

# D. João e a Máscara de António Patrício: o teatro da palavra

Das inúmeras obras de ficção sobre o grande sedutor e igualmente dos inúmeros estudos de que esta personagem tem sido objecto,<sup>1</sup> talvez se possa extrair que D. João não é uma personagem detentora de discurso, em que precisamente o discurso seja uma arma de sedução como sucede com outra personagem célebre, igualmente immortalizada através do teatro: Cyrano de Bergerac. A comprová-lo está, por exemplo, a comparação que usualmente se faz com Fausto, por exemplo, na peça de Grabbe de 1829 *Don Juan und Faust* ou a análise decorrente das peças, nomeadamente nas indicações de cena no que respeita a atitudes da personagem, gestos, ambientes ou qualquer outra coisa em que consistirá o poder sedutor e que não estará bem determinada: D. João é predominantemente visto como força, por vezes demoníaca, mas que não é força de discurso.

No entanto, o tema parece ser especialmente fértil em teatro em que as estruturas dialógicas são códigos que se enfrentam e tentam sobrepor-se uns aos outros.

Esta preferência pela representação directa que pretensamente reproduz o discurso individual da personagem sem a intervenção de um autor que poderia eventualmente captar o conteúdo da consciência, traz como consequência imediata, para além de dois códigos que se enfrentam no diálogo (a personagem D. João, à excepção de duas cenas, aparece sempre na peça de Patrício em oposição à outra personagem que é ora uma mulher ou o criado Leporello), o jogo de dois outros parceiros: o logro e a verdade.

O herói desempenha um papel e desempenha-o tão bem que ninguém pode saber se ele é sincero ou não.

O grupo de personagens inimigas de D. João, constituído por D. Ana, seu noivo e o irmão de D. Elvira, referem como máscara aquilo que o leitor-espectador já sabe que corresponde a uma transformação «real», num trajecto evolutivo da personagem que vai do tédio de D. João até à conversão religiosa como se as anteriores experiências de amor humano fossem necessárias à experiência do amor divino pelo irmão João. (Embora seja de admitir um retrocesso tal como o Abade admite: «... tinha medo que fosse ainda um

capricho, e que passada uma semana, talvez antes, o visse regressar com tédio ao século.<sup>2</sup>)

Já na cena com D. Elvira, durante o I Acto, a atitude de D. João, explicitada pelas indicações de cena, contraria e nega o discurso sedutor pois ao prescreverem um comportamento cheio de virtuosismo (termo que remete para a técnica, oposta à verdade dos sentimentos), de cansaço, com expressões de tristeza, levam o leitor-espectador a interpretar esse discurso como falso, tomando como ponto assente que «as palavras enganam, os actos não».

Duotot explicita a natureza desta pressuposição:

A oposição entre o dizer (legem) [Néyeu] e o fazer (pratein) [próterreu] já fazia parte dos lugares-comuns da civilização, da literatura, e, em parte, da língua grega. A tal ponto que, em muitos textos, a expressão, 'Ele disse' tendia a ser entendida, se não fosse imediatamente corrigida, como 'Ele não fez'. E um dos temas habituais da retórica política ateniense consistia em mostrar que, contrariamente aos outros, não só se disse mas também se fez. Mais, uma tal forma de conceber a fala como negação implícita da acção tem os seus fundamentos na natureza da linguagem. Com efeito, muitos psicólogos e linguistas estão de acordo em descrevê-la como um comportamento 'substitutivo' cuja originalidade consiste, em primeiro lugar, em economizar uma acção. Nomear e descrever um objecto dispensa mostrá-lo, por vezes mesmo produzi-lo. Interrogar evita incomodar-se pessoalmente para ir ver. E, ao informar uma pessoa de uma situação, consegue descarregar-se sobre ela a tarefa de fazer face a essa situação. Por outro lado, parece incontestável, e é, em todo o caso, uma 'evidência' da nossa civilização, que a possibilidade da mentira, inerente à fala, opõe-na radicalmente à acção, que não mente (ou que só mente quando quer imitar a fala e se apresenta como signo ou indicio: faço isto, portanto sou aquilo). Com efeito, uma vez que toda a acção é criação ou transformação de um objecto, a simulação manifesta-se imediatamente, denunciada pela inexistência ou invariância do objecto.<sup>3</sup>

Quando Umberto Eco teoriza sobre os «mundos possíveis» que o leitor vai produzindo no decurso da sua leitura, refere-se fundamentalmente as hipóteses interpretativas que o texto lhe sugere. Essas previsões de «mundos» por parte do leitor modelo, mediante «disjunções de probabilidades» — momentos em que a situação textual se bifurca: D. João é verdadeiro ou mente a D. Elvira? — serão confirmadas ou negadas no processo de actualização textual. O texto revela-se então um mecanismo regulador na medida em que encaminha o leitor para a construção de um «topico» com base no qual possa efectuar uma leitura coerente e uniforme. Para a construção deste «topico» são indispensáveis os denominados «passos inferenciais», momentos

<sup>1</sup> Para o estudo do impacto e especificidade do mito em Portugal ver de Urbano Tavares Rodrigues: *O mito de Don Juan e o Donjuanismmo em Portugal*, Lisboa: Ática, 1960.

<sup>2</sup> Patrício 1982: 414.

<sup>3</sup> Duotot 1984a: 439.



em que o leitor «saís» do texto recorrendo a quadros comuns ou intertextuais (pensamento) já formulado por Barthes em *S/Z*.

No texto de António Patrício é perceptível a interferência dos códigos culturais nos quais a palavra amorosa é, por vezes, envolta em desconiança pela sua possibilidade de ser ambígua e traçoira, ao passo que a linguagem corporal é interpretada como mais espontânea e genuína.<sup>4</sup> O quadro intertextual, para o caso de D. João, o burlador, faz inclinar o leitor também para a falsidade do discurso.

Eis que, porém, a dado momento, se altera o registo das indicações de cena no que diz respeito à mímica: D. João tem agora uma atitude exasperada, de amargura. E então declara-se incapaz de mentir: «Nunca pude mentir, por mais que queira. Seja o que for que eu diga, vivo-o de tal maneira ao exprimi-lo, que se faz carne e sangue de verdade».<sup>5</sup>

A que deverá agora o espectador dar validade? Ao discurso ou à atitude dada pelas indicações de cena? Se o espectador anteriormente considerou que a linguagem corporal é que é digna de crédito, sentir-se-á agora confuso pois ao negar a veracidade da palavra agora dita, tal como o fizera anteriormente, igualmente se vê forçado a negar a linguagem corporal que a acompanhava, uma vez que o discurso coincide agora com a atitude. Se, pelo contrário, considerar agora que D. João é «verdadeiro», terá de considerar também verdadeiras as suas palavras anteriores, uma vez que ele se declara incapaz de mentir. Assim, o espectador terá de fazer uma correcção na sua interpretação da personagem: surpreendentemente, apesar de D. João ter parecido hipócrita nas suas declarações de amor a D. Elvira, afinal não o era. Ou concluirá talvez que existem momentos em que o comediante coincide com o papel que desempenha, momentos em que o burlador é um amante sincero. Refina-se ainda que esta surpresa tem um efeito dramático e é um excelente meio para criar tensão: a introdução súbita de um elemento novo numa situação estabelecida de modo a transformá-la imediatamente.

Na peça de Pouchkine sobre D. João, *L'invité de pierre*,<sup>6</sup> é precisamente esta dualidade da personagem que é enfatizada, mantendo-se sem resolução a sua duplicidade até final.

Curiosamente, Pouchkine introduz na segunda cena o que se pode chamar uma micropeça esclarecedora. A personagem Laura, inevitavelmente actriz, escolheu um texto da autoria de don Juan para a sua récita daquela noite. Segundo os seus convidados presentes, nunca tinha representado tão bem: «Je te le jure, Laura, tu n'as jamais joué avec une telle perfection. Comme tu es bien compris ton rôle!». Ao que ela responde: «Oui, aujourd'hui, chaque mouvement, chaque parole m'a réussi. [...] Les mots coulaient, comme si ce n'était pas la mémoire docile qui les produisit, mais mon propre cœur».<sup>7</sup> As palavras de outrém, que através da memória poderão ser repetidas indefinidamente, tomam o cunho da espontaneidade, da «verdade». O paradoxo do comediante é nesta peça o paradoxo de D. João.

Em Molière reforça-se a ligação entre a figura do comediante e a do inconstante, mas o sentido desta ligação modifica-se na peça de Patrício, *D. João e a Máscara*, e aproxima-se do da peça de Pouchkine. Pelas palavras de D. João este facto torna-se evidente: «[...] O que há de estranho que me acredita-se quando eu mesmo ia levado a ouvir-me».<sup>8</sup> O próprio discurso é agente, formando cumplicidade com a personagem. O discurso suscita essa cumplicidade, não para a fazer desempenhar um papel perante o espectador, mas para desempenhar com ela um papel, assegurando a troca ininterrupta dos códigos: um tipo de discurso é elevado a categoria de personagem. Aliás, como R. Barthes deixou explícito em *S/Z*, o discurso é uma personagem como outra qualquer.

O jogo do logro e da verdade ou o paradoxo de falar a verdade a mentir<sup>9</sup> é um tópicos que D. João claramente refere: «Eu que te mintu tão sinceramente [...]»<sup>10</sup> — afirmação que tem que ver com a incapacidade de fixar um sentido único e não ambíguo para os factos. Com o «mentir sinceramente» está cristalizada a indeterminação mas, a pouco e pouco, com a entrada em cena da personagem da Morte, as duas redes vão-se aproximando, a determinação começa a completar-se e com ela o sujeito (emissor). Na obra acima referida, Barthes estabelece um paralelo entre o sujeito e o discurso, afirmando que o interesse vital de Sarrasine é não ouvir a verdade, assim como o interesse vital do discurso é deixar ainda em suspenso a palavra do enigma.

Em *D. João e a Máscara*, o drama tem o seu desenlace quando o sujeito é correctamente fixado, quando todos deixam de lhe chamar «o burlador» para

<sup>4</sup> Preferiu-se utilizar a designação «linguagem corporal» ou atitude em vez de «acção» que designaria, como afirma Ducrot, «a actividade de um sujeito destinada a produzir uma modificação da realidade». Através das indicações de cena, Patrício dá os movimentos e a mímica de D. João como involuntários, por isso não podem corresponder a uma intenção, isto é, a uma «actividade destinada».

<sup>5</sup> Patrício 1982: 136.

<sup>6</sup> Usou-se uma tradução francesa: Alexandre Pouchkine: *L'invité de pierre*, Paris: Édi. du Seuil, 1982.

<sup>7</sup> d.

<sup>7</sup> Pouchkine s. d.: 633.

<sup>8</sup> Patrício 1982: 316.

<sup>9</sup> *Falar Verdade a Mentir* é o título de uma peça de Almeida Garrett, porém sem qualquer complexidade a nível da personagem que tem consciência de que mente, sendo antes as circunstâncias externas que fazem com que as mentiras da personagem se tornem realidade.

<sup>10</sup> Patrício 1982: 318.



existir «um grande silêncio quando passa», <sup>11</sup> quando deixa de ser D. João para ser o irmão João do convento de la Caridad, quando todos deixam de suspeitar que se trata de uma última máscara. Então o jogo termina e com ele o discurso, ou seja, este é substituído gradualmente pelo silêncio até à fase final do «grande silêncio» coincidente com o final do texto dramático.

Consequentemente, é a partir do momento de ruptura, durante a conversa com D. Elvira, quando D. João, entediado com a vida que leva, anseia por «qualquer coisa ou Alguém [...] Outra, outra coisa [...]», <sup>12</sup> que a palavra *silêncio* começa a ocorrer. É interessante verificar a carga semântica que ela tem relativamente a cada personagem e na evolução da peça.

Assim, a chegada da personagem da Morte traz o silêncio quer nas indicações de cena que antecedem a sua chegada (e reforçam a expectativa e o terror das duas personagens em cena: «Um silêncio de pântano, transido»), <sup>13</sup> quer nas referências de D. Elvira que interpreta o silêncio como sinal de perigo, pelo que procura reter D. João junto dela.

Dentro de um espaço da sedução, a única vez em que o silêncio não é referido é durante o diálogo com Helena. Trata-se de um momento já desestabilizador, que põe à prova a transformação recentemente sofrida e que poderá levar eventualmente o irmão João — pela beleza da interlocutora (Helena é a única personagem feminina de que temos descrição física e também a única mulher a quem D. João chama bela) e pelo seu discurso que procura seduzir D. João — a uma atitude análoga à de Fausto, quando lhe é apresentada a figura de Helena de Tróia, o que, no processo evolutivo de D. João, representaria um retrocesso, uma involução. Neste momento crítico, a palavra silêncio está ausente, mas reaparece logo que o momento é vencido, passando a ocorrer cada vez mais frequentemente.

O diálogo com Isabel é um percurso para o silêncio («As fontes são silêncio quando falas») <sup>14</sup> e mostra-se essencial para a determinação do sujeito que se cumpre com o silêncio do claustró. Lugar onde não são necessárias palavras, onde a comunicação e a sedução se fazem pelo olhar e pela expressão do rosto. As palavras do Abade esclarecem este aspecto: «De manhã cedo vem à minha cela: olhamo-nos calados: nada mais. Nunca vi tanta alma numa face. A sedução humilha dos olhos [...]». <sup>15</sup> É a plenitude encontrada que desenhava o drama e o texto silencia-se quando o sujeito também se silencia. Quando a transformação se conclui e a sua história acaba, é também quando,

pela incapacidade do sentimento, se torna incapaz de discurso: «[...] e já não sei dizer, não sei dizer: — eu amo [...]». <sup>16</sup>

A resposta de Soror Morte a esta réplica, «arde mais, arde mais. Palavras para quê? [...] É chama a chama, é alma a alma que se vê», <sup>17</sup> remete para o problema implícito: Por que razão «arder» é melhor que «dizer»?

D. João, ao declarar-se incapaz de discurso, afirma ao mesmo tempo que existe um inefável destinado a ficar para lá de todas as tentativas para o atingir. A Morte, ao responder-lhe, afirma que a descrição de uma vivência é um insucesso ou um falsamente.

Este problema do inefável e do dizível, colocado em tais termos, parece ter bastantes pontos de contacto com a filosofia bergsoniana também de princípios do século.

Desde a sua primeira obra, datada de 1889, Bergson fala de um esmagamento da consciência que faz com que nós apenas conheçamos a sombra de nós próprios. Patrício, através da personagem de D. João no diálogo com a Morte, antes da chegada do Amor, expressa a mesma ideia: «Não existo, não fui: sou sombra, sombra vã [...]». <sup>18</sup> Bergson afirma ainda como condição necessária ao conhecimento de si, o esforço para não de falar de si próprio. Neste contexto, observando as ocorrências dos pronomes de primeira e segunda pessoas ao longo da peça, verifica-se um predomínio gradual dos pronomes de segunda pessoa (predomínio que a cena com Isabel já mostra com nitidez) até se chegar à cena final do diálogo de João e Soror Morte na qual, se existe uma maior predominância dos pronomes de primeira pessoa, eles encontram-se ligados ao verbo ser na negativa: «eu não sou», «não ser eu e ser enfim o Amor! [...]». <sup>19</sup> Assim faz-se corresponder à des-subjectivação um proporcional sentido de construção. Mas para além da definição de amor como «the loss of oneself in someone else» (Wallace Fowlie), o que importa referir é a mesma afirmação de uma maieutica do silêncio em Bergson e Patrício.

Analogamente, estudos sobre a linguagem do amor no romance inglês moderno concluem que a «language of love» é própria de uma dimensão não acessível ao discurso directo e que quanto mais a linguagem amorosa avança no sentido do dizível, tanto mais se torna insuficiente, precisando de outros modos complementares de comunicação (Schlund 1979). A intensidade da vivência só poderá ser expressa através da modulação da expressão, entoação, hesitações e pausas. Não só o discurso amoroso acompanha os pontos baixos

<sup>11</sup> Patrício 1982: 415.

<sup>12</sup> Patrício 1982: 317.

<sup>13</sup> Patrício 1982: 322.

<sup>14</sup> Patrício 1982: 401.

<sup>15</sup> Patrício 1982: 414.

<sup>16</sup> Patrício 1982: 422.

<sup>17</sup> Patrício 1982: 422.

<sup>18</sup> Patrício 1982: 422.

<sup>19</sup> Patrício 1982: 422.



da relação amorosa, como não contribui para a resolução dessas crises, podendo mesmo exercer uma função retardatária no processo de aproximação de dois amantes. Schlund refere os exemplos de *Women in Love* de D. H. Lawrence e *Wild Bodies* de Evelyn Waugh, sendo o romance de George Lawton, *The Collector*, o exemplo do discurso que traz dificuldades à relação amorosa, em que, no seu esforço para comunicar ao parceiro uma impressão de verdade, as personagens chocam com os limites do dizível.

Eis assim expressa a noção de linguagem como obstáculo (o que implica que se renuncie à ideia da linguagem como instrumento). Um obstáculo é algo que se encontra interposto entre o ponto no qual se está e aquele para onde se pretende ir. A linguagem torna-se então algo com o qual chocamos, diverso de um instrumento que é um meio que se tem à disposição e que se pode empregar e manipular à vontade. Outra implicação, que advém de se encetar a linguagem como obstáculo, é que todo o esforço para tornar a linguagem mais clara é uma realidade em que a própria linguagem não está implicada, uma vez que esta é um objecto exterior ao sujeito, ao passo que «arder», a sensação, é-lhe interior a ele.

Ainda a filosofia de Bergson explicada por Ducrot pode ajudar a clarificar estas noções (Ducrot 1984): Porque serão a experiência e a consciência, ao serem traduzidas em palavras, necessariamente traídas? Segundo Bergson, por um lado, porque a palavra possui, por natureza, uma aplicabilidade infinita, enquanto que a sensação é única. Se o sujeito falante nomeia o que sente e consegue comunicá-lo a outrem, supõe-se que existirá algo comum aos sentimentos e experiência de emissor e receptor para este poder compreender aquele. Por outro lado, uma mesma palavra serve para descrever numerosas impressões. Uma tese conhecida de Bergson consiste em referir como falsada a vida da consciência (que é essencialmente contínua) desde que se tenha de descrevê-la por meio de uma língua porque aparecerá como uma justaposição descontínua de elementos nitidamente separados: as palavras *azul* e *branco* são elementos descontínuos ao passo que a impressão recolhida, por exemplo, pela observação do céu, passa pela gradação de branco a azul. A língua, sendo incapaz de traduzir a transição e constrangida a dar o mesmo nome a impressões diferentes, falscia a realidade vivida, uma vez que nos força a vê-la como pode exprimi-la e não como é.

Estas considerações levam ao confronto com *D. João e a Máscara*, como se disse, uma obra contemporânea da teoria de Bergson: Possivelmente D. João sente relutância em empregar a mesma palavra «amo-te», ou as suas variações nas metáforas usadas, relativamente a Dona morte e posteriormente a Soror morte, duas designações para a mesma personagem que traduzem dois sentimentos diversos de D. João, por precisamente corresponderem a dois sentimentos distintos na sua evolução para a santidade. E, do que se não pode

falar é melhor que fique em silêncio, tal como afirma Wittgenstein na frase final do seu «Tractatus».

Na última cena, o momento de «arder» aparece como uma forma de conhecimento privilegiado e uma experiência inefável — o irmão João já é santo, o que o torna, de certo modo, incommunicável com os outros homens, pois a sua experiência não é a experiência de outros — da qual a fala apenas pode registar alguns efeitos indirectos. O Santo João contempla uma essência que não é partilhada por outros e que não é acessível à palavra.<sup>20</sup> Trata-se de um tipo superior de conhecimento, um momento místico, no qual se dá a identidade da realidade pensada com o objecto de pensamento, isto é, com o Amor. A frase de S. Bernardo que introduz o IV Acto é exemplar: *Lucere et ardere perfectum est*.

Também já tradicionalmente o fogo, do mesmo campo semântico de «arder», é o símbolo do amor e, assim como refere Wallace Fowle, o fogo é, por sua vez, o simbolismo fálico do sol. Amor, fogo e sol encontram-se igualmente confundidos no último acto de *D. João e a Máscara*. Após o encontro com Isabel, no último quadro do penúltimo acto, personagem cujo destino é o da Santa Eponina e que, por caridade, anda pelas ruas a oferecer-se aos que a quiserem possuir, e a quem D. João trata por «santa», «toda amor», «perdida em Deus», D. João não resiste a fazer uma visita aos seus inimigos para lhes anunciar que «o sol, o sol, o sol, o sol existe»,<sup>21</sup> porque a descoberta do sol equivale à descoberta do amor: «Encontrei o amor esta manhã, ao romper mesmo da manhã [...]». <sup>22</sup> Só o amor pode dar a D. João a sua última face na cena final: «não ser eu, não ser eu, e ser enfim o Amor! [...]», até ao último momento em que a «face, que a oração decanta, é toda pura».<sup>24</sup>

Esta evolução para o silêncio é possibilitada por um momento de crise e pela personagem que se apresenta com a máscara da morte para dar a D. João a consciência de si. Quando D. João adquire essa consciência, começa a ser um Deus em projecto, tal como em Sartre o processo se verifica pelo caminho contrário, pela negação de Deus. A peça isola este momento concreto do devir humano, que é um momento de ruptura e a sua superação numa visão mítica, filosófica e religiosa de pendur trágico.

Na peça de Patrício, D. João deixa de ser o símbolo do desejo erótico para ser, através do erotismo, desejo personalizado de morte. «O erotismo

<sup>20</sup> Não se trata agora de julgar da possibilidade de a linguagem poder traduzir ou não a totalidade da realidade. Pretende-se apenas interpretar e incluir o texto de Patrício numa filosofia do vivido que era corrente na época.

<sup>21</sup> Patrício 1982: 409.

<sup>22</sup> Patrício 1982: 409.

<sup>23</sup> Patrício 1982: 422.

<sup>24</sup> Patrício 1982: 425.

abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual,<sup>25</sup> afirma George Bataille na Introdução a *O Erotismo*, onde refere basicamente três formas de erotismo (sagrado, dos corpos e dos corações) que conduzem à indistincção, à confusão dos objectos distintos. «O que a experiência mística revela é uma ausência de objecto» refere ainda Bataille que «do erotismo se pode dizer que é a aprovação da vida até na própria morte».<sup>26</sup> A morte é assim entendida no sentido de Deleuze em que qualquer forma de intensidade traz consigo a uma experiência de morte. Na realidade, são estes os dois pólos entre os quais se move a personagem D. João. Nos termos de um psicanalista da época, C. G. Jung, é a energia que é tensão entre dois pólos opostos: o Eros e o Instinto de Morte.<sup>27</sup> A morte passa a ser referida no próprio acto do amor, é uma vivência, um «espelho» reflectido nos seus olhos, um perfume que se comunica. A encenação não tem nada de machbro. Representa-se o silêncio e muitas, muitas folhas secas.

Esteta à beira do decadenismo, Patrício dá esta reformulação estética à questão sexual que aparece como um dos problemas próprios da época: «É difícil julgar o nosso próprio tempo. No entanto, na lista dos problemas revolucionários da primeira metade do nosso século ressalta o 'problema sexual', que origina um género especial de literatura.»<sup>28</sup> E se Júlia Kristeva já referia a libertação da sexualidade como uma libertação da linguagem, o que na peça de Patrício se joga é, através de uma formulação teatral, a problematização do valor da linguagem amorosa.

#### Bibliografia

- Bataille, George (s. d.): *O Erotismo*, Lisboa: Morais Ed.  
 Bergson, Henri (1988): «De la multiplicité des états de conscience: l'idée de durée», in: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris: Quadrige; PUF.  
 Barthes, Roland (1970): *S/Z*, Lisboa: Ed. 70.  
 Ducrot, Oswald (1984a): «Actos linguísticos — Actos locucionários e perlocucionários», in: *Enciclopédia Einaudi 2* (Linguagem — Enunciação), Lisboa: Imprensa Nacional, 439-444.

- Ducrot, Oswald (1984b): «Dizível / Indizível — Indizível e vivido», in: *Enciclopédia Einaudi 2* (Linguagem — Enunciação), Lisboa: Imprensa Nacional, 461-465.  
 Fowle, Wallace (1948): *Love in Literature*, s. l.: Indiana University Press.  
 Jung, Carl Gustav (1967): *Acerca da Psicologia do Inconsciente*, Lisboa: Delfos.  
 Patrício, António (1982): «D. João e a Máscara», in: *Teatro Completo*, Lisboa: Ed. Assírio e Alvim.  
 Pouchkine, Alexandre (s. d.): *L'invité de Pierre*, traduzido do russo por Ivan Tougouéniéff e Louis Viardot, Paris: Seuil.  
 Rodrigues, Urbano Tavares (1960): *O mito de Don Juan e o Donjuanismismo em Portugal*, Lisboa: Ática.  
 Schlund, Marianne (1979): *Studien zur «language of love» in modernen englischen Roman*, Frankfurt am Main; Bern, Las Vegas: Peter Lang.

<sup>25</sup> Bataille s. d.: 27.

<sup>26</sup> Bataille s. d.: 27.

<sup>27</sup> De resto, já Freud tinha introduzido, embora numa fase posterior, na sua teoria do Eros, ao qual chama «Libido», o instinto de destruição ou de morte (vide cap. 5 de *Jenseits des Lustprinzips* ou cap. 2 de *Abriß der Psychanalyse*).

<sup>28</sup> Jung 1967: 42.