

Dom João Tenório: um estratégia da sedução?

Em rigor, não se poderá falar apenas de um tipo de Don Juan. Aos dois tipos mais comuns, o Don Juan romantizado, enamorado e inconstante, que percorre o mundo em busca da mulher ideal ou de um ideal de amor, e que é representado, por exemplo, em Da Ponte e Patrício e o Don Juan burlador que não se enamora, interessando-lhe apenas colecionar mulheres, e que encontramos em Molière, Tirso de Molina, Zorrilla e Brecht, vem juntar-se a ambiguidade da personagem que alguns autores acentuam, por exemplo, Pouchkine. Ora tratado de modo simpático, por exemplo, em Mozart e Patrício, que o divinizam, ora tratado de maneira antipática como em Brecht e Junqueiro, o tipo lendário invariavelmente segue em caminho recto para a condenação eterna, relacionando-se duas coisas inicialmente distintas: o aventureiro galanteador e o castigo da estátua de pedra.¹ Entre as excepções a esta norma nas peças sobre Don Juan, contamos com a de

Guerra Junqueiro (1874), de Bernard Shaw (1903), de Patrício (1924) e de Max Frisch (1940).

Se na obra de Patrício D. João se converte e entra para o Convento de la Caridad, na peça de Junqueiro é nítida a intenção de crítica social que, de resto, também já era comum à peça de Molina (1630) em que o deslocamento temporal da acção para o reinado de Afonso XI permite ao autor a crítica à Nobreza, uma vez que essa crítica é desactualizada.

Integrada na corrente realista, a peça de Junqueiro pretende criticar a corrupção e libertinagem de uma parte da sociedade, tratando de um dos dois símbolos que, segundo o autor, se opõem à realização da justiça: um é Deus, outro é D. João. Este não deixa de ser castigado, mas Junqueiro altera a natureza do castigo. Em nota à peça, o autor explica a sua opção:

Eu tirei a D. João todos os encantos poéticos, todas as belezas românticas, todos os prestígios lendários, para o entregar, como qualquer vadio, à polícia correcional [...]

Muitos poetas têm cantado D. João, mas todos eles sob um ponto de vista contrário ao meu. Poetizam-no, engrandecem-no, e quando, no fim de uma vida impunemente devassa, se torna necessário castigá-lo, então abrem-se as gargantas do inferno e sorvem o condenado. Para um malandro é épico demais. Eu segui um caminho diferente. D. João, na sua qualidade de parasita, morre como deve morrer: de fome. Quem não trabalha não tem direito à vida. Apelar para a justiça de Deus, como no 5º acto dos dramas morais é o supremo cinismo porque é negar a justiça dos homens, mostrando que a sociedade é impotente para castigar os culpados. (Junqueiro 1876: 322 e 323).

Com familiaridade e com a graça que lhe é própria, embora com complacência masculina perante as mulheres, Junqueiro adverte o burguês contra D. João no Prefácio à peça:

É casado? Amas a tua mulher? Ela é bonita? Mau! ... Desconfia de D. João ... A mulher é essencialmente fraca, nervosa, imaginativa ... Depois, repara bem, tu tens calos, tens um joanete hiediondo, vestes mal, e francamente, desculpa-me, tu não és bonito. D. João, pelo contrário, é um rapaz galante e formosíssimo, joga as armas, tem espírito, monta a cavalo, e possui, como Satanaz, o diabólico privilégio de tomar todos os disfarces, todos os aspectos, para melhor seduzir as criaturas adoráveis, as quais criaturas podem muito bem ser ou a tua mulher ou as tuas filhas. (Junqueiro 1876: 16).²

As peças de Shaw e Frisch podem assemelhar-se do ponto de vista de serem comédias em que D. João aparece desinteressado de mulheres, tendo outras paixões como sejam, respectivamente, a «paixão moral» pelo estudo dos

¹ A figura do Burlador era já tradicional em lendas e histórias populares de Espanha como também o episódio do banquete sacrilego. Saúl Armesto comprovou isto recolhendo numerosos romances galegos, portugueses, asturianos, leoneses e castelhanos que se conservaram por tradição oral. Este autor refere ainda o costume, que prevaleceu até ao século XVI na Galiza, e que pode estar na origem do convite ao morto representado na estátua de pedra, de celebrar o dia dos mortos em 2 de Novembro com banquetes nas Igrejas e também, pela mesma altura, o costume de algumas famílias espanholas de pôr o talher reservado a um morto nesse dia do ano. A fábula de Leontio na *Larva Humidi* tem uma certa analogia com a do Convidado de Pedra e também, por sua vez, com a dos jesuítas de Ingolstadt (1615) intitulada *Von Leontio einem Grafen, welcher durch Macheirellum verführt, ein erbschreckliches Ende genommen*. O conde Leontio é um ateu e blasfemo que, encontrando uma caveira, lhe dá um pontapé e a convida para ceiar. A caveira comparece e leva-o para o outro mundo. No romance da tradição oral, proveniente da província de Riallo do reino de Leão, já se encontra esboçada a personagem de D. João na figura de um galã que ia para a missa, não para a ela assistir, mas para ver as damas bonitas, e encontra pelo caminho uma caveira, etc. É óbvio que este galã que vai à missa só para ver as damas não é Leontio. A reunião no mesmo drama de duas histórias, a do aventureiro galanteador e a do convidado de pedra, passou a exercer uma especial fascinação sobre o público do século XVII.

Jacques Scherer faz derivar a estátua do Comendador da estátua de Mitis em Aristóteles: «A *Poética* explica, com uma espécie de parábola destinada a definir o trágico, que um homem tinha morto um certo Mitis, personagem riquíssimo que tinha mandado erigir em sua casa a sua própria estátua. Ora um dia, a estátua caiu sobre o assassino de Mitis e matou-o. Este acto inexplicável revela, pressupõe Aristóteles, uma transcendência trágica. Tal como no caso de Don Juan, a imagem da vítima pune o criminoso. Ambas as lendas são ilustrações do poder sobrenatural da alma.» (Rousset 1981: 52).

enigmas da sociedade, que o leva a concluir sobre a hipocrisia de instituições como a do casamento, e a paixão do estudo da Geometria.

Na peça de Frisch, *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, este é obrigado a submeter-se às regras sociais quando Miranda, ex-prostituta e sua mulher legítima, lhe anuncia um filho. Ele próprio pode prever o seu fim, numa antecipação da cena final: «Wir werden uns an den Tisch setzen wie immer und sagen: Mahlzeit!» (Frisch 1971: 83). No IV acto, Don Juan, querendo dedicar-se à Geometria e deixar a sua carreira de sedutor para a qual, mau grado seu, tinha sido lançado pelas circunstâncias, resolve negociar com a Igreja a encenação da sua morte e do seu castigo nas profundezas do Inferno, em troca de uma cela num convento. Mais tarde, o Bispo de Córdoba fica satisfeito ao saber que as aventuras de Juan vão ser levadas à cena, pois, nas suas palavras, «die Leute genießen es über die Maßen, zuweilen einen Mann zu sehen, der auf der Bühne macht, was sie nur machen möchten, und der es schließlich büßen muß für sie». (Frisch 1971: 84).

Mas para além destas variações ao destino da personagem, dadas pelos autores das várias peças, é igualmente interessante considerar-se outro aspecto que consiste nas razões atribuídas ao seu sucesso com as mulheres e nos meios utilizados para as seduzir.

Tanto em Molière como em Brecht, Don Juan usa de uma estratégia de sedução banal: seduz mentindo, prometendo casamento e fazendo falsos juramentos. Em vez de sedutor, é um perito em mentiras. Também em Tirso de Molina, D. João seduz porque usa de falsa identidade. Na verdade, parece ser denominado comum às peças que as cenas de sedução escasseiam para aparecerem em seu lugar as cenas de perseguição, frequentemente dos familiares das mulheres ofendidas, a quem D. João «manchou a honra». Por vezes, acrescenta-se a dificuldade da falta de dinheiro para manter o seu estilo de vida, como sucede nas peças de Molière e Brecht. Ainda se dá o caso de, em cena, Don Juan, ou Don Giovanni no libreto de Da Ponte, fracassar sempre ou quase sempre na realização do acto sexual. Há interrupções de várias ordens, ora devidas ao clímax, como na conquista de Zerlina pela intervenção de Elvira, ora à honra, como na conquista de Anna pela entrada do pai ou na de Charlotte por Pierrot. Fica, portanto, por comprovar na encenação a interminável lista de conquistas de mil e três mulheres na Espanha, de seiscentas e quarenta na Itália, de duzentas e trinta e uma na Alemanha, de cem na França, de noventa e uma na Turquia ... Pode concluir-se que as cenas de sedução estão sobretudo *presupostas* e implícitas, em vez de *demonstradas* ou exemplificadas.

Na referida peça de Frisch, são as várias armadilhas preparadas a Juan que fazem com que ele caia nos braços das mulheres de quem, paradoxalmente, pretende fugir e que originam a sua fama de conquistador. É a sociedade que está interessada na criação do mito.

De igual modo, em Patrício, D. João não chega a elaborar nenhum projecto de sedução e nem sequer procura as mulheres. Muito pelo contrário, dá ordens a Leporello (que as não cumpre porque daí tira proveito monetário) para não deixar entrar ninguém. Dá-se uma ênfase muito particular a este facto, pois de cada vez que entra uma mulher na sua casa, D. João fica admirado e Leporello tem de se justificar.

Não esquecendo que estas considerações pretendem conduzir à resposta sobre a causa do poder sedutor da personagem, o que para já se pode concluir por esta breve passagem pelas obras sobre D. João, é ser este atributo muito difícil de demonstrar ... Alguns autores contornam a dificuldade, atribuindo-o a uma espécie de objecto mágico.

No ensaio de Urbano Tavares Rodrigues sobre D. João e o donjuanismo em Portugal, é referida uma obra datada de 1863 de J. Simões Dias, *Relatório ou o Mundo Interior*, com um capítulo dedicado ao sedutor, «O bandolim de D. João». Aqui o bandolim constitui «o símbolo do encantamento, o segredo da sedução» enfatizando-se a técnica amatória do trovador inconstante que dirige às mulheres ardentes cantos de amor. De igual modo n.º *A Morte de D. João* de Junqueiro, a guitarra e a harpa desempenham uma função semelhante que ultrapassa o domínio do mero simbólico. No capítulo «A guitarra de D. João», esclarece-se que o poder de sedução advém dos acordes da guitarra que seduzem, ao mesmo tempo que se esboça a sua história. A guitarra pertencia originariamente ao próprio Tenório que morreu com um tiro de pistola e foi-lhe roubada por D. João, personagem principal do poema de Junqueiro, passando consequentemente para este, com a sua posse, todo o poder de sedução de que o Tenório estava investido.

Em *D. João e a Máscara* de António Patrício, o próprio conquistador parece não saber a que atribuir o seu sucesso. Para obter uma resposta, interroga Helena, uma mulher brevemente entrevistada na rua, sobre as razões que a terão levado a procurá-lo, ou então D. Elvira: «O que há em mim? Podes dizer-mo, tu? ...» (Patrício 1982: 316). E adianta a hipótese de ser a dicção, a voz ou o timbre que constitui a razão do êxito. E, mais uma vez, no seguimento da tradição que liga a música ao amor, D. João fala não só de música da voz, mas também de música do corpo: «arcada de violino na medula [...] estradivário nos [...] nervos». (Patrício 1982: 316). Esta música que é acessível ao outro e estabelece com ele uma relação, parece inacessível ao próprio D. João e faz ressaltar o inexprimível, «um não sei quê». A questão é de como em Patrício esse inefável aparece caracterizado ou simbolizado. Trata-se de voz, timbre, música do corpo, desejo, estratégia? Por outro lado, é significativa a sua falta de consciência das razões da sua sedução, o que o distingue, por exemplo, do Don Juan de Kierkegaard em *Diário de um sedutor* (1843).

Na análise do *Don Giovanni* de Mozart, Kierkegaard afirma que o poder sedutor de D. João consiste na própria intensidade do desejo. A «genialidade erótica», atributo definidor de Don Juan, é a concentração num indivíduo do princípio da sensualidade que se torna no seu emblema mítico e cujo modo de expressão mais adequado é a música. A música porque das artes é a que mais se afasta da reflexão da linguagem e a única que se desdobra na sucessão, tornando-se apta a expressar o movimento e a imediatas próprias da genialidade de sensual. Assim, a ópera apresenta a perfeita união do erotismo com a música.

Mas aqui, tal como no D. João de Patrício, falta o aspecto mais essencial da sedução que consiste na premeditação.

Com o *Diário de um sedutor*, pelo contrário, Kierkegaard investe Don Juan da sua dimensão de verdadeiro sedutor. Este tem um comportamento reflectido, usa uma estratégia, possuindo não só a consciência do que faz, mas calculando exactamente as fraquezas da vítima e os melhores meios para a submeter.

Na referência análise do *Don Giovanni*, Kierkegaard refere:

Para ser um sedutor, sempre é preciso um certo grau de consciência e de reflexão, e então se pode falar com todo o direito de astúcia, ardis e modos falaciosos. Mas Don Juan não possui esta consciência. Por isso, não seduz. Don Juan deseja, e este desejo tem efeitos sedutores. [...] Para ser um sedutor, falta-lhe o tempo próprio no qual faz os seus planos, e também lhe falta o tempo posterior, no qual chegaria a ter consciência do que fizera. Um sedutor deve possuir uma força que Don Juan, apesar de seus muitos outros dotes, não possui. Esta força é a palavra. (Kierkegaard 1969a: 189).

Na verdade, a sedução, como noção do Direito, é referida como discurso ou conjunto de actos, ambos conducentes ao acto sexual, e só se pode determinar por integração num contexto no qual estão implícitos a mentira e o engano. A origem da palavra latina *seducere* significa «apartar», por outras palavras, desviar do caminho, ou seja, desencaminhar.³ A mentira está ao

³ Renato Mezan, ao estudar as várias acepções da sedução, determina-lhe três dimensões: a ética, a estética e a política. Na primeira, o sedutor aparece como alguém odioso, embusteiro e fingidor que, não osando dizer claramente o que quer, nem se dispondo à luta franca para o obter, elabora um engodo bem calculado, iludindo a desconança da vítima e cobrindo a armadilha com um aspecto inocente. Para a vítima, o resultado da sedução é a morte ou a deshonra. Na dimensão estética, o sedutor é aquele que desperta no outro sensações até então ignoradas e faz com que o seduzido descubra dimensões da própria experiência que não suspeitava ser capaz de vivenciar. Aqui salienta-se a ambiguidade constitutiva da sedução e o duplo sentido de seduzir que também pode significar «fascinar», atrair irresistivelmente mas também sujeitar, amarrar («fascinar» contém *fascis*, o feixe latino que origina fascismo). As palavras do mesmo campo semântico de seduzir possuem, quer

serviço de um projecto de domínio sobre o seduzido, serve para enganar, para prometer e não cumprir. Na peça de Molière, Don Juan aparece a prometer casamento e a evitar cumprir a sua promessa, mas as afirmações de Kierkegaard acerca do Don Giovanni podem aplicar-se igualmente ao D. João de Patrício: é a ausência de uma intenção de domínio sobre uma vítima que põe em causa o carácter de sedutor da personagem.

Ser do instante em Mozart, já o é da continuidade n' *O diário de um sedutor* que, ao longo de cerca de duzentas páginas, nos relata cada passo da sua estratégia para conquistar Cordélia (em que sempre controla as situações devido às suas qualidades intelectuais) por entre observações acerca da estética do erotismo. O resultado da sedução para Cordélia é o referido numa das suas últimas cartas a Juan:

«mi seductor, mi engañador, mi enemigo, mi asesino, el origen de todos mis males, la fosa de mi alegría y el abismo de mi infortunio» (Kierkegaard 1976: 194).

Para Juan, é o referido no último dia do seu diário:

No deseo volver a verla nunca jamás. [...] Ahora ya no podría oponerme ninguna resistencia, y el amor solamente es bello cuando encuentra resistencia, después todo es flaqueza y costumbre. Por eso no quiero ni recordar mi relación con ella. (Kierkegaard 1976: 392).

Uma visão análoga da sedução como estratégia de engano faz o herói de «Animula Vagula Blandula» (nas *Memórias de Adriano*) de Marguerite Yourcenar, quando considera as razões que o afastaram de uma carreira de sedutor:

Se a não segui foi sem dúvida porque fiz outra coisa, aliás, melhor. À falta de génio, semelhante carreira requer cuidados e mesmo estratégias, para os quais me sentia pouco disposto. Essas armadilhas, preparadas, sempre as mesmas, essa rotina restringida a perpétuos encontros, limitada pela própria conquista, fatigaram-me. A técnica do grande sedutor exige, na passagem de um objecto a outro, uma facilidade, uma indiferença que eu não tenho relativamente a eles: de qualquer maneira deixaram-me mais do que eu os deixei a eles; nunca compreendi que alguém se saciasse de um ser. O desejo de conhecer exactamente as riquezas que cada novo amor nos traz, de o ver mudar, talvez de o ver envelhecer, concilia-se mal com a multiplicidade das conquistas. Acreditei

conotações positivas, quer sombrias, e podem ser exemplificadas na palavra «serena», oriunda do latim *sereno*, ser mitológico cujo canto melódioso atraía os navegantes para os escolhos do mar. E contudo, em português, designa o apito que adverte os navios no nevoeiro e sinaliza veículos de salvamento. Na terceira dimensão, a política, as acepções de sedução remetem para o universo das regras sociais, e aqui o sedutor é aquele que recusa a ordem vigente e pretende implantar outra.

outrota que um certo gosto da beleza substituiria em mim a virtude, saberia imutizar-me contra as solicitações demasiado grosseiras. Mas enganava-me. O amador da beleza acaba por encontrá-la em toda a parte, filão de ouro nos mais ignóbeis veios; por experimentar, ao tocar essas obras primas fragmentárias, sujas ou quebradas, um prazer de único conhecedor a colecionar barros considerados vulgares. Obstáculo mais sério, para um homem de gosto, é uma posição de eminência nos negócios humanos, com que o poder quase absoluto comporta de riscos, de adulação ou de mentira [...] Tera acatado a ficção que consiste em pretender que seduzimos quando sabemos que nos impomos. Mas o nojo ou talvez a parvoíce arriscam-se a começar nesse ponto.

Acabar-se-ia por preferir aos estratagemas bafentos da sedução as simples verdades da libertinagem se a mentira não predominasse também aí. Em princípio estou disposto a aceitar que a prostituição seja uma arte como a massagem ou o penteadado, mas já se me torna difícil distrair-me nos habiteiros ou nos massagistas. (Yourcenar 1983: 18 e 19).

A citação foi longa, mas interessante e necessária até pelo confronto que permite com a figura de D. João. Quando a pega de António Patrício, *D. João e a Máscara*, se inicia, o sedutor parece ter evoluído para uma posição semelhante a esta e, inclusivamente, há uma coincidência de opiniões no que a sedução tem de prostituição. E, tal como Adriano, D. João já não consegue distrair-se com essa «arte»: «Prostitui-me sempre ... ante mim mesmo ... A vida! Um escorial de tédio na minha alma». (Patrício 1982: 321).

Sem dúvida que é visível o tédio de um passado (literário) na origem da experiência mística com a qual se termina o último acto.

Mas sobretudo o que é curioso verificar é que aquilo que Adriano refere como estratagemas e indiferença perante o outro é em D. João estratagemas e engano perante ele próprio. Isto é claramente visível pelas características do seu discurso isento de persuasão, ao contrário do das suas interlocutoras, particularmente de Helena, em que são visíveis as marcas de carácter suplicativo ou imperativo. Vale a pena determo-nos um pouco nesta questão do discurso.⁴

A ruptura é talvez também devida ao cansaço por um determinado código amoroso,⁵ no qual se integram os elementos tradicionais da sujeição do

⁴ Já noutro passo tivemos ocasião de verificar como o discurso amoroso é elevado à categoria de personagem que age sobre aquele que o pronuncia, ficando este, estranhamente, no papel de receptor do próprio discurso (ver Sequeira 1994).

⁵ Neste contexto não deixa de ser significativa a recusa da endoxa literária que consiste na relação obrigatória do amor com a beleza. Não só vemos que D. João se liga a mulheres mais velhas como a Marquesa, mas ainda que não olha uma segunda vez para as mulheres que considera demasiado belas, conforme confessa a Helena: «Vive em Madrid no inverno. Mal te olhei. Eras bela demais» (Patrício 1982: 345).

Sem dúvida que a ligação do amor com o desejo de beleza vem já de longe. A teoria encontra-se claramente explanada no *Fedro* de Platão, como também nas *Reflexões sobre a*

homem à mulher, patentes em referências humildes como «beijar os pés», a lisonja, a afirmação de um amor exclusivo ... (Note-se que este código é acompanhado por outro: ao falar, D. João coloca frequentemente a mão esquerda na espada. Ora as armas também estão codificadas: a espada é a arma fática da honra, do protesto viril) É que o valor destes estereótipos é posto em causa pelo discurso que os nomeia, sobretudo quando se verifica um tom irónico. No entanto, o termo «amo-te» é empregue apenas em relação a Dona Morte e a mais nenhuma mulher.⁶ De todas as metáforas e comparações, «graca», «convento» e «livro de horas» são as mais utilizadas e demonstram o tipo de obsessão da personagem. Outras remetem para o corpo ou para emoções, por vezes ligadas aos sentidos por meio de sinestesias ou imagens religiosas, estabelecendo equivalências entre o ritmo do corpo, os gestos e a música e o silêncio.⁷ Possivelmente a significação profunda do discurso de D. João não residirá no referente. D. Elvira não fala de verdade ou de mentira, ou do conteúdo das palavras de D. João, mas da sua voz — «a tua voz tem beijos» (Patrício 1982: 314) ou dos sentimentos que nela faz despertar. E a voz de D. João é definida por D. Elvira como uma voz que aquece. (Patrício 1982: 313). Pelas indicações de cena, igualmente se pode concluir que não se poderá falar, em rigor, de um discurso de sedução uma vez que não existe um discurso de persuasão verdadeiramente orientado para o outro. As indicações de cena referem a voz com inflexões de carícia e uma «galanteria involuntária» [cursivo nosso] (Patrício 1982: 312). Mas nem é necessário a D. João

vaude de los hombres de Matias Aires: «O amar ou não amar por razão, por discurso, ou ainda por interesse, não pode ser porque os sentidos não se deixam cultivar por argumentos». (Aires 1752: 142).

Também Roland Barthes procurou uma explicação para esta ligação tradicional concluindo que o amor se baseia num código seguro quando utiliza a beleza como referente (Barthes 1970: 108). Já Georges Bataille demonstra uma visão diversa, afirmando que «a beleza importa acima de tudo porque só ela, e não a fealdade, pode ser manchada e porque a essência do erotismo é a mancha [...] Quanto maior é a beleza mais profunda é a mancha» (Bataille 1980: 129 e 130).

Mais uma vez, Patrício inverte o passado literário, nomeadamente o intertexto de Flaubert em que a relação de D. João com a Marquesa mais velha é vista pelo criado como corrupção. Pelo contrário, Patrício enfaixa a relação maternal no aspecto da protecção e ajuda mútua. A Marquesa vem falar a D. João com a intenção de o proteger, avisando-o dos perigos que corre, mas é este que acaba por protegê-la e ao seu filho Carlos.

⁶ Em *Fragments de um discurso amoroso*, Roland Barthes faz notar a pobreza deste termo, no qual não existe divisão do signo. Não é metáfora de nada. Não depende da linguagem nem da semiologia. Para Barthes, a sua instância estaria na música. E é esta pobreza do termo que obriga a uma série de significantes diferentes que são substitutos metáforicos.

⁷ Álvaro Manuel Machado vê a figura de D. João como um viajante no interior dos sons. Neste sentido, o D. João de Hoffmann exaltaria o silêncio do instante, já que o silêncio faz parte da música (ver Roustet e outros 1981).

actuar ou falar. Ele «seduz como respira» (Patrício 1982: 366).

Apesar deste facto e do seu aspecto físico — D. João «é alto e magro, musculado, um animal de sedução e presa. Nos gestos, no andar, em todo o corpo, qualquer coisa de feiño, de onduloso» (Patrício 1982: 302) — ele não representa a sexualidade mas, pelo contrário, as mulheres que são por ele vistas como uma espécie de sexos falantes: «toda boca a mulher, é toda sexo. Todo o enigma da mulher é este: um coração fendido em sexo, como as romãs ao sol nas romãzeiras.» (Patrício 1982: 354). Há, de facto, a inversão dos papéis tradicionais: O que ele pede a Helena é uma relação assexuada: «Queria uma irmã ou «fica como a irmã que nunca tive» (Patrício 1982: 353 e 355). D. João limita-se a conceder a sexualidade que lhe é exigida e chega ao ponto de saturação logo no primeiro acto, onde a rotina e a melancolia são sensíveis no diálogo com D. Elvira. Quando Helena entra, D. João toma mais claramente consciência de que o seu «desejo está enfermo», frase muito repetida nesta cena. A sensualidade está apenas vagamente implícita como um tempo anterior à acção presente, e mesmo assim, poderá parecer que a atitude de D. João de se esconder e evitar o contacto com as mulheres sempre terá existido porque a Marquesa afirma ter dado um anel a Leporello, tal «*como dantes*» [cursivo nosso] (Patrício 1982: 385) para poder ver D. João. Por outro lado, uma vez que são as mulheres que tomam a iniciativa de o procurarem sem que este faça algo — o caso de Helena é exemplar uma vez que ela só tinha passado por ele na rua antes de ir a sua casa —, coloca-se o problema do sujeito e objecto da sedução, isto é, quem seduz e quem é seduzido. Enigma de actores, portanto «enigma de máscaras» que assume a forma de «diálogo trágico de espelhos» (Patrício 1982: 363).

A noção de máscara é complexa e não menos a de imagem. D. João aparece em cena de máscara na mão. Claro que aqui a máscara pertence ao guarda-roupa, mas já não pertencerá ao mesmo sistema de signos da caracterização, pois não faz parte do corpo, é distinta dele. Atendendo a que a máscara se opõe à verdade (nos Concílios de Laodiceia e Auxerre, respectivamente em 320 e 585, foi imposta a penitência a quem usasse máscara ou assistisse a mascaradas), o cenário adquire importância dado que a I cena tem início depois de um baile de máscaras. E ao longo de toda a peça, a máscara permite a simbolização, a transformação e, por fim, a revelação.

De início, tudo é jogo de máscaras: «actos são máscaras», «as faces são máscaras», o tempo é «máscara de horas», o amor é máscara mesmo que «no instante-espasmo» fosse «a eternidade», havendo o «enigma das máscaras, das formas» (Patrício 1982: 358). A pouco e pouco, porém, as «máscaras caem como folhas secas» (Patrício 1982: 364), folhas secas que acompanham sempre a figura da Morte, até ao momento feito de «um silêncio que é nudez perfeita» no qual «as formas se contemplam puras ... Puras: sem máscara» (Patrício 1982: 364).

Assim, é na máscara e no desmascarar que está encerrada toda a história do sujeito que vai do sedutor de Sevilha ao asceta do Convento de la Caridad. Mas se D. João aparece como o homem resolvido a acabar com a aparência do Ser, demonstra um desejo estranho pela imagem. É ele próprio que conta à esposa de mármore a sua infância amorosa, dando a conhecer fragmentos do seu amor infantil pelas imagens das santas das catedrais de Espanha e por uma boneca moldada na neve, amor que se reinscreve no desejo pela morte mascarada, o não rosto, portanto, e até pela sombra, presença imaginada, da princesa agarena Lindaraia. Como D. João conclui, os seus amores «foram só sombra» (Patrício 1982: 358). A modificação da fábula tradicional, isto é, a estátua que pune, e que nesta peça não pune (quando D. João a quer enlugar, a estátua recua) deriva do facto de a atitude de D. João não poder ser interpretada como desafio, mas, pelo contrário, desejo. Assim em vez do duelo usual Estátua — D. João, temos uma relação de sedução motivada pelo desejo petrificante de D. João. A intervenção quer da Morte quer da Estátua não é causada pela sedução de Ana, mas pelo desejo de D. João em relação a elas.

Sem se pretender considerar o existencialismo, não se pode deixar de referir que o objecto é a imagem que dele se faz e, de certo modo, D. João define o amor como a capacidade de nos deixarmos envolver numa rede projectiva. Guy Vogelweith estabelece, no ensaio «Don Juan e Narciso», um paralelo entre o que se diz na abertura de *O diário de um sedutor*⁸ e *Le Temps Retrouvé* de Proust:

No horizonte distante, por detrás do mundo em que vivemos, encontra-se um outro que está para ele aproximadamente como no teatro o último plano para a cena real. Através de uma fina gaze entreve-se um mundo vaporoso, mais subtil e mais etéreo e de uma qualidade diferente da do mundo real. Muitas pessoas ainda que vivendo entre nós nele têm a sua pátria. [...] O único processo de melhor saboroar [os lugares e os seres] era procurar conhecê-los mais completamente, lá onde se encontravam, quer dizer, em mim próprio [...] Tinha visto o amor atribuir a uma pessoa aquilo que só existe na pessoa que ama. (Roussel 1981: 94).

⁸ No primeiro dia em que conhece Cordélia n' *O diário de um sedutor*, D. João vê o rosto dela através do espelho que «se atreve a recoger su imagen, mas no a ella misma; la refleja, pero no la comprende. [...] hay muchos hombres que sólo gozan de lo que poseen en cuanto se lo muestran a los demás; que sólo captan el lado superficial de las cosas o de las personas, no su esencia; e que, por consiguiente, lo pierden todo tan pronto como aquéllas se ofrecen en su ser verdadero, de la misma manera que este espejo perdería su imagen si ella le descubriera por unos instantes el corazón que lleva dentro de su pecho.» (Kierkegaard 1976: 198).

O reflexo tudo abrange, mesmo quando «as formas se contemplam nusas ... nusas ... quais são: como uma alma no olhar da Morte ... Há um reflexo de eterno que lhes bate» (Patrício 1982: 364).

Por vezes, há o reflexo do reflexo expresso em frases de grande ambiguidade, como a que D. João diz a D. Elvira: «Tu vês em mim o teu desejo» (Patrício 1982: 316). É impossível determinar de quem é o desejo e quem é o objecto do desejo. O desejo dela encontra-se nele próprio, por vezes assumindo a forma de «diálogo trágico de espelhos» (Patrício 1982: 363).

Mas o que nunca é explicitamente determinado é a causa do diálogo, isto é, qual é o segredo do grande sedutor ou a sua característica que desencadeia o interesse das mulheres.

Talvez a sua arte de amar, perceptível pela música do corpo?

Tu que sabes como eu beijo, como eu cinto,
e com que voz de chama ante mim mesmo finjo;
o jogo dos meus rins, o génio dos meus dedos ...
Cada pele é um tecido em que dormem segredos ... (Patrício 1982: 311).

Arte que, como se vê, não se relaciona necessariamente com a autenticidade do desejo. D. João finge que deseja, e isso basta. Longe do preconceito romântico de que é necessário o sentimento para fazer um bom poeta, o amor para fazer um bom amante, D. João é semelhante a Arlequim nas *Máscaras* de Picchia:

Olha: penso, Pierrot, que não existe em suma,
entre a viola e a mulher, diferença nenhuma.
Questão de dedilhar, com certa audácia e calma,
numa ... estas cordas de aço, e na outra ... as cordas d'alma (Picchia 1968: 31).

Mera questão de técnica, afinal, embora «involuntária» em D. João, como já se viu. Amor sem amor, uma moral amorosa que é a recusa da imagem tradicional do amor, e que já em 1657 tinha encontrado o seu representante em Têrame na obra *Célie* com a concepção do amor galante.⁹ A característica de D. João, porém, mantém-se ambígua, não se podendo determinar se a sua característica de acordar a voluptuosidade se deve à arte de amar, à

maneira de Têrame, ou à arte da palavra, à maneira de Arlequim. Além disso, D. João tem necessidade de se enganar a si próprio. À pergunta se para se ser feliz no amor é necessário estar enamorado, Têrame responde pela negativa. Mas, se por hipótese, a mesma pergunta fosse colocada à personagem D. João, esta provavelmente responderia que é preciso acreditar que sim, mesmo que fosse por um só momento. Tanto Patrício como Kierkegaard ou Bataille desenvolvem uma ideia semelhante acerca de D. João: o erotismo aparece como um dos aspectos da vida interior do homem e a arte de amar é «interioridade do desejo».

D. João, de início, procura fora de si um objecto de amor, identificado com a Morte — «Não partas mais, amor ... Queda-te Tu comigo» (Patrício 1982: 334) e só com a ajuda dela, que lhe responde «em Ti, busca-me em ti» (Patrício 1982: 335), percebe que o seu desejo era afinal carência, falta fundamental que no final da peça já é possível determinar: falta-lhe o próprio Amor, falta-lhe o próprio Deus.

Quando D. João procura intensamente suprimir essa falta fundamental, tem uma força irresistível que as mulheres não sabem determinar, a não ser, como Helena, expressando-a através da imagem da sede. Mas a sede de D. João é «febre de beijar mais fundo» (Patrício 1982: 319). Sede, febre, voz, movimento. Vibração de música. Rabeca e violino interiores ao sujeito, nos próprios nervos.

Bibliografia

- Aires, Matias (1752): *Reflexões sobre a variedade dos homens*, Lisboa: Oficina de Francisco Luiz Amaro.
- Barthes, Roland (1970): *S/Z*, Lisboa: Edições 70.
- Barthes, Roland (1977): *Fragments de um discurso amoroso*, Lisboa: Edições 70.
- Bataille, George (1980): *O erotismo*, Lisboa: Moraes.
- Frisch, Max (1971): *Stücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Junqueiro, Guerra (1876): *A Morte de D. João*, Porto: Livraria Morté.
- Kierkegaard, Søren (1969a): «El erotismo musical», in: *Estudios Estéticos*, traduzido do dinamarquês para o espanhol por Gutiérrez Rivero, Madrid: Guadarrama.
- Kierkegaard, Søren (1969b): *Diário de um sedutor*, traduzido do dinamarquês para o espanhol por Gutiérrez Rivero, Madrid: Guadarrama.
- Mezan, Renau (1988): «Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei — Novas espirais da sedução» in: *A sedução e suas máscaras*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Patrício, António (1982): «D. João e a Máscara» in: *Teatro Completo*, Lisboa: Assírio e Alvim.

⁹ O conceito de galanteria é datado. Desenvolveu-se em detrimento de uma imagem do amor que se rejeita sem, no entanto, a substituir por um novo ideal. Ser galante é rejeitar as regras e adoptar uma atitude e uma linguagem irrespeitosas. Aplicada às coisas do amor, a palavra «galante» qualifica a atitude daqueles que se distanciam da atitude amorosa ortodoxa (a concepção «tradicional»), transformando um ideal velho de séculos em simples jogo de espírito. Esta dicotomia constitui a filosofia amorosa de uma época e é visível, especialmente na literatura francesa, entre 1660 e 1670.

- Pelours, Jean Michel (1980): *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, Paris: Klincksieck.
- Picchia, Menotti del (1960): *Máscaras*, Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1968.
- Rodrigues, Urbano Tavares: *O mito de Don Juan e o Donjuanismismo em Portugal*, Lisboa: Ática.
- Rousset, Jean e outros (1983): *O mito de Don Juan*, Lisboa, Arcádia, 1981.
- Sequeira, Rosa Maria: «D. João e a Máscara de António Patrício: o teatro da palavra», em: *Lasorana* 25 (Outubro de 1994), págs. 10-19.
- Yourcenar, Margerite: «Anima Vagula Blandula» in: *Memórias de Adriano*, [Lisboa]: Ulisseia, 1988, págs. 7-28.