

Rosa Maria Sequeira (Lisboa)

O Burlador de Sevilha de Gabriel de Lima:
a fantasia como *ars amatoria**

O Burlador de Sevilha, romance primeiro publicado no Brasil em 2000 e depois em Portugal em 2003, é a obra ficcional de estreia de Gabriel de Lima. Antes disso, este jornalista apaixonado pela ópera, neto de portugueses, apenas tinha dado à estampa em 1990 um estudo intitulado «Instrumentos Musicais Brasileiros» e alguns contos dispersos.

A trama desenvolve-se em torno de duas histórias entrelaçadas, uma narrada nos capítulos ímpares, a outra nos capítulos pares.

A primeira trata da relação amorosa entre o narrador, cantor de coro do teatro lírico, e Susana, a arguta agente de turismo «de poder hipnótico» (Lima 2003: 29) que

[...] era aquele tipo de mulher que fazia um desconhecido relatar, ali mesmo na cadeira da agência de turismo, não apenas detalhes factuais da sua vida, mas também seus sonhos e segredos (Lima 2003: 29).

Os protagonistas trocam histórias, ela conta as das mulheres que viajam sozinhas e recorrem à sua agência de turismo, ele retribui com as dos enredos das óperas:

Fazíamos parte da mesma confraria de pessoas que tinham uma vida de segunda mão, roubando emoções e histórias de terceiros. No meu caso, personagens de ópera. No dela, clientes da agência (Lima 2003: 94).

Da ópera, interessam sobretudo os enredos melodramáticos que ele conta a Susana como se fossem reais, pois essa é a chave para a seduzir:

[...] amar é uma forma de comércio. Nos tempos da galanteria, eu aprendera na ópera, o preço era conhecido. Aproximar-se custava uma serenata sob o balcão. O preço da paixão eterna era ter a coragem de rapá-la do castelo. Nos dias de hoje, no entanto, cada mulher usa uma moeda diferente. Qual seria a de Susana? Não foi preciso pensar muito para chegar a uma conclusão: seriam as histórias (Lima 2003: 32).

* O presente texto foi apresentado no 6º Congresso Nacional da Associação Alemã de Lusitanistas (15 a 18 de setembro de 2005) em Leipzig na seção «Literaturas lusófonas e textos latinos oriundos do mundo lusófono», organizada por Dietrich Birstemeister e Axel Schönberger.

É por via dessa paixão pelas histórias que partilham que os dois possuem destinos semelhantes:

[...] como eu, uma coadjuvante bem resolvida — alguém que buscou, na vida, a proximidade das boas histórias sem necessariamente participar delas. Arranjou, também como eu, um emprego num lugar onde pudesse ouvir-las e testemunhá-las de perto (Lima 2003: 66).

Susana morre quando não tem mais nada para contar, encarnando o poder da sedução da narrativa que persegue a realização do sonho de conquista da imortalidade:

[...] a única maneira, ainda assim enganosa, de burlar a morte é legar as próprias lembranças a alguém, apossar-se da memória alheia. É esse o sentido dos livros e dos filhos (Lima 2003: 142).

A segunda história acompanha três conquistas de um Don Juan da actualidade (a relação entre ele e o Criado é quase sempre virtual, através de relatórios feitos por um e lidos por outro) numa Sevilha moderna, repleta de turistas que procuram viver um grande romance:

[...] como toda a mulher — e todo o homem também — sonha em ser protagonista de um filme romântico, era esse o papel mais constante (Lima 2003: 81).

É o que a jornalista Lenço Azul conclui depois de ter ido a Sevilha (sabemos mais tarde que se trata da personagem Lídia da narrativa de Susana) e é isso precisamente que Don Juan quer dar às mulheres com quem se relaciona. A sua principal estratégia de sedução consiste em construir uma imagem que ela pretende encontrar no outro e com a qual, por sua vez, se pode identificar.

Com essa intenção, e à semelhança das viagens programadas da agência de turismo, constrói de cada vez uma personagem à medida do sonho de cada mulher, fantasiando-se e adoptando a personalidade que melhor lhe quadra, sempre com a ajuda imprescindível do Criado:

[...] sugiro vestir roupas sóbrias e levá-la a um lugar onde haja bons livros [...] (Lima 2003: 39).

escreve este no relatório que coloca na pasta 1301. Para o Burlador,

[...] a caligrafia redonda do Criado brilhava [...] como o letreiro luminoso de um teatro anunciando uma peça na qual ele seria o actor principal [...] (Lima 2003: 51-52).

Em vez de terminar os seus dias no fogo do inferno, Don Juan vive num apartamento de celibatário bem organizado, ao qual pertence um grande arquivo. Entre as muitas pastas que aí se encontram, estão as correspondentes às conquistas em curso (as números 2089, 1300 e 1301) e que, por essa razão, vão sendo actualizadas.

A unir estes dois planos, estão Sevilha, a ópera e as mulheres que fazem parte dos relatos de Susana e das pastas numeradas do Burlador. Todos estes elementos pertencem à arte de narrar. Nessa medida, eles têm o seu quê de espectacular:

[...] os entredos que vivemos servem para que possamos contá-los ou estrevelos, por isso precisam ser minuciosamente interessantes (Lima 2003: 81).

E porque são elementos da arte de narrar, estão ao mesmo nível e confundem-se: no dia em que Susana reconhece que a imaginação é uma forma de verdade e tem o mesmo mérito, o narrador lembra-se de Sevilha e no que a cidade representa para ele (Lima 2003: 99), pois o conhecimento da cidade faz-se pelo imaginário enquanto lugar criado pela arte, «um cenário de ópera estampado numa capa de disco» (Lima 2003: 17). Num movimento de vaivém entre a ficção e a realidade, as

[...] portas que dão para trás do palco [...] mediante imaginação, levam às histórias, o material de que as óperas são feitas (Lima 2003: 17).

Na boa tradição barroca que Machado de Assis também retoma,¹ a vida — que «pertence ao género cómico» (Lima 2003: 125) — é contada nada com

[...] o espírito da ópera, a ideia de que nada deve ser levado tão a sério (Lima 2003: 125).

À semelhança daquele velho tenor italiano do *Don Carmiro* que, no capítulo IX, justamente intitulado «A vida é uma ópera», perspectivava o mistério da criação pela óptica do palco, também este seu colega de ofício vê pontos de contacto entre os dois:

A ópera, de certa maneira, deturpa os grandes clássicos, que se humanizam na convivência promíscua com a música. Eles se imantam de paixões, exageros, desmedidas próprias da vida real. As histórias de Susana, por sua vez, como um drama lírico, têm muito de encenação. Falam de pessoas que vão para lugares distantes e lá criam

¹ No *Grande Teatro do Mundo* de Calderón, Deus é encenador.

novas identidades, se esmeram na criação de personagens. E acabam vivendo entredos muito parecidos com os das óperas cômicas (Lima 2003: 67).

À semelhança de Molière, Lima recebe do Barroco o tema da teatralidade, o gosto do jogo dentro do jogo e da mascarada, da ilusão e do regresso à realidade. E, tal como o jogo barroco não é apenas jogo, envolve o ser e revela-o melhor do que a vida, no mito de Don Juan, o engano e as burlas têm um efeito catalizador de desengano, isto é, a verdade surge por se evidenciar as várias espécies de mentira (tanto individuais como sociais). Elas não são atributo exclusivo do sedutor. Neste aspecto, o autor inspira-se nitidamente em Tirso.

Na peça de Tirso, tudo o que se diz de Don Juan pode dizer-se das mulheres. Elas têm em comum falar à sua palavra, reputação e honra. Shoshana Felman (1980) ilustra muito bem esse parentesco, acentuando que o que o sedutor faz é sobretudo ensinar a trair. E o elemento comercial também está presente. O que se passa na peça de Tirso é que a moeda feminina é demasiado fraca, como bem reconhece Camille Dumoulié:

A lors que le crime de Don Juan est de violer les lois d'échange des contras, des femmes, de la parole donnée, voire de l'échange économique, celui des femmes est [...] de se révéler une mauvaise monnaie d'échange (Dumoulié 1993: 80).

No primeiro *Burlador de Sevilha*, Don Juan pune as mulheres, acordando o poder maligno do feminino e sendo cúmplice da sua malícia. No segundo, há também uma semelhança entre Don Juan e as mulheres, na medida em que ambos são simulacros e existe a mesma complicidade, mas sem punição, pois a troca é sempre vantajosa para ambas as partes. Aqui a mentira tem antes um valor positivo. É uma forma de expressar a imaginação comum ao enamoramento, à ópera, ao cinema, à literatura e à arte de um modo geral, pois

[...] romancistas, dramaturgos e roteiristas de cinema, [são] profissionais que têm o poder de estabelecer verdades a partir de boatos (Lima 2003: 61).

Neste ponto, lembro o ensaio de Adorno sobre a ópera na qual a classe média viu uma fuga às formas convencionais de comportamento em sociedade, não abandonando, por isso, a consciência da artificialidade² (Adorno 1968b).

² A artificialidade e o uso da paródia teriam desempenhado, segundo Adorno no referido ensaio, um papel importante na sobrevivência da ópera.

No amor, a realização das fantasias mútuas é um jogo e é tênue a distinção entre proporcionar uma ilusão e iludir:

[...] apaixonar-se é, assim, antes de tudo, uma arte da imaginação (Lima 2003: 115).

Nesta perspectiva,

[...] a coisa mais sublime que uma mulher pode fazer por um homem é participar, como cúmplice, de suas mentiras (Lima 2003: 129).

Quanto ao *Burlador*,

[...] gosta de realizar essa fantasia feminina — a de se fingir que se enfrenta o mundo por uma delas (Lima 2003: 103).³

A fantasia está ligada à sensualidade e as personagens permitem-lhe todas as liberdades. E como se pudessem usar máscara o tempo todo desde que cada um dos mascarados use a máscara que o outro pretende.

Aqui Gabriel de Lima vai buscar a Tirso o tema caro à comédia clássica da troca de identidades, mas reformula-o de um modo não convencional. A criação de uma identidade nova começa por ser iniciativa das próprias mulheres ao viajar para um país que não é o seu:

Longe de casa, a mulher se libertava também do papel que desempenhava na vida real [...] e podia criar um personagem talhado especialmente para a aventura (Lima 2003: 81).

Decorre também da composição feita pelo sedutor, criando uma nova fantasia para cada conquista. Resulta ainda da identidade nova das personagens femininas que emerge a partir do jogo dos diferentes pontos de vista de que são objecto.

Depois da narrativa neutra de Susana em relação às clientes da sua agência, surge com alguma surpresa (só muito tarde é que o leitor se apercebe de que as personagens com quem o *Burlador* se relaciona são as mesmas das narrativas de Susana) a caracterização intolerante do *Burlador* e do Criado. Embora sem acompanhar totalmente Renato Gomes (2005) quando este diz que na obra de Lima as mulheres são patéticas criaturas enfadonhas, ele tem razão em acentuar que nele há uma visão agressiva da mulher típica do donjuanism. A história de Gilda (nome que lhe dá

³ Em contrapartida, a fantasia masculina seria a de «acalmar uma mulher com um olhar ou um punhado de palavras no momento certo» (Lima 2003: 105).

Susana) ou Bolsa Preta (nome que lhe dá o Criado) ilustra bem a diferença de perspectiva que é, de resto, comum a todas as personagens femininas:

Eis o que Susana diz de Gilda que, tal como a sua homónima do *Rigoletto*, é prostituta:

Gilda sabia que sua beleza exuberante [...] não duraria para sempre. Tinha até planos [...] pretendia seguir carreira académica quando se aposentasse da noite [...] Seu sonho era poder subvencionar, no futuro, cursos de pós-graduação no exterior, sem precisar depender de bolsas de estudo. Invariavelmente ela [...] dedica [...] parte das suas viagens de férias a fazer contactos com universidades estrangeiras. Visita departamentos de pós-graduação, conversa com professores — que sempre impressiona, pois além de bonita, é culta e fala línguas — e anota endereços e *emails*. Ela gosta de se sentir capaz, nas viagens, de seduzir sem precisar apelar para os truques de sua profissão, os decotes usados, as maquiagens carregadas, as frases de duplo sentido. [...] Boa de conversa, ela falava sobre vários assuntos e era discreta sobre o que fazia em seu país de origem (Lima 2003: 44-48).

Agora a visão desencantada do Burlador:

Bolsa Preta, percebera o Burlador logo nas primeiras noites, era uma mulher narcisista. [...] Ela era dominada por uma necessidade de mostrar-se intelectualmente. [...] como toda a mulher em início de namoro, se arrumava e se perfumava [...] mas o que ela preparava mesmo eram citações. O Burlador tinha a impressão que ela as escolhia a dedo durante os passeios pela cidade, unicamente para depois dizer a ele, provocando seus comentários, como uma recém-casada que capricha no molho de macarrão para ouvir elogios. [...] Suas réplicas, contudo, não interessavam tanto a Bolsa Preta. Ela aparentava ser daquelas mulheres para quem apaixonar-se era encontrar alguém cuja cultura servisse, antes de mais nada, para reconhecer seus próprios triunfos, e não alguém que replicasse, que oferecesse algum estímulo intelectual através do debate. Ela não queria um interlocutor e sim um espelho (Lima 2003: 119).

Pode dizer-se sem exagerar que o objecto de desejo não é a mulher, é a ficção, erigida a uma segunda vida

[...] mas importante do que a primeira (Lima 2003: 132).

Este é um traço essencial que distingue os dois Burladores. Em Tirso, a sedução é uma questão de acesso — a personagem tem acesso a alguém por uma circunstância casual —, enquanto a escolha cuidadosa das conquistas feita em primeiro lugar pelo assessor-criado do Burlador, ao percorrer as ruas de Sevilha procurando mulheres para o patrão, obedece a certos critérios que têm a ver sobretudo com o êxito que uma história pode ter:

Desta do cliché e, portanto, é uma boa personagem (Lima 2003: 21).

diz ele de uma. De outra que é um

[...] tipo raro, difícil de categorizar, e, por isso mesmo, um bom personagem, melhor até que a moça de olhos puxados e penas cruzadas (Lima 2003: 24).

A busca de mulheres é uma busca do mundo da ficção e elas apenas interessam pela possibilidade de serem um valor artístico. Don Juan e o seu assessor assumem o donjuanismo como uma arte e declaradamente colocam cada mulher no devido lugar de pré-texto. Daí não ser surpreendente que o tema da burla esteja, neste romance, tão ligado à escrita.⁴ O próprio Burlador

[...] acha que com a palavra escrita é mais fácil de burlar. Assim como se disfarça antes de ir para um encontro, é capaz de criar personagens através dos textos. Um parágrafo equivale a uma boa mão de maquiagem. Retocam-se algumas frases aqui e ali como quem reforça o vernelho da boca e as olheiras com lápis carvão. O ponto final é o nariz de palhaço (Lima 2003: 73).

Desta relação decorrem os pequenos ensaios sobre criação literária e até outros de interpretação do donjuanismo que encontramos no livro. Como o seguinte:

À primeira vista [a morte de Don Juan] poderia ser entendida como uma morte moralista, já que o sedutor Don Giovanni é 'o dissoluto punido', de acordo com o subtítulo da ópera. Mas Mozart e o seu genial libretista, Lorenzo da Ponte, não são moralistas. São irónicos. A ópera não se encerra com a morte. Depois dela são mostrados os personagens Dona Anna, Dona Elvira, Don Ottavio e Leporello, e como a vida deles é cinzenta sem Don Giovanni. O protagonista depresso foi levado por um fantasma, mas quem sofre são os seus antagonistas, que seguem vagando, vazios, pelo que lhes resta de vida. Com isso, os dois autores criticavam os médicos da época, aqueles que não tinham competência para ser Don Giovanni (Lima 2003: 64).

À semelhança de Frisch que, numa bela tirada conceptista, coloca a sua personagem a ler *O Burlador* de Tirso de Molina, também o autor

⁴ O distanciamento necessário a uma vale também para a outra: «O papel é o sepulcro das boas histórias e dos bons personagens — mas, como ocorre com as pessoas de carne e osso, não se pode enterrá-los sem ter a certeza de que estão bem enterrados» (Lima 2003: 57). É esta atitude que tem o Burlador na sua actividade, por isso não procede como «um amante dado a chibiques e insinuações, mas como um detective frio que resolve um indício» (Lima 2003: 69). O próprio início não convencional das relações amorosas, fazendo lembrar os encontros através de agências onde pessoal especializado escolhe previamente os parceiros, acentua o distanciamento tanto como a ironia que atravessa todo o romance. Poderíamos concluir que a solidão e a alienação afectiva propiciam as versões contemporâneas do mito.

brasileiro faz com que o seu Burlador responda a um inquérito sobre Don Juan para uma revista feminina. Nessa ocasião, em que afirma actualmente «Don Juan está morto» e «a capacidade de seduzir é prerrogativa das mulheres» (Lima, 2003: 133), tem a oportunidade de comprovar que ele próprio foi burlado pela jornalista que pretendia seduzir:

Jornalistas, assim como escritores, eram seres traçoireiros. Nunca se sabia quando estavam realmente vivendo ou quando apenas coletavam material para seus livros ou reportagens, uma segunda vida que às vezes, para eles, é mais importante do que a primeira. Lango Azul teria realmente se sentido atraída por ele? Ou a aventura era parte da coleta de dados para o artigo? [...] Escritores são fingidores artísticos. Quando pensamos que estão envolvidos em alguma história conosco, já pularam fora dela, mantêm-se ao nosso lado porque não sabem ainda qual a melhor maneira de passá-la para o papel. Como um peixe preparado na frigideira que pudesse, enquanto é frito, enxergar a si próprio e descrever friamente a sensação de óleo quente contra a pele escamota. Nisso consiste o *métier* — e o estoicismo — desses profissionais (Lima 2003: 133).

Sem carga negativa, pondo em cena o bom logro da ficção, a sedução não é um projeto de domínio sobre o outro, apenas se inscreve no ilusório como moeda de troca mútua. «Você mente muito bem», diz-lhe ela. Ele responde-lhe: «Você também» (Lima 2003: 135). Neste sentido, ambos buscam respostas falsas, mas convenientes, para a publicação.

O sedutor é uma personagem com o gosto do teatro no que tem de preciso, de calculado, e simultaneamente alegre. Ele é um bom actor que conhece bem os seus limites e a quem não compete ter fantasias, mas antes «realizar as alheias» (Lima 2003: 105).

No entanto, a falta de fantasias é uma forma de suicídio que significa o esquecimento da sua própria pessoa, patente, a nível da narrativa, na ausência de identificação das personagens masculinas: qualquer delas não tem nome. No texto de Tirso, a ênfase recai no acto de burlar e não na identidade do burlador. Uma é designada por «Criado» e a outra por «Burlador», dado que «trabalha no ramo da mentira» (Lima 2003: 36). «Don Juan a choisi d'être rien» diz Camus (1942: 102) que o perspectiva do ponto de vista do absurdo: «L'homme absurde est celui qui se ne sépare pas du temps» (Camus 1942: 100). Daí a recusa do arrependimento, segundo Camus uma outra forma de esperança, e do passado. Para Don Juan não há antes nem depois, ele não pensa em colecionar mulheres, pois isso significaria recordar e ele não guarda os retratos nem as recordações. A lista é de Leporello.

Esse é o cavalo de batalha do personagem (Lima 2003: 24-25).

como acentua o autor-narrador Gabriel de Lima em mais uma análise metaficcional, quando coloca esta personagem a traçar a ária do catálogo. Na verdade, esta ária, sempre lembrada em detrimento da ária do champagne que é uma exaltação ao prazer, esta sim, de Don Giovanni, pertence a Leporello que pretende dissuadir Dona Elvira de exigir compromissos ao patrão. Tanto Don Giovanni como o Burlador se entregam a todos os amores que sabem únicos e perecíveis (a própria relação do cantor-narrador com Susana é descomprometida, assumindo o sexo sem a ilusão da eternidade) e pretendem assistir a todas as mortes e renascimentos, pois

[...] os começos têm encantos inexprimíveis. Na vida, merecemos vários deles já que o final será único (Lima 2003: 134).

Na interpretação de Lima, o mito de Don Juan é nitidamente um mito de reconhecimento ou de novo nascimento de que faz parte a ruptura como princípio estruturante. Este é um traço essencial do donjuanismito que esta obra não nega. Parece que as actualizações não criam um mito diferente. E, embora os donjuanistas discutam muito a sobrevivência do mito na sociedade actual, a ideia de Virgílio Ferreira é que

[...] o casamento moderno com os sucessivos divórcios, repete em fase terminal a pertinácia de Don Juan (Ferreira 1969: 187).

É como se a vida se afirmasse pela repetição incessante da travessia de linhas de morte, num movimento que pretende exceder os limites e, segundo a lição de Baraille, está intimamente ligado ao erotismo. Para Baraille, o erotismo é a fusão e a supressão dos limites (Baraille 1965: 143). Ora a morte está presente em qualquer começo tanto como está o nascimento. A morte está na natureza do desejo do sedutor, tal como, segundo a leitura de Hoffmann, a inquietação e o Inferno pertencem ao próprio Don Juan que exige do céu o cumprimento das promessas celestes inscritas na nossa alma. Em vez de cadaverizar o desejo, a personagem de Lima depara-se com o envelhecimento e a renovação da vida. Lima não exterioriza a morte e não há estátua. A cena final da segunda narrativa, a que conta as aventuras do Burlador, dá disso conta. Deslocando-se, já atrasado, para um encontro com Jaqueta de Couro, a sua conquista nº 1289 que, como a interrupção com os números das conquistas seguintes deixa adivinhar, já se prolongava anormalmente, fica de longe a observar como ela é abordada por um homem parecido consigo próprio quando jovem:

O Burlador olhou para eles e sorriu, lembrou-se da cantora que tentara despertar nela e que ela nunca iria ser, e provavelmente pensou que o homem jovem talvez fosse capaz de dar a Jaqueta de Couro uma ilusão menos mentirosa. Burladores jovens, quando enganam, fazem isso com sinceridade. Burladores velhos vão, pouco a pouco, se deixando contaminar pelo cinismo. Era o que estava acontecendo com ele. Era sinal que talvez fosse hora de sair de cena (Lima 2003: 149).

Este passo faz lembrar a encenação de Maurice Béjard no *Don Giovanni* em Genebra onde ele teve a ideia de fazer com que a estátua do Comendador fosse o próprio monumento funerário de Don Juan. E se, num estudo que antecipa esta representação, Béjard (1989) acentua a sedução pela imagem de nós mesmos para além de nós mesmos, há, por outro lado, uma outra implicação nesta proposta: quando a estátua o vem buscar, ele vem buscar-se a si próprio. Também o Burlador de Lima sabe que caminha para a morte, que a sua marcha acabou e que esta não foi outra coisa senão uma implacável caminhada nesse sentido. Não um suicídio nem uma morte infligida, mas apenas o desenrolar de um destino. Pode dizer-se que há uma espécie de autocriação que faz a economia de Deus através do decorrer dos instantes sucessivos, dos renascimentos e do esquecimento de si que, segundo Nietzsche, é uma prova de saúde.

Depois da fase romântica que explora a inquietude de Don Juan, a obra de Lima retoma o primeiro esboço da personagem, o espírito desindividualizado que pode sempre reencarnar:

Le burlador est un être de fuite. Pur masque, dont le discours amoureux n'est que rhétorique, il se trouve à une sorte de degré zéro du moi (Dumoulié 1993: 92).

O que Camille Dumoulié diz do Burlador de Tirso também é válido para o Burlador de Lima que faz uma hermenêutica radical da obra homónima do autor espanhol ao escolher o mesmo título. Em ambas as obras, a personagem principal é um homem sem nome. Em ambas, a personagem se vangloria da sua falta de identidade: «¿Quién soy? Un hombre sin nombre» diz o Tirso de Molina (1983: 30). Inacessível, sem interioridade e complexidade psicológica, é como se um espírito tivesse tomado forma humana, na obra de Tirso o espírito das metamorfoses e da inconsciência barroca, na obra de Lima, o do simulacro e da aparência. De certo modo, esta abordagem evoca o mito de Eros e Psique em que o puro desejo é despersonificado.

Também noutros aspectos os dois Burladores se aproximam. Por exemplo, em Tirso, a honra viril e da família como um todo depende das mulheres. É o que se pode depreender da fala do rei:

Ah, pobre honor! Si eres alma
Del hombre, por qué te dejan
En la mujer inconstante,
si es la misma ligereza?»

Nesta obra, as próprias bases da sociedade são colocadas em causa pela acção da personagem que tem efeitos sobre os vários poderes mundanos dos quais em parte as mulheres são as depositárias e guardiãs. Tem razão Camille Dumoulié em observar a propósito da peça que Don Juan reduz as hierarquias sociais à fórmula mais simples, um homem e uma mulher, provando que a simplicidade extrema arrasta a anulação das diferenças e com isso ameaça a ordem social (1993: 92).

Esta é uma lição que Lima toma de Tirso:

O [significado: R. M. S.] da história do sedutor de Sevilla era ironizar a sociedade da época (Lima 2003: 144).

Aceitando que a vontade de verdade funda a ética do desejo donjuanesco (Dumoulié 1993: 187), é necessário perguntar qual a natureza do escândalo hoje, se, pela via do desejo, já há muito ficou abalada a crença na singularidade da pessoa amada. Nouras palavras, há que perguntar em que medida Don Juan continua a ser hoje, para nós, através desta obra recente, a personagem subversiva da ordem vigente ou, para usarmos uma expressão de Leyla Perrone-Moisés, a encarnar um ideal libertário que, a partir do *Don Giovanni* de Mozart, anunciava a Revolução Francesa (Perrone-Moisés 1988: 137).⁶

No Burlador de Lima não só as mulheres conquistadas, mas vários sectores da sociedade são desmascarados, desde os grupos *rock* até certos núcleos intelectuais como os relacionados com o teatro alternativo e com a universidade. Destes últimos diz-se que

[...] os intelectuais da universidade que galgam postos mais rapidamente não são os que demonstram inteligência, mas sim os que destilam erudição (Lima 2003: 120),

enquanto

⁵ Tirso de Molina (1983: 37).

⁶ Muitos autores, como, por exemplo, Philippe Willemart, vêm o catálogo como anamorfose. O ridículo que estaria associado ao número exagerado das fígulas aliar-se-ia à desvalorização da nobreza e ao discurso político preparatório da Revolução de 1789.

[...] o pessoal que milita nesse tipo de teatro que fica à margem das Broadways espalhadas pelo mundo costuma ser mais esnobe do que os que não precisam de álibi para ganhar dinheiro (Lima 2003: 111).

Quanto aos grupos *rock*, o passaporte consistia, já não nas citações certas, mas apenas em usar «roupas fora do comum» (Lima 2003: 114).

O que se põe a nú são as máscaras sociais que, como na tragédia grega, só podem conceber-se no domínio anisotrópico, uma vez que representam o idêntico e não o subjectivo. Sob a máscara da tragédia grega, o indivíduo isolado desaparece para reverter ao arquétipo eterno. Ao mesmo tempo, há uma ética que emerge pela vontade de verdade: se há engano, é porque o amor é engano em si mesmo, se ele se mascarara de todos os homens é porque todos os homens são máscaras e as mulheres gostam de máscaras, como o Don Juan de Lenau mostra bem ao fazer uma inversão do motivo barroco, invertendo também as máscaras dos actores: são elas que usam máscara, enquanto ele se apresenta de face descoberta. O gesto que tem de as desmascarar é simbólico do seu poder de revelar. Mas trata-se de uma revelação que não condena as aparências. Elas vão em vários sentidos, podem ser levadas ao infinito e sempre renovadas. O simulacro pode desempenhar o papel de boa cópia e a vontade que afirma o jogo é o amor pelo próximo.

Neste sentido, a burla que Lima aponta a dedo não é tanto uma crítica moral quanto uma encenação cômico-filosófica. O que a sua obra faz ressaltar é que só o «duplo», com a sua fantasia bem delineada, pode romper um certo *modus vivendi* da pretensa unificação e do bom senso, assim como colocar em cena a liberdade individual e os projectos de vida que correspondem aos desejos mais íntimos. Sendo este um aspecto que a crítica tem accentuado em muitas obras sobre o donjuanismo, o que O *Burlador de Sevilha* vem mostrar é o primado da aparência em todos os sectores da sociedade e das relações humanas, a ideia recorrente de que a imagem é tudo, ideia que se relaciona com a epígrafe que a inicia, reitada da ópera Falstaff: «tutto nel mondo è burla / l'uom è nato burlesco».

Esta obra neutraliza a oposição platónica entre a verdade do ser e as formas enganadoras da sua representação imagética. Ora a questão da aparência estava no cerne do debate entre Platão e os sofistas, o que nos recorda que foi em especial contra eles, as suas fantasmagorias e a sua magia, que Platão desenvolveu a sua concepção de arte. Em contrapartida, no romance de Lima, é o próprio funcionamento da imagem e a adesão panteísta às aparências que dá a realidade aos seres e personagens e cuja natureza ambígua os coloca na charneira de dois mundos. Trata-se de um anti-humanismo como propõe Julia Kristeva? Vejamos o que diz esta

autora que, neste ponto, se demarca da leitura humanista (e moralista?) de Camus, ao fazer da libertinagem uma arte:

Le paradoxe de Don Juan est, à la sortie du Moyen Âge, de ne pas être humaniste. Sa polytypie, son plaisir combinatoire, son manque d'attachement, son rire avec et contre l'intéressé, font de lui cet être sans intériorité avec lequel la morale humaniste ne peut s'identifier, malgré les gages d'arabesme qu'il lui donne dans une grande mesure. Le libertinage n'est-il pas plutôt une aspiration à faire de l'existence une forme, un jeu, une jouissance? Le libertinage n'est-il pas une extraordinaire prétention à faire de la vie un art? Autrement dit, la séduction à la Don Juan, le pouvoir phallique du conquérant à tout prix, provisoirement et éternellement, sans objet et dans l'indéfini des réalisations «à plus tard ou à jamais», n'est-ce pas dans la dynamique de l'art simplement et uniquement qu'il se trouve? (Kristeva 1983: 192-193).

Poder-conquista-beleza é o que define Don Juan e dá sentido à sua vida. É isto para que a arte remete também? Consideremos a cena final do romance que simboliza a desforra, não da estátua do comendador, mas da vida. Então diria que sim. A arte sublima a morte, as renúncias, a finitude do homem e as pulsões do inconsciente. O eterno recomeço levado ao infinito, que talvez a música de Mozart melhor traduza, é revelado no romance pelo infinito do jogo desapaixonado da arte. Um jogo feito de máscaras e esquecimento cujo protagonista ignora a linha do nome e repete sem reproduzir. Neste ponto o libertino barroco partilha com o artista a máscara com que se metamorfoseia no gosto do jogo. E se seguirmos a linha de pensamento de Kristeva de que toda a arte é essencialmente barroca, quer dizer, donjuanesca, então Don Juan é símbolo da beleza e arte, essa é a consistência que os mantêm e a sua identidade última.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1968a). *Einführung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1968b). «Oper», em: Adorno (1968a: 81-95).
- Assis, Machado de (1998). *Dom Casimiro*, Mem Martins: Publicações Europa-América [1899].
- Baraille, Georges (2004). *L'érotisme*, Paris: Minuit [1957].
- Béjard, Maurice (1989). «Esquisses pour une mise en scène», em: *L'Avant-Scène Opéra* 24, págs. 148-161.
- Canus, Albert (1981). *Le mythe de Sisyphé*, Paris: Gallimard [1942].
- Dumoulié, Camille (1993). *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris: Presses Universitaires de France.

- Felman, Shoshana (1980): *Le scandale du corps parlant: Don Juan avec *Assisim ou la séduction en deux langues**. Paris: Seuil.
- Ferreira, Virgílio (1969): *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Portugalia.
- Frisch, Max (1962): *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [1952].
- Lima, Gabriel (2003): *O Burlador de Sevilha*. Lisboa: Temas e Debates [2000].
- Kristeva, Julia (1983): *Histoires d'Amour*. Paris: Denoël.
- Perrone-Moisés, Leyla (1988): «Don Juan na literatura de hoje», em: Ribeiro (1988: 129-141).
- Ribeiro, Renato Janine (ed.) (1988): *A sedução e suas máscaras*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Tirso de Molina (1983): *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*. Madrid: Taurus Ediciones [1630].
- Willemart, Philippe (1988): «O percurso original da pulsão em Don Juan», em: Ribeiro (1988: 71-76).