi Chiaveri.

— Penúltima e muito importante chamada de atenção: pensar em Don Juan, em termos de teatro, sobretudo no século XVIII, obriga a muito mais do que recordar os Tirso, os Molières e seus parentes mais pobres. Obriga, por exemplo, e embora ainda com escassos apoios textuais, não só em Portugal como também em Espanha, a recordar Antonio de Zamora cuja comédia *No hay Plazo que no se cumpla ni Deuda que no se pague y Convidado de Piedra* (representada cerca de 1714 e editada postumamente em 1744) se tornou muito mais popular que a do frade mercedário, a ela se substituindo nas representações do dia de fiéis defuntos, pelo menos até ao êxito do *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1844)⁷.

A avalizar o impacto de algumas das suas peças, se outras referências não houvesse, lá estariam os belos quadros de Goya, *Don Juan y el Comendador (El Convidado de Piedra)* e *La Lámpara del Diablo*.

Zamora foi, pelo menos em Lisboa, apreciado e aplaudido. Provavelmente com obras como *No hay mal que por bien no venga*, título integrado por Tomás Pinto Brandão numa graciosa peça de enredo, a alertar-nos necessariamente

⁷ Citarei *No hay Plazo que no se cumpla ni Deuda que no se pague y Convidado de Piedra* pela Biblioteca de Autores Españoles, 1901, tomo 40, Madrid, e *Don Juan Tenorio* pela edição de Aniano Peña, 1995, Madrid, Cátedra. Gostaria, no entanto, de acrescentar que o manuscrito da comédia de Zamora (s. a.) se pode ainda consultar na Biblioteca Municipal de Madrid e que, dela, existe edição de 1992, de Paola Bergamaschi. Bolonha, Atesa Editore.

para um prévio convívio com o público (Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Bolaños Donoso, 1987, 101) e *El Hechizado por Fuerza* de que contamos com uma edição valenciana de 1769 na Biblioteca Nacional de Lisboa (Agustín de la Granja, 1994, 488).

Mas talvez seja o dramaturgo Manuel de Figueiredo (1725-1801) quem mais à vontade nos coloca para testemunhar o conhecimento que neste momento nos interessa. No «Prólogo» ao seu *Teatro* (1.^a edição incompleta em 1775), inclui ele o autor espanhol no rol dos *Plautos, os Molières, os Regnards, os Lopes, os Zamoras, os Cañisares (...)* (1804, I, VI) e, n.^o *Os Censores do Teatro*, atribui a uma das personagens um entusiasmo transbordante por um *Convidado de Pedra* que, pelo que nos é dito, mais parece ser o de Zamora que o de Tirso:

Convidado de Pedra? É boa, é boa; vi-a em castelhano com inferno e tudo mas cá já sei que a fazem sem ele que os Franceses, V. M. me perdoe, dizem-me que são maricas; que não têm ânimo para ver estas cousas espantosas, atrozes e horrorosas: e isso então é o meu comer. Uma alma do outro mundo com uma tocha na mão... (1805, VI, 25)⁸.

Ainda que quase nada possamos precisar, também nos é grato saber que a Manuel Ferreira, compositor espanhol de ascendência portuguesa, coube (com que intenção?) a tarefa de elaborar algumas melodias para a *comedia* em questão⁹.

— A finalizar o interregno, mais um acautelamento: Goldoni escreveu um *Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto* (1736), com grandes (e, em meu entender, desnecessários) rasgos racionalistas que eliminavam estátuas em movimento e puxões para o Inferno. Deste seu texto não parece haver adaptações na dramaturgia portuguesa de setecentos, mas a voga do autor foi tão grande em Portugal (Costa Miranda, 1990, 261-342) que custa a crer que, da peça, não houvesse notícias; adiante se tentará regressar a esta suposição.

⁸ *Teatro de Manoel de Figueiredo, 1804-1815*, Lisboa, Impressão Régia. Saliente-se que a referência a práticas teatrais francesas tem unicamente relação com o facto de estar em causa a possibilidade de exibição de uma Companhia francesa recém aportada a Lisboa. Coimbra Martins, 1984, 202-203, coloca a hipótese de se tratar de uma alusão à versão pombalina de final feliz; ficaria assim por interpretar a referência à língua castelhana.

⁹ A informação sobre a colaboração de Manuel Ferreira encontra-se em Jean Rousset e outros, s.d., 138. A ser fidedigna a informação, deve tratar-se de um compositor popular que nasceu e viveu em Madrid (?-1797) e cuja obra principal é *El mayor Triunfo de la mayor Guerra* que pode consultar-se na Biblioteca Nacional de Madrid (M/ 1336); existem com este nome alguns portugueses: o autor ou adaptador de *Tergemina Austríaca Aquila Corona*, drama com componentes musicais representado no âmbito do Teatro de Jesuítas, em 1708 (Vieira de Carvalho, 1995, 306), o autor de *Solilóquios a Jesu Cristo*, com data de 1733 e acompanhamento de um romance chamado *Arrependimento Métrico dum Pecador Contrito* e o Padre Manuel José Ferreira que viveu em finais do século XVIII e princípios do XIX e chegou a reger uma cadeira de Música na Universidade de Coimbra; no entanto, nenhum deles parece ter composto para Zamora.

MEDOS, GOSTOS E CONTRAGOSTOS...

Disponhamo-nos, então, adentrados na matéria e sem preconceitos, à revisão do tal *happy end* e à busca de um punhado de intromissões que, embrechadas na versão de Molière, ingenuamente para ele parecem encaminhar.

Apetece, à primeira vista, atirar as culpas da reviravolta final para a prudência perante os censores da Real Mesa que, substituindo-se aos do Santo Ofício em tempos de anticlericalismo pombalino, clericalmente continuavam a zelar pelos bons costumes.

Assim se aproveitaria o arrependimento como lição para os estouvados, o reatar dos laços entre os esposos para o louvor do matrimónio cristão, a sisudez do pobre Esganarelo e o bom feitio dos irmãos de Dona Elvira para o reconhecimento dos méritos da virtude.

Não é interpretação para desprezar mas, confesso, não me conforta completamente; primeiro, porque me pergunto se aos talvez muito religiosos apreciadores oficiais da obra assim tanto repugnaria remeter para o Inferno o empedernido Don Juan, quando bem à mão tinham a solução exemplar do castigo, sem necessidade de contrariar Tirso, Molière e tantos outros agressivos juízes; segundo, porque uma tal maneira de entender a mudança do desenlace faz tábua rasa do leque de tendências no tratamento do destino último do *burlador* que, se é discutível que, por completo, escape a invariantes na irresponsabilidade do seu comportamento, menos disculável é que tenha conhecido fundas e significativas convulsões com o rolar dos tempos; terceiro, porque chego a colocar a hipótese, aceitando que o exemplar censurado em 1769 muito não diferiria do editado em 1785, de aos mesmos censores ser pouco simpático um tão imerecido perdão, motivo pelo qual o argumento lhes terá talvez parecido insuficientemente *persuadido*.

Isto, naturalmente, sem prejuízo de um bom gosto que o douto parecer, pelo menos na letra, se propõe defender.

Examinado mais de perto, o irritante remate oferece certos ângulos aliciantes de análise: a atitude persuasiva e não vindicativa da estátua de pedra; o embrionário debate interior e o pesar de Don Juan; a presença de Dona Elvira; a concórdia familiar.

Nem tudo estranhamente novo se tivermos na devida conta o que se sabe sobre tolerâncias e intolerâncias nas aproximações ao mito.

Que D. Gonzalo algumas vezes se arvorara em bom conselheiro, já o sabíamos desde o Pseudo-Cicognini (1650?) que o obriga a repetir por três vezes um clamoroso *arrepênde-te, Don Juan*¹⁰.

O texto italiano e outros intermédios estariam (ou não) arredados da mente do nosso anónimo setecentista, mas dificilmente o mesmo esquecimento atingi-

¹⁰ Jean Rousset, 1976, 188-189 (traduzo).

ria a *comedia* de Antonio de Zamora, apesar de evidentemente ela nada ter a ver com o ponto de arranque do escrito que analisamos; e, nesta, as palavras do Comendador morto são inequívocas:

Conocerás cuánto debes
A mi amistad, pues por ella
Dios licencia me concede
De venir a visitarte,
Solo a fin de que aconseje
A tu ceguedad, que tantos
Pasados yerros enmiende¹¹.

Ora, uma vez que de *No hay Plazo que no se cumpla* falamos, aproveitemos para de imediato lembrar que já, por aquela altura, Don Juan se arrependera e, com essa contrição de última hora, assistido pelas palavras do Comendador e com posterior mas compreensível contentamento do pai, salvara a sua alma e... a tranquilidade dos espectadores.

Mais alguns versos:

Ya lo veo, y pues mi muerte
Su justicia satisface.
Dios mío, haced, pues la vida
Perdí que el alma se salve!
(...)
Piedad, Señor! Si hasta ahora,
Huyendo de tus piedades,
Mi malicia me ha perdido,
Tu clemencia me restaure!¹²

Curioso que o século XVIII viesse a recuperar um perdão que os mais antigos romances *da lenda da caveira* (a do sedutor que, enfronhado no seu afã de conquistador, de um modo ou de outro, desrespeita os mortos e a morte e é alvo de macabros convites) onde uma confissão, um escapulário, um qualquer gesto de temor bastam, às vezes, para evitar o Inferno:

Si no fuera porque hay Dios / y al nombre de Dios apelas,
y por ese relicario / que sobre tu pecho cuelga,
aquí habrías de entrar vivo. / quisieras o no quisieras¹³.

E curioso também que, poucas décadas depois da publicação do nosso folheto, os românticos tão claramente privilegiassem o remorso pelos erros e a resposta condoída de Deus ao desejo de salvação.

¹¹ *No hay Plazo*, 426.

¹² *No hay Plazo*, 434.

¹³ Trinidad Bonachera y María Gracia Piñero, *Hacia don Juan*, 1985, Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos, 14.

José Zorrilla é um dos muitos que se compadece e nos compadece: o seu Don Juan morre mas no Céu será o seu lugar; para o Céu o levarão a *Sombra* de Inés e os coros celestes, assim contrariando a intenção da estátua, embora dela também algumas advertências amigas tivessem chegado ao pecador.

Poderemos, pois, aceitar que nem tudo são dislates inconsequentes no epílogo do texto português? Que uma nova forma de apreciar, recuperando ou não elementos antigos, ia engrossando as fileiras dos *donjuanistas* da escrita? Que, dela, alguns ecos (representações, frases soltas, excertos musicais) tentariam o nosso autor que, por sua vez, e isto não lhe fica mal, se preocuparia com as reacções imediatas do seu público, maioritariamente mais inclinado ao sossego das pazes feitas que a infernais reprimendas?

Talvez, e sempre apenas talvez...

Só que o prolongar-lhe a vida terrena foi demasiado... ou demasiadamente avaro: a alternativa era o Paraíso, evidentemente mais consolador que o conforto amigo da mulher e dos cunhados.

N' *O Convidado de Pedra*, pelo que estamos observando, as grandes surpresas reservam-se, evidentemente, para o segundo convite: Don Juan começa por negar à estátua a mão que ela lhe solicita pois não é homem para à força ser conduzido (palavra dada é palavra cumprida) e, de seguida, ouve sem interrupção o que ela tem para dizer-lhe; e o que ela tem para dizer-lhe, após a breve sentença molieresca sobre a obstinação no pecado, prende-se fundamentalmente com a recapitulação de culpas e com os indícios da benevolente espera de Deus (os espantosos milagres presenciados); antes da partida, porque a colossal figura abandona agora solitariamente o *palco*, o derradeiro incitamento à rapidez da conversão:

Vê que a espada se está desembainhando pouco a pouco e, se tu com o teu arrependimento não desvias o golpe, irás brevemente para os abismos (...). Ai de ti, Dom João, isso te digo, isso te lembro, isto te aconselho¹⁴.

Palavras de certo modo reconfortantes mas também intimidadoras, tanto mais que acompanhadas por raios e trovões, relâmpagos a rachar uma escuridão que alastra e tem o dever de atemorizar, claro está.

Retenhamos: algumas das expressões usadas pelo Comendador trazem-nos à mente outras de Esganarelo na réplica final de *Dom Juan*. Não levamos a mal, porque com uma adaptação do dito nos ocupamos, mas causa-nos certo alívio verificar que Zorrilla de modo idêntico procedeu, encomendando por duas vezes ao seu protagonista desabafos com a mesma configuração.

Para confronto, aqui ficam extractos da curta intervenção do criado *francês*, da longa fala do defunto *português* e dos belíssimos versos do romântico espanhol:

¹⁴ *O Convidado de Pedra*, 29.

A sua morte deixa todos satisfeitos. Céu ofendido, leis violadas, filhas seduzidas, famílias desonradas, pais ultrajados, mulheres caídas na perdição, maridos enganados, todos estão contentes ¹⁵.

Nem o rigor das leis nem o sagrado dos templos tem servido de freio aos teus apetites. As leis quebrantadas. As donzelas seduzidas. Os mosteiros violados. As famílias desacreditadas. Os maridos ultrajados. As mulheres perdidas ¹⁶.

Ah! Por doquiera que fui
la razón atropellé,
la virtud escarneí,
y a la justicia burlé,
y emponzoñé cuanto ví.
Yo a las cabañas bajé
y a los palacios subí,
y los claustros escalé ¹⁷.

Cuidado com a interpretação: aproveitamentos da lengalenga de Esganarelo indiscutíveis no folheto, quanto a Zorrilla, fiquemo-nos com a similitude da estratégia de transferência.

Coincidências podem sempre assinalar-se e, por isso, atentemos em mais uma: em *No hay Plazo que no se cumpla*, sinais de temerosa trovoada igualmente vão pontuando o diálogo entre o Morto e o Tenorio; como no escrito setecentista, as didascálias, intercaladas no texto, informam e garantem a opressão do cosmos sobre o impenitente *burlador*.

A emocionada resposta do acusado *português* a tanta estranheza nem se sintetiza nos oito versos de Zamora nem se avizinha das perturbadoras e inspiradas oscilações do *Don Juan Tenorio*; o nosso autor, que esta *dolorosa constatação nacional* nos acompanhe, não é propriamente um génio. Agora, que palidamente pelas mesmas águas navega, isso parece fora de dúvida: mostras de sofrimento (*que insofrível tormento*), rendição às provas de generosidade do Céu (*Tudo sinais de que espera o meu arrependimento*), vontade explícita de apagar ofensas (*Ah! Quantos estímulos de pesar me estão causando os passados delitos*) ¹⁸.

Perdoemos-lhe as pieguices e punhamo-lo a apregoar connosco e com o grande poeta:

Tarde la luz de la fe
penetra en mi corazón,
pues crímenes mi razón
a su luz tan sólo ve.
Los ve... y con horrible afán:
porque al ver su multitud

¹⁵ *Dom João*, 143.

¹⁶ *O Convidado de Pedra*, 29.

¹⁷ *Don Juan Tenorio*, 223.

¹⁸ *O Convidado de Pedra*, 29.

ve a Dios en la plenitud
de su ira contra don Juan.
(...)
yo, Santo Dios, creo en Ti:
si es mi maldad inaudita,
tu piedad es infinita...¹⁹

Entre preocupada (porque os irmãos procuram o esposo para um duelo) e perplexa (porque observa o prodígio de um monumento que gesticula e fala), Elvira assiste ao perturbante encontro; foi uma sorte já que assim escudou os queixumes de Don Juan e está por perto quando ele se decide a reatar os deveres matrimoniais.

De forma incomparavelmente mais poética (mas, apesar de tudo, foi Molière, e não o nosso escritor, quem casou Don Juan...), a *Sombra* de Inés atende às preces do contrito amante e, com sobrenaturais poderes, rouba-o aos espíritos infernais: a semelhança (forçada?), unicamente a presença feminina a não torna demasiado ridícula.

Julgo que, se proximidades há, a Elvira *portuguesa* se avizinha também da Beatriz setecentista espanhola (a de *No hay Plazo*), independentemente dos laços naturais que forçosamente mantém com a protagonista de 1665.

É certo que a segunda chega a clamar pelo castigo do homem que a enganou e que dá mostras de mais desembaraço e menos pudor, mas também é certo que o defende do furor de um irmão (em Molière, os irmãos não experimentam esse obstáculo), que quase assiste à primeira refeição macabra (*¿Qué es esto que me sucede?*)²⁰ e que, apesar de o negar, persiste no amor ao amante infiel, traço que lhe rouba a superior abnegação da esposa de *Dom Juan*:

Aunque en igual lance
Oyó mis quejas el cielo,
Fuerza es, como al fin su amante,
Sentir su infeliz tragedia²¹.

Examinada esta conclusão condimentada à moda portuguesa de setecentos, preparemo-nos para aperfeiçoar o circuito das hipotéticas (?) interferências de outros textos naquele por que vamos circulando.

Antes, porém, acentuemos certas tentativas do nosso autor para, no decurso da intriga, ir forjando, não importa que canhestramente, condições favoráveis ao harmonioso final.

Sem preocupações de em todas tocar, reparemos que Don Juan dá, antes do feliz acabamento, alguns titubeantes sintomas de autocrítica, que o mais feroz irmão de Dona Elvira não é alheio a manifestações de acalmia, que o matrimónio

¹⁹ *Don Juan Tenorio*, 223 e 224.

²⁰ *No hay Plazo*, 426.

²¹ *No hay Plazo*, 434.

é periodicamente exaltado e que a companheira de sempre é retirada do cortejo dos mensageiros que antecedem o último encontro com o Comendador.

Elvira é retirada de onde Molière a colocara porque vai aparecer na apoteose, questão técnica, portanto; os elogios ao sacramento recolhem-se sem dificuldade, espalham-se pelos diálogos e tiradas, a propósito e a despropósito; quanto a assomos de virtude, escutemos as palavras, de Don Juan, as primeiras, de D. Afonso, as segundas:

Preciso pensar... Sim, um dia preciso resolver...mas... Nada por ora de considerações molestas, um pouco mais desta boa vida e depois cuidaremos nisso...²²

Tudo conheço; e os estímulos fortes da minha cólera se deixam vencer por ora das vossas justificadas razões²³.

É pouco... mas tem o mérito de ser de seara própria.

Pelo que a enfeixamentos respeita, para outros, que não os antes observados, nos preparam, desde logo, o título escolhido: desvio evidente do *Dom Juan ou le Festin de Pierre* de Molière (*festin*, de resto, é *convite* e não *convidado*), com preferência por um rótulo imediatamente identificável pelo leitor/espectador; identificável sobretudo enquanto *O Convidado de Pedra*, recorrente nas composições musicadas, mas (por que não ?) também com remotos ecos de Goldoni, na segunda parte, a de *D. João Tonório, o Dissoluto* (*Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto*, ainda há pouco escrevemos, se chamava a peça italiana, e para tal denominação não encontramos outros antecedentes; aproveitamentos, talvez, porquanto Mozart inicialmente fez anteceder de *Il Dissoluto Punito*, o seu *Don Giovanni*).

Não deixa, aliás, de ser interessante verificar que *dissoluto* é comprovadamente palavra que o autor gosta de empregar na sua adaptação, especialmente quando acrescenta ou modifica réplicas de Esganarelo, por vezes, mesmo, com inoportuno exagero estilístico²⁴.

Raramente o escritor francês recorre ao apelido do protagonista, apenas para uma identificação junto dos irmãos de Dona Elvira dele se servindo. Diferentemente, o folheto anónimo insiste na genealogia, como para, com frequência, avivar a memória de um velho conhecido: insere-a no elenco inicial de personagens (*D. João Tonório, homem dissoluto*)²⁵, no passo repetido de Molière e duas vezes na provocação fúnebre (*Diz meu amo, o Senhor D. João Tenório e Digo eu, D. João Tenório*), pelo menos²⁶.

O imponente túmulo, preparou-o D. Gonzalo pomposamente em vida, segundo a lição de *Dom Juan*, mandou-lho o rei construir em Tirso, Zamora e

²² *O Convidado de Pedra*, 20.

²³ *O Convidado de Pedra*, 18.

²⁴ *O Convidado de Pedra*, 3, 5 e 19, por exemplo.

²⁵ *O Convidado de Pedra*, 3.

²⁶ *O Convidado de Pedra*, 19 e 20.

outros, ficando-se o autor português, mais colado aos espanhóis, por uma recompensa do governo²⁷.

Por sua vez, a fantasmática figuração é imponente e altaneira em todos os escritos mas só em alguns apresenta marcas da estocada que a venceu: no nosso texto (*Cá lhe puseram a estocada com que o atravessei*)²⁸, em dois dos manuscritos referidos da BNL e, talvez, em Goldoni (*Vós lhe abristes no seio a cruel chaga*)²⁹, ares de família, concedamos, já que outra explicação não temos, que permitem supor elos com precedentes suficientemente divulgados.

E, embora de poucas falas, é inicialmente mais clara com uns dramaturgos que com outros: em Molière limita-se a sinais de aquiescência à proposta, em *No hay Plazo* pronuncia um *sí*, em 1785, muito educada, responde: *Irei sem falta, Senhor D. João*³⁰.

De um modo ou de outro, já o sabemos, aceita mesmo a provocação: em *El Burlador*, na comédia setecentista espanhola, por certo, noutras adaptações e no folheto português, Don Juan acompanha a sua entrada para o banquete com uma luz na mão; muito conciso, o escritor francês menospreza o impacto da iluminação.

Independentemente de outros pormenores que complementem o arranjo de um indiscutível texto básico com as ajudas de outros, admitamos que apenas parcialmente conhecidos (seria, por exemplo, elucidativo de predilecções em voga o alargamento das falas do gracioso ou a substituição do criado Violetto por um Lisbino, nome de ressonâncias goldonianas e comum no teatro português da época?), fiquemo-nos com este aditamento a não perder de vista: no primeiro acto da peça, ao relatar a Gusmão os desmandos de Don Juan, Esganarelo *tira uma lista muito comprida com muitos retratos* de mulheres, reconhecendo que, ainda assim, o *catálogo* está incompleto³¹. Se hesitações houvesse da nossa parte quanto a deambulações por legados anteriores, teriam de interromper-se aqui: não há catálogo em Molière mas o recurso a ele vem do Pseudo-Cicognini e seria, ao longo da longa carreira de Don Juan, uma presença regular, magnificamente lembrada quando escutamos a belíssima ária de Leporello no *Don Giovanni* de Mozart. Já que não temos a música, recapitulemos alguns versos, para deliciosamente (ainda que em memória) pormos ponto final nestas *perigosas ligações*:

Em Itália seiscentas e quarenta,
Na Alemanha duzentas e trinta

²⁷ *O Convidado de Pedra*, 19.

²⁸ *O Convidado de Pedra*, 19.

²⁹ *Don Giovanni Tenorio*: traduzo a frase mas convém contextualizar toda a fala de D. Anna na cena VII do Acto V para interrogar as interpretações possíveis.

³⁰ *No hay Plazo*, 424 e *O Convidado de Pedra*, 20.

³¹ *O Convidado de Pedra*, 3. Nos manuscritos da BNL o catálogo é referido mas não há indicação de que seja mostrado.

e uma, cem na França,
na Turquia noventa e uma,
mas em Espanha já são mil e três.
Há entre elas camponesas,
criadas, cidadãs
há condessas, baronesas,
marquesas e princesas,
e há mulheres de todas as classes,
de todos os tipos, de todas as idades³².

TIRSO DE MOLINA, MAL AMADO E BEM AMADO...

Custa-me sempre alinhar algumas palavras sobre *El Burlador* e ser ingrata com Tirso de Molina ou, pior ainda, semear dúvidas sobre a relação que os portugueses com ele têm mantido.

Sobre o que se passou nos séculos xvii e xviii já conversámos o suficiente; consolemo-nos então, para terminar, com uma sucinta boa nova do seu conhecimento no xix. Muitas certezas (talvez desmedidas, para o que se sabe realmente) sobre a paternidade de Don Juan aparecem em páginas de críticos literários, de viajantes por Espanha, de dramaturgos e romancistas. Seria um *catálogo* a não desprezar que, por demasiado extenso e por necessitar de algumas esclarecimentos, terá de ficar para outra ocasião.

Vamos contentar-nos com a surpresa de Alexandre Herculano por ser o frade espanhol tão célebre nas salas de espectáculo e *tão desconhecido aos mais eminentes críticos*³³ e, remetendo para o seu comentário (apesar de tudo não muito rigoroso) à obra do simpático dramaturgo, guardar estas reveladoras frases:

Fr. Gabriel foi o primeiro que pôs em cena a famosa história de D. João e a Estátua (*El Combidado de Piedra*), aproveitando-se da lenda inventada pelos franciscanos de Sevilha para explicarem o desaparecimento do verdadeiro D. João Tenório que, conforme também alguns querem, fora por eles assassinado em vingança dos muitos vexames que lhes fazia³⁴.

Herculano era intelectual e não inquisidor. Apontava mistérios mas não se propunha desvendá-los.

Aliás, quanto a Don Juan, que venha o primeiro capaz de desfazer dúvidas e inquietações...

³² W. A. Mozart, *D. João*, introdução de Xavier Pujol, 1985, Lisboa, Editorial Notícias, 60-61.

³³ Alexandre Herculano, «História do Teatro Moderno», artigo publicado no *Panorama* em 1839, *Opúsculos*, IX, 3.ª edição, s.d., Lisboa, Bertrand, 143.

³⁴ *Opúsculos*, 144.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTOS, J. T. da Silva, (1926): *História da Censura Intelectual em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- BASTOS, Sousa, (1994): (1.ª ed.1908), *Dicionário de Teatro Português*, Coimbra, Minerva.
- CARREIRA, Laureano Martins, (1973): *Une Adaptation Portugaise (1771) du «Dom Juan» de Molière* (dissertação policopiada), Paris, École Pratique des Hautes Études.
- CARVALHO, Mário Vieira de, (1995): *Pensar é Morrer ou O Teatro de São Carlos*, Lisboa, IN-CM.
- GRANJA, Agustín de la, (1982), «Cincuenta Impresos Sevillanos del Siglo XVIII », *Archivo Hispalense*, 200, Sevilla.
- (1994): «Comedias españolas del Siglo de Oro en la Biblioteca Nacional de Lisboa», *Hommage a Robert James, II*, Presses Universitaires du Mirail.
- MACCHIA, Giovanni, (1995): (1.ª ed. 1966), *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi.
- MARTINS, António Coimbra, (1969): «A propósito de uma tradução de *George Dandin*, atribuída a Alexandre de Gusmão», *Arquivos do Centro Cultural Português*, I, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris.
- (1974): resumo de conferência, *Arquivos do Centro Cultural Português*, VII, Paris.
- (1984): «As versões pombalinas de Molière reprovadas pela Real Mesa Censória», *Pombal Revisitado*, Lisboa, Estampa.
- MIRANDA, José da Costa, (1973): «Notas para um Estudo sobre o Teatro de Molière em Portugal», *Boletim de Bibliografia Luso-brasileira*, vol. 14, n.º 73, Lisboa.
- (1990), *Estudos Luso-italianos*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- REYES PEÑA, Mercedes y BOLAÑOS DONOSO, Piedad, (1987): «Tomás Pinto Brandão: *La Comedia de Comedias*», int., ed., y notas, *Crítica*, Toulouse.
- RUSSEL, Charles C., (1996): *The Don Juan legend before Mozart*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- ROUSSET, Jean, (1996), *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin.
- e outros (s.d.): *O Mito de D. Juan*, Lisboa, Vega.

