

Delfim Correia da Silva

## **A SEDUÇÃO NO MITO DE D.JOÃO**

Dissertação de Mestrado em  
Estudos Portugueses Interdisciplinares

Orientadora: Professora Doutora  
Rosa Maria Sequeira

Universidade Aberta

2007



*Il y a ceux qui sont faits pour vivre  
et ceux qui sont faits pour aimer.*

*Albert Camus, Le mythe de Sisyphe.*

Os nossos agradecimentos vão em primeiro lugar para a Universidade Aberta que nos proporcionou as condições necessárias para realizarmos este mestrado.

Não poderíamos esquecer os professores responsáveis pelas diferentes disciplinas que directa ou indirectamente nos prepararam, com reconhecida competência, para o árduo caminho que percorremos até à feitura deste trabalho.

Estamos infinitamente gratos à Professora Doutora Rosa Maria Sequeira pela dedicação e apoio incondicional prestado na orientação desta tese.

À minha família e amigos, agradecemos a ajuda e compreensão reveladas nos momentos mais adversos.

A minha mãe

## Índice

<b>0. INTRODUÇÃO</b>	<b>06</b>
<b>CAPÍTULO I - Enquadramento teórico</b>	<b>08</b>
1.1. A força ilocutória dos actos de fala ou « <i>como fazer coisas com palavras</i> »	<b>09</b>
1.2. Os critérios de verdade, sinceridade e de felicidade ou a doutrinas das infelicidades de Austin.	<b>19</b>
1.3. A adequação da teoria dos actos de fala ao texto literário.	<b>21</b>
<b>CAPÍTULO II - A sedução</b>	<b>33</b>
2.1. As dimensões ética, estética e política da sedução.	<b>33</b>
2.2. Outras acepções da sedução presentes no mito de D.João.	<b>36</b>
2.3. O estratega no <i>Diário do Sedutor</i> de Soren Kierkegaard.	<b>41</b>
<b>CAPÍTULO III - O sedutor na história do mito</b>	<b>45</b>
3.1. O mito no período clássico.	<b>45</b>
• A mentira, a promessa e o embuste no <i>Burlador de Sevilha</i> .	<b>45</b>
• O D.João libertino de Molière: a força performativa da palavra.	<b>49</b>
• O Iluminismo: a genialidade erótica do <i>Don Giovanni</i> .	<b>60</b>
3.2. O mito no romantismo.	<b>73</b>
3.3. Da reacção anti-romântica (realismo/naturalismo) à modernidade.	<b>88</b>
<b>CAPÍTULO IV - O mito em Portugal</b>	<b>106</b>
4.1. A contribuição portuguesa para a caracterização do donjuanismo.	<b>106</b>
• Versões literárias portuguesas do mito de D.João.	<b>112</b>
4.2. Dois casos particulares no teatro português do 1º quartel do séc. XX: António Patrício e João de Barros.	<b>123</b>
4.2.1. A expressão da «fábula trágica» de <i>D.João e a Máscara</i> .	<b>130</b>
4.2.2. A sedução na peça <i>D.João e a Máscara</i> de António Patrício: O acto performativo não linguístico.	<b>141</b>
4.2.3. O <i>D.João</i> de João de Barros.	<b>164</b>
4.2.4. As estratégias de sedução no <i>D.João</i> de João de Barros: O discurso argumentativo.	<b>169</b>
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>187</b>
<b>ANEXOS:</b> quadros ilustrativos da sedução (interlocutores, enquadramento espaço-temporal, actos linguísticos e não linguísticos)	<b>191</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>196</b>

## Introdução

Ao escolhermos realizar esta dissertação, sobre um tema relacionado com o mito de D.João, tivemos a perfeita consciência dos inúmeros “perigos” que tal tarefa pressupunha, pois tendo sido glosado por inúmeros autores, sob as mais variadas formas literárias e artísticas, como a ópera, o bailado, o cinema, incluindo o incontável conjunto de ensaios literários sobre o assunto, corríamos o risco de situar o nosso estudo num plano de menor interesse científico, uma vez que já quase tudo foi dito sobre a figura de D.João Tenório, que a par de Hamlet, Don Quixote e Fausto constitui uma das personagens literárias mais conhecida universalmente. Tirso de Molina ao elaborar o seu *Burlador de Sevilha* estava longe de imaginar que ele se transformaria num mito, num tema supranacional.

Contudo, o tema da nossa investigação *A sedução no mito de D.João* contribuirá, ainda que modestamente, para, porventura, compreender melhor as facetas mais relevantes da personagem que ocupa um lugar privilegiado na literatura universal e no imaginário de todos nós. Seguiremos uma perspectiva histórica, procurando apontar as marcas comuns ou constantes na evolução do mito, apontando alguns factos históricos e culturais que terão seguramente condicionado as metamorfoses da figura lendária e influenciado a caracterização do prodigioso sedutor. Molière terá, aparentemente desconhecendo a peça de Tirso de Molina, criado um D.João muito especial, que faz da palavra a sua principal arma na conquista dos outros e na transformação do mundo, respeitando os traços invariantes que foram conservados na passagem da lenda ao mito, isto é, o herói sem escrúpulos e inconstante, o grupo feminino, e o morto (Rousset, 1981:28). E, como diz Nuno Júdice na tradução da peça *D.João de Molière*, «o teatro é o desejo que a palavra tem de se tornar corpo» (Júdice, 2006:

11). Analisaremos ainda, e mais particularmente, o ambiente da sedução e as estratégias de conquista nas versões portuguesas, essencialmente a nível do discurso (na perspectiva da Pragmática e da teoria dos actos ilocutórios), mas também tendo em conta os comportamentos, gestos, a sua aparência física, o tom de voz, a indumentária e objectos, tais como a espada e os instrumentos musicais encantatórios, que se ajustam ao perfil de sedutor de muitas mulheres (códigos paralinguísticos).

## **CAPÍTULO I**

### **Enquadramento teórico**

*Quem não temeu cometer um crime,  
também se não deixa aterrorizar por palavras.*

*(Sófocles, O Rei Édipo)*

O nosso estudo está alicerçado nas teorias de análise linguística e literária, da chamada escola americana (a pragmática e a linguística cognitiva). A Pragmática poderá ser definida como a relação entre a expressão linguística natural e o seu contexto, a situação específica em que ocorre, os participantes, o tempo, o local, a posição social dos intervenientes. A análise do discurso que a pragmática preconiza centra-se nos dados reais e verificáveis, é descritiva, os seus dados são extraídos de exemplos concretos, predomina aí o “uso” e o comportamento dos falantes e tem como suporte a linguagem falada. A produção e transmissão da comunicação tem em conta factores linguísticos e não-linguísticos, pois envolvem o que é dito, o modo como é dito e a intenção com que é dito. Por conseguinte, julgamos justificada a nossa opção, dado, no nosso estudo, privilegiarmos no texto dramático a intervenção verbal dos participantes, sem esquecer a interpretação dos códigos paralinguísticos. Neste último aspecto, não podemos descurar a possibilidade de seguirmos também, em casos muito concretos, uma análise semiótica, pela sua envolvência antropológica explicadora de semiose do mundo e das coisas.

A aplicação da teoria dos actos de fala no nosso estudo permitir-nos-á interpretar os enunciados numa situação de interacção (em especial no

texto dramático do teatro e da ópera) considerados actos sociais, com uma determinada força ilocutória e um dado conteúdo proposicional. Seguiremos a teoria de J. L. Austin, importante filósofo da linguagem, que a partir de 1955 começou a dar uma série de conferências na Universidade de Harvard intituladas «*How to Do Things with Words*», precisamente para demonstrar que mais importante do que a condição de verdade das frases é aceitar que elas servem para fazer algo. O autor, contestado por grande parte dos linguistas (sendo muito conhecida a polémica que estabeleceu com E. Benveniste (1966) distingue, entre os enunciados, os *performativos* que «fazem algo», dos *constativos* que «dizem algo» (Austin, 1970: 39-45).

Propomo-nos, então, seguindo o modelo teórico anteriormente referido, determinar as forças performativas dos enunciados linguísticos, encarados como estratégias de sedução, em várias versões portuguesas do mito de D. João. A linguagem para D. João não é uma forma de saber ou conhecer, de verdade ou falsidade, mas sobretudo uma forma de agir sobre o outro, modificando a situação e a relação de forças no mundo que o rodeia. Por isso, o discurso de sedução apenas poderá ser avaliado segundo os critérios de sucesso ou de falhanço (*misfire* ou *abuse*), de felicidade (*felicity*) ou de infelicidade (*infelicity*) e não segundo o princípio de verdadeiro ou falso (Austin, 1970: 47-56).

### **1.1. A força ilocutória dos actos de fala ou «*como fazer coisas com palavras*»**

J. L. Austin, debruçando-se sobre a questão da distinção entre os enunciados constativos (baseados tão somente nos critérios de verdade e falsidade) e os enunciados performativos (actos de fala com uma força ilocutória e criadores de um novo estado-de-coisas),<sup>1</sup> afirma que, mais importante do que esta diferenciação, é a definição de uma teoria dos actos ilocutórios. Austin, na análise do discurso, distingue a noção de sentido da noção de força ilocutória, ambas presentes na produção da fala. Pensamos

---

<sup>1</sup> Os actos constativos podem, na verdade, representar uma forma elíptica dos performativos e, se considerarmos os actos implícitos, então todas as frases poderão ser consideradas como actos performativos (Felman, 1980: 20).

que este enquadramento teórico se coaduna com o objecto do nosso estudo, pois na sedução assumem uma particular relevância as estratégias de índole linguística, e muito particularmente as que têm mais a ver com promessas, ofertas, declarações (*actos ilocutórios*) do sedutor e o efeito desejado (*acto perlocutório*) na mulher ou noutra interlocutor.

Acto locutório será então o *sentido* do enunciado que se opõe ao *poder* ou *força* do acto ilocutório. Por outro lado, na análise do discurso há a considerar ainda um terceiro acto, o acto perlocutório, entendido como a produção do efeito (resultado) no interlocutor (Austin, 1970: 112-114). Émile Benveniste, reconhecendo a importância dos actos performativos, não vê qualquer vantagem na diferenciação desta categoria: «Nous ne voyons (...) pas de raison pour abandonner la distinction entre performatif et constatif. Nous la croyons justifié et nécessaire» (Benveniste, 1966: 276). Não é nosso propósito, neste trabalho, desenvolver os aspectos desta polémica, uma vez que, como apontámos já ao enunciarmos o quadro metodológico da nossa análise, pretendemos registar os processos de sedução de D. João, essencialmente através da palavra, numa perspectiva histórica e sincrónica, tendo por base algumas obras, universalmente reconhecidas, e analisando o tratamento que o mito mereceu nas letras portuguesas.

Os diferentes tipos de actos de fala, definidos e classificados por J.L. Austin, de acordo com a sua força ilocutória, são claramente observáveis nas versões teatrais de maior fôlego:

Je distingue cinq classes plus générales, mais je suis loin d'être aussi content des unes que des autres. (...) Quand je voudrai parler de ces cinq classes d'énonciations – établies en fonction de leur valeur illocutoire, je leur donnerai les noms suivants, plus ou moins rébarbatifs: 1) Verdictifs, 2) Exercitifs, 3) Promissifs, 4) Comportatifs, 5) Expositifs.

(Austin, 1970: 153)

Contudo, seguiremos no nosso trabalho a taxinomia dos actos ilocutórios estabelecida por John R. Searle, assumido discípulo e principal dinamizador da teoria de J. L. Austin:

1. Os actos assertivos<sup>2</sup>, subordinados ao princípio de verdade e falsidade, cujo objectivo ilocutório consiste em relacionar o locutor com a verdade da proposição expressa no enunciado, são particularmente evidenciados nas exposições e comentários do criado (Esganarelo/Leporello) em relação ao comportamento de D. João.

2. Os actos directivos constituem actos performativos que visam conduzir, orientar ou obrigar o interlocutor a realizar uma acção futura. Exemplos na versão de Molière são as ordens, e outras manifestações de poder, exercidas por D. João sobre o criado Esganarelo. Os actos ilocutórios directivos, por vezes, recorrem ao princípio da delicadeza<sup>3</sup> para evitar a agressão e conflito desencadeados pela força ilocutória inerente à ordem. Sendo um processo eufemístico, constitui uma estratégia de persuasão e sedução, na medida em que leva o alocutário a realizar uma tarefa, tendo em conta o objectivo ilocutório visado pelo locutor. Transformar uma ordem ou pedido directo, tendo em conta o poder impositivo e coercivo que revelam, numa sugestão ou pergunta, resulta mais eficiente em termos de sucesso/felicidade do acto de fala. Assim, um acto ilocutório directivo com a força do «QUERER» pode representar uma «ORDEM» ou um «DESEJO», dependendo do seu traço de coercividade, sabendo que «...o não cumprimento de uma ordem (legítima) é sancionável, a não satisfação de um desejo não o é» (Hub Faria et al., 1996: 430). Por outro lado, o desejo pode apresentar também duas formas: o «PEDIDO» ou a «SUGESTÃO». O

---

<sup>2</sup> O filósofo americano John R. Searle, desenvolvendo a teoria dos actos de fala de J.L.Austin, elabora uma taxinomia de seis actos de fala, distinguindo os actos declarativos das declarações assertivas. Inicialmente designou os actos ilocutórios assertivos como representativos, próximos dos actos «expositivos» definidos por J.L.Austin, e que juntamente com os actos de comportamento social são os de maior complexidade: «*Les deux dernières classes [comportatifs, expositifs] sont, à mon sens, les plus embarrassantes; il se peut fort bien qu'elles ne soient pas claires ou qu'elles se recourent, et qu'il faille même procéder à une classification tout à fait nouvelle. Je n'avance rien ici qui soit le moins du monde définitif.*» (Austin, 1970: 154).

<sup>3</sup> Ver a este respeito o que diz Isabel Casanova (1996: 429-445).

primeiro visa beneficiar e satisfazer o locutor, enquanto que o segundo se orienta para os interesses do alocutário. A sugestão poderá revestir-se de um maior ou menor empenhamento do locutor, «CONSELHO» ou «INSTRUÇÃO», respectivamente.

3. Os actos compromissivos, através dos quais D. João seduz as mulheres, são as promessas que ele sabe não poder cumprir. A mentira ou a promessa não sincera<sup>4</sup> é a estratégia predilecta na conquista donjuanina. Seguindo a teoria de Austin, isso não contraria, na nossa opinião, a condição de verdade, ou de sinceridade de expressão, como defende Searle, sem a qual o acto seria defectivo<sup>5</sup>. Na realidade, o objectivo ilocutório do acto compromissivo consiste na obrigação expressa pelo locutor em realizar uma acção futura, no sentido de um ajustamento do mundo às palavras. Na verdade, o acto compromissivo é um acto de fala que visa transformar a realidade através do que é enunciado. Num acto assertivo, essencialmente constativo, a ordem é inversa, isto é, são as palavras que se orientam para a realidade, que se ajustam à descrição do mundo.

Se, como vimos, os actos directivos, dependendo do seu grau de coercividade e do uso do critério da delicadeza, podem assumir uma força ilocutória orientada no sentido de levar o alocutário a realizar aquilo que o

---

<sup>4</sup> cf. Searle, «Une promesse implique qu'une intention, sincère ou non, est exprimée.» (Searle, 1972 : 104).

<sup>5</sup> Na sua XI conferência, proferida na Universidade de Harvard em 1955 (Austin, 1970: 139-149), J.L.Austin defende que o acto performativo, mais do que *dizer* algo, serve para *fazer algo*, e mais importantes do que os parâmetros verdadeiro e falso são os critérios de felicidade e de infelicidade. A verdade, segundo Austin, seria uma «dimensão geral» na qual, e tendo em conta as condições ou circunstâncias apropriadas, as intenções dos interlocutores, os desejos ou objectivos do momento - acertado ou correcto é dizer o que mais convém no momento preciso da enunciação: «Il faut se rendre compte que «vrai» et «faux», tout comme «libre» et «non libre» [unfree], ne recouvrent absolument pas des notions simples; mais seulement une dimension générale où ils représentent ce qu'il est juste et convenable de dire - par opposition à ce qu'il serait mal venu de dire - en ces circonstances, à cet auditoire, dans ce dessein et cette intention.» (Austin, 1970: 148). Também Searle esclarece o sentido de acto defectivo ao afirmar: «Une promesse sera défectueuse si la réalisation de la chose promise n'est pas désirée par celui à qui on promet; elle sera également défectueuse si celui qui promet ne croit pas que l'interlocuteur désire la réalisation de la promesse, puisqu'une promesse, pour être sans défaut doit être envisagée comme promesse par le locuteur et non comme menace ou comme un avertissement. [...] Il semble que l'une des caractéristiques essentielles de ces circonstances ou des situations soit que celui à qui l'on promet quelque chose souhaite (a besoin, ou désire) que cette chose se réalise, et d'autre part celui qui promet a conscience de ce souhait (de ce besoin ou de ce désir).» (Searle, 1972 : 99-100).

locutor deseja «livremente», ou seja, constituem uma forma de sedução que a ordem, pura e simples, não pode obviamente assumir. As ameaças ou os avisos<sup>6</sup>, proferidos pelos adversários de D. João, por outro lado, representam uma espécie de promessa negativa (cf. Searle, 1972: 99). Se a promessa (de amor ou casamento) implica um compromisso de realizar algo a favor ou em benefício de alguém, de igual modo, a ameaça (de vingança ou castigo) traduz o compromisso do locutor em realizar algo contra ou em prejuízo de alguém. A força ilocutória destes dois actos é a mesma, mas o sentido diferente. A tragédia (ou comédia) de D. João resulta, pois, do conflito entre estas duas concepções de promessa. As ameaças (promessa negativa) de que é alvo visam assegurar o cumprimento das promessas (positivas) do sedutor, e constituem, simultaneamente, uma promessa positiva, na medida em que garantem o compromisso de não perdoar o castigo ao infractor, mesmo que este revele um arrependimento de última hora ou clame por misericórdia divina (cf. *O Burlador de Sevilha* de Tirso de Molina).

4. Os actos expressivos são evidenciados por exemplo na conversa mantida por D. João com o senhor Domingos, (Molière, 2006: Cena 3, Acto IV). O estratega da palavra produz enunciados performativos característicos do comportamento e convencionalismo sociais, felicitando, agradecendo ou elogiando o interlocutor, revelando, deste modo, o seu estado psicológico em relação à realidade, e não procura construir o mundo ou representá-lo mimeticamente com as palavras. Os actos de fala expressivos podem funcionar como estratégias de sedução, quer sejam produzidos num estado psicológico de sinceridade, quer não. Estes actos ilocutórios, que Austin designa como de comportamento social (*comportatifs*), estão por vezes relacionados com os actos compromissivos. Elogiar ou enaltecer as qualidades de alguém é simultaneamente reagir a um comportamento e assumir uma posição futura. Há também uma estreita relação dos actos expressivos com os directivos (*exercitifs* em Austin), pois a força ilocutória de «protestar», «provocar», «recomendar», «fechar os olhos sobre» é realizada simultaneamente por esses dois actos de fala (Austin, 1970: 161).

---

<sup>6</sup> Isabel Casanova (1996: 434-435) defende que os «avisos» são «conselhos» e «instruções», actos de fala directivos revestidos de um carácter preventivo.

5. Os actos declarativos<sup>7</sup> trazem uma nova realidade à existência, alterando a realidade das coisas, por meio da realização do acto. São essencialmente produzidos pelos adversários e oponentes de D.João ou nas manifestações de poder e autoridade do sedutor face aos homens e mulheres que pretende dominar. Usufruindo da sua condição aristocrática (fidalgo sevilhano de estirpe galega) e da sua posição de destaque na sociedade andaluza do século XVII, muito marcada ainda por reminiscências feudais, D.Juan Tenório, personagem pré-mítica<sup>8</sup>, impunha sem grandes entraves a sua autoridade nas decisões políticas e nas relações pessoais, designadamente nas questões amorosas. Ele mesmo se permite fazer o que bem entende, o que lhe dá na "real gana". Por isso, não aceita as regras, nem as leis dos homens, nem até as de Deus.

Poderíamos ainda incluir os actos ilocutórios indirectos e as implicaturas conversacionais. Com estes enunciados, o locutor realiza simultaneamente duas acções, não se limita a dizer como é a realidade, a exprimir o seu estado psicológico, mas também leva o interlocutor a realizar acções ou a provocar alterações no meio circundante. Quando incomodados pelo ar condicionado, que gostaríamos ver mais quente, interpelamos o nosso interlocutor, perguntando-lhe «Tem frio?». Na verdade não estamos à espera de uma resposta à pergunta, do tipo «Tenho!», mas antes procuramos satisfazer o nosso pedido através de uma acção concreta, que é desligar ou alterar a temperatura do ar condicionado. Na realização dos

---

<sup>7</sup> cf. Gouveia (1996: 383-420). Carlos Gouveia, na esteira de John R. Searle (1979), distingue as declarações das declarações assertivas. Estas últimas partilham com os actos assertivos ou representativos o mesmo princípio da sinceridade e objectivo ilocutório, daí ser pouco relevante estabelecer uma clara diferenciação entre actos assertivos, declarações e declarações assertivas. Parece-nos, contudo, e tendo em conta a preocupação da nossa análise, que estes dois últimos actos linguísticos - declarações e actos declarativos assertivos - devido à sua força ilocutória própria, justificam uma diferente análise em termos das estratégias da sedução, parte do nosso objecto de estudo.

<sup>8</sup> Marañón (1947: 146-147), na sua obra *D.João. Ensaio sobre a origem da sua lenda*, aponta uma origem não espanhola do mito ao avançar, de forma algo polémica, o Don Juan d'Ingolstadt como personagem fundadora, baseando-se numa representação no Colégio Jesuíta de Ingolstadt, por volta de 1615. Entre as várias teorias sobre as fontes da versão fundadora de Tirso de Molina são genericamente aceite os dados recolhidos pelo jesuíta nos documentos históricos, crónicas de Sevilha, lendas e relatos do folclore peninsular, para além da própria literatura espanhola (cf. Weinstein, 1959: 6-11). Tema supranacional, D.Juan nasceu, física e literariamente, em Espanha; disso parece-nos não restarem dúvidas (v. Becerra Guárez, 1997: 61- 63), havendo mesmo quem o relacione com dois sedutores contemporâneos de Tirso, D. Juan de Tarsis e D. Miguel de Mañara (v. Saenz-Alonso, 1969).

actos ilocutórios indirectos intervém de forma privilegiada o «*querer dizer*», isto é, o significado pragmático por oposição ao significado literal do enunciado.

A teoria dos actos de fala indirectos de Searle<sup>9</sup> segue de muito perto os princípios explicativos da teoria das máximas e implicaturas conversacionais de H.P.Grice (Grice, 1975). Este último reconhece que a interpretação de um enunciado não depende apenas da sua interpretação literal, mas também dos sentidos implícitos. A par do critério de distinção baseado na natureza do sentido implícito (semântico ou pragmático), há ainda o critério que diz respeito à função discursiva, ou seja, os implícitos discursivos. A intenção de um acto ilocutório ou de um discurso não é sempre apresentada de forma clara e acessível. O objectivo ilocutório é por vezes determinado, para além dos linguísticos, por outros factores, como o contexto, os estados psicológicos e de crença implicados no enunciado ou discurso. Os sentidos implícitos dos actos ilocutórios desencadeados pelo contexto constituem uma estratégia discursiva muito subtil, pois permitem ao locutor dizer ou não dizer, isto é, «dar a entender», de uma forma irónica ou até hipócrita, na salvaguarda do sentido literal do seu enunciado. De facto, a teoria dos actos de fala de Searle utiliza os mesmos princípios explicativos da teoria de Grice, isto é, os participantes de uma conversação respeitam o princípio da cooperação, devem ser atendidos os interesses comuns, os objectivos da conversação e as regras do uso da palavra; cada interveniente deve ainda respeitar as máximas conversacionais (máxima de quantidade, qualidade/veracidade, pertinência e clareza). Deste modo, a teoria de Grice constitui, de uma certa forma, uma espécie de correcção das possíveis «infelicidades» do performativo, redimindo a teoria de Austin.

A ironia é uma das estratégias discursivas que exemplifica de forma mais evidente as implicaturas conversacionais que acabámos de enunciar. No episódio do pobre (Molière, 2006: Acto III, Cena II), D.João encarna o papel do tentador, do agente do mal, apesar de no final da cena o seu comportamento conjugar infâmia e nobreza. A moralidade que ele defende é notoriamente marcada pela ironia, isto é, destaca-se não aquilo que ele

---

<sup>9</sup> cf. Searle (1979: 30-57).

diz, mas o que ele quer dizer, discurso engenhoso a que Esganarelo está bem habituado (cf. Molière, 2006: 68-73):

Esganarelo: Não conheceis o Senhor, simplório, a única coisa em que acredita é que dois e dois são quatro, e quatro e quatro são oito.

D.João: Qual é a tua ocupação no meio destas árvores?

O Pobre: Rezar ao Céu todo o santo dia pela prosperidade das pessoas de bem que me dão alguma coisita.

(...)

D.João: Estás a brincar, um homem que reza ao Céu todo o santo dia não pode deixar de estar bem nos seus negócios.

O Pobre: Garanto-vos, Senhor, que a maior parte das vezes não tenho nem um bocadinho de pão para levar à boca.

D.João: Que coisa bizarra, e como te agradecem mal os teus cuidados; ah, ah, vou-te dar uma moeda de ouro mais logo, desde que consintas em renegar a tua fé.

(...)

O Pobre: Não, Senhor, prefiro morrer à fome.

D.João: Vá, vá, dou-ta por amor da humanidade. Mas que vejo ali, um homem atacado por outros três? A luta é demasiado desigual, e não posso suportar essa cobardia. *(Corre para o lugar do combate).*

(Molière, 2006: 75)

Ao longo do nosso trabalho procuraremos destacar no quadro geral da sedução presente no mito de D.João, as estratégias de conquista através da palavra, pelo que, em termos de análise das falas das personagens, se assumem particularmente relevantes, entre as categorias de actos de fala anteriormente apresentadas, os actos expressivos, os actos directivos e os actos compromissivos. «Eu prometo» assume-se, pois, como o acto ilocutório mais em evidência no processo de sedução, premeditada ou não, como iremos ver através da análise das diferentes feições e caracterizações do D.João, ao longo das diferentes épocas, de acordo com teorias,

perspectivas e contextos histórico-culturais bem particulares. Cremos que a mentira, usada na persuasão de um sedutor de carácter repugnante e ignóbil, que podemos encontrar, particularmente, no D.João herético e libertino do tipo do protagonista construído por Molière (1660) e que se destaca, como nenhum outro, pela manipulação do discurso e pelo jogo de palavras como principal estratégia de conquista (não só feminina), concretiza os critérios de «felicidade» e de «sucesso» que caracterizam os enunciados performativos (Austin, 1970: 47-56). Ao D.João, mestre do disfarce, que encontramos em Tirso de Molina e no D.Giovanni de Mozart/Da Ponte, que, muitas vezes mascarado, se faz passar por outro, para assim, e sem escrúpulos, cumprir o seu objectivo de satisfazer, nem sempre na plenitude, o desejo sexual e o prazer da pura conquista que a mulher seduzida lhe proporciona, surge, em Molière, um tipo de sedutor consideravelmente diferente. Calculista e movido por uma lógica de conquista, assemelha-se a um mero caçador ou coleccionador de mulheres, fazendo da falsa promessa de casamento a sua principal estratégia de sedução:

D.João: E eu, seria a minha alma tão má que pudesse abusar de alguém como vós? Seria tão covarde que vos desonrasse? Não, não: tenho demasiada consciência para isso. Amo-vos, Carlota, com todo o bem e toda a honra; e para vos provar que falo verdade, sabeis que não tenho outra intenção senão desposar-vos: quereis maior demonstração? Aqui estou pronto para quando quiserdes; e tomo por testemunha o homem aqui presente desta palavra que vos dou.

Esganarelo: Não, não, não tendes medo: casar-se-á convosco logo que quiserdes.

D.João: Ah! Carlota, vejo bem que ainda não me conheceis. Fazei-me grande injustiça em julgar-me pela bitola dos outros; e se há velhacos neste mundo, pessoas cujo único objectivo é abusar das donzelas, deveis tirar-me desse número, e não pôr em dúvida a sinceridade da minha palavra. E depois a vossa beleza é garante de tudo. Quando se é feita como vós sois, deve-se estar a coberto de todos esses receios; não tendes em nada o ar, acreditai-me, de uma pessoa de quem se abuse;

mas por mim, confesso-o trespassaria de mil golpes o próprio coração se tivesse o mínimo pensamento de vos trair.

Carlota: Birge Maria! Num sei se falaindes berdade ou num falaindes; mas fazendes cumqu´ agente s´ acuardi´ em bós.

(Molière, 2006: 51)

D.João formula contínuas promessas que acaba por não cumprir, iludindo sucessivamente todas as mulheres que conhece, em especial se isso representar uma subversão à honra e valores vigentes que valorizavam o casamento monogâmico e indissolúvel (cf. excerto do episódio de sedução de Carlota no Acto II, Cena II, antes referido). O escândalo da sedução está intimamente ligado ao escândalo da promessa incumprida (Felman, 1980: 12). D.João é um violador, não da mulher que ele incessantemente persegue, mas das suas constantes promessas de casamento<sup>10</sup>. Há quem mencione a duvidosa virilidade de D.João, apresentando-o como estéril, homossexual (Marañon, 1947: 261-267) ou na perspectiva da teoria freudiana, perseguindo a imagem da mãe perdida<sup>11</sup>. Já na versão fundadora de Tirso, como diz Becerra Suárez «Don Juan no seduce, engaña; no conquista, burla» e em última instância ele é vítima da sua própria conduta, «Sus acciones no sólo deshonoran a las mujeres, sino también al propio don Juan» (Becerra Suárez, 1997: 90).

---

<sup>10</sup> Felman (1980) propôs-se na sua obra analisar não só as implicações filosóficas, mas também, e sobretudo, as questões linguísticas do acto de prometer, a partir das reflexões antagónicas de J.L.Austin e de Émile Benveniste, tendo como ponto de confluência o texto literário, e mais concretamente o *D.Juan, ou Le Festin de Pierre*, de Molière, onde o mito é tratado de uma forma verdadeiramente paradigmática.

<sup>11</sup> Rank constata certas interpretações psicanalíticas da figura de D.João: «il est tout de même inadmissible de considérer la légende de Don Juan uniquement dans le sens de Freud, et de l´expliquer par le complexe du Père. D´après la psychanalyse les nombreuses femmes que Don Juan doit conquérir constamment représenteraient l´unique mère irremplaçable. Les concurrents et adversaires trompés, bafoués, combattus et finalement tués, représenteraient l´unique ennemi mortel invincible, le père. Mais une telle interprétation qui se justifie dans l´analyse d´un individu ne peut nous suffire quand il s´agit d´un motif littéraire populaire» (Rank, 1932: 174).

## **1.2. Os critérios de verdade, sinceridade e de felicidade ou a doutrina das infelicidades de Austin**

Austin privilegia o critério de satisfação e felicidade em detrimento do critério de verdade. Mesmo um enunciado constativo está sujeito a falhas e, portanto, a sua verdade poderá ser sempre questionável. A fronteira entre constativo e performativo é, na verdade, algo ténue. Austin procura demonstrar a relativização dos conceitos de verdade de um enunciado:

Supposons que nous comparions la phrase «La France est hexagone» avec les faits (dans ce cas, apparemment, avec la France). Peut-on dire qu'elle est vraie ou fausse? Eh bien, oui, si vous voulez, dans une certaine mesure. Je puis évidemment comprendre ce que vous voulez dire en affirmant qu'elle est vraie à certains points de vue, dans une certaine intention (...). C'est une description sommaire; mais non une description vraie ou une description fausse.

(Austin, 1970: 146)

De igual modo, se por exemplo, antes da descoberta da Austrália, alguém tivesse afirmado que todos os cisnes eram brancos e, mais tarde, se descobrisse que existiam nesse continente cisnes pretos, a afirmação anterior seria tida como falsa? Não necessariamente, embora o locutor tivesse de se retractar. A referência «depende do conhecimento que possuímos no momento da enunciação» (cf. Austin, 1970: 146).

Ainda segundo Austin, só podemos considerar um enunciado constativo ou performativo, defectivo ou nulo se for analisado na situação comunicativa em que é produzido<sup>12</sup>. A simples classificação da afirmação revela-se insuficiente e imprópria, pois ao ignorarmos o contexto em que é realizado inviabilizamos a verificação das condições necessárias ou circunstâncias apropriadas da chamada doutrina das infelicidades. Os enunciados performativos devem ser «felizes» e «sinceros». A simples verificação da sua verdade ou falsidade é insuficiente.

---

<sup>12</sup> cf. IV conferência de Austin (Austin, 1970: 69-78).

Para que haja uma enunciação performativa é necessário que o acto de fala realize uma acção (ou conduza a essa acção). Nessa medida, apenas as pessoas podem «com as palavras fazer coisas». Por isso, os actos de fala performativos são realizados na primeira pessoa e, preferencialmente, no presente do indicativo e na voz activa<sup>13</sup>: «quelque chose, au moment même de l'énonciation, est effectué par la personne qui énonce» (idem: 84). Podemos, no entanto, formular enunciados com força ilocutória sem usar palavras, verbos ou estruturas performativas. Veja-se o caso dos sinais de trânsito. A placa que sinaliza a proximidade de uma «curva perigosa» equivale ao acto de fala directivo, expressão de «instrução» ou «aviso», que em termos estritamente linguísticos seria enunciado deste modo: «Cuidado! Tenha atenção ao perigo, há uma curva perigosa a seguir!». O efeito perlocutório pode ser ainda exercido sobre o alocutário com simples expressões ou palavras: «intervalo», «culpado!», «eliminado». No primeiro caso, por exemplo, o professor informa («declaração») que a aula será interrompida e avisa ou autoriza os alunos a sair da sala; no segundo, o juiz pronuncia uma «declaração assertiva», isto é, o juiz declara o réu culpado, e, conseqüentemente, com a força da sua declaração, traz um novo estado-de-coisas à realidade, ou seja, o réu é preso ou obrigado a cumprir outro tipo de pena; no terceiro exemplo, com o enunciado produzido («declaração» ou «acto directivo») o concorrente é retirado do jogo: «Estás eliminado! Ordeno-te que saias do jogo!».

Verbos ou palavras, tidas como performativas, nem sempre apresentam o poder ilocutório que lhes é reconhecido. «Eu aposto...» é um acto performativo, o que não se verifica com «Ele apostou...». Neste último enunciado, o locutor não assume a expressão como um acto de «apostar», apenas diz que alguém terá dito que «apostou». O mesmo sucede com na frase «Insulto-vos». Trata-se de uma asserção, um enunciado constativo. Situação bem diferente se verifica quando pronunciámos uma série de insultos, «Seu ljkwxziueosax!!!». Aqui sim, realizamos o acto de insultar, performativo, pois ao expressarmos, na condição de sinceridade, o nosso estado psicológico, de desagrado e ofensivo em relação ao alocutário,

---

<sup>13</sup> Há, embora menos frequentes, enunciados performativos nas segundas e terceiras pessoas e mesmo na voz passiva. Veja-se os exemplos: «Vocês estão autorizados a viajar», «É proibido pisar a relva» (V. Austin, 1970: 82).

desencadeamos uma alteração em relação à existência e uma resposta verbal ou física (ou afectiva), nem sempre imediata, dos receptores da mensagem.

Austin, na quinta conferência, reflecte sobre as diferenças que se podem estabelecer entre os enunciados constativos e os actos de fala performativos. O critério gramatical mostra-se insuficiente. A situação comunicativa e discursiva deve ser considerada na sua globalidade. Só assim, poderemos determinar as condições de felicidade de um enunciado.

O conflito central nas peças de D.João resulta da diferente concepção do discurso assumida pelos protagonistas. Para D.João, «dizer» não visa saber ou conhecer a realidade, significa, antes, «fazer», agir ou levar o interlocutor a realizar acções, alterar a situação e as relações de força entre os intervenientes. A linguagem é encarada, portanto, na sua dimensão performativa, representando o meio de satisfazer os seus desejos, e cumprindo o critério de «felicidade» e de «sucesso». Contrariamente, para os seus opositores e as suas vítimas, a linguagem é perspectivada na sua concepção constativa. Os enunciados são, para estes, analisáveis segundo o critério de verdade e falsidade. Determinar o grau de verdade ou de falsidade das promessas de D.João parece ser o principal objectivo das personagens, como se depreende nas dúvidas de Carlota: «Num sei se falaindes berdade ou num falaindes» (Molière, 2006: 51) - ou do pai D.Luís - «O que me dizes é mesmo verdade?» (idem: 113).

### **1.3. A adequação da teoria dos actos de fala ao texto literário.**

Os teorizadores dos actos ilocutórios, Austin e Searle, inviabilizaram a aplicação da sua teoria ao texto literário que, dadas as suas características próprias, se revela incapaz de realizar verdadeiros actos de fala, pois não reúne as condições necessárias ou circunstâncias apropriadas de que Austin

se serve para desenvolver a chamada doutrina das infelicidades<sup>14</sup>. Austin considera o texto literário, e mais especificamente o texto poético, um exemplo de uso «parasitário» do enunciado linguístico<sup>15</sup>, pois viola as condições necessárias em quase todos os aspectos: «une énonciation performative sera creuse ou vide d'une façon particulière si, par exemple, elle est formulée par un acteur sur la scène, ou introduite dans un poème, ou émise dans un soliloque. (...) Il est clair qu'en de telles circonstances, le langage n'est pas employé sérieusement, et ce [sic] de manière particulière, mais qu'il s'agit d'un usage parasitaire par rapport à l'usage normal – parasitisme dont l'étude relève du domaine des *étiolements* du langage.» (Austin, 1970: 55). Assim, e aparentemente, a literatura não se adequa à teoria dos actos de fala tal como é apresentada por Austin. O problema do texto literário está nas circunstâncias da sua produção e não na sua realidade linguística intrínseca. Searle de igual modo explicita, em termos de comunicação linguística, o uso dos enunciados no sentido estrito e literal: «J'oppose les emplois «stricts» au fait de jouer un rôle au théâtre, enseigner une langue, réciter un poème, s'exercer à prononcer, etc., et j'oppose «littéral» à métaphorique, ironique etc.» (Searle, 1972: 98).

Pelo que temos vindo a referir, começa-se a colocar dois tipos de problemas na aplicação da teoria dos actos de fala à análise das estratégias de

---

<sup>14</sup> Na sua doutrina das infelicidades, Austin aponta «as falhas contextuais» que comprometem a realização de um enunciado performativo, Austin destaca seis condições necessárias reguladoras do funcionamento desse actos ilocutórios:

1. [«É necessário que exista uma atitude convencionalmente reconhecida, bem como o seu efeito, igualmente convencional, devendo esse procedimento incluir a enunciação de certas palavras por parte de certas pessoas, em determinadas circunstâncias.
2. E necessário que numa determinada situação as pessoas e circunstâncias particulares sejam apropriadas de modo a realizar a atitude ou acção em questão.
3. A atitude deve ser realizada por todos os participantes, de forma correcta.
4. Essa acção deve também ser efectuada na íntegra ou completamente.
5. Quando a atitude, como acontece frequentemente, implica nos autores do acto pensamentos e sentimentos específicos, no momento da realização do acto, deve o responsável de facto agir tendo em conta esses sentimentos e pensamentos, assim como os participantes terem também a intenção de adoptar o comportamento implicado.
6. Os participantes no acto devem agir coerentemente e de forma honesta não só no momento presente e nos momentos posteriores ao acto.»] [tradução nossa] (Austin, 1970: 49).

<sup>15</sup> Nessa linha, Richard Ohmann (1987) procurou formular uma definição que permitisse separar as obras literárias de diversos tipos de actos ilocutórios: «Las condiciones de Austin no se pueden aplicar nunca y, por lo tanto, no se pueden cumplir. En este sentido, un poeta no afirma, ni niega, ni ordena, ni ruega nada, o cualquiera de las demás acciones» (Ohmann, 1987: 28).

sedução de D.João nas diferentes versões dramáticas. O principal acto ilocutório, «a promessa» constitui aparentemente um acto nulo, ou uma falha contextual, na medida em que o seu autor, não manifestando a vontade de cumprir o prometido, engana o outro participante, não está a ser sincero, logo viola algumas das condições necessárias reguladoras do funcionamento dos actos performativos (cf. nota 14 da página anterior). Contudo, sendo um acto *infeliz* ou *defectivo*, tem um efeito perlocutório de *sucesso*, pois satisfaz a intenção do seu autor. D.João beneficia da situação que provoca, pois altera a realidade que o rodeia e conquista, ainda que fugazmente (e porventura de forma incompleta), a mulher seduzida, que abandona o marido logo a seguir à boda, o convento ou a família. Felman defende mesmo que a «teoria do donjuanismo» pode ser interpretada, de facto, como uma teoria dos actos de fala (Felman, 1980: 38). Considera a autora que «seduzir é produzir uma linguagem feliz» e, nesse sentido, D.João, explorando a estrutura do sentido e as propriedades reflexivas da linguagem, alcança os seus objectivos. O seu discurso de sedução visa desenvolver no interlocutor uma ilusão reflexiva<sup>16</sup>. Através do poder auto-referencial dos verbos performativos, D.João consegue fazer emergir nas mulheres o sentimento narcisista de idealizarem o desejo de si mesmas. Os seus actos constativos assumem um poder performativo, a força ilocutória da promessa, funcionando como uma espécie de garantia:

D.João: Nada disso; não me ficais nada obrigada por tudo o que digo, e só o ficais a dever à vossa beleza.

(...)

D.João: (...) E depois a vossa beleza é garante de tudo.

(Molière, 2006: 51)

Poderíamos, nesta perspectiva, também levantar algumas reservas sobre a validade, à luz dos critérios da teoria das infelicidades dos actos de fala, dos argumentos apresentados pelo advogado na defesa do seu cliente. Ao omitir factos, dar garantias ou prestar juramentos, que sabe serem falsos ou pelo

---

<sup>16</sup> Diz Felman na sua obra *Le Scandale du Corps Parlant* (1980): «Le piège de la séduction consiste, de la sorte, à produire une *illusion référentielle* par un énoncé qui est – par excellence – *sui-référentiel*: l'illusion d'un acte d'engagement réel ou hors-linguistique créé par une énonciation qui ne se réfère qu'à elle-même» (Felman, 1980: 39-40).

menos impossíveis de serem legalmente contrariados, estará a violar o princípio da «sinceridade» e da «verdade», mas, tal como no discurso da sedução, os seus enunciados linguísticos, do ponto de vista da teoria dos actos performativos, revelam-se portadores de «felicidade» e de «sucesso». Alcança aquilo que pretende obter para proveito do seu cliente, a absolvição ou a indemnização, e ele próprio modifica a realidade em seu benefício, na medida em que, com a sua «vitória» jurídica e graças à eficácia do seu discurso, goza do prestígio e crédito (profissional) acumulado.

Por outro lado, sendo o texto dramático uma obra literária, inviabilizada está então a aplicação da teoria dos actos de fala, já que, como já referimos, faz um uso «parasitário» ou anormal da linguagem. Mas também, neste aspecto, dever-se-á ter em atenção as duas perspectivas em que se coloca o texto literário, e particularmente o dramático: por um lado, temos a situação interna do enunciado, com personagens que interagem, participantes no acto de fala, locutores e alocutários; por outro lado, julgamos haver razões para considerar a situação externa de recepção da obra literária um autêntico acto de fala. O locutor, neste caso o autor real, desaparece na ficção, ou como considera R. Warning<sup>17</sup>, «se ha dispersado en los papeles de los personajes ficticios allí comprendidos, en los géneros narrativos, en el narrador» (Warning, 1987: 112).

Vimos anteriormente a rejeição do texto literário por parte de Austin e Searle por ser impróprio na realização do performativo, advogando a interpretação aristotélica da literatura, vista como uma *mimesis* da realidade, ou, como afirma Platão, «uma soma de mentiras». Importa, ainda que sumariamente, apresentar os distintos pontos de vista, no que diz respeito à análise da comunicação literária e relação com as teorias dos actos ilocutórios.

Richard Ohmann (1987) terá sido possivelmente um dos primeiros a procurar relacionar a teoria dos actos de fala com o texto literário<sup>18</sup>. Como

---

<sup>17</sup> cf. texto original de Rainer Warning (1979)

<sup>18</sup> cf. Ohmann (1971: 1-19)

já referimos, não se afastando muito da posição de Austin e Searle, Ohmann considera a obra literária uma imitação intencional dos actos de fala. Sendo uma «mimesis» da realidade, ela só pode apresentar aquilo que o autor designa de «quase actos de fala». A obra literária representa um discurso abstracto ou afastado das circunstâncias e condições que tornam possíveis os actos de fala. Por conseguinte, os textos literários constituem enunciados que carecem de força ilocutória (como são «quase actos de fala» a sua força é simplesmente mimética, quer na perspectiva do autor, quer na do leitor). Parece-nos pois que os conceitos de «falsidade»<sup>19</sup>, «infelicidade» e «mimesis», que vimos anteriormente aplicados ao texto literário estão na origem da interpretação de Ohmann, que, em suma, procura afastar as obras literárias da classificação dos actos de fala. Entre as várias definições de literatura,<sup>20</sup> Ohmann salienta a proposta defendida por Kenneth Burke de que todo o discurso é dramático. Assim, os actos implicam «agir» e são realizados com as palavras, e só assim se explica que a obra literária imita esses actos.

Samuel R. Levin (1987), no seu artigo «Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema», e no mesmo esforço de tentar adequar a teoria de Austin e Searle ao texto literário, fala da necessidade de considerar a existência da «fé poética» para ultrapassar o processo mimético e a questão da «verdade» ou «sinceridade» que se coloca na análise do discurso literário. Situada a obra literária na perspectiva da retórica, esta agrada, seduz ou instrui o leitor; podemos considerar que a poesia, como enunciado linguístico, tem uma força perlocutória. O leitor, ainda segundo Levin, quando aceita o mundo proposto pelo poema, fá-lo porque é detentor da chamada fé poética. De igual modo, o autor sugere que as convenções e propriedades específicas do texto literário produzem no leitor uma sensibilidade necessária para receber ou aceitar os «serviços»

---

<sup>19</sup> A propósito do conceito de «falsidade» que parece encontrarmos na ficção ou literatura convém ver o que diz Northrop Frye (1957) na sua obra *Anatomy of Criticism*, a propósito do absurdo e da inutilidade de se classificar uma autobiografia como texto de ficção ou não ficção, dependendo da interpretação do leitor, baseada no critério de verdade ou falsidade.

<sup>20</sup> Ohmann reconhece na literatura as seguintes premissas: «a literatura é mimética», «a obra literária é criadora de realidades», «a literatura é retórica», «Toda a literatura é dramática», «a literatura é um jogo», «a literatura, como toda a arte em geral, é simbolicamente representativa», e «a literatura é autónoma» (Ohmann, 1987: 33-34).

do poeta. Importa, sobretudo, saber que tipo de acto ilocutório deve permitir o efeito perlocutório que incita o leitor a revelar a fé poética. Levin apresenta o poema como um relato de viagem, fora do espaço e do tempo. O poeta, tal como a pessoa quando viaja, descreve um mundo que só ele viu e que não é o nosso, pois não está estritamente relacionado com o mundo real. Se, por um lado, as descrições do poeta são vistas por nós como metáforas, mediante uma distorção da realidade, e nos permite entrar num mundo diferente, imaginário, por outro lado, através da verdadeira fé poética, aceitaríamos as descrições do poeta como literalmente verdadeiras. Num texto de carácter informativo, pelo contrário, exige-se que o autor garanta a verdade das suas afirmações e a existência dos objectos e factos a que se refere.

Em conclusão, Levin propõe-nos que encaremos o mundo apresentado pelo poema como inteiramente imaginário, admitindo que se tenha transferido para o mundo poético dados do mundo real.

Perspectiva muito distinta da que é apresentada por Richard Ohmann é a de Marie Louise Pratt (1977), na sua obra *Towards a speech act theory of literary discourse*, na qual estabelece uma ligação mais estreita entre o discurso literário e a linguística em geral, pois estende a teoria dos actos de fala ao uso literário da linguagem, anulando de uma certa forma a fronteira entre texto literário e texto não literário. Pratt considera que, a respeito do texto literário, se deve falar de um tipo de uso do enunciado linguístico e não de uma classe ou tipo de acto linguístico. Assim, não há, ainda segundo a autora, razões para distinguirmos entre narração natural (não literária) e narração literária. Conclui Pratt:

The formal and functional similarities between literary and natural narrative can be specified in terms of similarities in the speech situation and their differences identified in terms of differences in that situation. We can discuss them, for example, as similar ways of displaying and contemplating experiences, which differ in their manner of composition and transmission.

(Pratt, 1977: 73)

A literatura constitui ela mesma um contexto linguístico igual a qualquer outra manifestação linguística, e, por conseguinte, a forma de produção e de recepção da obra literária depende em grande parte dos pré-requisitos, conhecimentos contextuais, das regras, convenções e expectativas específicas do uso literário da linguagem<sup>21</sup>. É, na verdade, o leitor, que, num enunciado linguístico do texto literário, orienta a mensagem. De igual modo, é o autor (locutor) e não o texto que convida, controla ou manipula essa orientação, de acordo com a sua própria intenção. Na obra anteriormente citada, Pratt defende a existência de um carácter institucional da literatura e a importância dos «procedimentos convencionais» que determina o que deve ser reconhecido como literário ou de valor literário. Os editores e os críticos assumem-se como os mediadores entre o escritor que quer «falar» e o público/leitores ou «ouvintes». Fundamentando-se na teoria de Grice sobre o Princípio da Cooperação e sobre as máximas conversacionais (Grice, 1975), Pratt descreve o acto literário da linguagem:

Given his knowledge of how literary works come into being, the reader is entitled to assume, among other things, that he and the writer are in agreement about the "purpose of the exchange"; that the writer was aware of the appropriateness conditions for the literary speech situation and for the genre he has selected; that he believes this version of the text successfully accomplishes his purpose and is "worth it" to us; and that at least some readers agree with him, notably the publishers, and perhaps the professor who assigned the book or the friend who recommended it.

(Pratt, 1977: 173)

Tendo em conta estas concepções, podemos então encarar o locutor/autor (que fala/escreve) e o alocutário/leitor (que ouve/lê) os participantes necessários para que se realize um acto de fala performativo<sup>22</sup>. *O Burlador de Sevilha* de Tirso de Molina constitui nesta acepção um acto de fala

---

<sup>21</sup> T. Todorov (1981), debruçando-se sobre a relação entre o acto de fala e os géneros literários, conclui que «não há um abismo entre a literatura e o que não é literatura, e que os géneros literários têm origem pura e simplesmente no discurso humano» (Todorov, 1981: 62).

<sup>22</sup> R. Barthes considera a literatura de vanguarda uma produção literária que passa do constativo ao performativo (Barthes, 1966: 21).

portador de uma força ilocutória própria, a de «avisar», «alertar» para a punição infligida a todos aqueles que se desviem dos caminhos de Deus e dos preceitos da Igreja Católica, sendo o efeito perlocutório no leitor a alteração do seu comportamento, ou pelo menos a ponderação relativamente à eventual sedução que o discurso mais liberal da Reforma protestante poderia despertar no espírito dos cristãos do século XVII.

A relação entre teoria linguística e teoria literária foi sendo nos últimos anos objecto de novas interpretações. Se, como já referimos, linguistas e filósofos da linguagem têm apontado para a inviabilidade da extensão dos actos de fala ao estudo da literatura (Austin, Searle, Ohmann, principalmente), outros têm desenvolvido esforços no sentido de adaptar, ou encontrar pontos de convergência entre as duas teorias. Para estes, o texto literário não constitui um tipo de acto de fala semelhante, por exemplo, ao acto de «prometer», mas um uso («parasitário») que a literatura faz da linguagem comum em circunstâncias especiais. Assim, a única possibilidade de estudar os actos de fala do texto literário é fazer o seu estudo analógico. É por aí que aponta a proposta de Todorov ao comparar géneros literários e actos de fala com as suas respectivas convenções institucionalizadas. W. Iser (1975), ao comparar «repertório», «estratégias» e «realizações» da teoria literária com, respectivamente, «convenções», «atitudes» e «participação», termos próprios da teoria dos actos de fala, está, no fundo, a defender a analogia entre as duas ciências.

Teun A. van Dijk (1979)<sup>23</sup> traz um novo contributo a esta discussão, que, resumidamente, procura esclarecer os seguintes pontos:

1) É possível aplicar na análise da literatura a teoria dos actos de fala? A literatura imita ou não os actos de fala comuns?

2) Podemos considerar uma teoria do uso literário da linguagem ou a utilização analógica dos instrumentos utilizados na teoria dos actos de fala na análise do uso comum?

---

<sup>23</sup> No seu texto «The Pragmatics of Literary Communication» in *Studies in the Pragmatics of Discourse*, Teun A. van Dijk (1979) procura aplicar a pragmática, entendida como o estudo do que se faz (ao dizer algo), à comunicação literária.

3) Será adequada a utilização ocasional dos conceitos procedentes da teoria dos actos de fala para precisar o sentido dos conceitos comuns na terminologia literária?

Creemos que todas estas perguntas têm uma resposta afirmativa.

A análise pragmática, ciência da linguagem que centra a sua atenção na acção, aplicada ao estudo da comunicação literária, leva T.A. van Dijk, tendo em conta a teoria de Austin, a considerar que o acto de fala não se resume ao acto de falar ou de querer dizer, mas também, e talvez com mais justeza, a um acto social, através do qual os membros de uma comunidade linguística entram em interacção mútua (T. A. van Dijk, 1987: 172). A pragmática visa a formulação de regras segundo as quais um acto verbal (enunciado linguístico) é apropriado em relação ao contexto. Parte das condições de propriedade implicadas são idênticas às que são necessárias (exigidas) para levar a cabo com êxito uma acção. Por outro lado, as condições de propriedade dos actos de fala dão-se em termos de propriedades dos participantes no acto de fala (falante e ouvinte). São de natureza cognitiva e social, tais como o «conhecimento», a «crença», o «desejo», a «preferência», mas também a «autoridade», o «poder», a «cortesia», o «papel», o «estatuto» e a «obrigação» (idem, 1987: 173). Ainda na perspectiva do autor, os actos de fala estão ligados entre si pelos critérios de coesão e coerência de modo a serem considerados um acto (completo) de comunicação lógico e apropriado.

Comparando os textos literários a autênticos actos ilocutórios, van Dijk afirma que podem ter a mesma natureza dos actos de fala expressivos, ou pelo menos «quase expressivos» (idem, 1987: 181). Estes cumprem uma função comunicativa que consiste em operar uma mudança no conjunto de atitudes do ouvinte/leitor em relação ao falante/autor e no próprio texto. Não sendo o objectivo do nosso trabalho analisar a obra literária na perspectiva da «estética da recepção», até porque a função da literatura não é apenas estética, procuraremos não nos desviarmos da perspectiva

que nos orienta e que é determinar a aplicação da teoria dos actos de fala ao texto literário, particularmente o dramático<sup>24</sup>.

Em conclusão, segundo van Dijk, não há actos de fala específicos da literatura; esta pertence a um tipo de enunciados «rituais», tal como discursos correntes, como as piadas ou as anedotas. As principais propriedades do texto literário situam-se no contexto social e institucional. As condições de propriedade dos actos de fala rituais, como a literatura, orientam-se para o desejo de alterar as atitudes do ouvinte ou leitor a partir do texto em si («apreciação do leitor»), enquanto que a aceitação efectiva do texto literário dever-se-á encontrar fora do contexto pragmático, isto é, nos sistemas de normas e valores estéticos sociais, histórica e culturalmente determinados (idem, 1987: 194).

A interpretação dos enunciados em situação de uso deve ser descrita, não só em termos de uma «linguística pragmática», como também «em função dos princípios e processos cognitivos que a determinam, nomeadamente processos de inferência.» (cf. Gouveia, 1996: 418). Nesta linha, surge a teoria da relevância de Dan Sperber e Dierdre Wilson (1986), que se afirma como uma revisão da pragmática desenvolvida por Grice, pois, em vez de adicionarem uma nova máxima à teoria das máximas conversacionais, reduzem-nas a uma única: «sê relevante». Sperber e Wilson consideram, na comunicação, também a matéria extra-linguística e tudo o que vai para além dos códigos linguísticos. De acordo com um princípio de economia, todo o ser humano possui, através do seu sistema cognitivo, faculdades que orientam o seu pensamento para a relevância máxima. Isto pressupõe que na comunicação bem sucedida estamos a reclamar a relevância ou pertinência da informação que veiculamos. Assim, vamos desencadear a atenção e a concentração no nosso alocutário que, por seu turno, capta, por vezes através de inferências, os «bons indícios ou os estímulos» veiculados na interacção comunicativa. Mesmo na comunicação aparentemente feita fora do domínio da referencialidade dos interlocutores, ou através de mensagens que não fazem sentido, importa considerar aquilo que

---

<sup>24</sup> Relembremos a concepção de teatro em Austin, «um exemplo do uso parasitário da linguagem em circunstâncias especiais».

poderíamos designar como boas hipóteses interpretativas, i.e., hipóteses pertinentes e inferências apropriadas. A falta de cooperação que se verifica com o uso de certos enunciados, marcados pela ironia, pela mentira ou pela ambiguidade, por aquilo que se quer dizer nas «entrelinhas», e mais especificamente no texto literário, coloca a teoria de Grice em questão:

É neste ponto que a teoria da relevância, na sua concepção de um texto de autor e de recepção diferida, se torna mais adequada à consideração da comunicação literária e, de um modo especial, da comunicação poética, uma vez que a poesia contém muitos exemplos de inferências.

(Sequeira, 2003b: 159)

Sendo a comunicação ostensiva e inferencial (cf. Sperber e Wilson, 1986: 158), o princípio da relevância simplifica a explicação da interpretação dos enunciados e ultrapassa o problema que se coloca ao «acto literário», convencionalmente colocado à margem da teoria dos actos de fala de Austin e Searle. A interacção comunicativa, na literatura inclusive, realiza-se através da interpretação dos enunciados, tendo em conta o seu significado frásico e os factores contextuais.



## **CAPÍTULO II**

### **A sedução**

*Eros was the god of love,  
but was not himself in love.*

(Soren Kierkegaard, *The Immediate Stages of the Erotic*)

#### **2.1. As dimensões ética, estética e política da sedução**

Se considerarmos as três dimensões da sedução proposta por Renato Mezan (1988), a ética, a estética e a política, o D. João de Molière, mais uma vez, cumpre integralmente estas acepções, pois assume-se como um embusteiro, vil, hipócrita, maquiavélico, ainda que sem a premeditação e o racionalismo que encontramos por exemplo no protagonista d' *O Diário de um Sedutor* de Kierkegaard ou do *Burlador de Sevilha* de Gabriel de Lima. Por outro lado, a dimensão estética da sedução leva a mulher seduzida a descobrir, como resultado do fascínio que o sedutor lhe desperta, experiências positivas e sensações agradáveis que até então ela desconhecia. Ultrapassado o enquadramento político-religioso da Contra-Reforma e a obediência a uma moral ajustada ao meio social e temperamento mediterrânicos, que encontramos na versão fundadora de Tirso de Molina, o sedutor de Molière assume também uma dimensão política. D.João protagoniza o papel do libertino que se insurge contra as leis dos homens e de Deus, numa ambição desmedida e de permanente desafio, sem nunca manifestar qualquer indício de arrependimento (ao contrário do D.João de Tirso que acredita que todos os pecados serão

redimidos por um Deus misericordioso que ele, contudo, e conscientemente, desafia).

No seu ensaio *A sombra de Don Juan: a sedução como mentira e como iniciação*, Renato Mezan (1988), partindo dos sentidos do verbo seduzir, derivado do latim «*seducere*», dado pelo *Dicionário Aurélio*, apresenta as diferentes acepções do termo, «desencaminhar», «enganar arditamente», que significa no fundo desviar do caminho que conduziria ao Bem e à Verdade, e ainda seduzir com o sentido de «desonrar», «recorrendo a promessas e encantos» que pressupõe a ideia de algum calculismo na burla e no engodo. Assim, a mulher seduzida deveria acreditar na promessa do galante conquistador, autêntico mestre da palavra. Uma vez descoberta a tramóia, já só resta à vítima a desonra ou a morte. É de realçar que da única vez em que D.João arquitecta um plano de conquista que passa pela acção e pela força, e já não pela palavra, esse intento sai-lhe gorado, quase morrendo afogado com o seu criado:

D.João: Falhámos o nosso golpe, Esganarelo, e esta borrasca imprevista afundou-nos com o barco o projecto que tínhamos planeado; mas, para dizer a verdade, a camponesa que acabo de deixar conserta esta desgraça, e descobri nela encantos que apagam do meu espírito toda a pena que me fazia o mau sucesso da nossa empresa. Esse coração não me pode escapar, e já fiz disposições para não ter de sofrer muito tempo com os suspiros que deito.

Esganarelo: Senhor, confesso que me espantais. Mal nos livrámos de um perigo de morte, em vez de agradecer ao Céu pela compaixão que mostrou para convosco, logo voltais a trabalhar para atrair a sua cólera com as vossas fantasias habituais e os vossos amores crim...Paz! Que patife tu és! Não sabes o que dizes, e o amo sabe o que faz. Vamos.

(Molière, 2006: 46-47)

Não deixa de ser curioso o aparte do fiel servidor, Esganarelo, autêntico representante da consciência e dos valores morais da sociedade burguesa do século XVII que, deslumbrado com o atrevimento do amo, o alerta para as consequências de uma possível punição divina, e só a auto-censura o impede de prosseguir nos seus juízos de valores, que são actos assertivos de condenação relativamente ao comportamento sedicioso e ao carácter malévolo, diríamos mesmo demoníaco, de D.João.

Na dimensão estética, a sedução, vista genericamente como uma forma artilosa de iludir, concebida, como já dissemos, como uma forma de desviar de um caminho que supostamente conduziria ao Bem e à Verdade, é ainda designada no referido *Dicionário Aurélio* pelos termos «atrair», «deslumbrar», «fascinar», «encantar», verbos que encerram em si significados positivos, pois sugerem o prazer extremo, sensações corporais e sentimentos ignorados pelas mulheres seduzidas. Ainda que o fascínio e o encantamento possa envolver experiências de medo ou de angústia perante o perigo de se sentirem seduzidas. Mezan dá como exemplos antagónicos o efeito de encantamento e perdição que a sereia provoca nos marinheiros e, por outro lado, o som emitido pelas ambulâncias, ou outros carros de emergência, a polícia ou a "sereia" dos faróis e dos portos que orientam os navios que são, indubitavelmente, vistos como algo de positivo:

Tanto é forte esta ambiguidade constitutiva da sedução, que sua dimensão estética a aparenta por um lado à sexualidade e por outro à morte, por um lado ao prazer e deleite, por outro ao risco da indiferenciação inerente a todo prazer forte demais.

(Mezan, 1988: 89)

A acepção política de seduzir tem em conta os outros sentidos do verbo, ou seja, «levar à rebelião e subornar para fins ilícitos sediciosos», práticas que a personagem que Molière criou bem conhece. De facto, D. João assume-se como uma figura libertina e subversiva que desafia o *status quo* da sua época, a ordem social e religiosa. Como nenhuma outra, ele associa sedução à perversão e à hipocrisia:

D.João: Como? Parece que ainda duvidais da minha sinceridade!  
Quereis que faça promessas terríveis? Que o Céu...

Carlota: Meu Deus, qu'eu não preciso de jures, bou acuarditar' em bós.

D.João: Dai-me então um beijinho por penhor da vossa palavra.

Carlota: Oh! Sinhore, esperainde por adepois de nos casar-nos; adepois  
Atão bou-bos beijar à bossa buntade.

D.João: Pois bem! Bela Carlota, quero tudo o que quiserdes; entregai-me só  
A vossa mão, e suportai que, por mil beijos, lhe manifeste o êxtase  
Em que estou..."

(Molière, 2006: 52-53)

Como bem observa Otto Rank (1932), o mito de Anfitrião revela-se na acção de D.João que, afirmando-se como ser superior, equiparando-se inclusive a Deus, tem a plena convicção da sua vitória face aos adversários, simples mortais. D.João não elimina os homens para lhes conquistar as mulheres, antes pelo contrário, compraz-se num prazer maquiavélico e sem escrúpulos, ao reivindicá-las como suas, de direito. Isso faz dele, na opinião de Rank, uma adaptação moderna de um mito muito antigo, uma espécie de «Totem Fecundador», mas também o aproxima de um vulgar criminoso.

## **2.2. Outras aceções da sedução presentes no mito de D.João**

O desejo erótico<sup>25</sup> é a principal mola impulsionadora da acção de D.João, na sua infinita perseguição de mulheres. Para compreendermos as estratégias de sedução, julgamos ser necessário apresentar algumas reflexões sobre o erotismo. Georges Bataille (1985) considera que o erotismo valoriza a vida até na própria morte, tornando-as indissociáveis: «L'erotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort» (Bataille, 1985: 17). Esta fusão entre a vida e a morte encontra-se presente na estrutura tradicional do mito de D.João, por obediência temática, e em particular nas versões

---

<sup>25</sup> Kierkegaard no seu ensaio «The immediate stages of the erotic or the musical erotic», afirma que apenas a música pode traduzir «a genialidade erótica», sendo o D.Giovanni de Mozart a mais perfeita expressão dessa ideia abstracta (Kierkegaard, 1971: 55).

mais místicas ou transcendentais. Ao citar Sade, «Il n'est pas de meilleur moyen pour se familiariser avec la mort que de l'allier à une idée libertine» (idem: 18), Bataille, apesar da aberração deste pensamento, considera que existe uma relação entre a morte e a excitação sexual.

Bataille distingue três formas de erotismo: o erotismo dos corpos, «des corps», o erotismo dos sentimentos, «des coeurs», e o erotismo sagrado, «sacré», sendo este último muitas vezes ignorado. No Ocidente é confundido erradamente com a procura do «amor de Deus», pois, como explica o autor, no budismo ou noutras práticas religiosas ou místicas orientais, o erotismo sagrado não passa necessariamente pela representação divina.

Encontramos, também, nas reflexões de Bataille uma das razões que pode explicar o resultado da inconstância de D.João, traduzida no desejo de seduzir todas as mulheres. A insatisfação resulta do comportamento poligâmico que manifesta:

Le goût du changement est sans doute maladif, et sans doute ne mène-t-il qu'à la frustration renouvelée. L'habitude au contraire a le pouvoir d'approfondir ce que l'impatience méconnaît.

(Bataille, 1985: 124)

A actividade erótica associa-se à ideia de vida dissoluta, que no caso do mito de D.João constitui o principal pecado, e, seguindo a lógica da moral católica, merecedor da justa punição divina. O desejo erótico pressupõe um movimento de dissolução dos seres: o homem, assumindo um papel activo<sup>26</sup>, e a mulher, um papel passivo. As mulheres são, pois, objectos privilegiados de desejo. Embora admitindo que os homens também possam ser vistos de igual forma, geralmente, a iniciativa do encontro sexual começa no homem. Por outro lado, as mulheres sendo mais belas e mais desejáveis (ideias que poderão ser naturalmente contestadas), na sua atitude de passividade, vão provocar o desejo nos homens: «Elles se proposent comme des objects au désir agressif des hommes» (Bataille,

<sup>26</sup> cf. *Ars Amatoria* de Ovídio: «Tal como é uma vergonha, sem dúvida, uma mulher tomar a iniciativa, assim, quando ele a toma, é-lhe grato a ela render-se» (Ovídio, 2006: 50).

1985: 145), ou como afirma o D.João de Molière, «todas as belas têm o direito de nos encantar».

Na mesma linha de pensamento, Baudrillard (1979) estabelece uma distinção clara entre o comportamento de sedução que existe entre os homens e as mulheres. Estas temem assumir um papel activo:

Qu'opposent les femmes à la structure phallogratique dans leur mouvement de contestation? Une autonomie, une différence, une spécificité de désir et de jouissance, un autre usage de leur corps, une parole, une écriture – jamais la séduction.

(Baudrillard, 1979: 19)

Em relação à beleza, propriedade inata do sexo feminino, diz Bataille que ela é desejada para ser conspurcada ou profanada:

La beauté importe au premier chef en ce que la laideur ne peut être souillée, et que l'essence de l'érotisme est la souillure. L'humanité, significative de l'interdit, est transgressée dans l'érotisme. Elle est transgressée, profanée, souillée. Plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure.

(Bataille, 1985: 161)

Barthes, por seu turno, considera a beleza um conceito vazio, impossível de se explicar:

La beauté (contrairement à la laideur) ne peut vraiment s'expliquer: elle se répète en chaque partie du corps mais ne se décrit pas. Telle un dieu (aussi vide que lui), elle ne peut que dire: *je suis celle qui suis*.

(Barthes, 1970: 40)

O elogio da beleza física das mulheres, como estratégia de sedução exige uma retórica específica e um discurso próprio. A arte é o único discurso que permite a plena definição de beleza, pois o código linguístico mostra-se insuficiente<sup>27</sup>: «Il ne reste plus alors au discours qu'à asserter la perfection

---

<sup>27</sup> Barthes apresenta alguns exemplos da dificuldade de definirmos a beleza por palavras, usando a comparação: «Bela como Vénus? Mas Vénus? Como é ela?», ou noutro exemplo, «Bela como a madona de Rafael». Outra possibilidade de expressão das virtudes físicas femininas é através da tautologia, «Um rosto de um oval perfeito» (Barthes, 1970: 40-41).

de chaque détail et à renvoyer «le reste» au code qui fonde toute beauté: l'Art» (Barthes, 1970: 40).

A declaração amorosa, seguindo ainda o pensamento de Barthes, é desprovida de significado e marcada pela variação, que resulta da pobreza do termo "amo-te", como comprova a necessidade de encontrar uma série de significantes diferentes ou substitutos metafóricos (no texto lírico principalmente), e o carácter ilimitado da repetição do termo. Parece-nos contudo que, na linha da teoria dos actos de fala, o termo «amo-te» assume um efeito performativo assinalável junto do alocutário. Apesar da sua considerada pobreza, se analisado na perspectiva da semântica, o enunciado, em nossa opinião, numa perspectiva da pragmática, é um bom exemplo de acto ilocutório expressivo que funciona como promessa, i.e., realiza-se, simultaneamente, como acto compromissivo<sup>28</sup>. O verbo de valor afectivo não só permite a expressão do estado psicológico do locutor, «especificado na condição de sinceridade acerca de um estado-de-coisas que o conteúdo proposicional indica» (Gouveia, 1996: 397), mas pressupõe também a intenção de assumir uma posição futura, no fundo, a promessa de um amor intenso e duradouro. No discurso amoroso são muito claras as *nuances* de sentido e de efeito performativo que se verificam quando se pronunciam os termos «amo-te», «gosto de ti» ou, ainda, «adoro-te». Na cerimónia do casamento, por exemplo, não é pedido aos noivos que jurem «gostar» ou «adorar», mas «amar» o cônjuge em todas as circunstâncias, «até que a morte os separe».

O corpo é o principal instrumento no complexo jogo que é a sedução. Ao assumir uma linguagem, composta por signos não verbais, ele comunica de uma forma mais sincera e autêntica. Como salienta Baudrillard, é preciso

---

No *Diário de um Sedutor* (1843) de Kierkegaard surgem os mesmos termos na caracterização da beleza feminina: «A forma do rosto é oval, mas de um oval perfeito» (Kierkegaard, 1911: 27), e mais adiante: «A cabeça é uma cabeça, pura inocente de uma "Madonna" (...) o rosto porém menos oval, mas mais cheio de vida.» (idem: 28).

<sup>28</sup> Em certa medida, não nos parece descabido considerar a declaração amorosa «amo-te» como um acto de fala indirecto. O locutor, com este enunciado, não só exprime os seus sentimentos, como ainda se compromete em relação ao futuro. Segundo a taxinomia de Searle (1979), com os actos ilocutórios indirectos, o locutor «quer dizer o que diz, mas também quer dizer algo mais».

forçar o corpo a expressar-se, principalmente através de signos que não têm sentido na fala (Baudrillard, 1979: 126).

Entre as várias formas de linguagem corporal, destacam-se os gestos, o sorriso<sup>29</sup>, a expressão facial, e principalmente a que é exercida pelos olhos, simultaneamente, objecto e fonte de expressão imediata<sup>30</sup> dos códigos da sedução, sendo «a mais pura»:

*La séduction des yeux La plus immediate, la plus pure. Celle qui se passe de mots, seuls les regards s'enchevêtrent dans une sorte de duel, d'enlacement immédiat, à l'insu des autres, et de leur discours: charme discret d'un orgasme immobile, et silencieux.*

(Baudrillard, 1979: 107)

Na citada obra de Kierkegaard, o sedutor destaca em inúmeras ocasiões o olhar como poderosa estratégia de conquista, uma «arma tão forte», «tão aguda», e «tão lampejante»:

O meu olhar de travez não se esquece assim tão facilmente.

Percebi logo pela expressão da sua phisionomia, se me reconheceu ou não: e não me faltarão ocasiões de olhar para ella, cá á minha maneira. E então, há-de lembrar-se de já uma outra vez, ter sentido sobre si um tal olhar.

Agora basta um pouco de paciência e nada de sofreguidão: ella foi eleita, ha-de ser minha um dia.

(Kierkegaard, 1911: 29)

A sedução, como se comprova no mito de D.João, não é mais do que um processo imoral, frívolo, superficial, supérfluo, do domínio dos signos e das aparências, destinada ao gozo e ao prazer dos corpos, mais tarde tornados inúteis e descartáveis. Por isso, e por ser ainda associada ao pecado, ao

---

<sup>29</sup> O sorriso, claro exemplo de interacção não verbal de relevante efeito performativo, traduz a aceitação do jogo de sedução ou o compromisso de participar nele: «esse sorriso tem para mim muito mais do que tu julgas: esse sorriso é um princípio, e o princípio é sempre o mais difícil» (Kierkegaard, 1911: 43).

<sup>30</sup> Baudrillard considera ainda como exemplos de atracção imediata: o canto, a voz ou o perfume (cf. Baudrillard, 1979: 106).

feitoço, à magia, às falsidades e às máscaras, todos os grandes sedutores são diabolizados.

Outro dos atributos que se reconhece na figura de D.João, um dos paradigmas do sedutor irresistível, é o poder ilimitado de que se vangloria, soberbamente. Não admite rivais. É uma força da natureza:

Não há nada que possa deter o ímpeto dos meus desejos, sinto em mim um coração capaz de amar toda a terra; e como Alexandre, gostaria que houvesse mais mundos, para poder alargar até aí as minhas conquistas amorosas.

(Molière, 2006: 28)

O D.João do período barroco não seduz propriamente. É acima de tudo um conquistador de mulheres. São as suas acções e o poder que representa que provocam o desejo feminino. A partir do romantismo, vamos assistir em Zorrilla e Byron, sobretudo, à sedução na sua verdadeira acepção. A mulher assume um maior envolvimento no jogo amoroso: «O jogo da sedução se enraíza assim numa reduplicação do narcisismo, tanto do agente quanto do objecto seduzido» (Mezan, 1988: 94).

No Século XX, ora se destrói a figura do sedutor mítico, tornando-o moralmente condenável, frouxo, envelhecido e até desprovido da sua mais prodigiosa característica, a virilidade, ora se recria a imagem tradicional de D.João, numa roupagem nova, mas mantendo intactos os pergaminhos do amante insaciável que salta de conquista em conquista, crítico e sarcástico na denúncia das hipocrisias da sociedade moderna.

### **2.3. O estratega no *Diário do Sedutor* de Soren Kierkegaard**

Vamos encontrar no *Diário do Sedutor* (1843) de Soren Kierkegaard um sedutor, Johannes, que pela primeira vez na história do mito, e de uma forma sistemática (lembremo-nos dos esporádicos planos de conquista do D.João de Molière, votados ao fracasso), elabora estratégias para seduzir Cornélia (figura shakespeariana), fruto de uma profunda reflexão e

racionalismo de base psicológica e filosófica. Johannes estuda ao pormenor o comportamento de Cordélia, onde mora, quais os seus hábitos e as suas companhias. Aproxima-se dela fazendo-se amigo do seu namorado, Eduardo. Vai acabar por cativar também a tia, com o mesmo propósito. A curiosidade da jovem aumenta, até que esta se torna sua noiva. Johannes, para a conquistar definitivamente, escreve cartas nas quais se revela um ardente apaixonado e logo depois se afasta, momentaneamente, para atizar o fogo: «Terá de procurar outro caminho, e tentará aproximar-me della servindo-se dos mesmos meios que eu empreguei, isto é com a minha "arte de amar"» (Kierkegaard, 1911: 224). Johannes manipula Cordélia de tal forma que esta acaba por conceber um estado de relacionamento amoroso que supera as próprias convenções sociais, como o noivado ou o casamento. No entanto, na primeira noite, assim que a possui, abandona-a de imediato:

Agora acabou-se tudo: nunca mais a quero vêr, nunca mais.

Uma rapariga é um ser fraco; depois de se dar inteiramente, perdeu tudo: se a innocencia no homem é qualquer coisa de negativo, na mulher é a essência da vida.

(Kierkegaard, 1911: 269)

Para alcançar a «vitória completa» e conquistar Cordélia, o sedutor faz uso da inteligência. Os atributos físicos e os gestos masculinos, por mais delicados que possam ser, ficam sempre aquém da beleza da mulher, domínio onde ela é superior: «Como mulher, odeia-me; como mulher de espirito teme-me; mas na intelligencia ha-de amar-me» (Idem: 127).

O protagonista do *Diário do Sedutor* faz da sedução um projecto estético:

Eu sou um estheta, um artista do amor, creio nelle, comprehendi-lhe a essencia e o interesse, conheço-lhe todos os segredos, e tenho mesmo as minhas ideias a seu respeito: assim, creio que toda a historia d´amor deve durar meio anno, o maximo, e que qualquer ligação amorosa deve acabar *eo ipso* quando já não reste mais nada para gozar.

(Kierkegaard, 1911: 136-137)

Johannes procura identificar a essência da beleza numa mulher, apossar-se dela e enaltecê-la até ao sublime: «Um artista pinta, um escultor esculpe, por prazer, a figura da amada; também eu o posso fazer, espiritualmente» (Kierkegaard, 1911: 173).

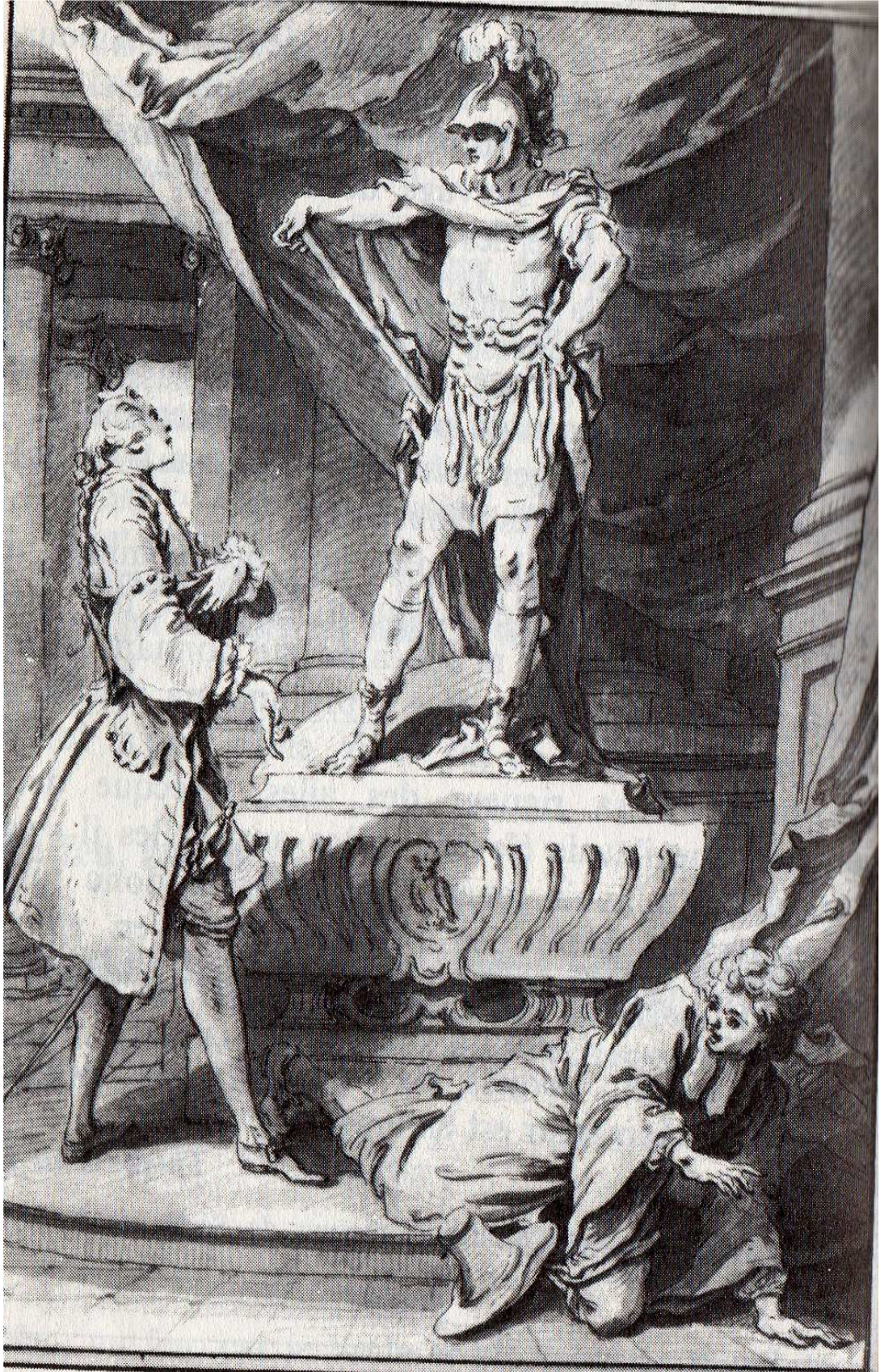
Ao contrário do D.João do período barroco e na época iluminista (cf. Molière ou Mozart), que encontra prazer no próprio jogo da sedução, na mudança contínua, Johannes não gosta de sentir a vertigem, nem faz falsas promessas, «O meu orgulho cavalheiresco acha desprezível o fazer promessas» (idem: 41). Outro sedutor histórico é Casanova<sup>31</sup>, amiúde, considerado como uma versão do mítico D.João. O veneziano é definitivamente diferente. Mais do que um sedutor, ele é um conquistador que se deleita com o prazer que oferece às mulheres. Ao contrário de D.João, não se revela um sedutor estratégico, não planeia, nem calcula as suas conquistas e tão pouco se satisfaz com o instante. As relações amorosas de Casanova são duradoiras. Há sedutores que participam no jogo da sedução, partilhando o prazer; outros aproveitam-se dele egoisticamente, usando a mulher a seu bel-prazer, como se de um objecto se tratasse. Deste grupo fazem parte Johannes, D.João ou Valmont, o sedutor de *Liaisons Dangereuses* (1782):

Um D.Juan seduz as raparigas e depois abandona-as: mas o que lhe dá prazer não é o abandoná-las, mas sim, seduzil-as: não pode, dizer-se que isto seja crueldade, em absoluto.

(Kierkegaard, 1911: 242)

---

<sup>31</sup> Giovanni Giacomino Casanova (1725-1798) poderá ter inspirado Lorenzo Da Ponte (1749-1838) (pseudónimo de Emmanuelle Conegliano) na criação do D.Giovanni da ópera de Mozart. Eram conterrâneos, ambos nascidos em Veneza, e consta que se terão encontrado pouco antes de Da Ponte ter escrito o seu libreto.



## CAPÍTULO III

### O sedutor na história do mito

*Não sejas acanhado a prometer  
– as promessas arrastam as  
mulheres – e, de quanto prometeres,  
invoca os deuses como testemunhas;*

(Ovídio, *Ars amatoria*)

#### 3.1. O mito no período clássico

- **A mentira, a promessa e o embuste no *Burlador de Sevilha***

No nosso estudo procurámos descrever o contexto em que se opera a sedução no mito de D.João e, particularmente, as estratégias de sedução da mítica personagem concebida por Frei Gabriel Telles e determinada por condicionalismos culturais, ideológicos, sociais e religiosos do século XVII, moldados, no fundo, pelo espírito da Contra-Reforma. D.João viria, a partir de então, a tornar-se num autêntico paradigma do incansável e inconstante sedutor em toda a Europa e, depois, ultrapassando mesmo as fronteiras continentais. A partir do *Burlador de Sevilla e o Convidado de Pedra* (1630) de **Tirso de Molina**, fruto da específica realidade histórica andaluza, modelo original (espécie de arquétipo intemporal), «caçador de mulheres» que perseguido pela «estátua de pedra» sofre no final, apesar do arrependimento, o castigo divino, vamos depois assistir ao longo dos tempos a uma espécie de metamorfose da personagem, como propõem

alguns críticos<sup>32</sup>. O tema irá sofrer nas posteriores versões as mais variadas alterações, de acordo com a sensibilidade poética dos seus autores e principalmente devido aos diferentes cânones estético-literários das correntes literárias que se seguiram ao período barroco.

A versão fundadora, partindo seguramente de uma lenda sevilhana do Século XIV, integrando já matéria do folclore peninsular, designadamente no episódio do convite da estátua que parece relacionar-se com as antigas tradições espanholas, galegas e portuguesas do *convite ao defunto*, constitui o ponto de partida da materialização da lenda em mito. Parece indubitável, hoje em dia, que as fontes, quer sejam históricas, religiosas ou uma combinação entre contos tradicionais, folclóricos e a literatura espanhola, remetem a origem do mito para o ambiente andaluz do século XVII, fortemente influenciado pelo clima religioso da Contra-Reforma e sujeito às especificidades de um contexto cultural bem específico, e de um temperamento tipicamente mediterrânico. Podem, pois, muito justamente os espanhóis reivindicarem a paternidade, e até a autenticidade do carácter do «impenitente conquistador», pois «los donjuanes extranjeros son muy distintos al nuestro, y sólo coinciden con él en su peregrinaje de hembra en hembra. Que no es, a fin de cuentas, más que un accidente, porque lo que afecta en sus entrañas al español no es tanto el número cuanto la actitud» (Torrente Ballester, 1982: 327). Tirso de Molina configura no *Burlador de Sevilha* um tipo, uma época e uma cultura que enquadra a evolução do mito.

Apesar da sua privilegiada condição social e de uma aparência física, elegância, brilho intelectual e «garbo» que o favoreciam, figura que não

---

<sup>32</sup> Reconhecendo a importância dos estudos pioneiros de Georges Gendarme de Bévotte (1911), Leo Weinstein (1959) reafirma a transnacionalidade que o mito de D.João tem assumido ao longo da história, um caso paradigmático no âmbito da Literatura Comparada, «if any subject is truly international, it is that of Don Juan» (Weinstein, 1959: vii). Enquanto outras figuras míticas da literatura mundial, como Fausto, Don Quixote e Hamlet, têm perdido algum fulgor a partir da segunda metade do Século XX, o mito de D.João tem sido reinterpretado pelas gerações mais recentes, parecendo continuar incessantemente. E mesmo dentro da Literatura de cada país, encontramos não um, mas vários tipos do herói sedutor. Em Espanha, dividem-se as preferências entre a versão de Tirso e a de Zorrilla; os franceses entre Molière e Lenau, Mozart ou Frisch na língua alemã, Byron ou Shaw no caso inglês, e em Portugal qual o modelo mais bem conseguido, o D.João metafísico de Patrício ou a figura vil e demoníaca que Junqueiro aparentemente apresenta a julgamento à sociedade positivista, no final século XIX.

passava naturalmente despercebida a inúmeras mulheres, qualquer que fosse a sua condição, plebeia ou da mais elevada estirpe social, o D.João de Tirso de Molina faz do embuste a sua principal estratégia de conquista. É verdade que beneficia de uma certa condescendência régia, ou não fosse seu pai amigo do rei e fidalgo influente na corte espanhola, mas é na audácia e no brio, mesmo quando ludibria mulheres e adversários, na coragem e determinação que revela quando, coerentemente, persegue a felicidade do momento. Os avisos sensatos do seu criado Catalinon, fundados na generosa sabedoria popular, resultam infrutíferos, pois não conseguem refrear os ímpetos do libertino que parece divertir-se a desafiar a autoridade da família, da sociedade, do rei e da religião. Mas, de facto, a marca mais característica deste primordial sedutor é a mentira. O título da peça de Tirso indicia mesmo uma certa despersonalização da figura ao centrar-se na acção do protagonista e não na sua identidade, «burlador de Sevilha» aquele que «burla». Através da mentira ou o disfarce, ele ataca os alicerces da sociedade do seu tempo, desrespeitando todos os preceitos morais e religiosos. D.João é um libertino que se compraz em pôr permanentemente em causa a honra, conceito que na obra de Tirso se revela carregado de ambiguidade. A sedução que exerce sobre as mulheres aristocratas, pescadoras ou camponesas funciona como um jogo no qual ele desafia, na verdade, a honra da sociedade. No entanto, ele próprio é depositário de um relevante prestígio social que deve preservar. Assim, conquistar já não é um dever, ou um direito, pois a ele tudo lhe é permitido, mas uma questão de honra. Como tal, não deve mais exercer a sua autoridade, reivindicar o que é «legitimamente» seu, mas conquistar através da mentira. As falsas promessas de casamento que utiliza para seduzir a embevecida Tisbeia, que reconhecendo a desigualdade social que a separa do fidalgo sedutor, não se faz rogada ao prestígio de tão insólito juramento, reservando a Deus a punição no caso de ser desonrada, «Plega a Dios que no mintáis (...) Esa Voluntad te obligue, Y si no, Dios te castigue.» (Molina, 1997: 167-180). Por sua vez, a camponesa Arminta, deslumbrada com a proposta de D.João, não hesita em abandonar Batrício que acabava de desposar. Os argumentos de D.João<sup>33</sup>, «Yo sou noble de

---

<sup>33</sup> Esses enunciados constituem actos ilocutórios assertivos, cumprem o critério da verdade dos actos constativos, mas também indiciam alguma força performativa (actos implícitos ou

caballero, cabeza de la familia de los Tenorios antiguos, (...) Mi padre, después del Rey, se reverencia y se estima en la Corte...» (Molina, 1997: 250-251) não podem ser refutados, são verdadeiros, sinceros ou poderão realizar também o critério da felicidade nos participantes. Contudo, perante a «promessa», acto compromissivo, cuja verdade e sinceridade só pode ser garantida por D.João, Arminta sabe que só a justiça divina poderá corrigir a desonra, se o juramento não for cumprido, por isso faz uma «ameaça», que, como explicitámos noutro passo, corresponde a uma «promessa negativa», «Don Juan: Juro a esta mano, señora, infierno de nieve fría, de cumplirte la palabra; Arminta: Jura a Dios que te maldiga sí no la cumples.» (idem: 252). Incrédulas e lisonjeadas, as mulheres vão sucumbindo aos encantos do trapaceiro e vil D.João que escarnecendo dos homens e de Deus vai violando regras, leis e preceitos a seu bel-prazer, sem nunca usar da violência ou da força, basta-lhe a mentira e a espada com a qual assassina o pai de mais uma mulher seduzida, Ana. Numa visita ao túmulo do Comendador, D.João aceita o macabro convite de jantar com o defunto, mais uma vez numa demonstração de valentia e por razões que se prendem necessariamente com a honra. Neste final irrealista, D.João ao prometer comer com a estátua de mármore, realiza um acto ilocutório (compromissivo) que respeita as condições necessárias ou circunstâncias apropriadas da teoria austiniana<sup>34</sup>. Quando ele responde afirmativamente ao assombroso convite da estátua, apesar de alguma desconfiança, compromete-se, na realidade, a comparecer à ceia no cemitério. D.João, nesse episódio, na realidade realiza completamente o acto a que se tinha vinculado, revelando, ao contrário das promessas de casamento, uma coerente honestidade e vontade inabalável de honrar o seu compromisso, mantendo a arrogância e valentia que pautaram toda a sua vida, como «Grande Senhor de Espanha» que não teme ninguém, e que sempre com a sua espada soube afastar quaisquer rivais e inimigos:

Don Juan: Honor tengo, y las palabras cumplo, porque caballero soy;

---

indirectos), na medida em que tais enunciados apresentam a força ilocutória da «sugestão», pois ao aludir para o poder social e político que era atribuído aos Tenórios, D.João seduz, influenciando, Arminta através da posição de destaque que ela ocuparia na sociedade sevilhana.

<sup>34</sup> Ver nota 15 da página 22.

Don Gonzalo: Dame esa mano, no temas;

Don Juan: Eso dices? Yo temor? Si fueras el mismo infierno la mano te diera yo.

(...)

Don Juan: Digo que la cumpliré, que soy Tenorio.

(...)

Don Juan: (...) Si un cuerpo con alma noble, con potencias y razón, y con ira, no se teme, quién cuerpos muertos temió? Iré mañana a la iglesia donde convidado estoy, porque se admire y espante Sevilla de mi valor.

(Molina, 1997: 277-279)

A justiça divina pode tardar, mas não falta (cf. «tan largo me lo fiáis»), e a vingança de todos a que ele tinha ofendido é perpetrada pelo Comendador, uma das suas vítimas, que, do reino dos mortos, regressa para levar consigo D.João, intocável no mundo dos vivos, apesar de no final o Rei ter ordenado a sua prisão, precisamente por delito de honra. A severa e estranha punição final, sobretudo se considerarmos a conhecida compaixão cristã e a concepção católica de um Deus misericordioso que não atende ao súbito arrependimento do burlador, revela, por outro lado, que afinal D.João se enganou a si próprio. Mais do que culpado, terá sido vítima da sua vida errante, proporcionada pela excessiva tolerância e protecção do Rei e dos homens. A envergadura do castigo justifica-se pela intenção moralista da peça de Tirso que, à luz do espírito da Contra-Reforma visa, na verdade, castigar o homem em geral, alertando para os perigos de se desviar da Fé Cristã e dos preceitos da Igreja Católica.

- **O D.João libertino de Molière: a força performativa da palavra**

Ocupar-nos-emos, de um modo um pouco mais detalhado, do *D.João* de **Molière** (1660), a que já nos referimos para exemplificar as características e aplicação dos actos de fala ao texto literário. Em nenhuma outra obra se encontra uma personagem que melhor utiliza a linguagem para atingir os seus objectivos, isto é, usa a «palavra para fazer coisas»: seduzir as mulheres através de falsas promessas, adiar o pagamento de dívidas, desafiar a autoridade e as convenções sociais, familiares e religiosas e

dissertar filosoficamente sobre a vida e o comportamento humano, no sentido de justificar o seu *modus faciendi*. Por outro lado, o *D.João ou O Banquete de Pedra* de Molière apresenta, na perspectiva da situação externa que é a recepção da obra literária, uma força performativa distinta da do *Burlador* de Tirso de Molina. De facto, Molière não pretende «avisar» os devassos e todos aqueles que se desviam dos ensinamentos da Igreja Católica para o castigo divino, numa lógica moralizante da Contra-Reforma, mas visa antes a denúncia dos males que minavam a sociedade francesa do seu tempo, a beatice das gentes da Igreja e a vaidade, o orgulho e a hipocrisia dos aristocratas. *D.João* representa também um ajuste de contas com os rivais e inimigos de Molière, numa clara reacção à censura de que foi alvo a sua anterior obra, o *Tartuffe*. E para concretizar essa sátira social coloca as suas palavras na boca de um sedutor que se assume, na verdade, como um autêntico precursor dos libertinos do século XVIII. O *D.João* de Molière é, pois, mais moderno, refinado e sofisticado do que o de Tirso. Discorre filosoficamente e justifica os seus actos e mesmo as suas ideias com laivos de iluminismo.

Portanto, consideravelmente distinta da peça de Tirso de Molina<sup>35</sup>, enquadra-se nas chamadas «invariantes» definidas por Rousset: o Inconstante, o Grupo feminino e a Estátua de Pedra (Rousset, 1981: 28). Para além da diferente intenção performativa que manifesta, o *D.João* de Molière apresenta aspectos inovadores que procuraremos sintetizar, realçando-se mais uma vez a importância que a palavra assume, pela primeira vez na história do mito, nas conquistas do herético sedutor. A combinação dos diversos elementos da lenda de *D.João* dá origem a versões diferentes. O desafio ao morto, o banquete fúnebre e o morto que aparece para se vingar devem ter sido fábulas anteriores ao próprio mito e assimiladas por este. Mas como se explicam as diferenças tão significativas registadas num espaço de tempo tão curto, volvidos que foram pouco mais de trinta anos, entre a publicação do *Burlador de Sevilha* por volta de 1630 e a primeira representação do *D.João* de Molière a 15 de Fevereiro de 1665?

---

<sup>35</sup> Admite-se que Molière não tivesse conhecido o *Burlador de Sevilha*, mas apenas as traduções provenientes do italiano.

Supõe-se que Molière terá sido influenciado pelas versões italianas<sup>36</sup>, as *Commedia dell'Arte*, alternativa popular ao teatro literário erudito e às comédias humanistas, que adaptaram a lenda do D.João Tenório aos interesses do público italiano adepto da peça-espectáculo ou, como também ficou conhecida, a «comédia-máquina». A primeira versão italiana da peça de Tirso de Molina crê-se ter sido elaborada por Jacinto Andrea Cicognini. *Il Convitato di Pietra (1640?)* é uma obra escrita em prosa e dividida em três actos, e contém para além dos elementos retirados do *Burlador*, outros marcadamente cómicos<sup>37</sup>. As companhias italianas, constituídas por actores profissionais, especializadas na representação de uma personagem-tipo ou estereotipada, fruto do seu sucesso eram muito solicitadas por toda a Europa. A lenda de D.João entra através destas peças improvisadas da *Commedia dell'Arte* em França. Sabe-se que as companhias dos Fideli e de Francesco e Isabella Andreini alternavam os seus espectáculos teatrais no Petit Bourbon em Paris com a companhia de Molière. Seriam, contudo, Dorimon com *Le Festin de pierre ou le Fils criminel* (1958) e Villiers (1959), que se limita a intensificar os aspectos negativos em D.João, seguindo ambos provavelmente a peça de Onofrio Giliberto<sup>38</sup>, os primeiros a introduzirem em França a lenda de D.João. Devolvem ao eterno sedutor o protagonismo que os italianos haviam deslocado para o criado. D.João torna-se um ateu, cruel e hipócrita, uma personagem corrompida, se comparada com o D.João Tenório de Tirso de Molina. É esta personagem que Molière apresenta na sua peça.

---

<sup>36</sup> A introdução da versão fundadora de Tirso de Molina em Itália foi facilitada por razões históricas. Lembre-se que no início do século XVII D.Fernando, o Rei Católico, já tinha anexado à Coroa de Aragão o reino de Nápoles, Sardenha e a Sicília. Filipe II quando sucede a Carlos I, no período de maior apogeu espanhol, praticamente detinha metade do território italiano. A cena inicial do *Burlador de Sevilha* passa-se precisamente em Nápoles. A literatura espanhola encontra um terreno propício para a sua difusão em Itália na primeira metade do século XVII, pois o florescimento dramático do teatro do *Siglo de Oro* coincide com a decadência do teatro em Itália.

<sup>37</sup> Na peça de Cicognini, escrita antes de 1650, surge pela primeira vez o «catálogo» que será um dos elementos que contribuirão para a evolução do mito e que do valor cómico-irónico inicialmente atribuído vai desempenhar em versões futuras uma notória importância teatral.

<sup>38</sup> G. Macchia (1990) não partilha desta opinião, pois acredita que os investigadores negligenciaram as influências que certamente o texto anónimo *El Ateísta Fulminato*, encenado pelos jesuítas de Ingolstand em 1615, terá exercido nas adaptações francesas. O carácter ateu de D.João faz lembrar a figura do protagonista *Leonzio*. Aliás, recorda Macchia, a tragicomédia de Rosimond (1669) apresenta como subtítulo *L'Ateísta Fulminato*; já antes o *Festin de Pierre* de Dorimon, na edição de 1665, tem o mesmo subtítulo.

Rapidamente, a figura de D.João apresentada por Tirso de Molina vai sofrer uma significativa transformação da sua psicologia e carácter, em consequência dos novos traços que lhe são atribuídos nas comédias italianas e nas primeiras versões francesas. Assim se explica as tão marcantes diferenças do donjuanismo que encontramos em Molière cuja obra, *D.João ou o Banquete de Pedra* (1665), anuncia já o seu iluminismo libertino, apresentando, como diz Urbano Rodrigues, um D.João «sobretudo herético, blasfemo e quase triste» (U.Tavares Rodrigues, 1981: 17). D.João é uma personagem sem preceitos morais, cujos valores de honra, caridade e compaixão ficam à margem dos seus caprichos e desejos. O D.João mais inteligente e filosófico de Molière, se perde em paixão e impetuosidade, ganha claramente em clarividência e brilho intelectual. Afirma-se um teorizador da inconstância, da hipocrisia, da conquista como arte bélica, do racionalismo para desacreditar a superstição e a beatice. Molière modela uma personagem a partir da figura monstruosa e disforme das versões de Dorimon e Villiers, rica e complexa, psicologicamente densa, um autêntico «*gentilhomme*» do século XVII: mescla de vício e sedução, atraente e repulsivo, bravo, inteligente, sem escrúpulos e cuja finalidade era o prazer puro e egoisticamente entendido, pois desfruta de forma impulsiva e sem limites tudo o que a natureza lhe coloca no seu caminho.

A evolução do comportamento de D.João na peça de Molière é bem visível. No início, apresenta-se como um libertino dissoluto, «Grand Seigneur, Méchant Homme», e vai evoluindo até se afirmar como um libertino hipócrita.

Nos dois primeiros actos temos um D.João sensual e caprichoso que persegue o prazer, seguindo os seus impulsos e instinto natural, desrespeitando a religião, na mesma proporção em que rejeita Deus, o casamento, a autoridade do pai e as convenções. A constância, como ele diz, «só é boa para os ridículos» (Molière, 2006: 27).

Num segundo momento (Actos III e IV), o libertino rompe os laços com Deus, com a família e a sociedade. Estabelece o direito de gozar a vida sem limites, baseando-se num cepticismo universal. O libertino encarna a figura

do representante de uma nova posição intelectual, existencial e moral no novo quadro epistemológico criado pela ciência moderna. A relação entre o homem e Deus modifica-se.

Na última parte (Acto V), o D.João assume-se como o mestre da hipocrisia. Chega mesmo, com ar professoral a fazer o elogio da hipocrisia:

D.João: Já não há vergonha nisto, agora, a hipocrisia é um vício de moda, e todos os vícios da moda passam por virtudes. O personagem da pessoa de bem é o melhor de todos os personagens que se possa representar nos tempos que correm, e a profissão de hipócrita tem maravilhosas vantagens.

(...)

Todos os outros vícios dos homens estão expostos à censura, e qualquer um tem a liberdade de os atacar do alto, mas a hipocrisia é um vício privilegiado, que fecha a boca a toda a gente, e goza em repouso de uma soberana impunidade.

(...)

É assim que se tem de aproveitar das fraquezas dos homens, e que um Sábio espírito se acomoda aos vícios do seu século.

(Molière, 2006: 116-118)

No rescaldo da proibição da sua peça anterior *O Tartufo*, Molière denuncia através das palavras de D.João (que, como já referimos, são autênticos actos de fala do texto literário, na sua perspectiva externa) o papel da religião na sociedade hipócrita, que apontava a clausura do convento para a remissão dos pecados:

D.João: Quantos pensas que conheço que, por este estratagema, fizeram esquecer expeditamente as desordens da sua juventude, que fizeram um escudo com o manto da religião, e sob esse hábito respeitável gozam da permissão de serem os piores homens do mundo?

(Molière, 2006: 117)

D.João é um ateu, agnóstico que não acredita em nada, excepto no raciocínio (superficialmente cartesiano) frio e aritmético, e mais concretamente na adição. A sucessão de corpos traduz esse processo aditivo aplicado ao amor<sup>39</sup>, solução que ele encontra para desafiar continuamente a morte. A aritmética assume-se, pois, como fundamento científico que combate a fé supersticiosa:

Esganarelo: E aqui está o que não posso suportar, porque não há nada mais verdadeiro que o Lobisomem; e deixar-me-ia enforcar por ele. Mas há-de haver alguma coisa em que se acredite neste mundo; em que é que acreditais?

D.João: Em que é que acredito?

Esganarelo: Sim.

D.João: Acredito que dois e dois são quatro, esganarelo, e que quatro e quatro são oito.

(Molière, 2006: 71)

Molière não só põe na boca de Esganarelo a «consciência religiosa», apesar de ser um supersticioso, como também faz dele um duplo de D.João. Há de facto uma absoluta interdependência entre D.João e Esganarelo. A ambiguidade da relação entre os dois será mais tarde, em especial pelos psicanalistas, interpretada como uma demonstração de homossexualidade latente. Esganarelo, que na verdade «em nada se revela útil ao amo» (Selliers, 2006: 24), inseparável companheiro que mais do que criado representa o oposto do herói. Em 27 cenas, ele acompanha D.João em nada menos nada mais do que 26. A fidelidade que D.João mantém no relacionamento com Esganarelo é a única atitude de constância revelada na comédia de Molière. Esganarelo abandona o seu papel de valoroso guerreiro que auxilia D.João nos combates para tornar-se um servo, um subordinado que ousa, por vezes, e de forma titubeante, comentar (assertivamente) o comportamento do «Grande Senhor e malévolo homem». Selliers (2006:25)

---

<sup>39</sup> M.Frisch (1969) apresenta um D.João que parece preencher a ausência de sedução feminina pela dedicação à geometria.

verifica existir uma enigmática dualidade entre D.João e Esganarelo, respectivamente um Grande Senhor face a um laçai, o homem culto diante de um ignorante, um ateu que contraria o espírito supersticioso, e um corajoso guerreiro que se faz acompanhar por um poltrão.

Outro curioso exemplo de complementaridade entre as duas personagens observa-se no discurso inaugural de Esganarelo (Acto I, Cena 1) dissertando, na presença de Gusmão, sobre as virtudes do tabaco, metáfora de prazer partilhado, pode muito bem-estar relacionado com o tema da infidelidade:

Esganarelo: Então não vedes, quando nos servimos dele, o modo obsequioso como o partilhamos com toda a gente, e como é encantador oferecê-lo à direita e à esquerda, onde quer que se esteja? Não esperamos sequer que nos peçam, e adiantamo-nos ao desejo das pessoas: o que é certo é que o tabaco inspira sentimentos de honra e de virtude a quem quer que o consuma.

(Molière, 2006: 21)

A infidelidade de D.João, na comédia de Molière (casado com D.Elvira, frágil personagem feminina que ele seduz e resgata da clausura do convento), é mais problemática do ponto de vista dos preceitos morais e religiosos. Tal como no prazer partilhado do tabaco, a que alude Esganarelo, D.João pertence ao grupo daqueles que violam as regras e convenções da vida social, onde o casamento representa o desenlace natural na busca do prazer e da felicidade. Pelo contrário, o libertino encontra na inconstância maiores virtudes e honras da vida humana.

Becerra considera que, na peça de Molière, os momentos da sedução são escassos e as cenas de amor ocupam cerca de um quarto da obra (Becerra Suárez, 1997: 120). Apesar de existirem poucas cenas de sedução, o D.João do *Banquete de Pedra* é, de longe, o exemplo paradigmático do sedutor que faz da palavra a sua grande arma na persuasão e conquista da mulher, mas também no desafio aos poderes instituídos, que, quiçá, desviando-se do arquétipo mítico, apenas foi seguindo por outro famoso

conquistador, Casanova<sup>40</sup>, sobretudo no que diz respeito à mestria da arte de seduzir que ambos exibiram (cf. Machado, 1981: 24-25).

Excluindo a vaga reminiscência erótica na cena final com D. Elvira<sup>41</sup>, onde mais do que sedutor é ele o seduzido, apenas se registam actos de fala com vista à conquista feminina nas cenas com Maturina e Carlota, esta certamente aliciada mais pela condição de aristocrata de D.João, o que lhe permitiria uma vertiginosa ascensão social, do que pelas qualidades físicas e humanas:

Pierrot: Ai carago! Não. Antes te quero ber-te morta que seres doutro home.

Carlota: Olha, Piarrô, não te botes assim triste: se eu for Sinhora, tu bais-me ganhare cum isso, e atão tu podes trazere manteiga e queijo p´á gente.

(Molière, 2006: 55)

A sedução de Carlota após o naufrágio, nascida do ciúme e da vontade de romper a felicidade do jovem casal enternecido, é toda ela um discurso retórico baseado, primeiro em actos expressivos, no elogio da beleza dos olhos, dos dentes, e lábios de Carlota, em contraste com o ambiente rústico e campestre do local do encontro, para se situar depois na grande estratégia: a promessa de casamento, actos compromissivos. De facto, D.João assume-se como o mestre da ruptura. Refira-se que «seduzir» significa etimologicamente «separar» e «casar» quer dizer «prometer».

O libertino em Molière faz da mentira a principal estratégia de sedução. Mesmo não cumprindo as *condições de sinceridade* da teoria de Austin,

---

<sup>40</sup> Tem sido muito discutida a aproximação estabelecida entre D.João e Casanova. Se é verdade que os processos de sedução do D.João de Molière, designadamente através da palavra, encontram no discurso amoroso de Casanova uma indubitável ressonância, são de facto significativas as diferenças entre os dois personagens. Ver a este respeito Mercedes Saenz-Alonso (1969: 249-257) e o artigo de Álvaro Manuel Machado, «O Mito de Don Juan ou A Erótica da Ausência» (Machado, 1981: 7-26).

<sup>41</sup> D.João confessa a Esganarelo, talvez por orgulho ferido de ver definitivamente partir alguém que o amava verdadeiramente, o encanto que sentiu, «uma novidade bizarra», no último encontro com D.Elvira e o renascer daquilo que julgava ele ser «um lume extinto» (Molière, 2006: 108). Neste aspecto, o amor puro e o desejo que ela manifesta em salvá-lo só encontra paralelo, mais tarde, na figura de D. Inês, na versão de Zorrilla.

como enunciámos anteriormente, o poder performativo do acto de prometer comprova-se eficaz, isto é, leva ao «sucesso», sendo portanto um acto de «felicidade» (Felman, 1980: 34). O D.João de Molière, como em nenhuma outra peça, seduz através da palavra, com um notável malabarismo discursivo, transforma as mentiras e falsas promessas de casamento em actos de fala reveladores de um elevado efeito perlocutório. Na cena da dupla mentira no diálogo paralelo que estabelece com Maturina e Carlota (Acto II, Cena 4), prometendo a ambas o casamento, fazendo crer a cada uma delas que falava verdade constitui um momento de comicidade de significativo efeito performativo. Através do riso, fazendo lembrar o «ridendo castigat mores» de Gil Vicente, Molière seduz o público, procura transformar a realidade através do enunciado (actos ilocutórios indirectos), isto é, ao violar os valores morais e religiosos que faziam convergir a unidade social na instituição sacralizada que é o casamento, denuncia os comportamentos de hipocrisia da aristocracia francesa e a prática religiosa dos beatos, mesclada com a superstição. O humor mais do que «dizer» é «fazer», fazer rir, provocar a libertação da tensão psíquica através do riso<sup>42</sup>.

As palavras de D.João têm um efeito demolidor em relação à resistência das mulheres, que o admiram porque é aristocrata, elegante. Mas também em relação aos homens que invejam a sua valentia e bravura, pois a esse «espalha-brasas», como lhe chama Esganarelo (Molière, 2006: 77), nada mais o anima do que uma boa luta, e de espada em riste mostra-se sempre pronto a bater-se pelos valores e pela honra cavaleiresca que defende (a única que parece conhecer), como ficou demonstrado no episódio em que ajuda um desconhecido (D.Carlos) numa luta desigual (idem: 75).

D.João seduz, porque essencialmente faz acreditar:

D. João: Abraçai-me então, por favor; peço-vos uma vez mais que fiqueis a saber que sou todo vosso, e que não há nada neste mundo que não fizesse para vos servir. (*sai.*)

---

<sup>42</sup> Felman considera o riso um acto de fala subversivo: «La performance subversive du rire rejoint la performance –donjuanesque par excellence – de l’iconoclaste. Comme Don Juan, Austin prend plaisir – selon son propre mot – à jouer le diable. Le comique, dit de même Baudelaire, est “d’origine diabolique” » (Felman, 1980: 175).

Esganarelo: é preciso confessar que tendes no Senhor um homem que vos ama como deve ser.

Sr. Domingos: É verdade, faz-me tantas medidas e tantos cumprimentos que não sei como pedir-lhe o dinheiro.

(Molière, 2006: 99)

Este D.João demonstra o seu carácter através da palavra, mais do que através dos actos. Para Felman, a sedução de Carlota não difere muito da sedução que ele emprega no diálogo com o Sr. Domingos. O escândalo da sedução consiste, no fundo, na habilidosa e oportuna exploração feita por D.João do domínio especulativo do sentido e das capacidades reflexivas da linguagem (Felman, 1980: 41).

O código de honra que D.João segue é algo ambíguo. Se por um lado defende um homem numa luta desigual, logo se esquece das obrigações de pagar as dívidas ao Senhor Domingos. Este recebe de D.João as mais elogiosas deferências, mas não o seu dinheiro. A sua sedução tem uma explicação mais racional («Dois mais dois é igual a quatro») e filosófica, «As atracções nascentes, ao fim e ao cabo, têm encantos inexplicáveis, e todo o prazer do amor está na mudança» (Acto I, Cena 2). Para D.João o casamento não é um fim de ciclo, isso seria encarado como uma prisão, a morte. Por isso, não serão os votos sacramentais («mistério sagrado» que ele não respeita<sup>43</sup>) que vão refrear a sua aventura. A conquista amorosa é encarada metaforicamente como uma autêntica conquista guerreira, e o caçador de mulheres apresenta-se com um autêntico imperador:

(...) Enfim, nada é tão doce como vencer a resistência de uma bela pessoa; e tenho a este respeito a ambição dos conquistadores, que voam perpetuamente de vitória em vitória, e não se podem resolver a limitar as suas ambições.

(Molière, 2006: 28)

---

<sup>43</sup> Mais do que um sedutor, o D.João de Molière afirma-se como um ateu libertino: «é uma assunto entre mim e o Céu» (Molière, 2006: 30). A infidelidade é na verdade um desafio a Deus como fica provado no falso arrependimento a D.Elvira: «...roubei-vos à clausura de um convento, que rompestes os votos que vos comprometiam noutro lado, e que o Céu é muito ciumento deste tipo de coisas. O arrependimento tomou conta de mim, e receei a ira celeste» (idem: 37).

Excepto na tirada filosófica sobre as virtudes do tabaco, o discurso de Esganarelo é o reverso do discurso amoroso de D.João. Este, por sua vez, na relação com o inseparável companheiro adopta sempre um discurso de verdade que contrasta com o fingimento, a mentira e a hipocrisia que domina as relações com as mulheres, com o Sr. Domingos e com o pai. Como refere Júdice, «o teatro é a corporização da palavra» (Júdice, 2006: 11). E neste sentido, o mito de D.João pode ser entendido como a corporização da palavra. Não é o corpo que se apropria da palavra, mas o contrário. O actor não se apropria do texto teatral, mas é este que se apropria do corpo do actor (ibidem). De igual modo, D.João quando seduz vê o seu corpo ser apropriado pela palavra que se esgota no momento da conquista e assim se explica o deambular de mulher em mulher, na medida em que «terminada a realização do desejo, que é a posse do objecto amoroso, acompanhada pelo “espectáculo” que é toda a cena da sedução à posse, “la commedia é finita”, ou seja, a palavra esgota-se e é necessário passar à cena seguinte, e passar a uma nova sedução, em que a Mulher será convertida na sua nova figuração passageira, a amada, desejada em si como corpo único até esse momento do amor que esgota e esvazia D.João de todo o desejo e todo o prazer» (idem: 11-12).

Na perspectiva da «estética da recepção» o D.João de Molière traduz a intencionalidade comunicativa da obra, deliberadamente valorizada por Molière. Para tal recorreu a um conjunto de processos linguísticos e a códigos extralinguísticos que permitem realizar o objectivo performativo que se reconhece existir no texto dramático. O teatro é uma «prática» altamente corrosiva para a ordem social e religiosa estabelecida. É pois através da palavra e do discurso baseado numa retórica cortesã e hipócrita, no artifício e na ironia, que, pela boca de D.João, Molière ataca os valores vigentes na sociedade francesa, dominada pelas censuras da monarquia e da religião. É esse o principal alcance da sua comédia: criticar os valores e a moral da época em detrimento da punição do comportamento vil e subversivo de um herói que, movido por convicções ateístas, procura desafiar todos os interditos.

O traço mais persistente no D.João de Molière é, como já salientámos, a hipocrisia. Mas poderemos censurar o vil protagonista? D. João mente a todos para escapar das prisões morais e sociais e, assim, conseguir o prazer, o luxo e a volúpia. Apenas a Esganarelo ele diz sempre a verdade. No *Banquete de Pedra* assistimos, no fundo, a uma escalada vertiginosa da hipocrisia. Por conseguinte, a peça de Molière não é uma moralidade, mas uma comédia que apresenta uma sátira social. D.João deixa de ser uma questão religiosa, como em Tirso de Molina, para dar voz aos livre-pensadores, aos libertinos, ateus, e todos aqueles que procuravam libertar-se dos convencionalismos, fundamentando-se na autonomia da razão.

- **O Iluminismo: a genialidade erótica do *Don Giovanni***

**Mozart** (e, obviamente, Lorenzo da Ponte) torna-o figura de ópera, onde a música se revela também um artifício artístico susceptível de novas leituras da história do mito. No *D.Giovanni* (1787) de Mozart a lição moral fica em segundo plano, valorizando-se antes a intensa sensualidade do protagonista, «a genialidade erótica», como diria Soren Kierkegaard<sup>44</sup>, estabelecendo deste modo uma estreita conexão entre o erotismo e a música. Este último elemento, introduzido no processo contínuo da desmitificação-remitificação da lenda de D.João é designadamente uma das estratégias de sedução, premeditadas ou não, que marcarão outras versões do eterno conquistador. Só para citar três exemplos na literatura portuguesa, no *Bandolim de Dom Juan* (1867) de José Simões Dias o instrumento musical simboliza o encantamento, o segredo da sedução. Também n' *A Morte de D.João* (1874) de Guerra Junqueiro a guitarra, usurpada ao verdadeiro Tenório, tem a força mágica do encantamento. Na obra de António Patrício *D.João e a Máscara* (1924) é o próprio D.João que

---

<sup>44</sup> Soren Kierkegaard, para além de ter igualmente alimentado o mito de D.João através do seu famoso *Diário do Sedutor* (1843), no qual o herói, Johannes, num relato de primeira pessoa descreve minuciosamente os planos e as estratégias empregadas, com argúcia e elevada racionalidade, na conquista do coração de Cordélia, interpretou, de uma forma muito particular, a genialidade da ópera de Mozart, realçando os novos caminhos que a música possibilitava na permanência e sustentação do mito do eterno sedutor (v. Kierkegaard, 1971).

desconhece a razão do seu êxito, o tom da sua voz e a própria musicalidade do corpo.

O século XVIII apenas registou uma versão do mito de D.João digna de registo: o Don Giovanni de Mozart, baseado no libreto de Da Ponte, com quem o compositor colabora e partilha também o retumbante sucesso das óperas *As Bodas de Figaro* e *Così Fan Tutte*. Na verdade, depois de Molière foi preciso esperar quase cem anos para confirmar que a lenda continuava viva. O D.João de Molière assume-se como um verdadeiro precursor do sedutor que iremos encontrar em finais do século XVIII. As condições agora são manifestamente diferentes. A autoridade religiosa é mais frequentemente posta em causa. Os desafios colocados com mais oportunidade ao poder centralizador da Igreja, assim como a maior liberdade em matéria de fé e de livre crítica diminuem a pertinência da conduta herege do sedutor do período clássico, transgressor das normas sociais e morais. Por outro lado, a condição feminina altera-se. Em certa medida assiste-se a uma emancipação da mulher, mais livre e independente, ela começa aos poucos a assumir algum protagonismo nas artes, nas letras, mas também nas relações com o sexo oposto. Algumas destacam-se na criação dos famosos Salões Oitocentistas que promovem a difusão do novo pensamento que caracteriza o século das Luzes. Nesta sociedade mais livre, a imagem clássica de D.João, conquistador pela acção, perde algum sentido. Surge agora o galanteador de salão cujo interesse radica nas engenhosas tácticas de sedução e de conquista amorosa.

Como já dissemos, são poucos os sedutores que, com alguma relevância e após Molière<sup>45</sup>, precedem o Don Giovanni de Mozart/Da Ponte.

Lovelace, herói da novela epistolar *Clarissa Hallowe* (1747-48) de Samuel Richardson, persegue uma única mulher, pela qual se apaixona. Dominado

---

<sup>45</sup> A primeira obra, realizada fora do espaço dos países latinos, que aborda o mito de D.João é a peça de Thomas Shadwell, *The Libertine* (1676), seguidor de Molière, que acentua os traços que caracterizam o sedutor em obras anteriores, desde Rosimond a outros autores franceses e italianos. A partir do final do século XVII começa-se a verificar uma curiosa fusão entre donjuanismo e libertinismo que reflecte a dificuldade em manter vivo o mito.

pelo sentimento de arrependimento, este sedutor afasta-se claramente do estereótipo clássico.

Versac, protagonista de *Les Egarements du Coeur et de l'Esprit* (1736-38) de Crébillon Fils, revela o seu próprio sistema da arte de sedução. De certo modo, antecipa outro famoso sedutor, Valmont, imortalizado pelo cinema, a partir da obra escrita em 1782 por Choderlos de Laclos, *Liaisons Dangereuses*. Esta novela epistolar oferece-nos um dos mais destacáveis sedutores da literatura universal. Da tensão entre Mme de Merteuil, à volta da qual gravitam todas as outras personagens, e Valmont ressaltam-se alguns dos fundamentais princípios da arte de seduzir. O mais importante é, sem dúvida, manter um lúcido auto-controlo, de modo a não ser dominado pelo sentimento amoroso. Ainda em França, Retif de la Bretonne recria no último quartel do século XVIII, em novelas de carácter autobiográfico, uma figura de sedutor, sem escrúpulos, que muitas vezes através da violência persegue todas as mulheres com o único fito: satisfazer (egoisticamente) o seu desejo de alcançar uma felicidade idealizada e inatingível.

Em Espanha, o mito atravessa uma fase de crise ou, pelo menos, de aparente esquecimento. A peça de Molière nunca foi muito bem apreciada. Na linha do *Burlador de Sevilha* surgem até finais do século XVIII apenas duas versões dramáticas que merecem algum destaque: *La venganza en el sepulcro* (1655?) de Alonso Córdoba y Maldonado, muito marcada ainda pela versão fundadora de Tirso, e *No hay plazo que no se cumple, ni deuda que no se pague y convidado de Piedra* (1734-44) de António Zamora.

A peça de Alonso Córdoba y Maldonado diverge muito do *Burlador de Sevilha* na medida em que o sedutor se apaixona por D.Ana e procura, através de todos os meios, desde a ternura chegando mesmo à brutalidade, convencê-la a casar-se com ele. Da mediocridade da peça sobressaem alguns aspectos inovadores que serão desenvolvidos no século XIX. O D.João, ao expor a sua vida e conduta social, denota a vontade de revelar as motivações que norteiam a sua conduta e definem o seu carácter; já não se trata de um perseguidor de várias mulheres, mas antes um dedicado amante que, apaixonado por D.Ana, é por ela quase posto ao ridículo

perante as insistências de casamento. Por outro lado, morre sem esboçar qualquer manifestação de arrependimento, facto que constitui uma novidade na história do mito em Espanha.

*No hay plazo que no se cumple, ni deuda que no se pague* de António Zamora segue de muito perto a obra de Tirso (mantendo muitas proximidades também com os textos de Córdoba y Maldonado, Dorimon, Villiers e Molière). Aqui, o autor recupera o episódio do arrependimento final, um dos elementos estruturantes que prevalece no mito de D.João.

Em Itália, destaca-se a peça de Goldoni *Don Giovanni Tenorio Ossia il Dissoluto*, exibida em Veneza, no Carnaval de 1736. O autor reduz ao mínimo os elementos sobrenaturais, substituindo a estátua falante do Comendador por um busto silencioso. O outrora grande e destemido sedutor é agora configurado, dentro de um propósito de vingança pessoal<sup>46</sup>, como uma personagem fraca e covarde, remetido à mais profunda vulgaridade. O final da peça é também insólito, pois em vez de arrastado pela estátua às chamas do Inferno é fulminado por um relâmpago, num dia cheio de sol e céu limpo, afastando-se desse modo radicalmente do mito.

### **i) O mito e a música**

O tratamento da lenda de D.João pela música renova, em certa medida, e até impulsiona o mito para uma nova dimensão mais universal e atemporal. As perspectivas abertas pela expressão musical, mais abstracta, e, por conseguinte, potenciadora de manifestações artísticas próximas da plenitude, acarretam naturais consequências na evolução do mito e na figura do sedutor.

1669 é a data do primeiro encontro do mito de D.João com a música: *Il Empio punito* de Pippo Acciaivoli, drama musical inscrito no estilo da música

---

<sup>46</sup> A concepção da peça de Goldoni é marcada por motivações pessoais. Na verdade, acometido pelo ciúme e ressentimento que experimenta ao tomar conhecimento do envolvimento da sua amante Elisabeth Passalacqua com o actor Vittalba, Goldoni investe-a com o papel de Elisa, camponesa seduzida por D.Giovanni, assumindo ele próprio a figura de Carino, o pastor enganado.

séria, constitui um precedente do libreto de Da Ponte. Como inequívoco exemplo, repare-se na semelhança do início das duas obras:

«Gran tormento, che mi par  
Lavorar  
La notte e 'l dí»

(*L'Empio punito*, Acto I, Cena I)

«Notte e giorno faticar  
Per chi nulla sa gradir;  
Piova e vento sopportar,  
Mangiar male e mal dormir!»

(*Don Giovanni*, Acto I, Cena I)

Das óperas de estilo sério, que apresentam personagens de elevada estirpe social, grandiloquentes, convencionais e desgarradas de quaisquer problemas do quotidiano, e cujos temas eram retirados da mitologia clássica ou da antiguidade greco-latina, nascem as óperas bufas ou óperas cómicas. Estas, no fundo, derivam da autonomia dos *intermezzi* cómicos e de tema ligeiro, centrado nos problemas humanos da vida diária que, tão apreciados pelo público, eram representados nos intervalos dos actos das óperas sérias.

O «dramma giocoso», género utilizado por Da Ponte na apresentação do D.Giovanni representa um esquema equilibrado entre o género jocoso e o sério. Nos seus aspectos heterogéneos o drama jocoso mistura os papéis sérios com os papéis bufos, as acções das personagens de relevo social como outras de distinto estatuto como criados, camponeses, pastores, etc.

A primeira ópera cómica que desenvolve o tema de D.João é, contudo, *Le Festin de Pierre* de Le Tellier (1713). A popularidade atingida por esta adaptação musical explica que numa só década fossem produzidas cerca de 10 óperas, das quais se destacam as seguintes:

1777:

- Righini, *Il convitato di pietra*, Viena
- Calegari, *Il convitato di pietra, o sia il dissoluto*, Veneza

1783:

- Tritto, *Il convitato di pietra*, Nápoles
- Albertini, *Il convitato di pietra*, Varsóvia

1787:

- Fabrizzi, *Don Giovanni Tenorio*, Roma
- Gardi, *Il nuovo convitato di pietra*, Veneza
- Gazzaniga, *Don Giovanni, ossia il convitato di pietra*, Veneza
- Mozart, *Don Giovanni, ossia il dissoluto punito*, Praga

Para além das óperas, outras manifestações artísticas terão seguramente influenciado, pelo menos em parte o texto de Da Ponte e a composição musical de Mozart. São os casos dos bailados de Gluck (1761), de António Le Messier (1767) e de Luigi Marescalchi (1784).

A figura de D.João, personagem teatral por excelência, envolta numa lenda cheia de contrastes, onde os aspectos cómicos aparecem muitas vezes associados aos trágicos, onde o sobrenatural se confunde com o maravilhoso cristão, onde o amor, a morte, a honra e o delito marcam uma presença constante, cria, com todos estes elementos, a atmosfera perfeita para a performance artística que só a música poderia dar. Soren Kierkegaard, como já referimos anteriormente, autor do *Diário do Sedutor* e grande apreciador do D.Giovanni de Mozart<sup>47</sup>, justifica a exploração do tema pela música, por esta ser mais abstracta que a língua, e assim reunir condições privilegiadas para reproduzir plenamente toda a força e energia sensual que imana do corpo de D.João:

Don Juan constantly hovers between being the idea, that is to say, energy, life and being then individual (...) Music is excellently fitted to accomplish this, since it is far more abstract than language, and therefore does not express, the individual but the

---

<sup>47</sup>Cf. ensaio de Kierkegaard «The immediate stages of the erotic or the musical erotic», (Kierkegaard, 1971: 43-134)

general in all its generality, and yet it expresses the general not reflective abstraction but in the immediate concrete.

(Kierkegaard, 1971: 91-94)

Kierkegaard (1971) procurou definir aquilo que considera ser a perfeita obra de arte, entendendo como clássica a obra que contém «a absoluta harmonia de duas forças, forma e conteúdo». Defende ainda o filósofo que a música é a mais abstracta expressão artística e a mais abstracta ideia «a genialidade erótica» só pode ser expressa através da música. Desta forma, conclui Kierkegaard, o Don Giovanni de Mozart é a mais perfeita expressão possível da mais abstracta ideia, através da forma artística mais abstracta que é a música. Por outro lado, é no sedutor que se encontra o grau mais elevado do espírito sensual ou genialidade erótica.

## ii) Antecedentes, fontes, continuidade e ruptura

O Don Giovanni de Mozart/Da ponte estabelece uma tranquila transição do mito entre o período barroco e o romantismo, garantido a existência futura da lenda de D.João, isto é, a sua transição e prevalência no tempo. Ao esforço de síntese revelado por Da Ponte na elaboração do seu libreto<sup>48</sup> devemos acrescentar a intenção de apresentar ainda algumas originalidades, bem aproveitadas por Mozart na sublime composição musical que eterniza o mito e orienta as interpretações das futuras gerações românticas.

De todas as óperas, a que mais terá influenciado Mozart/Da Ponte foi, seguramente, o *Don Giovanni, ossia il convitato di pietra* de

---

<sup>48</sup> Muitos autores negligenciaram o libreto de Da Ponte. Hoffmann e Kierkegaard, por exemplo quando se referem ao Don Giovanni nunca mencionam o autor do texto que serviu de base à ópera de Mozart. Por outro lado, Leo Wienstein, reconhece o mérito do escritor italiano ao retirar os melhores elementos das versões anteriores e reuni-las harmoniosamente numa obra coesa e perfeitamente unificada: «...Da Ponte's libretto for Mozart's Don Giovanni is, if not perfect, at least excellent. It is true that Mozart's collaborator borrowed extensively, but we are here not concerned with originality. What matter is that Da Ponte borrowed so intelligently that he succeeded in creating a splendid synthesis of all the previous Don Juan versions worth borrowing from, and in producing a work that is not pieced together but thoroughly unified» (Weinstein, 1959: 61)

Bertati/Gazzaniga, que remete o episódio de D.Ana para o início. A presença da morte, assim colocada nas primeiras cenas, anuncia a vingança, enfatizando o desenlace trágico da acção. Por outro lado, no seu libreto Bertati devolve a D.Ana o protagonismo que lhe havia sido dado por Tirso. O tema do catálogo, introduzido por Cicognini na sua peça *Il Convitato di pietra* (1650?), praticamente suprimido depois por Molière e demais franceses, é recuperado na ópera de Bertati/Gazzaniga. Mozart desenvolve-o numa ária de Leporello (Acto I, Cena V), um dos mais impressionantes momentos da ópera. O final, por outro lado, aproxima-se claramente das fontes espanholas, e da tradição do *lieto fine*, desenlace marcado pela preferência dada à alegria colectiva, em detrimento dos gritos do condenado na descida aos infernos. Também em Bertati/Gazzaniga o final é feliz e de elevada comicidade, pois cada uma das personagens trata de imitar um instrumento da orquestra.

De Molière, Da Ponte retira ainda a figura de Elvira. Don Giovanni reúne o realismo cínico do D.João libertino, o «*grand seigneur méchant homme*» do autor francês, mas também a figura do «*caballero*» galanteador de Tirso de Molina e a elegância e o charme do «*galantuomo*» italiano.

Leporello, que alguns mais tarde irão ver como duplo de D.João<sup>49</sup>, ganha também protagonismo e assume-se, no «*dramma giocoso*» de Mozart/Da Ponte, como uma personagem marcada simultaneamente por aspectos trágicos e cómicos.

Mozart restitui o sobrenatural, volta a dar à morte, ao seu canto além túmulo, um terrível poder. As cenas do duelo com o Comendador e do insulto ao epitáfio inscrito no túmulo, omitidas em Molière, são recuperadas. Por outro lado, devolve também à estátua a gravidade e dignidade que lhe foram atribuídas por Tirso.

Uma das constantes da estrutura da lenda de D.João, o grupo feminino, multiplica-se. Ana, Elvira e Zerlina representam a totalidade dos tipos de mulheres que existem no mundo. Ana torna-se a verdadeira heroína, paira

---

<sup>49</sup> Ver Otto Rank (1932: 188-193)

de forma soberana sobre toda a tragédia que faz também sua, animando e dirigindo a oposição e perseguição ao sedutor. As suas intervenções são animadas por acordes lúgubres e dilacerantes. As árias e recitativos que Mozart lhe dedica são gritos de uma alma atormentada. D.Ana adquire, pois, um protagonismo assinalável, nunca antes registado (mesmo se considerarmos a ascensão que regista nas obras de Zamora e Goldoni). Ela representa o amor da filha em relação ao pai e norteia a sua vida por um único objectivo: a vingança da morte do pai e o conseqüente castigo do seu assassino. No início do Acto I, D.Octávio, visto por muitos autores como um mero covarde, débil e amedrontado<sup>50</sup>, jura ajudar D.Ana e vingar a morte do pai, que de imediato se presta em substituir, em troca de casamento:

D. Octávio: Il padre...

Lascia, o cara,  
La rimembranza amara.  
Hai sposo e padre in me.

O pai...

Afasta, oh querida,  
A recordação amarga.  
Marido e pai tens em mim.

D. Ana: Ah! Vendicar, se il puoi,  
giura quel sangue ognor!

Ah, jura que vingarás,  
Se puderes, este sangue!

D. Octávio: Lo giuro agli occhi  
tuoi, Lo giuro al nostro amor!

Juro-te pelos olhos,  
Juro-te pelo nosso amor.

D. Ana e D.Octávio:

Che giuramento, oh Dei!  
Che barbaro momento!  
Fra certo affetti e cento  
fammi ondeggiando il cor.

Que juramento, oh Deus!  
Que terrível momento!  
Meu coração vacila  
entre tantos sentimentos.

(Da Ponte/Mozart, 1985: 53)

A promessa é na realidade o acto de fala (compromissivo) de maior poder performativo presente no Don Giovanni. Através do juramento de fidelidade, Octávio obtém a concordância de D.Ana em casar-se com ele.

---

<sup>50</sup> A posição subalterna que D.Octávio ocupa na obra é perfeitamente explicável; o contrário não faria sentido, pois ele deve ser inferior ao sedutor e não enfrentá-lo pois inviabilizaria a intervenção divina e a lógica do castigo.

Esta, contudo, quebra a promessa feita, ao pedir-lhe mais tempo, um ano para pensar. Adiar o compromisso é um sinal de inconstância, de transgressão, prova de que ainda alimenta uma paixão, secreta ou inconsciente, por D.João, então desaparecido. Este comportamento indicia alguns dos traços que levaram os românticos a fazer dela uma heroína:

Don Ottavio: Or che tutti, o mio tesoro, vendicati siam dal cielo, porgi, porgi a me un ristoro, non mi far languire ancor.	Agora que todos, oh meu tesouro, fomos vingados pelo céu, oferece-me um lenitivo, não me faças languescer mais.
Donna Anna: Lascia, o caro, un anno ancora Allo sfogo del mio cor.	Deixar passar, oh querido, mais um ano, para desafogo do meu coração.

(Da Ponte/ Mozart, 1985: 154)

Tal como em Molière, O D.Giovanni não conquista qualquer mulher durante a peça. D.Ana, D.Elvira e Zerlina conseguem afastá-lo<sup>51</sup>. A segunda persegue-o constantemente, principalmente após a revelação do catálogo feita por Leporello, impedindo que faça as outras mulheres infelizes. Ao declarar a sua profunda dor, está a fazer, no fundo, o retrato do sedutor:

Donna Elvira: Cosa puoi dire, dopo azion sì vera? In casa mia entri furtivamente; A forza d' arte, di giuramento e di lusinghe arrivi a sedurre il cor mio: m' innamorì, o crudele! Mi dichiari tua sposa. E poi,	Que podes dizer depois de tão negra acção? Entras em minha casa furtivamente; à força de artimanhas, de juramentos e de lisonjas, consegues seduzir o meu coração: enamoras-me, oh cruel! Declaras-me tua esposa. E depois,
---	---

---

<sup>51</sup> A intenção de D.Giovanni resulta em fracasso, pois os gritos de D.Ana e de Zerlina, esta ajudada por D.Elvira, numa das ocasiões, despertam a atenção dos outros e impedem que o sedutor concretize a sua violação. A polémica que gira à volta da questão de saber se de facto D.Ana teria sido desonrada resulta numa interpretação errónea dada às palavras que ela profere, e literalmente consideradas, na versão de Tirso: «No hay quien mate este traidor/homicida de mi honor?» (Molina, 1636: 218). D.João, sem qualquer motivo para ocupar a verdade, confessa à estátua nos momentos finais: «A tu hija no ofendi,/ que vio mis engaños antes» (Molina, 1636: 302)

mancando della terra e del ciel	faltando da terra e do céu
al santo delitto	às leis sagradas,
con enorme delitto	com grave delito
dopo tre dì	aos três dias
da Burgos t´allontani.	afastas-te de Burgos.
M´abbandoni, mi fuggi,	Abandonas-me, foges de mim
e lasci in preda	e deixas-me presa
al rimorso ed al pianto	do remorso e do pranto,
per pena	como castigo
forse che t´amai cotanto!	Por tanto te ter amado!

(Da Ponte/Mozart, 1985: 57-58)

A falsa promessa de casamento, desrespeitando as leis dos homens de Deus, o recurso à força, mas também à eloquência e seguramente o seu aspecto de galantuomo, constituem as principais estratégias empregadas por D.Giovanni na sedução de Elvira e das outras mulheres. Quando Leporello lhe revela o catálogo, sente que nada mais lhe resta do que retirar-se para uma vida espiritual no convento: «Il scellerato / M´ingannò, mi tradì...» (D.Giovanni, Acto I, Cena 2).

O vinho assume-se ainda como elemento imprescindível nos planos e estratégias de sedução do Don Giovanni. Aliás, já na antiguidade clássica a sua importância era posta em destaque, não só pela filiação que era estabelecida com a mitologia, Baco e Dionísio, mas também nos conselhos que encontramos na *Ars Amatoria* de Ovídio, que não se cansa de enaltecer as boas qualidades do seu uso comedido na arte de seduzir:

Eis que Líber convoca o seu poeta; também ele  
ajuda os amantes e alimenta o fogo em que ele próprio se inflama.

(...)

Por isso, quando colocarem diante de ti os dons de Baco,  
e tiveres por vizinha, no lugar do lado, uma mulher,  
pede ao pai Nictélio e às divindades da noite  
que não façam com que o vinho te perturbe a cabeça.  
Aí, muitos segredos poderás dizer, com palavras disfarçadas,  
que ela há-de sentir serem-lhe ditos a si,

e escrever palavras de ternura com um pouco de vinho,  
para que na mesa ela possa ler que é a tua senhora  
e contemplar os olhos com os olhos que denunciam a chama;  
(...)  
Se tens voz, canta; se tens braços elegantes, dança,  
e com qualquer arte com que sejas capaz de encantar, encanta;  
a bebedeira, tanto é nefasta, se verdadeira, como útil, se fingida;

(Ovídio, 2006: 45-47)

No Acto I, Don Giovanni conduz os noivos Zerlina e Masetto, e demais convidados, para uma festa no seu palácio, oferecendo-lhe iguarias, café, chocolate, presunto e vinho. A generosidade do sedutor tem como único objectivo conquistar Zerlina, pelas palavras (como havia sucedido a Carlota no D.João de Molière) e pela acção de um frenético ambiente festivo, animado pela dança, pela música e pelo vinho que funcionam como importantes elementos na arte de seduzir:

Finch´han dal vino  
calda la testa  
una gran festa  
fa preparar.  
Se trovi in piazza  
qualche ragazza,  
teco ancor quella  
cerca menar.  
Senza alcun´ordine  
la danza sia;  
chi il minuetto,  
chi la folia,  
chi l´alemanna  
farai ballar, ecc.  
Ed io frattanto  
dall´altro canto  
con questa e quella  
vo´amoreggiar.  
Al! la mia lista

Agora que o vinho  
lhes aqueceu a cabeça  
vai preparar  
uma grande festa.  
Se vires na praça  
alguma rapariga,  
tenta também  
trazê-la contigo.  
Sem nenhuma ordem  
seja a dança;  
a uns, o minueto,  
a outros, a folia,  
a outros, a alemanda  
farás bailar, etc.  
E eu, entretanto,  
por minha parte,  
com esta e aquela  
galantearei!  
Ah, a minha lista

doman mattina  
d'una decina  
devi aumentare.

amanhã cedo  
numa dezena  
terás de aumentar!

(Da Ponte/Mozart, 1995: 83-84)

A vida de D.Giovanni é como o champanhe: sofisticada, cheia de vitalidade e que irrompe da intensa energia acumulada no interior, criando uma ilusão de festa e alegria, própria da mais distinta atmosfera que encontra na ópera o seu meio predilecto e de eleição.

Contudo, D.Giovanni não é um sedutor, no sentido dado por Kierkegaard (1971: 97-98), pois falta-lhe a reflexão e a consciência própria do sedutor que constrói intrigas e planeia a sua actuação. D.Giovanni deseja, e é através do seu desejo que ele seduz. Ele compraz-se na satisfação do desejo; uma vez desfrutado esse desejo, procura um novo objecto que desperte um renovado desejo, e assim continuamente. O ponto forte da sua sedução é a sua capacidade para desejar, a energia que transborda do seu sensual desejo. O D.João barroco deseja sensualmente, seduz investido por uma espécie de poder demoníaco, e acaba por nos seduzir a todos.

Mozart soube como ninguém explorar os traços dessa figura através da música. O Don Giovanni é a ópera perfeita, não só porque é o herói que suscita o maior interesse, mas também porque há uma nítida ressonância dele em todas as outras personagens.

O sincretismo que observamos no Don Giovanni levou alguns estudiosos<sup>52</sup> a interrogarem-se se Mozart, ao recriar ou ressuscitar o mito, não o terá de facto reinventado ou mesmo efectivamente criado pela primeira vez.

---

<sup>52</sup>Ver a este propósito Giovanni Macchia (1978) e Jean Rousset (1981).

### 3.2. O mito no romantismo

Com o romantismo, o mito sofre uma significativa alteração. Desde a interpretação muito pessoal que em 1813 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann faz da ópera de Mozart, ao herói rebelde que Byron<sup>53</sup> desenha nos seus «poemas» (1818), despreocupado com a questão religiosa, ou à redenção do “ rufião do amor” na procura do absoluto no *D.Juan Tenório* (1840) de Zorrilla, promovido a verdadeiro herói nacional.

#### i) A estética romântica e o mito de D.João

A concepção do «eu», fundada na filosofia idealista alemã (Fichte e Schelling), constitui um dos aspectos fundamentais da mentalidade romântica. O «eu» romântico identifica-se com o indivíduo. O espírito humano é, pois, capaz de se elevar acima de qualquer bem terreno para alcançar o absoluto, mesmo que considerado inalcançável. Por outro lado, o sentimento supera todas as outras coisas. O coração vence o racionalismo, os direitos, leis e convenções. Os grandes sentimentos humanos (amor, religião, vida e morte) atingem o seu pleno significado e, numa revolta perante os constrangimentos das normas e valores sociais, o homem lança o seu grito de liberdade individual. O amor, tema central do Romantismo, assume uma dupla expressão: é um sentimento terno, nostálgico, um desejo irrealizável, mas assume também a forma de uma paixão avassaladora, desesperada e angustiante. O amor, entendido com ânsia de absoluto, provoca, em virtude da incapacidade de ser atingido, o pessimismo, a melancolia e o desespero. A vida terrena só tem então sentido se conduzir ao eterno, à verdade absoluta que os ilumina no abismo

---

<sup>53</sup> O *D.Juan* (1818-23), poema épico inacabado de Lord Byron, apresenta um herói aparentemente muito afastado da imagem do revoltado ou até do homem fatal como propõe Hoffmann na sequência da interpretação da ópera de Mozart. O D.João de Byron apresenta-se como uma figura de formidável aparência física, um amante e marido, mais vezes seduzido do que sedutor. Este novo tipo, pouco convencional, mas ainda assim assumindo-se como um irresistível sedutor, essencialmente pela beleza que ostenta e não tanto pela acção, tem como primordial objectivo evitar ser seduzido pelas mulheres que não ama. O *D.Juan* de Byron, para além da intenção satírica que evidencia, situa-se na linha das interpretações românticas que orientam as acções do sedutor para um objectivo bem definido: alcançar um ideal, a mulher perfeita.

que é o mundo material. Nessa busca, o romântico aproxima-se do sobrenatural. O diálogo angustiante com espectros e fantasmas não são mais do que uma configuração dos seus ideais e devaneios. A mulher é inocência, sensibilidade e candura, que, contudo, não renuncia aos aspectos mais abrasadores do amor; o homem, pelo contrário, parece procurar sem afã a aventura e o fogo da paixão. A religião não favorece os desejos românticos. A figura de Deus assume uma dupla função: Deus é o causador da angústia e do sofrimento humano, mas também é visto como a verdadeira solução na busca do absoluto. O satanismo surge como a antítese da opressão religiosa, representando por seu turno, tal como no caso de outras figuras simbólicas, a liberdade e a rebelião. A morte não é vista como algo de negativo. O romântico nutre por ela uma curiosa simpatia. O túmulo romântico é plácido, tranquilo e nele repousa a alma do poeta. O desprezo pela vida terrena leva o herói romântico ao suicídio, à morte heróica, à superação das amarras terrenas, aos desejos realizáveis na outra vida. Os amantes morrem juntos para permanecer unidos eternamente. Se a morte é a forma mais segura de evasão, o romântico também se evade do tempo e do espaço. Na Idade Média, encontra a magia, o mistério, as tradições, personagens como os cruzados, os monges, os cavaleiros, a visão nostálgica dos castelos, o primitivismo.

Como vimos, a reformulação dos valores, por exigência dos cânones românticos, encontra a sua expressão no protagonismo dado a bandidos, meretrizes, rebeldes e outras figuras reprováveis pelos bons princípios estabelecidos pela sociedade burguesa. D.João adquire, assim, no início do século XIX, um campo privilegiado para se revigorar e desperta um novo interesse junto dos jovens românticos. Condenado pela Igreja e pela sociedade, D.João dedica a sua vida a um único propósito: alcançar um ideal. É, ainda, o carácter irresistível do protagonista, que opta por uma vida de paixões e aventuras por oposição ao confortável bem-estar burguês, consumado num tranquilo casamento e numa vida segura e sem sobressaltos, que fascina os novos espíritos do início do Século XIX. Alguns autores não conseguiram mesmo deixar de se identificar com o herói romântico que é D.João.

## ii) A interpretação de E.T.A Hoffmann

A interpretação que E.T.A Hoffmann<sup>54</sup> faz do Don Giovanni de Mozart acaba por marcar profundamente as jovens gerações românticas e, no fundo, delinear as principais marcas que caracterizam o mito no século XIX:

- a) D.João, o revoltado, promotor de sátira e crítica social.
- b) A busca e os sacrifícios do amante-ideal.
- c) O retrato do amante irresistível, o «homem fatal».
- d) Dona Ana convertida em heroína romântica.

Creemos que não é exagero considerarmos o brevíssimo texto deste escritor germânico, autor, na sua também curta existência (1776-1822), de notáveis histórias fantásticas e um indefectível musicólogo, um novo marco na evolução do mito de D. João, pelas razões que iremos apontar. De facto, o conto de E.T.A. Hoffmann é verdadeiramente revolucionário, na forma como perspectiva a figura do famoso sedutor inventado por Tirso de Molina no Século XVII, aqui já assumindo a roupagem de um autêntico herói romântico. Ou melhor, dando início a um percurso evolutivo no Romantismo europeu, como provam as versões subsequentes de renomados autores como Byron, Musset<sup>55</sup>, Pushkin, Sand ou Grabbe. Este novo D. João, associado por vezes a Fausto<sup>56</sup>, outro herói do *Strum und Drang*, “nasce” da interpretação que E.T.A. Hoffmann faz da famosa ópera de Mozart, *Don Giovanni*, de tal forma seu admirador que o «A» de *Amadeus*, que

---

<sup>54</sup> Tal como Kierkegaard, E.T.A. Hoffmann manifesta-se um incondicional admirador do Don Giovanni de Mozart. A sua interpretação é condicionada por motivações de natureza biográfica e pela sua formação musical. No conto *Don Juan, Eine fabelhafte Begebenheit* (1813), o narrador assiste, extasiado, e no decurso de uma viagem, à ópera de Mozart.

<sup>55</sup> *Namouna* (1832) de Alfred Musset, curiosamente, destaca no título o nome da seduzida, e não do sedutor, Hassan, jovem francês convertido ao islamismo. Apesar de atraente e rico, passa a vida correndo atrás das mulheres, procurando-as nas ruas, nas tavernas, movido por um sentimento de revolta em relação às convenções sociais e não por desejo de satisfação sexual. Hassan revela a paradoxal capacidade de manter uma assinalável frieza nos combates e um temperamento de grande generosidade sentimental nas causas amorosas. Gendarme de Bévoitte considera que é na obra de Musset que a concepção romântica do Donjuanismos atinge a sua mais profunda expressão. (Bévoitte, 1993: 17).

<sup>56</sup> Nikolaus Lenau no seu poema dramático *Don Juan* (1844) apresenta o insaciável sedutor em acção, julgando-se um mero instrumento ao serviço de um espírito superior. Assume-se como uma espécie de Fausto do amor que se deleita com os prazeres da sensualidade e beleza feminina. O D.João de Lenau é um sedutor menos irónico, mais lírico, que se interroga sobre a essência do seu próprio desejo, da sua própria identidade.

acrescentou ao seu verdadeiro nome, constitui uma homenagem ao compositor.

A conseqüente interpretação romântica do mito de D. João levada a cabo por Hoffmann resulta, como diz Leo Weinstein em *The Metamorphoses of D. Juan*, de três características que lhe são intrínsecas: Uma prodigiosa imaginação e propensão para as histórias fantásticas, o gosto e a sensibilidade musical e determinadas condicionantes biográficas do tempo em que escreveu o conto.

Diz o escritor que ser um bom compositor significa ser romântico, não hesitando em classificar como tal Haydn, Mozart ou Beethoven. «A música é a mais romântica das artes – Estou mesmo tentado em dizer: a única puramente romântica», diz ainda ele na apreciação que faz da 5ª Sinfonia de Beethoven.

Parece ainda que a leitura que Hoffmann faz da ópera de Mozart é fortemente influenciada por episódios amorosos por ele vividos. Dona Ana, promovida pelo autor a heroína romântica, é muito possivelmente Júlia, sua aluna de música, por quem ele se apaixonara em Bramberg, local onde já se disse ele ter escrito o seu Don Juan, e que, por imposição da mãe, se vê forçada a casar com um marido insignificante, o Octávio da ópera e do conto. Portanto, o Don Juan de E.T.A. Hoffmann é indiscutivelmente uma interpretação subjectiva e pessoal e, ainda que mantendo alguns dos elementos mais tradicionais como as características básicas do herói, a inconstância sentimental, a morte do Comendador, afigura-se-nos uma versão francamente revolucionária, pela introdução de novas características na personagem de D. João: um amante irresistível, um rebelde e um idealista, cujo objectivo prioritário é encontrar a mulher perfeita que o conduzirá ao paraíso.

Do conto de Hoffmann, verdadeiramente só interessam quatro ou cinco páginas da segunda parte, que correspondem à carta que o narrador-viajante dirige a um amigo (Teodoro). Nela descreve uma surpreendente representação do *D.Giovanni* de Mozart no hotel no qual acabara de se

instalar. O autor parece apenas se interessar pelo relacionamento de duas personagens (D. João e Dona Ana). A novidade surge através dos elementos que nos são dados pela primeira vez sobre o sedutor: o seu aspecto físico, o tipo de educação que teve e as razões que explicam o seu comportamento:

Podes acreditar no que te digo, Teodoro, a natureza tinha dotado Don Juan, como se tratasse do mais querido dos seus filhos predilectos, com tudo o que há de mais elevado no homem, num parentesco muito íntimo com o que é divino, muito acima do comum dos mortais, muito para além desses produtos fabricados em massa que, quando saem da oficina, são como zeros, [...] Um corpo robusto e soberbo, uma compleição de onde irradia a chama que caiu no peito, para aí acender pressentimentos da vida suprema; uma sensibilidade profunda, um espírito com uma inteligência rápida...Mas a terrível consequência do pecado original, é que o Maligno conservou o poder de espiar o ser humano e de lhe estender pérfidas armadilhas, mesmo quando faz esforços para elevar à altura do seu ideal e exprime, no próprio acto do seu esforço, a sua natureza divina.

(Hoffmann, 1995: 32)

O D. João de Hoffmann é reabilitado face à figura devassa e por vezes mesmo debochada das versões anteriores, na medida em que as razões que explicam a sua inconstância amorosa acabam por o "salvar". Na verdade, ele procura na mulher-ideal o paraíso na terra:

E pela posse da mulher, ele podia realizar a aspiração que habita o nosso peito, mas unicamente sob a forma de uma promessa celeste: ou seja esse desejo infinito que nos põe imediatamente em contacto com o mundo supra-terreno.

(Idem: 33)

Na impossibilidade de alcançar esse ideal o D. João hoffmaniano rebela-se, dirigindo a sua revolta contra Deus, sem contudo se assumir como figura satânica, e contra a sociedade:

Daí para a frente, a posse da mulher deixou de ser para ele o meio de satisfazer a sua sensualidade, para passar a ser um acto de ironia sacrílega, face à natureza e face ao criador.»

(Idem: 34)

Ao contrário das interpretações anteriores, para Hoffmann, Don Giovanni já havia conquistado Dona Ana ainda antes desta aparecer em palco. Segundo ele, Ana é na verdade a mulher ideal de D.Giovanni, mas que, infelizmente, ele acaba por conhecer demasiadamente tarde, «Donna Anna, quanto a ela, e se olhada pelo lado dos grandes favores que a natureza lhe concedeu, é uma igual de Don Juan.» (Hoffmann, 1995: 34).

D. João encontrou-se com ela, de facto, «no momento do seu mais violento frenesim sacrílego, e em que já só podia conceber o desejo diabólico de a perder.» (idem: 35).

Também se destaca o avassalador poder de sedução exercida sobre D.Ana, algo que aparentemente só Hoffmann vê na ópera de Mozart. Nenhum outro crítico vê no *D.Giovanni* tão profunda emotividade no conflito interno de Ana por ter traído Octávio, aliado ao sentimento de culpa pelo amor dedicado ao assassino do pai.

Para expor estes novos aspectos, era imprescindível encontrar uma nova forma de expressão, diferente do texto dramático. O D. João de Hoffmann tem de falar de si próprio e explicar-se, visto que é mais importante conhecer as causas do seu comportamento do que as suas acções.

Esta nova concepção, altamente subjectiva e passível de ser contestada, abre, doravante, novas formas de perspectivar o donjuanismo, começando desde já pela atenção principal dada a três personagens: D. João, Dona Ana (ou qualquer outra mulher-ideal) e Octávio, sempre visto como a figura mais débil e insignificante da história. Por outro lado, a estátua de pedra e o criado passam para um plano secundário. É, em suma, na interpretação de E.T.A. Hoffmann que D. João assume o seu mais fulgurante e destacado protagonismo.

### iii) *Don Juan Tenorio de Zorrilla: o sedutor redimido*

Zorrilla na sua obra autobiográfica *Recuerdos del tiempo viejo* (1880) parece não ter em grande consideração a sua peça:

Tan ignorante como atrevido, la emprendí yo con aquel magnífico argumento, sin conocer ni *Le festin de Pierre*, de Molière, ni el precioso libreto del abate Da Ponte, ni nada, en fin, de lo que en Alemania, Francia e Italia había escrito sobre la inmensa idea del libertinaje sacrílego personificado en un hombre: Don Juan.

(Zorrilla, 1943: vv.1799-1800)

Orgulha-se apenas de ter inventado D.Inês, figura que substitui o papel assumido nas versões tradicionais D.Ana, personagem muito apreciada pelos românticos, como aliás já vimos:

Mi obra tiene una excelencia que la hará durar largo tiempo sobre la escena, un genio tutelar cuyas alas se elevará sobre los demás Tenorios: la creación de mi doña Inés cristiana; los demás Don Juanes son obras paganas; sus mujeres son hijas de Venus y de Baco y hermanas de Priapo; mi doña Inés es la hija de Eva antes de salir del Paraíso: las pagans van desnudas, coronadas de flores y ebrias de lujuria, y mi doña Inés, flor y emblema del amor casto, viste un hábito y lleva al pecho la cruz de una Orden de caballería. (...) yo tengo orgullo de ser el creador de doña Inés y pena por no haber sabido crear a D.Juan.

(Zorrilla, 1943: vv.1802)

*D.Juan Tenorio* constitui uma modernização da lenda e do seu herói. Apesar do desconhecimento que Zorrilla confessa ter das versões anteriores, trata-se, na verdade, de uma excepcional síntese das interpretações e tendências dos primeiros anos do século XIX: um amante irresistível, uma mulher ideal, uma atmosfera religiosa e mística e, por fim, a redenção de D.João, salvo pela intercepção de uma pura e inocente mulher.

A integração da obra de Zorrilla no movimento romântico europeu merece desde já uma clarificação. Em primeiro lugar, sabe-se como o barroco, o *Siglo de Oro*, assume um forte compromisso social (de defesa da

monarquia) e preenche de forma muito indelével a literatura em Espanha, pelo que se torna sempre complexa e imprecisa a correcta periodização do romantismo espanhol. Por outro lado, o romantismo em Espanha não é nenhum protesto contra a literatura tradicional, mas o prolongamento do que se considera ser o natural carácter e emotividade espanhóis, com especial relevo para a expressão amorosa. Há, de facto, no discurso do Tenório uma convencional retórica amorosa. As personagens misteriosas, as máscaras, o Carnaval, as apostas, a disputa dialéctica e dicotómica com o adversário, a disposição das personagens em cena, a conquista, a fuga, o tenebroso (na segunda parte), os diálogos amorosos, os monólogos introspectivos, de dúvida e de arrependimento, o desafio a Deus e a salvação através do amor, são elementos presentes na peça de Zorrilla que o confirmam como o autor que melhor representa a “erupção” da mentalidade romântica do século XIX espanhol.

D.Juan Tenório mantém os traços do burlador de Sevilha<sup>57</sup>; é rude, valente, mas também um «caballero» que pretende apenas satisfazer o seu apetite sexual, a sua vaidade e orgulho depositado nas apostas que faz. Não procura, ao contrário do herói hoffmaniano, a mulher-ideal. Tal como na obra de Tirso, D.Juan Tenório não é introspectivo, nem reflexivo, actua de forma mais ou menos impulsiva.

Outras das particularidades da peça de Zorrilla têm a ver com o papel que é atribuído à estátua. Esta não tem por função castigar o impiedoso, mas provar a existência da vida além terrena. Há ainda significativas diferenças no comportamento e nos métodos de sedução utilizados. Este sedutor, céptico em relação à religião, revela um refinamento na arte de seduzir; escreve magníficas cartas de amor, usa intermediários, suborna empregados, usa, se necessário, a força para alcançar os seus propósitos.

---

<sup>57</sup> Zorrilla, como durante muito tempo se julgou, não utilizou como fonte de inspiração a obra de Alexandre Dumas (pai), *Don Juan de Mañara ou la chute d'un ange* (1836), terá sido antes o contrário; Dumas parece ter alterado o final do seu drama, uma vez conhecida a versão de Zorrilla. Para além da peça fundadora de Tirso de Molina, a lenda de Mañara foi também incorporada no *D.Juan Tenório*.

D.João é uma personagem na qual se vislumbram, de uma forma privilegiada, os principais traços do herói romântico, que fizeram da personagem um mito e que ao mesmo tempo garantiram a sua permanência universalmente.

Don Juan no es humano, vienen a decir los enemigos que recientemente le han salido al más universal de los fantasmas literarios. A lo que se ha de contestar con una pregunta: No consistirá precisamente su grandeza en que no es humano, sino en la medida en que lo son los mitos? Lo engendró la fantasía hispánica, pero no la realidade española: surgió de la leyenda, no de la historia; lo produjo la imaginación creadora, no la observación.

(Maetzu, 1963: 89)

O D.Juan Tenorio de Zorrilla aglutina as principais características do teatro romântico, quer em termos das condições e origens da sua produção, quer em termos do desenvolvimento da acção.

Para além do recurso ao passado histórico e literário (Tirso e a época do *Siglo de Oro*, as lendas e tradições orais), Zorrilla explora um dos elementos mais característicos do romantismo: o mistério. No acto I, o autor apresenta D.João que sob um disfarce oculta a sua identidade. A acção, totalmente centrada num ambiente de Carnaval, com personagens mascaradas, desperta a curiosidade dos espectadores, levando-os a seguir com redobrada atenção e expectativa as cenas seguintes. O êxito da peça de Zorrilla deve-se em grande parte à ausência de complexidade, facto que prova ser, mais do que um defeito, um autêntica virtude, pois a aceitação que recebeu do público espanhol fez dela a obra nacional de referência, relegando mesmo para segundo plano o *Burlador de Sevilha* de Tirso de Molina. O clima de mistério é desenvolvido no sistemático jogo de ocultações apresentado no Acto II, nos segredos e confidências que dominam as relações entre as personagens, na conquista enganosa de D.Ana, e sobretudo no diálogo que com o escultor, na cena dois do segundo acto.

D.João apresenta todos os símbolos do cavaleiro do *Siglo de Oro*. D.João não é livre, porque está sujeito aos códigos da honra, entendida esta como uma mera aparência. Tal como nas comédias do século XVII, a honra de D.João não é por ele definida, mas sim pelos preceitos sociais. D.João é um produto da opinião dos outros. Manter, na aparência, a conduta de valentia como eixo fundamental da sua vida, move a maior parte das acções do protagonista. Zorrilla, contudo, introduz no seu D.João uma marca romântica. Esboça no seu Tenório traços de rebeldia que o levam a infringir os cânones da honra marcados pela sociedade. Se D.João não é efectivamente livre, mas vítima da honra que ele próprio definiu, também é certo que o “dever” imposto implica um significativo passo a caminho da revolução social. O código, no romântico, depende do próprio indivíduo, e é assim que D.João se converte num símbolo de liberdade, de combate face ao poder estabelecido. Os grandes princípios e valores que vigoram na sua época, que encontramos na relações familiares, na obediência cega ao pai, na hierarquia social, na prática religiosa e na concepção divina, vão sendo contestados pela actuação, por vezes subversiva, de D.João. Esta rebelião social, tanto ao gosto romântico, é por demais evidente no relacionamento tido com D.Gonzalo e D.Diego, que simbolizam o mundo e os valores tradicionais.

D.João, como bom herói romântico, apresenta-se como um ser constrangido pelas convenções sociais que o forçam a actuar contra a sua própria vontade. Se por um lado, a atitude altiva é uma necessidade imposta por si, por outro lado, o código de honra, alheio à sua vontade, marca de forma definitiva o seu destino trágico:

Lhamé al cielo y no me oyó,  
Y pues sus puertas me cierra,  
De mis pasos en la tierra  
Responda el cielo, no yo.

(Zorrilla, Acto IV: vv. 2620-2624)

Uma certa desculpabilização dos actos de D.João, face ao determinismo imposto pelo romantismo a todas as personagens, é bem patente no monólogo em que justifica a morte de Centenas<sup>58</sup> e de Avellaneda:

Culpa mía no fue; deirio insano  
Me enajenó la mente acalorada  
(...)  
No fui yo, vive Dios!, fue su destino!

(Zorrilla, Acto III: vv. 3600-3601/3606)

O amor, elemento nuclear do movimento romântico, é no D.Juan Tenório apresentado de uma forma hiperbolizada, apresentado mais como uma força do destino que arrasta inexoravelmente a vida das personagens.

É particularmente notória a contradição que se verifica, no Segundo Acto, entre os processos de sedução usados por D.João para conquistar D.Inês e a forma como fala dela a Brígida:

Tan incentiva pintura  
Los sentidos me enajena,  
Y el alma ardiente me llena  
De su insensata pasión.  
Empezó por una apuesta,  
Siguió por un devaneio,  
Engendró luego un deseo,  
Y hoy me quema el corazón.

(Zorrilla, Acto II: vv. 1306-1313)

O Terceiro Acto introduz a carta como elemento decisivo no plano de conquista que então enceta. Beneficiando da habilidosa colaboração de Brígida, D.João consegue despertar, de facto, o amor no peito de D.Inês:

---

<sup>58</sup> A salvação de D.João reveste-se de uma certa complexidade, sobretudo em matéria de discussão teológica, na medida em que o arrependimento só teria sentido no tempo da sua vida terrena. A exemplo de Don Félix de Montemar, o herói de *El estudiante de Salamanca* de José Espronceda (1837), D.Juan Tenório assiste ao seu próprio funeral. Na verdade, quando dialoga com a Estátua o sedutor não sabe que se encontra morto: «Estátua – El capitán [Centellas] te mató / a la puerta de tu casa» (Zorrilla, Acto III: vv. 3718-3717)

Brígida. Pues por amor lo entendiera  
El menos entendedor;  
Mas vamos la carta a ver.  
En qué os paráis? Un suspiro?

D.Inês. Ay!, que cuanto más la miro,  
menos me atrevo a leer. (...)

D.Inês. Don Juan dices...! Conque ese hombre  
me ha de seguir por doquier?  
Sólo he de escuchar su nombre?  
Sólo su sombra há de ver?  
Ah! Bien dice: juntó el cielo  
los destinos de los dos,  
y en mi alma engendró este anhelo  
fatal.

(Zorrilla, Acto III: vv. 1636-1641/1744-1751)

Zorrilla confere ao sentimento amoroso um poder transcendental<sup>59</sup>. O amor que Inês experimenta por D.João não é uma mera paixão humana, mas representa o caminho para a salvação que, para além da sedução de uma monja, constitui uma das novidades que a peça de Zorrilla acrescenta à lenda de D.João. Por conseguinte, a partir do romantismo, que redime o sedutor e inventa D.Inês, a lenda do eterno sedutor envereda por um perigoso caminho, pois a profunda metamorfose que se verifica na passagem do barroco ao romantismo, poderia colocar em causa o futuro do mito (Cf. Rousset, 1981: 39).

A sedução efectiva-se também através das palavras e do domínio sobre as linguagens que o Tenório exhibe com inusitada mestria, como fica demonstrado nos famosos versos do Acto IV, ditos e memorizados vezes sem conta em toda a Espanha e que constituem um prodigioso momento de retórica da sedução, actos de fala expressivos que, em certa medida, se

---

<sup>59</sup> Alexander Pushkin escreve em 1830 o poema dramático *O Convidado de Pedra* que transforma o amor de D.Ana por D.João mais plausível. O discurso do sedutor presente nesta versão anuncia, em parte, o D.Juan Tenório de Zorrilla. A sua bem conhecida eloquência, como estratégia de conquista, leva D.Ana a estar de sobreaviso e assumir uma posição defensiva.

relacionam com os actos ilocutórios compromissivos, actos de língua que detêm um maior poder performativo (cf.p.12). Há na realidade uma intenção bem definida no discurso de D.João. Ao divinizar a figura de D.Inês<sup>60</sup> e defender a natureza sagrada do amor, o sedutor consegue através do recurso a uma linguagem sensual, centrada em metáforas ardilosas, derrubar as ténues defesas preparadas por Inês. Por fim, rendida aos poderes que ela própria suspeita serem sobrenaturais, confessa-se conquistada (acto perlocutório), em consequência do efeito das palavras mágicas de D.João:

Inês. Ah! Me habéis dado a beber  
un filtro infernal sin duda,  
que a rendiros os ayuda  
la virtude d ela mujer.  
Tal vez poseí, don Juan,  
un misterioso amuleto,  
que a vos me atrae en secreto  
como irresistible imán.  
Tal vez Satán puso en vos  
su vista fascinadora,  
su palabra seductora,  
y el amor que nego a Dios.  
(...)  
Tu presencia me enajena,  
tus palabras me alucinan,  
y tus ojos me fascinan,  
y tu aliento me envenena.

(Zorrilla, Acto IV: vv. 2232-2255)

Repare-se no efeito que as palavras de D.João produzem no estado de espírito de Inês:

Don Juan!, Don Juan!, yo lo imploro  
de tu hidalga compasión:  
o arráncame el corazón,

---

<sup>60</sup> Os traços virginais atribuídos a D.Inês são típicos das heroínas românticas. Parece-nos ainda pertinente confrontar a desmesura sensorial que domina o discurso de sedução no romantismo e a angélica sensualidade que encontramos na versão mozartiana.

o ámame, porque te adoro.

(Zorrilla, Acto IV: vv. 2256-2259)

Outro dos tópicos muito cultivados pelas diferentes gerações românticas é o satanismo, visto como uma força cega e malvada que arrasta D.João no início do drama. Depois, na segunda parte da peça, assistimos à entrada da força contrária, o poder divino. O maniqueísmo que perpassa por todo o *D.Juan Tenorio* de Zorrilla, e que se evidencia não só em termos de ideologia, mas também no próprio plano estrutural, coloca em destaque o conflito entre o bem e o mal; a revolta e o desafio, que D.João lança a Deus, ficam num plano secundário. O que importa, na verdade, é ver que o próprio Satã tem uma oportunidade para se salvar.

A noção do tempo, que discorre de uma forma inexorável, torna-se num dos elementos-chave do *D.Juan Tenorio*. Seguindo na linha do «que largo me lo fiáis», que encontramos no *Burlador de Sevilla*, ou, ainda, como exemplifica Zamora no título da sua obra, «No hay plazo que no se cumpla...», Zorrilla joga com particular mestria e competência dramática a gestão desta categoria. Logo na abertura da acção, o tempo domina a atenção dos espectadores. É indicado o prazo estipulado por D.João para a entrega de uma carta dirigida a dona Inês, «Este pliego/ irá dentro del horario/ en que reza doña Inés/ a sus manos a parar» (vv. 39-42); Buttarelli teme que a promessa de D.Luís não seja cumprida, «Quia!, ni esperanza:/ el fin de plazo se avanza,/ y estoy cierto que maldita/ la memoria que ninguno/guarda de ello» (vv. 90-94), ou ainda na aposta, e de novo através de um acto de fala compromissivo, celebrada entre D.João e D.Luís: seduzir D.Inês e D.Ana de Pantoja num prazo de seis dias:

Luis. Pardiez, que sois atrevido!

Juan. Yo os lo apuesto si queréis.

Luis. Digo que acepto el partido.

Para darlo por perdido,  
queréis veinte días'

Juan. Seis.

(Zorrilla, Acto I: vv. 676-680)

*D.Juan Tenório* é justamente considerada a peça nacional do teatro espanhol. Representada ciclicamente no dia de Todos os Santos e dos Defuntos, cedo atingiu uma popularidade ímpar na península, sendo naturalmente apreciada também no resto da Europa. A peça tornou-se um fenómeno literário e social, visto que enquanto obra literária permitiu a sacralização ritual de um mito. Desde que foi publicada, o varão ibérico revitalizou-se com os versos galanteadores e fanfarrões de D.Juan Tenório, como quem ingere um afrodisíaco.

O D.Giovanni de Mozart/Da Ponte funciona como perfeita transição entre a idade barroca e o romantismo. O mito sobrevive no período romântico às novas e perigosas cambiantes. D.Ana assume um protagonismo que lhe era até então desconhecido. Sem perder os traços de valentia e impetuosidade que lhe era reconhecido no século XVIII, D.João torna-se mais refinado e cerebral nas estratégias de sedução. Explora, ainda que num discurso estereotipado, a força performativa da palavra, sem contudo abandonar o disfarce, a máscara, e a promessa de casamento, de amor eterno, de felicidade plena. Sonhador e idealista, símbolo da eterna infidelidade, o impenitente sedutor parte em busca da mulher-perfeita. O D.João romântico é uma «Força Viva», irresistível a todas as mulheres. Rebelde, e por vezes mesmo satânico, imagem que começa a ser definida no libertino de Molière e no D.Giovanni de Mozart/Da Ponte, acaba paradoxalmente por ser salvo, pelo amor puro que encontra na Mulher-Anjo. O romântico não esconde a sua simpatia pela figura de D.João. Identifica-se com o mito, pois compreende a lógica do seu percurso do herói que se revolta contra a hipocrisia e as injustiças sociais, do amante inconstante e insaciável. Afinal, trata-se de uma forma de evasão da precariedade da vida terrena. A lição moral preconizada nas versões do período barroco perde o seu sentido no romantismo. D.João já não encarna o mal, mas o bem. O romantismo reabilita a figura de D.João.

No *Don Juan Tenório* (1881) de Julius Hart, o protagonista nem precisa de seduzir. Donna Blanca confessa: «És, simplesmente, demasiadamente belo; como pode alguém resistir ao teu simples olhar? És um mágico». Esta ausência do desejo e passividade, que começamos a notar no perseguidor

de mulheres já em finais do século XIX, marca uma viragem em relação ao estereótipo clássico e suscita algumas reflexões sobre a sobrevivência do mito. Leo Weinstein admite que o sedutor, visto como uma força da natureza no período barroco, que seduz (e sobretudo conquista) pela actuação, sofre uma radical transformação no romantismo, torna-se mais reflexivo e conseqüentemente menos decidido:

What has become of this gay, lively madcap, of this "force of nature"? With their subjective approach the romantic authors have turned this force inward until action has been replaced by word. So much of this energy has been lost in the process of introspection that boredom and indecision, unthinkable in the active Burlador, have come over him and defeated him.

(Weinstein, 1959: 94)

### **3.3. Da reacção anti-romântica (realismo/naturalismo) à modernidade**

Com o advento do racionalismo positivista e os avanços científicos do Século XIX e do início do Século XX, nomeadamente os estudos psicanalíticos de Sigmund Freud aplicados à literatura, o mito de *D.Juan* entrará numa nova e complexa fase. A partir da denominada reacção anti-romântica, o mito é quase destruído. O ilustre sedutor é ridicularizado, diminuído, sobressaem nele traços de mediocridade, de egoísmo, e, para cúmulo, a incapacidade de amar.

Surgem autores contemporâneos de Zorrilla, Byron, Kierkegaard, Lenau ou Musset, que numa reacção anti-romântica, desvirtuam os traços mais peculiares de D.João, designadamente, a imagem de sedutor irresistível. Entre eles, destacam-se Stendhal e **George Sand**. No audacioso romance da escritora francesa, *Lélia* (1833), para muitos especialistas<sup>61</sup> uma muito particular interpretação feminista do tema, no capítulo «D.Juan<sup>62</sup>», a mítica

---

<sup>61</sup> Ver, só a título de exemplo, em Weinstein (1959: 133-134), Becerra Suárez (1997: 163-164), Preiss (1991: 111), as considerações feitas ao romance de George Sand, designadamente as motivações pessoais que levaram a autora a realizar essa particular interpretação do mito. Urbano Tavares Rodrigues considera que após a versão de Sand vai despontando «um donjuanismo feminino, outonal» pouco consistente, que se vislumbra já em Prévost e Ibsen (Rodrigues, 1981: 25)

personagem revela-se cruel, estúpida, grotesca e sem escrúpulos. O sedutor é recriminado pela sua falta de sensibilidade e por não compreender a psicologia e os reais sentimentos do sexo oposto que começa a exigir uma relação fundada na verdade, sem traições ou ideias ilusórias. O D.João dionisiaco, outrora desejado pelas mulheres, reduz-se a um sedutor libertino que, em vez de exercer um poderoso fascínio junto do universo feminino, desencanta e desilude.

A fase realista, numa clara oposição aos cânones literários românticos, e as concepções naturalistas, marcadas pela aplicação do método científico na determinação da natureza psicológica e dos comportamentos humanos, vão condená-lo, moral e socialmente. Tentam mesmo destruí-lo, desprovendo-o de todos os aspectos e faculdades que fizeram dele um verdadeiro estratega da sedução, inclusivamente a virilidade, característica que fazia de D.João um amante insaciável, uma verdadeira força da natureza. Na nossa literatura, sobressai dentro dessa corrente o poema *A Morte de D.João* (1874) de **Junqueiro**, o único autor português a figurar no *Dictionnaire de Don Juan* de Pierre Brunel (1999). O autor condena o donjuanismo como responsável pela corrupção dos costumes. Era dever do poeta, enquanto cidadão, denunciar as imoralidades<sup>63</sup>. Na sua intenção de regeneração social e religiosa<sup>64</sup> (cf. o secularismo evidenciado na peça *D.João* (1920), de João de Barros), Junqueiro afasta o castigo de D.João da

---

<sup>62</sup> Ver em George Sand (1839), Vol.3, pp.181-214. A autora caracteriza a obra da seguinte forma: «*Lélia* a été et reste dans ma pensée un essai poétique, un roman fantasque où les personnages ne sont ni complément, réels, comme l'ont voulu les amateurs exclusifs d'analyse des moeurs, ni représentent chacun une fraction de l'intelligence philosophique du XIX siècle: Pulchérie, l'épicurisme héritier des sophismes du siècle dernier; Sténio, l'enthousiasme et la faiblesse d'un temps où l'intelligence monte très haut, entraînée par l'imagination, et tombe très bas, écrasée para une réalité sans poésie et sans grandeur; Magnus, de débris d'un clergé corrompu ou abruti; et ainsi des autres (...). Quant à *Lélia*, je dois avouer que cette figure m'est apparue au travers d'une fiction plus saisissante que celles qui l'entourent» (Sand, 1839: Prefácio, v)

<sup>63</sup> Junqueiro posicionava-se nessa nova corrente literária comprometida com o real, como afirma no Prefácio: «O poeta tem, pois, obrigação de ser um homem do seu tempo. É necessário que as suas odes, i.e., que o seu sentimento esteja exactamente paralelo aos resultados científicos» (Junqueiro, 1921: xii), e mais adiante confirma essa intenção doutrinária: «A nossa época é uma época de analyse, de critica, de observação, e a poesia, como todas as artes, ha de infalivelmente obedecer a essa tendencia irresistivel» (idem:xiii)

<sup>64</sup> A intenção de crítica social e anti-clerical de Junqueiro vai ecoar em certa medida, se considerarmos as diferenças do enquadramento histórico, no *D.João e Julieta* de Natália Correia (1999a). Neste caso, dado o constrangimento imposto pela censura, a crítica social e política é dissimulada através de códigos neo-simbolistas.

tradicional concepção transcendental de inspiração católica. Deixa-o, no final do poema, a morrer de fome, pois essa é a punição social que se exige a todo o ser parasita. O idealismo sentimental e o clericalismo, simbolizados por D.João e Jehovah, eram os obstáculos ao progresso da sociedade moderna, mas, e seguindo o raciocínio de Fidelino Figueiredo, «como a tóda a negação deve seguir-se uma afirmação, o poeta acudia depois a glorificar Jesus e a libertar Prometeu, símbolos da justiça última, a realizada aliança da consciência e da ciência» (Figueiredo, 1929: 37). Da leitura do poema dramático de Junqueiro, podem-se retirar algumas conclusões contraditórias, se vistas apenas à luz dos preceitos do realismo/naturalismo (cf. Figueiredo, 1929: 38). No entanto, a caracterização de D.João constitui, indiscutivelmente, um desvio em relação ao paradigma do sedutor clássico. O D.João de Junqueiro só seduz durante o tempo em que possui a guitarra feiticeira roubada ao verdadeiro D.João Tenório. Sem esse objecto mágico, seguindo a conclusão de Fidelino Figueiredo:

D. João é um pobre poeta lírico, órfão enfeitado, que concebe uma paixão devastadora por Impéria, símbolo da prostituição opulenta e espirituosa, e que ambos, de tombo em tombo, descem à última miséria.

(ibidem)

Mas é no início do Século XX que, na esteira das novas teorias científicas e das interpretações extra-literárias, o mito dá, aparentemente, lugar ao donjuanismo. Flaubert, no seu "projecto de romance" *Une Nuit de Don Juan* (1855), denuncia já, segundo Álvaro Manuel Machado (1981), as teorias psicanalíticas que Otto Rank apresenta no seu incontornável estudo *Don Juan et le Double* (1932). Também em Espanha, Lafora (1975) e Marañón (1947) com as suas teses científicas de tipo morfo-fisiológicas transformam o sedutor num caso patológico. As interpretações do mito feitas pela medicina, pela sociologia e pela psicologia acabam quase por desmitificá-lo, pois ao analisar o comportamento de Durão, no conjunto das suas reacções e como reflexo específico de uma personalidade, está-se a reduzi-lo a um tipo, o donjuanismo, como defende Jean Massin (1979), citado por Carmen Becerra Suárez no seu ensaio *Mito y Literatura* (cf. Becerra Suárez, 1997: 44-45), ou então a integrá-lo num processo de renovação, por não se

adaptar aos tempos modernos, como sugere Micheline Sauvage<sup>65</sup>, «Os tempos mudaram. Don Juan morreu» (Rousset et al., 1981: 67).

D.João torna-se um mito literário graças a Tirso de Molina e sobrevive inquestionavelmente em duas épocas, no período barroco, e no romantismo, aqui tendo-se já em conta algumas variações significativas em relação ao paradigma primordial. Vamos assistir ao longo século XX a interpretações cada vez mais afastadas desse modelo inicial. Aquilo que Rousset (1981) havia considerado como «invariantes» do mito: o Sedutor Inconstante; o Grupo feminino; o Morto vai sofrendo combinações e variações que, em vez de aniquilarem o mito, permitem a sua sobrevivência e mobilidade ao longo dos tempos. Consideramos pertinente anotar aqui a advertência de Becerra Suárez:

Pero si el mito ha desaparecido, o dicho con más precisión, si el mito se ha quedado detenido en el pasado (pensemos que Prometeo surge de nuevo en el siglo XVIII después de varios siglos de olvido) eso no implica que el personaje haya desaparecido. Muy por el contrario, el nombre de don Juan ha sido utilizado para innumerables héroes del amor;

(Becerra Suárez, 1997: 46)

O mito de D.João sobreviveu às transformações sociais, morais e religiosas do século XX. O conflito com Deus e a dimensão metafísica presente na versão fundadora são obliterados; a relação com o universo feminino altera-se radicalmente. Apenas a sedução se mantém como elemento constante, ainda que por vezes orientada delas para ele, D.João. O mito beneficia, no fundo, da variedade trazida pelas novas interpretações dos autores modernos. Da desmistificação passa-se quase em simultâneo para uma remitificação, para um mito do recomeço<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Micheline Sauvage no seu ensaio «O caso Don Juan» defende também a existência de três elementos constitutivos na caracterização de D.João: «o sedutor, o rebelde, o príncipe do tempo. A sedução, a rebelião, a escolha do tempo contra a eternidade, são igualmente os três temas constitutivos do mito. O personagem e o mito nasceram simultaneamente» (Rousset et al., 1981: 55-56).

<sup>66</sup> cf. Sequeira (2006a).

No século XX, o mito regressa ao lugar do seu nascimento, o palco, onde de uma forma privilegiada evoluiu ao longo do século XVII. O século XIX deu vida ao mito através do romance, respondendo ao tratamento lírico que dominou no século anterior.

Uma das interpretações mais originais, e, concomitantemente, vista como um desvio em relação à «estrutura» tradicional do mito é a peça *Man and Superman* (1903) de **Bernard Shaw** que moderniza as principais personagens, John Tanner, Ann, Ramsden e Mendoza, são réplicas de D.João, D.Ana, a estátua e o diabo, respectivamente. Contudo, Shaw apresenta-nos um D.João (John Tanner) que, na relação entre o homem e a mulher, em vez de seduzir<sup>67</sup>, foge das mulheres, do casamento que lhe é imposto por Ann Whitefield. O predador, transforma-se na presa, num mero objecto usado pela mulher com vista à reprodução. Como acontecia com o D.João concebido por Tirso, uma verdadeira «força da natureza», o herói (super-homem) de Shaw, mais racional, deve, por conseguinte, escapar a esta prisão, pois só lhe interessa gozar os prazeres sexuais, sem as preocupações que advêm das responsabilidades do casamento e da constituição da família. Leo Weinstein interpreta a fuga deste D.João da modernidade deste modo:

Shaw's Don Juan is a supreme realist who wants to leave Hell, the place where beauty and romantic love are worshipped, and go to Heaven, where continued evolution toward the Superman is possible.

(Weinstein, 1959: 153)

Outra versão que situa o comportamento de D.João, na linha do John Tanner de Shaw, é a peça de **Max Frisch**, *Don Juan oder die Liebe Zur Geometrie* (1953), onde de novo o protagonista é caracterizado pela ausência de desejo. Fugindo das mulheres, encontra refúgio na geometria.

A consequência mais evidente desta inversão do sentido da lenda é a geometrização do mito, sublinhando o lado magistral de Don Juan. Personificando a

---

<sup>67</sup> Saliente-se a evolução para a intelectualização do sedutor, aliás, já sentida no D.João de Byron, amante irresistível, «uma Força Viva» de sensualidade e admirável beleza física, ao qual todas as mulheres se rendiam.

procura do absoluto, ela tem a sua expressão máxima na negação do desejo desta figura mítica; é a ironização desse desejo que passa a constituir o motor da comédia. Don Juan, paradigma do desejo, passa a ser protagonista de uma erótica sem objecto, num jogo de múltiplas ausências.

(Neves, 1995: 162)

Este D.João intelectual procura por todos os meios libertar-se das amarras sociais e históricas. Renuncia ao seu tradicional papel de sedutor, mas acaba, como na comédia de Shaw, por casar-se com Miranda, ex-prostituta que ele havia engravidado.

Na opinião de Becerra Suárez (V. Becerra Suárez, 1997: 188-190), a interpretação do mito de D.João mais interessante, que o século XX nos oferece, encontra-se plasmada no ensaio de Albert Camus (2005), «O Donjuanismo», incluído na obra *O Mito de Sísifo*, publicada em 1942. Ao considerar que D.João, tal como Sísifo, não compreendeu o verdadeiro sentido (ou falta de sentido) da sua vida, pois «o que D.João põe em acto é uma ética da quantidade, ao contrário do santo, que tende para a qualidade». Ao não acreditar «no sentido profundo das coisas» torna-se um herói do absurdo. D.João, ainda na concepção de Camus, tem consciência daquilo que simboliza: ele é «o sedutor vulgar e o femeeiro». Ao escolher o amor libertador, que corresponde a um constante processo de morte e renascimento de um novo amor, D.João sabe que como mortal terá um fim e será castigado, «é a regra do jogo» que ele aceita de bom grado. Contudo, mesmo aceitando o castigo, «ele sabe que tem razão e que não pode tratar-se de castigo. Um destino não é uma punição». E o destino que Camus dá a D.João, exemplo de «homem absurdo» que iremos encontrar também no protagonista do seu romance *A Queda*, publicado em 1956, remete-nos para o cenário donde provém o mito primordial:

Vejo Don Juan numa cela desses mosteiros espanhóis, perdidos no alto de uma colina. E se ele olha qualquer coisa, não são decerto os fantasmas dos amores esvanecidos, mas talvez, através de uma escaldante seteira, alguma planície silenciosa de Espanha, terra magnífica e sem alma, em que ele se reconhece. Sim,

é nesta imagem melancólica e resplandecente que temos de nos deter. O derradeiro fim, esperado mas nunca desejado, o derradeiro fim é desprezível.

(Camus, 2005: 71)

A concepção deste D.João «absurdo», um verdadeiro tratado sobre o absurdo da existência humana, que procura gozar ao máximo a única coisa concreta que a vida lhe oferece: o prazer dado pelo sexo feminino, antes que chegue a velhice e a morte, vai influenciar ao longo do século XX inúmeras peças e narrativas sobre o donjuanismo.

Gostaríamos de destacar três obras que em Portugal, a partir de meados do século XX, revisitam o tema de D.João com alguma originalidade.

A peça *A Última Noite de D.João* (1948), de **Fernando de Araújo Lima**, estranhamente ignorada por Urbano Tavares Rodrigues no seu ensaio «O Mito de D.Juan e o Donjuanismo em Portugal», que conheceu a 1ª edição em 1960<sup>68</sup>. No entanto, a obra figura no catálogo das versões de D.João recolhidas por Weinstein (1959: 192) que salienta, apesar do título, não se tratar de uma tradução da peça homónima de Edmond Rostand, *La dernière nuit de don Juan* (1921). Fernando de Araújo Lima, contrariamente ao que poderia sugerir o título, admite que o mito é eterno. A peça centra-se no tema da busca incessante da mulher ideal por parte de D.joão. O sedutor acaba por ser julgado por uma das suas vítimas, que assumindo o papel da estátua de pedra, o adverte para a proximidade da sua morte. Quando lhe chega a castigo divino, reconhece, nas labaredas do fogo do inferno, todas as mulheres que enganou durante a sua longa vida de pecado e devassidão.

A peça em três actos, *D.João e Julieta* (1957), de **Natália Correia**, é apenas publicada em Setembro de 1999, tendo sido levada a cena, pouco

---

<sup>68</sup> Urbano Tavares Rodrigues confessa ter escrito em 1959 o primeiro de três ensaios «O Mito de Don Juan» (V. Urbano Tavares Rodrigues, «Prefácio» de *O Mito de Don Juan e Outros Ensaios*, 1981), no qual cita inúmeras obras que, segundo o autor, parecem ter seguido de forma mais ou menos ortodoxa o tema do donjuanismo em Portugal, desde a sua introdução até o final da década de 50, designadamente a versão escrita por seu pai Urbano Rodrigues, *O Castigo de D.João* (1948), galardoada com o prémio Ricardo Malheiros, 1948, na qual se «propõe um modelo generoso e elegante de voluptuoso conquistador, mais nacional do que provincial» (Rodrigues, 1981: 42-43).

antes, por João Mota e o Teatro da Comuna. Trata-se de um «drama existencial pós-simbolista»<sup>69</sup> de leitura assaz complexa que a autora pretendia rever antes de o dirigir ao palco. A versão de Natália Correia é uma revisitação de dois mitos, um «louco encontro do pecador de Sevilha com a donzela de Verona» (Marinho, 2003: 172), e que relativamente ao mito de D.João posiciona-se, simultaneamente numa linha de tradição e de transgressão<sup>70</sup>. Em termos da sua estrutura formal a peça de Natália Correia concentra os três actos na concepção clássica da tripla unidade que encontrámos na comédia de Molière, partilhando também com o autor francês uma marcada intenção crítica social e moral, como facilmente se apercebe na «criação desordeira que linearmente faz corresponder a constrangida corte de Luís XIV, sob o ferrete da Companhia do Santíssimo Sacramento de Paris, ao salazarento Portugal, sob a absolvição de um Cardeal Cerejeira» (Marinho, 2003: 179). São também muito evidentes as relações intertextuais com a peça de Patrício, sobretudo na aproximação das ideias de Amor e Morte, e uma retoma em continuidade do poema dramático de Guerra Junqueiro, *A Morte de D.João*, no qual o triste poeta julga encontrar nas prostitutas, as Julietas, as Beatrizes e Ofélias que lunaticamente vai perseguindo em sonhos<sup>71</sup>. Os elementos de transgressão situam-se sobretudo ao nível da ausência de sedução de D.João. Ao contrário do que seria expectável, o encontro do mítico amante insaciável com a não menos mítica e celestial Julieta, símbolo da perfeita apaixonada, redundando numa inversão dos papéis. Na verdade, Julieta é dotada de características algo dissonantes, entre a racionalidade e a demência, «maníaca foragida de um manicómio que imaginava ser a heroína de Shakespeare<sup>72</sup>» (idem: 183), quem seduz D.João, de comportamento

---

<sup>69</sup>cf. Armando Nascimento Rosa (1999: 9-25).

<sup>70</sup> Seguimos a proposta de Cristina A. M de Marinho no seu artigo «D.João e Julieta de Natália Correia: tradição e transgressão» (2003: 171-185).

<sup>71</sup> (V. mais adiante o ponto 4.1 do presente trabalho e o quadro 3, em anexo, onde se apresentam exemplos sobre os processos de sedução de D.João, os interlocutores, o enquadramento espaço-temporal da sedução e as estratégias linguísticas e não linguísticas de sedução).

<sup>72</sup> A desmitificação de uma Julieta símbolo do amor perfeito, como reacção anti-romântica é, em nossa opinião outra das provas de «diálogo» ou ascendência intertextual entre *A Morte de D.João* e a peça de Natália Correia.

sexualmente ambíguo<sup>73</sup>, atraído, qual Romeu trágico, para uma morte suicida nas águas do atlântico, símbolo do «mar tumultuoso de um Portugal perdido» (ibidem). A crítica mordaz feita à fina-flor da sociedade lisboeta e à hipocrisia dos poderes financeiros e políticos, a integração de temas proibidos, sobretudo tendo em conta o fervor religioso e os preceitos morais da época, como a homossexualidade, o incesto e o adultério, fazem do *D.João e Julieta* de Natália Correia, uma original revisitação do mito de D.João, onde se interseccionam os textos de Junqueiro e Patrício, e que, simultaneamente, se aproxima e se afasta, da tradição dramatúrgica clássica que encontramos em Tirso e em Molière.

*O Conquistador* (1990) de **Almeida Faria** constitui também um romance muito original. Nele se fundam mitos aparentemente inconciliáveis. Na verdade, o herói de Almeida Faria afasta-se do paradigma de sedutor criado por Tirso de Molina. Tal como no *D.João e Julieta* de Natália Correia, que abordámos anteriormente, em *O Conquistador* há a integração do mito de D.Sebastião com um protagonista (tendo entre outras afinidades, o mesmo nome do rei), sedutor que revela um enorme sucesso junto das mulheres, mas que, a nosso ver, se aproxima vagamente do mítico D.João. Quando muito, tratar-se-á de um D.João em gestação. A narrativa<sup>74</sup> dá-nos a perfeita visão do seu crescimento e aprendizagem das estratégias de sedução. Julgamos que Sebastião corresponde a um outro tipo de sedutor que não se enquadra no modelo do donjuanismo clássico, pois o seu comportamento tende para o amor monogâmico. Assume o desejo de satisfazer todas as mulheres como desígnio dionisiaco (e profissional, como bem ilustra o episódio em Paris, na *Société pour l'Usage Convenables des Hommes*). É o próprio quem confessa:

---

<sup>73</sup> Para além da relação homossexual com o Jovem Loiro «efeminado», «snob», «wildeano» em Paris e as conquistas bissexuais de que se vangloria, D.João é acusado de ter sido o mentor do culto de Sodoma, pois na opinião de Janico terá formado «uma seita cujo fim é o esclarecimento à luz da estética de certos factos históricos julgados condenáveis pela moral exegética. Entre outros casos pugnavam pela reabilitação de Sodoma» (Correia, 1999a: 39).

<sup>74</sup> Trata-se de uma narrativa aberta, pois no sétimo e último capítulo deste romance satírico, irónico e esotérico, o protagonista desaparece, ficando a diegese privada do seu desenlace. Sobre a misteriosa personagem diz Rosa Maria Martelo o seguinte: «Desde o seu aparecimento ambíguo e messiânico (e não nascimento efectivo) até aos vinte e quatro anos, idade em que Sebastião, tal como o rei, “desaparece”, não numa batalha campal mas numa serra de Sintra para se debater numa batalha interior de reflexão retrospectiva» (Martelo, 1991: 104)

Quanto a mim, achava-me no direito de distribuir carinhos a quem precisasse de mim. Queria aliás salvar a péssima reputação do sexo masculino, que não pode gabar-se de um único santo que se desse a todas as mulheres, como a todos os homens se deram Santa Maria Madalena ou Santa Maria Egípcíaca.

(Faria, 1990: 115)

Sebastião, que partilha ainda com o «Encoberto», o desejo de conquistar, mulheres no primeiro, as vitórias bélicas no segundo, não persegue o amor do instante, mas o amor duradouro. Quando no final da narrativa se refugia na serra de Sintra, introspectivo, descobre que as saudades de Clara se sobrepõem a todas as outras lembranças femininas e que a sua relação com as mulheres é encarada como uma missão, «um apostulado laico»:

Não quero ser, por exemplo, o simples gozador, o engatado preocupado com a satisfação da sua vaidade, o sedutor de lábia fácil, disposto em qualquer momento a entoar a “canção do bandido”. Por mim, tenho dificuldade em perceber o meu razoavelmente bem sucedido acesso às mulheres. Nem lhe chamo sucesso; quando muito trata-se de um apostolado laico, de uma campanha contra a frustração, a tristeza e o desespero nas femininas fileiras. Não me incluo na classe dos devassos nem dos que gostam de armar para impressionar, dos que conhecem todas as jogadas e lhes basta orientar convenientemente os assaltos, ora pedindo ora implorando, ora exibindo ardores devoradores ora simulando displicência, ora ao ataque ora à defesa.

(Idem: 130-131)

A aproximação de outros mitos ou figuras lendárias ao mito de D.João, que verificamos nas obras de Natália Correia e de Almeida Faria não constitui propriamente uma novidade. São conhecidas principalmente as tentativas de fusão sobretudo com a figura de Fausto<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Vejam-se os exemplos apontados por Becerra Suárez (1997: 142- 145): Nicolas Vogt, *Der Färberhof oder Die Buchdruckerei* (1809), onde se fundem os dois heróis em um só; no poema de Paulo Menotti del Picchia, *A Angústia de D.João* (1928), comparam-se as filosofias de ambas as personagens; A.K.Tolstoi no poema dramático *Don Juan* (1860) incorpora o «Prólogo en el cielo» do *Fausto* de Goethe; ou ainda no confronto dos dois heróis míticos como acontece em *Don Juan und Faust* (1829) de Christian Dietrich Grabbe.

O *D.Juan* (1963) de **Gonzalo Torrente Ballester** e as versões mais recentes em Língua Portuguesa, apresentadas pelo brasileiro João Gabriel de Lima, com o seu *Burlador de Sevilha* (2000) e pelo nosso José Saramago na sua magistral interpretação em *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005) são a prova que, de facto, se passou de uma desmitificação a uma reinitificação.

Relativamente a Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), não se pode dizer, ao contrário de João Gabriel de Lima, que se estreou na narrativa<sup>76</sup>, escolhendo a figura mítica de D.João para primeiro romance. Tão pouco se trata da iniciação à temática donjuanesca. De facto, muita da obra do prestigiado escritor galego tem a ver directa ou indirectamente com o mito de D.João que ele próprio considera ser genuinamente espanhol (cf. Torrente Ballester, 1981: 327).

O *D.Juan* de Ballester representa uma reacção contra determinadas versões modernas influenciadas pelas teorias científicas, designadamente as do Dr. Marañón, assim como uma oposição à geração de 98 que integrava importantes nomes das letras espanholas, como Unamuno, Machado, Azorín, Maetzu, Valle-Inclán e Baroja, que, na sua opinião, «maltrataram» a figura de D.João. O mito é reinterpretado por Ballester:

Mi particular concepción del amor sirve, pues, de base a mi novela *Don Juan* y, al mismo tiempo, está en ella expresada. (...) La iniciación de mi Don Juan en la vida amorosa fue así, como él mismo la describe: un ansia de amor cósmico que se ve reducida a la mera sexualidad individual, algo que no da lo que se espera, algo que defrauda.

(Torrente Ballester, 1981: 100-101)

---

<sup>76</sup> Becerra Suárez (1997) considera que a opção pelos géneros narrativos possibilita ao leitor conhecer directamente os pensamentos de D. João, sem a mediação do autor, através das indicações cénicas. Do seu romance diz o próprio Ballester: «Está escrita en prosa, no hay que decirlo, y, salvo uno solo de sus capítulos y un desahogo lírico, en primeira persona del pretérito. Su acción se desarrolla en París, época actual, y en Salamanca y Sevilla, principios del siglo XVII. El personaje que la cuenta, el narrador, hallándose en Paris, se tropieza – y no casualmente – con un sujeto divertido, inteligente y un tanto pintoresco que, a vuelta de varios episodios, pretende haberle creer que es Leporello, y que el amo a quien sirve es Don Juan Tenorio.» (Torrente Ballester, 1981: 88)

O *D.Juan* de Ballester apresenta uma interessante combinação de narrativas que leva o leitor a presenciar o momento em se produz a passagem do homem ao mito, do orgulho de casta ou linhagem à soberba (cf. Becerra Suárez, 1997: 190-191). Ballester recria o mito de D.João, reformulando a questão teológica, aproximando-o do Burlador de Tirso de Molina. Na verdade, o autor faz a transposição do mito clássico para o século XX, devolvendo ao sedutor todas as características tradicionais. Com o seu romance (Ballester prefere a designação de «história»), o autor responde a muitas das questões que ao longo dos séculos nenhuma versão soube responder (cf. Capítulo IV, pp.143-250). Educado segundo os princípios do código da honra e da vontade de Deus, no momento do conflito das duas leis, D.João escolhe o caminho do pecado:

A sorte vai-me fazer falta. Porque, perante esta prova da minha liberdade, e para deixar Deus ficar bem, escolho a partir de agora mesmo o pecado. (...) Negar a Deus para pecar tranquilamente, ou disfarçar o pecado de virtude. Deus deve sentir nojo dos pecadores. Mas eu atrever-me-ei a pecar cara a cara, a defender o pecado, a saber o que ponho em jogo. Sei que no fim serei vencido, e aceito a derrota; mas, até lá, pecarei com orgulho de soldado vitorioso. Eu reivindicarei os pecadores perante Deus, serei o primeiro digno d'Ele. No fim, terá de me sorrir.

(Torrente Ballester, 1995: 228-229)

Outra das contribuições do *D.Juan* de Ballester é explicar a inconstância do sedutor, afastando-se das teorias científicas do início do século XX, como o resultado da desilusão da primeira experiência sexual que destruiu a idealização do amor que tinha concebido:

Se esta noite tivésseis seguido o meu pensamento no seu interior, se tivésseis tido olhos para algo mais do que a burla de don Gonzalo, teríeis reparado como passei do entusiasmo quase religioso, do desejo de encontrar Deus no corpo de Mariana, à decepção, à solidão incomunicável do prazer. Agora pergunto-me, diante de vós: porque é que Deus não fez as coisas de outra maneira? Porque é que fez a carne bela e atractiva, e disse depois que a carne era pecado? Pergunto a Deus. E atrevo-me a dizer-lhe que está mal feito.

(Idem: 172)

Por não compreender e aceitar as leis divinas, D.João torna-se no caçador de mulheres, «instrumentos» da sua inimizade com Deus e do desafio à sua autoridade:

Eu penso simplesmente que o Senhor, para me dar facilidades, quis mostrar-me o terreno em que mais apropriadamente pode exercitar-se a minha inimizade. Porque descobri que as mulheres nos meus braços são felizes. São-no, talvez, demasiado; são-no como só o poderiam ser no Paraíso. Então, ao dar-lhes semelhante felicidade, arrebatou a Deus o que é dele, o que só Ele deve dar.

(Idem: 249)

**João Gabriel de Lima**, com o seu romance de estreia *O Burlador de Sevilha* (2000), contribui para a recriação do mito de D.João. O autor brasileiro, nascido em São Paulo em 1965, um musicólogo e confesso apreciador de Mozart, numa nítida filiação tirsiana recoloca o enredo no local e na atmosfera onde nasceu o mito literário. O Burlador de Gabriel de Lima segue o de Tirso de Molina no jogo de enganos e de burlas. Contudo, a acção é bem diferente daquela a que assistimos na versão fundadora. O sedutor, cuja identidade desconhecemos (o mesmo se aplica ao criado), arquitecta os seus planos de conquista até ao mais ínfimo pormenor. Racional e meticoloso, como Johannes no *Diário do Sedutor* de Kierkegaard, nada é deixado ao acaso.

As duas histórias de aventuras amorosas entrelaçadas, passadas em Sevilha, acabam por convergir através da acção das personagens que participam em ambas, embora com nomes diferentes. Numa das narrativas, surge o Burlador, acompanhado pelo Criado, autêntico assistente e prospector das conquistas encetadas após um cuidadoso estudo, e, sinal dos tempos modernos, com o recurso às novas tecnologias. O Burlador numa entrevista que concede a Lenço Azul, jovem jornalista e uma das suas múltiplas conquistas, considera que D.Juan está morto, mas se ainda hoje estivesse vivo teria dificuldades em se adaptar à modernidade: «Hoje em dia, a capacidade de seduzir é prerrogativa das mulheres. Elas estudam essa arte com mais afinco.» (Lima, 2003: 133).

A sedução em Gabriel de Lima exerce-se não só através de elementos não linguísticos, objectos de decoração dos interiores, a indumentária, o trato físico e as maneiras cuidadosas, que contribuem para adensar a atmosfera própria de um enredo artificial, num jogo de ilusão e aparências, mas também através da palavra. Ao contrário de Molière, é a escrita que assume a forma de comunicação predilecta nas estratégias de sedução. As cartas e principalmente os bilhetes escritos são armas muito eficientes na arte de seduzir<sup>77</sup>. Recordemos as sugestões do *Diário do Sedutor*:

Porque eu estou absolutamente convencido de que as cartas são um meio incomparavel para se fazer impressão numa rapariga. Muitas vezes a letra morta tem uma influência mais poderosa do que a palavra viva: porque a leitura é uma comunicação misteriosa; e além disso tem-se a vantagem de se estar senhor da situação: ninguém está lá para nos perturbar. E uma rapariga gosta de estar só com o seu ideal, principalmente nos momentos em que mais commovido tem o coração.

(Kierkegaard, 1911: 214-215)

Na sua obra, Gabriel de Lima não se limita a relatar os episódios de sedução, mas, como já havíamos visto em Molière, critica certos aspectos da sociedade contemporânea, num propósito de ideal libertário que encontramos também no D.Giovanni de Mozart. Lima ao desmascarar os homens e as mulheres do nosso tempo, visa sobretudo revelar «o primado da aparência em todos os sectores da sociedade e das relações humanas, a ideia recorrente de que a imagem é tudo» (Sequeira, 2006b: 38).

No *Burlador de Sevilha* não há lugar para o castigo divino. É a própria vida que pune o sedutor ao mostra-lhe como o tempo é inexorável, subjugando o homem a precariedade da sua vida.

No modo lírico, surge em Portugal muito recentemente uma interpretação que recupera a história do mito de D.João. Trata-se do «*D.Juan*», breve poema (32 versos) de Fernando Pinto do Amaral, incluído no livro *Pena*

---

<sup>77</sup> Ovídio, no Livro I da sua *Ars Amatoria*, salienta a importância das palavras na arte de seduzir: «Foi uma carta levada numa maçã que enganou Cidipe, e sem, o saber, a jovem ficou amarrada pelas suas palavras» (Ovídio, 2006: 43)

*Suspensa* (2004), em cujo discurso, de tom confessional, se revelam os traços característicos do mítico sedutor, o amante insatisfeito, vil e mentiroso. Este D.Juan apresenta-se ao encontro marcado com a estátua de pedra, sem arrependimento, convicto da fatalidade do castigo. Da figura libertina, numa filiação mozartiana, sobressai a principal marca que lhe confere a dimensão mítica, a eternidade. Como a fénix, a morte não significa o fim para «*D.Juan*». Ele apresentar-se-á sempre diante da estátua para um castigo que não põe cobro a existência da personagem, mas que representa, antes, uma renovação na história do mito: «Estou aqui, / não sei arrepender-me – não hesites: abre o teu alçapão pra que me deixe / engolir para sempre. (...) Marcaste-me um encontro – e foi o último?» (Amaral, 2004: 140)

No modo dramático, e depois da proposta de Norberto Ávila com o seu *D.João no Jardim das Delícias* (1987), que, segundo Luiz Francisco Rebello (2000: 126), constitui uma paráfrase do *D.João Tenório* (1920) de Júlio Dantas, que por sua vez é uma adaptação do drama de Zorrilla, surge em 2005 a peça de teatro de **José Saramago**, *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*. Num registo de língua actualizado aos tempos modernos e de indisfarçável tom coloquial, desprovido de artifícios estilístico-formais, Saramago reabilita o mito, numa clara revisitação do libreto de Da Ponte e da ópera de Mozart<sup>78</sup>. Contudo, introduz também algumas inovações que radicalmente alteram a caracterização do mítico sedutor. O D.Giovanni «dissoluto» em Mozart é «absolvido» por Saramago:

Era certo que sempre havia pensado que Don Giovanni não podia ser tão mau como o andavam a pintar desde Tirso de Molina, nem Dona Ana e Dona Elvira tão inocentes criaturas, sem falar do Comendador, puro retrato de uma honra social ofendida, nem de um Don Octávio que mal consegue disfarçar a cobardia sob as maviosas tiradas que no texto de Lorenzo da Ponte vai debitando.

(Saramago, 2005: 15)

---

<sup>78</sup> No prefácio do libreto de Saramago estão registadas as considerações do autor sobre o desafio que o tema coloca, sobretudo pela necessidade de superar a falta de originalidade no tratamento do mito na actualidade: «Comecei por argumentar que sobre as malas-artes de Don Giovanni tudo havia sido dito, que não valia repetir o que os outros já tinham feito melhor;» (Saramago, 2005: 15).

A peça de Saramago, escrita a pedido de Azio Corghi, representará, na ligação do mito à música, uma tentativa de superar as ambiguidades da ópera de Mozart. O castigo de D.Giovanni é cumprido na terra e não no céu. A morte não seria dada pelo Comendador, estátua que ele ridiculariza em tiradas hilariantes e irónicas, mas pelo desprezo e humilhação pública a que seria sujeito caso Zerlina, a verdadeira sedutora da peça, não lhe tivesse relatado o episódio do desaparecimento do catálogo original, no qual D.Giovanni registara as duas mil e sessenta e cinco mulheres seduzidas<sup>79</sup>. De burlador passava a burlado. Sem passado, D. Giovanni perde toda a sua dimensão mítica.

O D.Giovanni de Saramago é um sedutor envelhecido e que já não seduz<sup>80</sup>:

Don Giovanni:

Já viste esse homem, agora podes ir-te. Don Giovanni está morto como Don Octávio.

Zerlina:

Não irei.

Don Giovanni:

Que queres que faça contigo?

Zerlina:

É tempo de que eu te conheça e me conheça a mim.

Don Giovanni:

E Masetto?

Zerlina:

Não amo Masetto, amo-te a ti.

Don Giovanni:

Tremem-me as mãos. Este não é Don Giovanni.

Zerlina:

---

<sup>79</sup> Quando descobre toda a trama que haviam congeminado para fazer desaparecer o verdadeiro catálogo de D.Giovanni, Zerlina acode de pronto em seu socorro: «Não vim para me rir de ti. Vim porque havias sido humilhado, vim porque estavas só, vim porque D.Giovanni se tinha tornado de repente num pobre homem a quem haviam roubado a vida e em cujo coração não restaria senão a amargura de ter tido e não ter mais» (Saramago, 2005: 92).

<sup>80</sup> Podemos ler no posfácio: «A minha ideia é que Don Giovanni, ao contrário do que sempre se diz, não é um sedutor, mas antes um permanente seduzido. A simples presença de uma mulher perturba-o» (Saramago, 2005: 108).

Este é Giovanni, simplesmente. Vem.

(Saramago, 2005: 92-93)

No posfácio intitulado «Génese de um Libreto» que acompanha a obra, Saramago afirma ter consciência de que o seu D.Giovanni é uma figura paradoxal pois, «o sujeito imoral por excelência, é um homem fiel à sua própria responsabilidade ética» (idem: 108), e não cai na hipocrisia de aceitar a proposta do Comendador que insiste na sua redenção mediante um pedido de perdão.

O convite de Azio Corghi partiu de uma ideia inicialmente proposta por Saramago para a elaboração de um libreto sobre a «Verdadeira Morte de Don Giovanni» (cf. Saramago, 2005: 107). No entanto, a peça do nobel português, partindo das versões tradicionais, traz inovadoras contribuições que alimentam a história do mito de D.João, revitalizando-o. Tal como as obras de Ballester e de Gabriel de Lima, o D.Giovanni de Saramago constitui uma interpretação do mito de D.João como «um mito de recomeço ou de novo nascimento de que faz parte a ruptura como princípio estruturante» (Sequeira, 2006b: 35).

Seguindo a proposta de síntese apresentada por Becerra Suárez (1997), que tem em conta principalmente o contexto espanhol, mas que julgamos poder ser aplicada a um universo de produção literária mais amplo, os temas desenvolvidos nas versões do mito no século XX são, em resumo, os seguintes:

- a) **D.João como exemplo de incapacidade de amar**, por razões fisiológicas (D.João impotente, afeminado, homossexualidade latente), que encontramos, por exemplo, no *D.João e Julieta* de Natália Correia ou devido a razões espirituais, metafísicas ou filosóficas.
- b) **Retorno às características tradicionais**, reafirmando-se as qualidades do sedutor do período barroco e romântico, como resposta

às tentativas modernas de destruição do mito (cf. o *Burlador de Sevilha* de Gabriel de Lima).

- c) **Paródias ou imitações jocosas**, sobretudo no tratamento que é dado ao mito pelos autores dramáticos mais dedicados ao teatro de humor. Embora não seja uma verdadeira glosa do mito de D.João, *O Conquistador* de Almeida Faria destaca-se pelo humor e ironia que sobressai nos episódios de intensa e precoce actividade sedutora protagonizados por Sebastião.
  
- d) **D.João fugindo das mulheres e do amor**. D.João intelectualizado que apenas aspira à sua liberdade, que procura recusar as suas responsabilidades sociais e a fatalidade do seu destino de sedutor. Encontramos esse comportamento no D.João de Patrício que foge a todo o contacto físico, por viver obcecado pela morte.
  
- e) **Remitificação ou recriação do mito**. O renascimento do mito de D.João, transportando, num esforço de fidelidade, a estrutura das versões clássicas de Tirso, mas também de Molière e de Mozart para os tempos modernos (cf. *O Don Giovanni* de Saramago).

## **CAPÍTULO IV**

### **O mito em Portugal**

*O instinto da morte é o instinto de viver feito  
consciência: sem ele, não há vida interior.*

(António Patrício, *D.João e a Máscara*)

#### **4.1. A contribuição portuguesa para a caracterização do donjuanismo**

Procuraremos, agora, apontar os factores de difusão do mito em Portugal e a forma como foi interpretado pelos nossos autores. Pensamos que se ainda hoje é muito discutível considerar a existência de um donjuanismo português, que corresponda às especificidades da tradição cultural e literária portuguesas, procuraremos, no entanto, reunir alguns dados que são geralmente apresentados para justificar a pertinência da formulação de uma teoria donjuanesca que corresponda à psique e sensibilidade lusitanas. As pistas que nos são dadas por Fidelino de Figueiredo e Urbano Tavares Rodrigues, que pouco acrescenta ao texto do primeiro, não nos parecem suficientemente sólidas, pois os efeitos das idiosincrasias nacionais que se reflectiram na recepção da lenda do Tenório sevilhano não constituem, por si só, uma variação genuína dentro da história do mito. Por outro lado, verifica-se que o desconhecimento além fronteiras do tratamento do donjuanismo em Portugal é flagrante, pois é ignorado por muitos, ou citado em apenas duas palavras. A contribuição portuguesa é referida, ainda que sumariamente, por críticos de renome como são os casos de Gendarme de

Bévotte<sup>81</sup> e Leo Weinstein<sup>82</sup>, encontrando-se ainda breves e displicentes referências noutras obras. Por exemplo, Mercedes Saenz-Alonso confessa o seu profundo desconhecimento do tratamento do mito em Portugal, dedicando-lhe um ínfimo parágrafo no seu estudo *Don Juan Y el Donjuanismo* (Saenz-Alonso, 1969: 136).

Carmen Becerra Suárez, a propósito da presença de um dos elementos estruturantes do mito, o convite ao defunto<sup>83</sup>, presente nas tradições populares e folclóricas, refere-se a Portugal, citando Menéndez Pidal:

Esta suposición no cuenta con que en España existe muy arraigada la tradición del convite al difunto. No sólo hay cuentos **portugueses** [acentuado nosso], sino también gallegos y castellanos, y no sólo hay cuentos, como en los demás países, sino romances

(Becerra Suárez; 1997: 60)

Esta tese sobre as fontes que antecederam o mito literário foi também defendida por estudiosos portugueses, nomeadamente por Teófilo Braga que, indo mais longe na busca das raízes nacionais da lenda do João Tenório, fundou uma teoria, mal acolhida de resto por grande parte da crítica estrangeira<sup>84</sup>, onde se evidenciam elementos do mito donjuanesco prevalentes no folclore e nas tradições lusitanas. Defendeu mesmo a origem

---

<sup>81</sup> Bévotte aponta para a possibilidade da peça de Tirso ter sido representado em Portugal. Lisboa, referência que se mostrou sempre do agrado do público em geral, (cf. a descrição fascinante da capital portuguesa no *Burlador de Sevilha*) era ainda no século XVII uma cidade para onde convergiam muitos europeus atraídos pelo ambiente de aventura proporcionado pelos descobrimentos (cf. Bévotte, 1993: 66)

<sup>82</sup> No extenso catálogo que acompanha a sua incontornável obra *The Metamorphoses of Don Juan* (1959), na inventariação, até meados do século XX, cita a primeira representação do mito, em 1775 ou 1783, em folheto de cordel, *O Convidado de Pedra ou D.Juan Tenório o Dissoluto*, uma adaptação, anónima, da peça de Molière, e praticamente todas as versões portuguesas conhecidas até *À Última Noite de D.João* de Fernando de Araújo de Lima (1948).

<sup>83</sup> cf. Sequeira (2005) relativamente às tradições populares associadas ao culto dos mortos em Portugal.

<sup>84</sup> Victor Said Armesto, com base nos textos do próprio Tirso de Molina, admite as influências que o folclore e as tradições locais terão exercido, em certa medida, no autor, durante a sua prolongada presença no nordeste da Península Ibérica: «De muchos pasajes de comedias de Tirso (*Mari-Hernández la Gallega, El amor médico, La villana de la Sagra...*) se infiere con toda claridad que Tirso residió bastante tiempo en Galicia y en Portugal, seguramente en conventos de su Orden o para negocios de ella» (Said Armesto, 1968: 57-58).

portuguesa dos Tenórios, facto que mereceu algumas críticas de Fidelino de Figueiredo:

A hipótese portuguesa de Teófilo é tão erudita como a italiana de Farinelli, mas igualmente precária. Podem opor-se-lhe os mesmos argumentos de Vitor Said Armesto a Farinelli. A situação moral e humana da libertinagem é em tôda a parte registada, mas a criação do mito é de Tirso, como é universal e eterno o maor, e é helénico o mito de Vénus.

(Figueiredo, 1929: 36)

Reivindicar a nacionalização do donjuanismo, ou a mera especificidade de comportamentos donjuanescos afastados do contexto cultural, espiritual, e político da Andaluzia do Século XV, constitui um perigoso exercício. Se é legítimo que, partindo dos elementos ou temas invariantes do mito/lenda de D.João Tenório, vamos encontrar variações e mesmo numerosas combinações que asseguram a mobilidade e a vitalidade do próprio mito; há, contudo, um perigo bem real de desmistificação do mito nas transformações verificadas a nível da relação entre os elementos "invariantes". Por exemplo, a relação do Grupo Feminino com as outras duas que, em vez de constituírem variações do tema, representam deturpações que põem em risco a sobrevivência do mito, já que seriam vistas antes como uma espécie de remitificação ou a criação de um novo mito. Esse fenómeno tornou-se mais pertinente na época modernista, designadamente através dos estudos psicanalíticos de Freud, Jung, Marañón, ou ainda nas interpretações feministas do tema, como bem demonstram os exemplos de George Sand no seu romance *Leila* ou, no caso português, a obra lírica de Florbela Espanca e de Natália Correia, no caso desta, importa destacar a sua peça em três actos *D.João e Julieta* (Tal como em Kierkegaard, personagem feminina resgatada do universo dramático de Shakespeare), uma interpretação neo-simbolista de sincretismo literário. Sobre a hipótese de uma expressão feminina do donjuanismo presente na obra de Natália Correia destacamos, entre os inúmeros exemplos, os seguintes versos<sup>85</sup>:

---

<sup>85</sup> Ver Natália Correia (1999b: 55)

Há dias em que sou monja  
Há outros em que sou fêmea  
E, embruxada, na fogueira  
Do amor ponho mais lenha

Ou, fazendo lembrar o D.João de Patrício, santo e casto<sup>86</sup>:

Nos dias em que sou monja  
Ardo nos claustros da lua.  
Nos dias em que sou fêmea  
No sol arrefeço, pudica

Sabe-se que só em 1775 é que surge em Portugal, em folheto de cordel, uma adaptação da peça de Molière e que o *Bandolim de D.Juan* de J.Simões Dias, incluso numa 2ª edição (1867) aumentada do livro *Relicário ou o Mundo Interior* (1ª edição de 1863), representa a primeira versão portuguesa do mito de D.Juan. O tema, ao penetrar na nossa literatura sofreu um tratamento particular, moldou-se, como aconteceu noutros países, às nossas tradições, à nossa atitude e mentalidade. Urbano Tavares Rodrigues defende a existência de um donjuanismo nacional, situado entre «a leviandade erótica e o orgulho sexual do latino, por um lado, e por outro lado a idealização da mulher, o gosto lusitano da doce submissão e adoração, que caracteriza o nosso lirismo matriarcal e em grande parte mariânico.» (Rodrigues, 1981: 30). Mesmo antes da criação literária da figura de D.Juan Tenório por Tirso de Molina, já povoavam as páginas da nossa literatura, figuras que eram autênticos amadores-nato, desde o Macias da poesia trovadoresca ao Bernardim. Aparte os protagonistas das versões portuguesas sobre o mito de D.João, são muitas as personagens que se enquadram na forma tipológica definida pelo donjuanismo. Poderemos citar, a título de exemplo, a figura de Fradique Mendes criada por Eça de Queirós, ou o seu Basílio, o Carlos das *Viagens* que na sua famosa carta confessa amar as três irmãs inglesas, os peraltas de Júlio

---

<sup>86</sup> Trata-se da estrofe seguinte, no mesmo livro e na mesma página.

Dinis, o Senhor Paúl de Boquilobo de Júlio Dantas<sup>87</sup>, ou alguns protagonistas das novelas camilianas. Não poderíamos deixar de acrescentar à vastíssima lista de exemplos de comportamentos donjuanescos na literatura portuguesa, a *Criação do Mundo* de Miguel Torga, exemplo de «donjuanismo aventureiro» como bem salienta Maria Manuela Sobrinho (2006). Na lírica, e só a título de exemplo, avultam nos poemas de Camões (autênticas transposições da sua vivência amorosa na pluralidade), Bocage, Garrett (sendo as *Folhas Caídas* uma extraordinária prova de longevidade donjuanesca) ou, numa perspectiva do feminino, Florbela Espanca e Natália Correia que trilham na sua poesia um percurso de múltiplas experiências amorosas na procura do amor fremente e absoluto. Muito singular, neste domínio da concepção e comportamento amoroso, é o caso de David Mourão-Ferreira que «com força e originalidade, entre o magna das vivências eróticas» (Rodrigues, 1981: 43) desenvolve na sua obra, poética e novelística, os temas de Tristão (símbolo do amor monogâmico) e do donjuanismo. Vasco Graça Moura, por outro lado, no seu ensaio *David Mourão-Ferreira ou a Mestria de Eros* afasta a ligação do poeta a um possível culto do donjuanismo: «Para D.Juan importam fundamentalmente os valores de uma *ética de quantidade*, como diria Camus, (...), enquanto, na obra de MF, incessantemente se persegue uma (po)ética da qualidade» (Moura, 1978: 13).

Ao leque de notáveis sedutores da ficção literária portuguesa, poderíamos acrescentar outras figuras reais, como o galanteador, «tragicamente pobre» que foi o Cavaleiro de Oliveira<sup>88</sup>, «pitoresco complexo de donjuanismo, de espírito crítico, de exotismo e de heterodoxia» (Figueiredo, 1929: 11). Garrett, ele mesmo investido no seu papel de verdadeiro herói romântico,

---

<sup>87</sup> A peça de Dantas deve ser vista mais como uma adaptação do *D.Juan Tenorio* de Zorrilla do que uma nova versão do mito de D.João.

<sup>88</sup> Da sua vastíssima produção epistolográfica podemos retirar este notável auto-retrato: «O meu talhe ou a minha estatura é pouco mais do que medíocre. A cabeça, uns dizem que é boa, outros que é má. O certo é ser curiosa, quando não seja por outro princípio, pelo ornato de cabelos brancos como a neve, misturados com outros negros, da côr mesma do azeviche. Os olhos são doces e inquietos. Já foram garridos e maganos, porém trinta e cinco maios, que têm visto, lhes abateram essas qualidades, as quais se eram boas, vão-se cansando. Uma de vossas amigas vos dirá que sou galante moço. O certo é que para amar três ou quatro formosas ao mesmo tempo, ninguém o faz mais fielmente do que eu.» (v. Figueiredo, 1929: 13)

assumiu como casado sedutor, num sentido inverso seguido pelo Cavaleiro de Oliveira, uma conduta ímpar de dandismo-donjuanismo, pelo culto narcisista da beleza física, muitas vezes próxima de um sentido estético feminino, pela exuberância da sua volubilidade sentimental, introdutor do *flirt* na alta sociedade lisboeta, e sobretudo pela inevitabilidade poligâmica da arte de amar.

Parece-nos ainda que ao estudarmos as manifestações donjuanescas na literatura portuguesa, tendo em conta sobretudo as estratégias de sedução, é preciso considerar outro factor que o condiciona e contraria, o mito de Tristão, o amoroso monogâmico, que acaba por prevalecer nas aventuras mais tórridas de encontro entre os dois sexos. A valorização do sacramento do matrimónio cristão e a procura de um amor que, de tão ideal, se perde na esfera do neoplatonismo, na ternura dedicada do culto do eterno feminino, são, no fundo, aspectos que separam profundamente os arautos do “nosso donjuanismo” do *Burlador de Sevilha* e até do Tenório de Zorrilla.

Contudo, há que estabelecer definitivamente uma distinção entre os comportamentos considerados próximos daquilo que se considera serem atitudes donjuanescas autênticas, dentro ou fora da literatura, e o donjuanismo literário, i.e., aquele que já não representa uma expressão sentimental e estética verdadeira, mas a glosa do tema primordial iniciado por Tirso de Molina.

O sedutor que surge nas versões portuguesas é um D.João envelhecido, nalguns casos até civilizado, se comparado com o mentiroso e embusteiro *Burlador* de Tirso de Molina, apesar da sua elevada estirpe social e condição de *caballero*, muito medieval, relativamente ao português. A visão antipática de uns, Junqueiro, Guillerme d’Azevedo, Gomes Leal, Cláudio José Nunes, que o caracterizam como uma figura vil, cínica, satânica até (cf. Guillerme d’Azevedo), símbolo dos males da sociedade corrompida<sup>89</sup> de fim de século,

---

<sup>89</sup> A peça de Junqueiro representa na opinião de Fidelino Figueiredo «simultaneamente um autêntico manifesto de reforma social, antes ética, e um programa de reforma artística» (Figueiredo, 1929: 36). A crítica social desfocada de um tempo e de um lugar objectivo está presente no D.João e Julieta de Natália Correia, escrita em 1959, mas apenas conhecida do público, por vontade expressa da autora, postumamente em 1999.

uma doença que era preciso extirpar, contrasta pela forma simpática como é tratado, sobretudo a partir da reacção anti-naturalista. Silva Gaio terá sido o primeiro a redimi-lo, transformando-o num símbolo da «eternidade e fecundidade do amor» (Figueiredo, 1929: 43). O simbolismo torna-o entediado, soturno, introspectivo, uma figura lunar «possesso de eterno» em Patrício, mas sempre desenvolvendo o culto do eterno feminino.

Relativamente à estrutura formal do mito, e ao respeito pelos temas e elementos invariantes, praticamente todas as versões portuguesas se desviam significativamente dela. A peça de Patrício é a que mais se aproxima da versão tradicional; D.João goza ainda da cumplicidade de Leporello, a quem, contudo, não presta muita atenção, há o encontro sobrenatural com o Conviva de Pedra, figura pouco relevante no desfecho da «fábula trágica» e redime-se, por fim, como nas versões românticas no recolhimento do convento de La Caridad. Há, podemos dizê-lo, uma clara preocupação espiritual ou até metafísica no D.João “português”, no qual se destacam por vezes certos laivos faustianos na entrega enigmática e obsessiva da busca de um ideal, ou desejo de absoluto.

Por se apresentar numa fase mais avançada da sua carreira de sedutor, são mais visíveis os traços de uma certa fadiga, e desejo de paz interior. Menos activo, evidencia por vezes uma exaltada eloquência lírica (cf. D.João de Barros). Os seus crimes e os seus processos de sedução são, por conseguinte, conhecidos pelo processo analéptico das recordações de um passado intenso e violento. O D.João “português”, cansado e envelhecido, procura o refúgio do convento ou do matrimónio. Um traço comum em muitas versões que glosam de forma mais ou menos ortodoxa o *Burlador de Sevilha*, e até nas produções literárias mais recentes, são muitas vezes os elementos paralinguísticos, os espaços de silêncio, o timbre da voz, a entoação, as expressões faciais, o gesto, e alguns objectos possuidores de virtudes mágicas como a guitarra ou o bandolim (cf. Simões Dias) que exercem o poder de sedução.

- **Versões literárias portuguesas do mito de D.João**

Iremos agora dedicar a nossa atenção, ainda que de uma forma mais sumária, às manifestações de sedução em obras da Literatura Portuguesa que constituem, na nossa opinião, claras revisitações do mito de D.João, seguindo a metodologia de análise que temos usado, alicerçada na pragmática e na teoria dos actos de fala. As versões portuguesas são ricas em elementos paralinguísticos que potenciam o efeito performativo da palavra, i.e., a comunicação verbal com a intencionalidade de persuadir ou conquistar o alocutário. De igual modo, procurámos apresentar o enquadramento espaço-temporal onde se efectuam os actos da sedução. As especificidades referidas anteriormente sobre a caracterização do sedutor a que a nossa literatura deu vida, nomeadamente, um D.João mais envelhecido, mais propenso à introspecção, por vezes, mesmo metafísico ou transcendental, em busca da paz interior, sem que isso pusesse em causa a sua virilidade, bem manifestada, aliás, pelo culto do eterno feminino condiciona naturalmente a acção e a interacção conversacional presentes nas obras que são objecto do nosso estudo.

Parecem-nos claras as razões que justificam o aparente esquecimento da versão primordial de Tirso de Molina nas primeiras obras que glosaram o tema em Portugal, sobretudo se atentarmos nas condições históricas da introdução do mito no nosso país (basta recordar a acção de promoção da cultura francesa e dos géneros dramáticos exercida pela Arcádia Lusitana). Em muitos casos, a salvação de D.João, graças à descoberta de um amor puro, presente sobretudo em poemas dramáticos, que reflectem um romantismo tardio de inspiração neogarretiana, revelam uma maior afinidade com o *D.João Tenório* de Zorrilla (o mesmo poderíamos dizer relativamente à «fábula trágica» exemplo de teatro simbolista de Patrício, e o mais consistente tratamento do mito na nossa literatura). A interpretação da ópera de Mozart feita por Hoffman contribuiu para a criação no romantismo de uma figura de D.João bem específica: heróico, rebelde, transgressor das leis dos homens e de Deus, mas também sonhador e idealista, características que vamos encontrar nalgumas versões portuguesas.

J.Simões Dias (cf. Quadro 1) inaugura o mito de D.João nas letras portuguesas com «**O Bandolim de D.Juan**», incluído no livro *O Mundo Interior* (1867), uma 2ª edição do original intitulado *Relicário ou o Mundo Interior* (1863). O autor glosa a obra de Zorrilla<sup>90</sup>. Os versos de Simões Dias desenham um D.João sedutor, que no papel de gentil trovador, se dirige às mulheres «em bordado de namoro» (Rodrigues, 1981: 33), seduzido pela sua beleza física. Acaba por assumir nos últimos versos a faceta, moralmente reprovável, de um libertino, verdadeira caricatura do próprio D.João, quando se dirige a um prostíbulo, «esfarrapado» e com pouco dinheiro, para tentar comprar alguns fugazes e deprimentes momentos de prazer. A sedução deste irresponsável e inconstante D.João, mais do que os belos poemas cantados ao luar, fazendo recordar as composições trovadorescas, reside num factor mágico: o poder de encantamento do seu bandolim. Como vimos em Junqueiro, a destruição deste objecto mágico, principal arma de conquista dos corações femininos, representa, com o fim do encantamento, o fim da sedução.

Teófilo Braga (cf. Quadro 2), cuja importância desenvolvida na investigação das tradições e folclore nacionais, para justificar as raízes portuguesas que estariam na origem da construção do mito de D.João, foi por nós já referida, é ainda o autor de um poema narrativo, **A Ondina do Lago** (1864), «*Poesia da História nos Cyclos Cavalheirescos*». Entre as personagens surge a figura do lendário D.João, que na opinião de Urbano Tavares Rodrigues (1981) «personifica a inevitabilidade fatídica da paixão e o conluio iluminista da libertinagem com a razão descrente». D.João não é contudo a personagem central da narrativa. Ele é procurado por Raúl, um cavaleiro andante, porque na opinião de Fausto seria o único homem, «filho dos amores», que poderia revelar o nome secreto que alimentava o encantamento da sua amada. Apesar da sua breve intervenção, podemos ver no D.João de Teófilo Braga a figura de um homem fatal que encanta as mulheres com o seu canto, acompanhado pelo bandolim feiticeiro. Contudo,

---

<sup>90</sup> Recordemos o *D.João Tenório* (1920), adaptação de Júlio Dantas do drama romântico de Zorrilla, um «drama religioso-fantástico», e posteriormente a obra de Norberto Ávila, *D.João no Jardim das Delícias* (1987), na opinião de Luiz Francisco Rebello, «uma paráfrase» da primeira.

revela-se já um sedutor entediado. O lago, o constante elemento líquido presente em quase todas as versões portuguesas do mito, símbolo de vida e morte<sup>91</sup>, é uma metáfora da estagnação, da quietude ou passividade que constitui um traço peculiar do donjuanismo em Portugal. O episódio evoca ainda algumas reminiscências da Poesia Trovadoresca, pois o poema assemelha-se a uma «barcarola dialogada».

A reacção anti-romântica que tem em Guerra Junqueiro o seu principal representante, vai, como vimos, condenar o donjuanismo, por razões morais, mas sobretudo estético-literárias. A antipatia a que é votado D.João evidencia-se no poema dramático **A Morte de D.João** (1874), sentimento comungado por uma autêntica legião de realistas, como é o caso de Guilherme de Azevedo, precursor de Cesário e muito influenciador de Junqueiro, que na **Alma Nova** (1874) exhibe «**O Último D.João**», brevíssimo poema de versos alexandrinos, onde nos é apresentado um D.João verdadeiramente repugnante, grotesco, infame, vil e «feroz conquistador». Um «grande César-Verme» que «devora as pálidas Elviras» em noites de luar, tempo predilecto para exercer a sedução, usando as suas armas mais eficazes: a palavra, as mentiras e enleios, e o poder mágico da sua viola. Outro dos poetas que se exprime pelo mesmo diapasão é Gomes Leal que, no poema «**A última phase da vida de João**» (1875), situa a mítica figura num plano de total decadência finissecular e, na linha da teologia amoral de Baudelaire, conduz o eterno sedutor, de vícios insaciáveis e serviçais, «animalizado até à sordidez do estômago soberano, nos braços da ama de um cura» (Rodrigues, 1981: 35), à morte na despensa de uma cozinha. Cláudio José Nunes, nas suas **Scenas Contemporaneas** (1873), oferece-nos quadros onde é manifesta a antipatia em relação aos símbolos do amor. No poema «**D.João e Elvira**» dá-nos uma imagem de um sedutor que procura recuperar o mítico discurso, exortando as virtudes do amor, esforço que se revela, mesmo com auxílio do canto da água da fonte, inexpressivo junto de uma Elvira pálida,

---

<sup>91</sup> A água representa tradicionalmente o símbolo da vida, do nascimento, da purificação, da renovação dinâmica da existência humana, mas também da morte, isto é, do princípio e do fim da vida. Os lagos, os rios, as fontes, e o mar são locais de dimensão metafísica, de sedução, onde vivem as sereias, e também o local predilecto para os encontros furtivos (cf. Cantigas de Amigo).

triste e adormecida. O poema é antecedido, na mesma obra, por uma outra composição lírica, autêntico modelo estrutural, «*Romeo e Julieta*», onde nem mesmo o maior entusiasmo do protagonista consegue evitar o desencanto e o pessimismo da premonição trágica presente na réplica da amada: «Mas, olha, no céu da Italia / Também ha tufões, Romeu!» (Nunes, 1873: 29).

O poema de Guerra Junqueiro (cf. Quadro 3), uma homenagem à memória de Alexandre Herculano, apresenta diversas estratégias de sedução nas três partes que o compõem, tendo sempre presente a tradição mítica do Burlador de Sevilha. Contudo, a acção do D.João de Junqueiro acaba por contrariar claramente o mito primordial, por razões que o próprio autor justifica nas notas finais:

Eu tirei a D.João todos os encantos poeticos, todas as belezas romanticas. Todos os prestigios lendarios, para o entregar, como qualquer vadio, à policia correccional. Fil-o partir do idealismo, do sentimentalismo, para o conduzir à duvida, ao tedio, à indifferença, ao *espirito*, ao deboche, à falta de character. Procurei synthetisar d'esta maneira as doenças moraes d'uma das partes exteriores da sociedade moderna, doenças que influindo na litteratura a teem levado desde o romantismo de 1830 até á baixaza dos ultimos tempos do segundo imperio.

(Junqueiro, 1921: 320)

Na primeira parte é feita a caracterização de Impéria, uma autêntica «fleur du mal» seduzida e finalmente sedutora de um D.João transfigurado em trovador medieval. Predominam sobretudo no poema «**A Scena do Balcao**» os actos ilocutórios expressivos e directivos, «Vem, meu amor, levanta-te», «levanta-te formosa», «Vem, pomba da arca santa» que assumem também a força de actos compromissivos, se forem perspectivados como juramentos de amor e de fidelidade sentimental. O poema remete-nos para um ambiente idílico tradicional, evocando, de uma certa forma, as intensas relações amorosos nocturnas que as albas trovadescas deixavam adivinhar. Neste poema, o sedutor é seduzido. A ironia constante de Imperia que se faz passar por Julieta obriga D.João a tornar-se num Romeu. O acto de fala assertivo «Porém o amor ainda existe,

/ Porque ha Romeus...» (idem: 122), tem na verdade a força performativa da promessa (acto compromissivo). Apesar dos avisos de Impéria (Actos ilocutórios directivos), o «trovador» não desiste e acaba por obter o que julga ser a merecida recompensa. Nesta medida, o seu discurso é performativo, se bem que tenha avaliado mal os indícios trágicos presentes nas falas de Impéria. Junqueiro ridiculariza as serenatas românticas através deste episódio que, na realidade, leva «o pallido poeta enamorado» a entrar num prostíbulo. Este, quando rompe a luz clara da manhã, vê, incrédulo, a sua Julieta, «sonho desfeito», num «leito das venaes paixões».

Na segunda parte, há uma renúncia à sedução:

Pois tu cuidavas que eu podesse um dia  
Sagrar-te o amor, a vida, a harpa, o canto,  
Esta fronte, este céu, esta harmonia,  
Tudo o que eu tenho de mais bello e santo  
A ti, alma corrupta?!

(Idem: 159)

O poeta «cego de paixão» confessa ter-se entregado aos prazeres carnais, mas «Não foi amor; foi lubrico desejo, / Foi mentira, mulher, tudo mentira!» (idem: 162). D.João, desiludido, foge para onde ninguém o veja. Contudo, o sedutor mostra-se então profundamente dominado por um sentimento amoroso que o envergonha: «Mas que chamma infernal, mas que destino / Me uniu à vida aquelle amor sem fim» (idem: 164), «Hei de guardal-o n´uma campa fria / Chamada coração» (idem: 165). No fundo, na segunda parte, Junqueiro manifesta o seu distanciamento face aos códigos estéticos do romantismo serôdio que tanto explorou o tema do donjuanismo. Respeitando, em certa medida, algumas das invariantes do mito, Junqueiro, em vez da estátua de pedra, inventa um diabo enternecido e choroso que estabelece uma amistosa interacção conversacional com D.João:

O Poeta:  
Satanaz, meu amigo!  
Fazem-me pena as coisas que te escuto,

Pois tencionava ir habitar comtigo  
Nas profundezas do inferno.  
Mas, índa agora vejo, andas de lucto...

O Diabo:  
Morreu-me meu irmão, o Padre Eterno  
(...)  
O ´tenebroso archanjo desherdado,  
Lança as mágoas ao vento;  
Toma lá este cobre esverdeado,  
Vae beber à taberna esquecimento.

(Idem: 206)

Na terceira parte, sobretudo nos dois primeiros poemas, vamos assistir ao confronto literal entre o passado e o presente, entre o Tenório de Tirso e o D.João, parasita da sociedade, recriado por Junqueiro, entre as clássicas estratégias de sedução, a palavra e a guitarra feiticeira usadas pelo verdadeiro Tenório, e a incapacidade de seduzir que encontramos no D.João da modernidade que ao rejeitar os objectos de encantamento do passado, traduz a total inadaptação do mito aos tempos modernos. O bandolim feiticeiro, como designa Junqueiro esse elemento mágico, é que dá o poder de sedução a D.João. Sem esse objecto, a sua voz, o seu discurso é nulo.

O poema «**A Noite dos Amores**» abre a grande festa de um tempo passado, recordando um D.João, trovador, na sua real dimensão de sedutor, fazendo lembrar em certos aspectos o D.Giovanni da ópera de Mozart:

Bailae, raparigas,  
Cantae as cantigas  
A ´luz do luar:  
Erguei-vos do leito,  
Violas ao peito,  
Cantar e bailar!

(Idem: 215)

Os actos ilocutórios directivos usados por D.João dirigidos aos alocutários, «raparigas», «virgens dormentes» e «namorados», não só constituem sugestões ou conselhos, mas promessas de felicidade (actos compromissivos), sempre favorecidos pela «luz silenciosa e meiga do luar». D.João seduz como um possesso. Com um poder encantatório, desperta os corações adormecidos, fazendo a apologia de um amor natural, para o qual não há teorias, «deixemos livros e sábios», e o seu discurso (verbal e não verbal) é de tal forma performativo que vai deixando atrás de si «nas relvas verdejantes, / Desgrenhadas de amor, as pallidas amantes» (idem: 218).

As promessas de felicidade feitas por D.João sucedem-se: «as maravilhas no fundo do mar», «Loiros principes dormentes», conhecer através do livro das sinas «as vidas dos amantes», ou «os fluidos medonhos» e «venenos para dar aos namorados», tudo está ao alcance das crédulas sonhadoras. O incomensurável número de mulheres conquistadas deixa-o todavia insatisfeito; no entanto, a plenitude só se realizaria com a conquista da mulher-ideal:

Diz o livro do destino  
Que só há uma donzella  
Que no mel dos labios d'ella  
Guarda esse philtro divino.

(idem: 224)

A consumação da sedução (acto perlocutório) surge através de uma metáfora de rara beleza: «E a chorar, e a tremer, diziam-lhe as filhas: / - O aroma do luar e a voz do rouxinol!». Não fosse o carácter trágico do desenlace amoroso e poderíamos, mais uma vez, dizer que estávamos perante um típico quadro da poesia trovadoresca. Como temos vindo a assinalar o ambiente e o espaço criado para a sedução são fundamentais para D.João efectivar as suas conquistas, quer seja através da força performativa da palavra, da voz, do gesto ou de qualquer objecto mágico.

O poema seguinte, «**A Guitarra de D.João**», constitui um regresso ao presente. Voltamos a encontrar um D.João entediado, cheio de *spleen*, nos

braços da deslumbrante Imperia, de «carnes phenomenaes» apreciadora de «Bordéus, de amor e de ostras cruas» que se confessa a sua única e dedicada amante: «Eu que desprezo o amor, amo-te, D.João!» (idem: 238) D.João revela a Impéria o segredo da sua sedução no passado. Toda a sua fama residia numa «guitarra maviosa», «um talisman sublime» que roubou ao mítico D.João Tenório num momento de distração deste. O poder do bandolim é tal que, por si só, substitui as palavras:

Tudo soluça e canta e resplandece e brilha  
Dentro d´esta guitarra. Os jardins de Sevilha,  
Salamanca, Granada, O Tejo, o Manzanares  
Conhecem-lhe de ha muito os languidos cantares,  
E quando ella murmura uns intimos harpejos,  
Revoa pelo ar um turbilhão de beijos,  
Desabrocham sorrindo os calices das rosas,  
E erguendo-se do leito, as virgens vaporosas,  
Somnambulas de amor, brancas como alabastro,  
Vão seguindo, seguindo o luminoso rastro  
Da musica febril...

(idem: 240)

D.João, contrariando a figuração malévola e quase demoníaca feita pelo autor nas advertências que faz no Prefácio, mostra-se arrependido de ter usado tal objecto, pelas vítimas e sofrimento que causou, e profere um autêntico acto de contrição antes de revelar o segredo: «Pombas que eu arrojé ás trevas do peccado, / o que é feito de vós!?» (idem: 240).

Recorda, então o sedutor que, numa ida a Sevilha, se apaixonou pela filha de um conde, e para conquistar o coração da formosa amada tudo fez: escreveu cartas gongóricas, compôs as mais belas melodias, usou a indumentária mais requintada, sem esquecer o *sombrero* e a espada, foi cantar serenatas debaixo do seu balcão. Tudo em vão. Talvez lhe faltasse ser toureiro, pensou ainda, desiludido. Pelo contrário, outro que por lá andava, o D.João Tenório de Sevilha, mostrava ser um sedutor mais empreendedor. O segredo vinha do som das «cordas feiticeiras» da sua guitarra. Apanhando-o distraído, rouba-lhe o mágico instrumento para de

pronto seduzir a sua «loira condessinha». Quando o verdadeiro Tenório, «cavaleiro ardente» e «menestrel da Renascença» regressa para enfrentar o ladrão, de espada em riste, é morto pelo D.João moderno e civilizado, com o seu «revolver de seis tiros». Depois da confissão, sai «triste e silencioso» do bordel e quebra em mil pedaços a guitarrilha. Dava assim por encerrada a sua carreira de mítico sedutor.

João Saraiva (cf. Quadro 4) apresenta-nos nas *Líricas e Sátiras* (1890), «**D.João e Elvira**», um breve poema dialogado e com uma estrutura argumentativa, posta em evidência pelas construções paralelísticas e antitéticas, modelo posteriormente seguido com outra desenvoltura por João de Barros. O D.João de Saraiva apresenta-se como uma figura romântico-decadente, atraída pelo poder purificador da lua sobre as coisas e em perfeito desencontro amoroso com a amada.

O **D.João** de Manuel da Silva Gaio (cf. Quadro 4), que já figurava em *Novos Poemas* (1906) foi objecto em 1924 de algumas modificações e reeditado como 3ª edição em 1925, apresenta o sedutor como um «moderno símbolo humano do universal poder do amor» (cf. Gaio, 1924: Prefácio). Trata-se de uma reabilitação do mito feita, como diz o autor, através de uma «larga concepção naturalista». O mítico sedutor, na sequência de uma visão da morte, e transtornado pela profecia do castigo final e trágico que sofrerá, vai percorrer as serranias desertas em penitência, procurando a redenção e a remissão dos seus pecados. Autêntico símbolo da fecundidade do amor («uma pura força da Criação» segundo o próprio autor), por onde passa, tudo rejuvenesce. Ao precipitar-se de uma falésia, em total desespero, cria a mítica Ilha dos Amores. Silva Gaio, partindo de um ponto de visto cristão, no qual se condenam os pecados carnis e a desobediência às leis de Deus, conclui o seu poema com uma recriação de um mito pagão, «reverso masculino e moderno da Afrodite dos antigos» (Figueiredo, 1929: 43). Nesta singular versão, as estratégias de sedução são remetidas para um tempo passado, de boémia, despreocupado e faustosamente vivido por D.João.

Imbuído de propósitos também espiritualistas, Ruy Chianca desenvolve na ***Alma de D.João*** (1918), num brevíssimo texto dramático (uma «fantasia lírica num acto»), a antinomia corpo-espírito. Condenado ao fogo do Inferno, regressa à terra, através da sua alma, um D.João póstumo, por benevolência do diabo, para continuar a vida de libertinagem e a busca incessante dum ideal inatingível. Em competição com o próprio diabo, Luzbel (o verdadeiro D.João da peça), o D.João de Chianca descobre o amor puro em Rosalinda (cf. a Inês de Zorrilla) e assim vê a sua alma libertada. A peça começa junto de um túmulo vazio, num jardim de um castelo medieval, rodeado por uma floresta densa de «arvoredo frondoso, por onde serpeia um caminho florido». Toda a acção decorre durante a noite sob a luz difusa do luar. A loira e pura Rosalinda anseia pelo seu amado, «cavaleiro da noite» e «mystico poeta». D.João surge em cena, todo de negro, «embuçado n´um amplo manto, chaperão largo de pluma preta» e vem como um príncipe acordar para a vida a sua “Bela Adormecida” Num verdadeiro ambiente onírico é Luzbel, o diabo, quem assume na terceira cena o papel de sedutor. Nota-se-lhe a ironia do olhar e o sarcasmo da voz típico do *burlador*. Com voz doce disputa com D.João a posse de Rosalinda: «Sou vosso escravo, rainha, / E o meu desejo consente / Apenas, que sejaes minha!» (Chianca, 1918: 23). Quando se preparava para um duelo com D.João surge Rosalinda que, colocada entre as espadas dos dois, revela a identidade de Luzbel:

Parae! Parae! Que Deus vos faz mandado  
A vós anjo maldito e despenhado!  
(...) Voltae os passos  
Que o inferno até nós encaminhou! (...)  
Fugi! Fugi depressa! Errae nos montes  
Onde o amor jamais se reproduz!  
Onde o calor maldito séca as fontes!  
Onde não brilha o sol, nem entra a luz!

(Chianca, 1918: 24-25)

Já em plena contemporaneidade, surge o texto dramático, ***Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*** (2005) de José Saramago (cf. Quadro 5), que introduz elementos novos, e eventualmente de ruptura, em relação à

versão de Da Ponte. Sendo uma obra de «teatro musical em um acto», uma espécie de libreto, cuja elaboração foi acompanhada e comentada pelo compositor musical Azio Corghi, revela-se parca em estratégias de sedução. Elaborada a partir do *dramma giocoso*, a peça de Saramago constitui uma revisitação do mito que, como em outras versões nacionais, redime o famoso conquistador de mulheres, salvo e seduzido no final por Zerlina. Como ele próprio afirma: «Don Giovanni é um cavalheiro, não viola, seduz»<sup>92</sup>. O castigo final, por outro lado, desloca-se para a figura do Comendador, pertencendo «à seita dos puritanos ortodoxos», e que é permanentemente enxovalhado pelas afirmações sarcásticas e irónicas quer de D.João, homem do nosso tempo, quer de um espirituoso e por vezes lírico Leporello, muito mais próximo e cúmplice do seu amo. Saramago, dando um cunho pessoal na glosa que fez do mito, mesmo assim, aquela que na nossa literatura mais se aproxima da estrutura do mesmo, propõe ao leitor, na impossibilidade de ouvir a ópera de Azio Corghi, ouvir «aquela outra música que as palavras têm» (Saramago, 2005: Prefácio).

#### **4.2. Dois casos particulares no teatro português do 1º quartel do séc. XX: António Patrício e João de Barros**

##### **i) Os preceitos estético-formais do teatro simbolista**

Partindo do pressuposto que o teatro simbolista é uma manifestação literária mais orientada para a leitura e a recitação do que para a interacção entre os protagonistas, vistos como usurpadores do texto, parece pouco coerente o nosso propósito de analisar a sedução, especialmente no que diz respeito às estratégias de conquista baseadas no discurso, naquela que é unanimemente considerada a obra maior da corrente simbolista portuguesa ***D.João e a Máscara*** de António Patrício (1924). As particulares preocupações estéticas e ideológicas que apresenta, orientam a palavra (assumida em todas as suas dimensões, referencial, pragmática e semiótica), mas também outros elementos paralinguísticos para um

---

<sup>92</sup>Neste acto assertivo, (no fundo, trata-se de uma garantia ou até uma promessa de que o que ele diz é verdade) Don Giovanni, com a convicção que revela, procura convencer o Comendador. Logo, como vimos na teoria dos actos fala de Austin e Searle, os actos ilocutórios assertivos podem em determinados casos assumirem uma força performativa.

ambiente de sedução. Esta obra constitui, em nossa opinião, uma das mais paradigmáticas representações da estética simbolístico-decadentista e revelam-nos alguns dos traços mais peculiares na interpretação do mito de D.João através da sensibilidade e do génio portugueses.

Demarcando-se do teatro naturalista que visa apresentar mimeticamente uma mera «fatia ou porção da vida humana», os simbolistas compreenderam que existia uma quase inviabilidade cénica dos grandes poemas da Humanidade, como são por exemplo o *Rei Lear*, *Othello*, *MacBeth*, *Hamlet* ou António e Cléopatra. Maeterlink preconizava mesmo a criação de um teatro sem actores; estes seriam substituídos por figuras de cera ou estátuas esculpidas, ou, em casos extremos, por «une ombre, un reflet, une projection e formes symboliques»<sup>93</sup>. Os simbolistas, nesta matéria como os naturalistas, consideravam a pantonímia uma forma de espectáculo que se adequava aos interesses do público e dos seus autores.

A anedota e o indivíduo são os grandes inimigos do teatro simbolista. A anedota, para além de anular o efeito do sonho e do mistério, palavras-chave da estética simbolista, limita-se a reproduzir as contendas entre os indivíduos. Os espectadores seriam então levados a imitar a vulgaridade imposta pelo actor real. Para Maeterlink é necessário devolver ao teatro o «trágico do quotidiano» da condição humana. *Hamlet* era assim o exemplo perfeito do teatro íntimo, como diz Stéphane Mallarmé, o protótipo do «drame avec Soi, futur» (Mallarmé, 1989: 1564) classificando o protagonista como um «personnage unique d'une tragédie intime et occulte» (Idem: 299).

O silêncio assume o papel de terceira personagem no diálogo. No fundo, para os simbolistas, mais do que um vazio na interacção verbal, seria a personagem principal que veicula a verdadeira mensagem e significados da acção. O silêncio será então o elemento natural onde se desenvolvem e espalham as palavras, libertando mil reflexos. Albert Mockel (1962) interpreta a importância do silêncio no teatro simbolista desta maneira:

---

<sup>93</sup> M. Maeterlink (1890: 331)

La réalisation complète pourrait être une grave pantomime jouée dans le plus subtil silence – le rythme des gestes traçant le dessin de cette musique nécessaire dont le silence même serait la couleur et l'harmonie.

(Mockel, 1962: 240)

E mesmo Fernando Pessoa defende claramente nas *Páginas de Doutrina Estética* esta concepção de teatro quando afirma:

Há duas formas de dizer – falar e estar calado. As artes que não são a literatura são as projecções de um **silêncio expressivo** [acentuado nosso]. Há que procurar em toda a arte que não é a literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema ou o romance, ou o drama.

(Pessoa, s/d: 289)

Para todos os simbolistas o texto dramático será perspectivado como poema ou então, como sugere Mockel a produção plástica de um poema. As acções reduzem-se a um recitativo, mais ou menos lírico da anedota.

Para além do sonho, do mistério e do silêncio, como vimos, palavras-chave da estética simbolista, encontramos outra característica definidora desta corrente literária e intimamente ligada às anteriores: o afastamento ou alheamento em relação ao real. Assim, no teatro simbolista destacam-se várias formas de distanciamento, das quais destacamos:

- a) O afastamento em relação ao espaço e ao tempo. A lenda vem deste modo preencher o tempo e o espaço da história. Sem quaisquer pressupostos ou demarcações espaciais ou temporais, todos os mitos são renovados.
- b) O afastamento da personagem. Ao contrário dos naturalistas que pretendiam colocar em cena, e em acção, cópias perfeitas de indivíduos reais, mas também distanciando-se dos moldes do teatro de gosto burguês que apresentavam os homens sujeitos às suas paixões vulgares, os simbolistas ambicionavam retirar as «puras ideias» das vivências terrenas e degradadas. Para tal, as personagens deveriam alhear-se de uma realidade impura. Para

termos o homem e não aquele homem, um entre outros, é necessário afastá-lo do meio que o contamina. Isso conduz o simbolista na direcção da lenda e da epopeia. Para introduzir em cena então as «ideias puras» os simbolistas vêem na alegoria a solução. Contudo, ela deve ser implícita, assim como as personagens que, como já referimos, são preferencialmente figuras míticas ou lendárias, recorrendo-se nalguns casos a personagens-tipo do teatro clássico.

- c) O afastamento da linguagem. Um terceiro preceito do teatro simbolista resulta do facto de preconizar uma linguagem solene e grave, mesmo nos diálogos marcados por temas da maior vulgaridade. A linguagem deve criar a percepção de que existe uma terceira personagem, invisível, que se intromete na conversa. O carácter lírico do discurso do teatro simbolista aproxima a linguagem verbal à música.

Na breve síntese apresentada através destas prévias considerações, acrescentaríamos ainda a noção segundo a qual o teatro simbolista é colocado num lugar à parte dentro das manifestações artísticas e sempre a par da literatura. O teatro simbolista repudia a arte de imitação do real, de inspiração positivista, que encontramos nos naturalistas. Para ultrapassar essa personagem-cópia do mundo real, os simbolistas recorreram à alegoria e à narração recitativa. O símbolo sobrepõe-se ao indivíduo e num convite ao silêncio, o simbolista reduz ao mínimo a anedota, reformulando uma nova expressão linguística.

## **ii) O teatro simbolista de António Patrício**

Se há alguém na literatura portuguesa que soube na perfeição assimilar a estética simbolista, esse autor foi António Patrício que apresenta ao longo de toda a sua vida a obra mais homogénea e a produção mais coerente e em certos aspectos original, características que nem Eugénio de Castro, tido como o mestre do simbolismo português, conseguiu manter em permanência. Patrício conseguiu, de forma ímpar, seguir os modelos

lançados pelo movimento Internacional Simbolista do final do século XIX, e presentes no *Théâtre D'Art* e do *Théâtre de l'Oeuvre* francês, que se opõem ao *Teatro Livre* ou *Moderno* do racionalismo naturalista.

Patrício soube de facto assimilar a herança simbolista, construindo uma obra original<sup>94</sup>. Conseguiu criar aquilo que os simbolistas designavam por «ambiguidade entre a escrita e a representação», de que tanto apreciava Mallarmé. O desejo de se afastarem do teatro tradicional, entenda-se teatro naturalista e da anedota burguesa conduziu os simbolistas a reformularem os seus textos dramáticos de acordo com um diferente género literário. Assim se explicam os subtítulos «contos da Primavera», «história dramática em dois quadros» e «fábula trágica» atribuídos respectivamente às peças *Dinis e Isabel, O Fim e D.João e a Máscara*.

Patrício realizou uma «tragédia íntima» menosprezando a anedota, sem esquecer nenhum dos preceitos simbolistas acerca do afastamento da realidade que, no caso de Patrício, é espontâneo e não resulta de meios artificiais. A efabulação, no seu sentido lato, afasta-se do real, porque se centra no mito e integra personagens que perseguem sombras. Para atenuar a materialização das personagens, os simbolistas inventaram espectros e figuras sonâmbulas. Pelo contrário, e citando Teresa Rita-Lopes:

Patrício n'a pas eu besoin de recourir à ces artifices pour rendre sensible ce tragique jeu d'ombres, ce colin-maillard où l'homme, les yeux bandés, essaie de trouver à tâtons "quelques chose ou quelqu'un", selon l'exclamation anxieuse de D.João. C'est lui qui s'arrête, hagard, au milieu du jeu, pour observer: «comme il est difficile de reconnaître quelqu'un...Nous sommes des ombres folles parmi des ombres<sup>95</sup> »

(Rita-Lopes, 1985: 84)

---

<sup>94</sup> Apesar de sempre ter rejeitado integrar qualquer grupo ou movimento literário, para Luiz Francisco Rebello, António Patrício escreveu «os textos mais belos da literatura teatral de tendência simbolista, portuguesa e não só» (Rebello, 1991: 92)

<sup>95</sup> Ver na versão portuguesa de António Patrício (1982: 379).

As personagens de Patrício, na verdade, mesmo convivendo com as sombras, mantêm-se despertas e detentoras de todos os seus sentidos, assumindo a violência e os seus instintos.

A influência directa do simbolismo na obra de Patrício é, de uma certa forma, perturbada por um movimento português, o *Saudosismo*<sup>96</sup>, com o qual mantém, aliás, estreitas afinidades, especialmente na expressão de um misticismo panteísta que percorre as suas peças, nomeadamente em *D.João e a Máscara*. A saudade e o sentimento que evoca assumem na obra de Patrício uma dimensão trágica. Vamos assistir em *D.João* a uma procura obsessiva, no corpo de todas as mulheres seduzidas, do objecto do seu desejo, da sua saudade que é a morte em figura feminina. A citação de Shakespeare «Nothing can we call our own but death<sup>97</sup>» que abre a peça *D.João e a Máscara* orienta para uma interpretação que conduz à leitura da relação tempestiva com a Grande Ausente, a Morte. *D.João* tem de aprender a viver com a ausência da Amada e com a ausência de si próprio. Na peça de Patrício há como que uma espécie de conjugação de Eros e Thanatos, de explosão vital e de presciência da morte. Como diz ainda Rita-Lopes: «C'est dans l'amour que la vie touche de plus près à la mort. Pour *D.João*, le spasme de l'amour mime l'union avec l'absolu, que seule la mort peut apporter» (idem: 80).

A sua aproximação ao movimento simbolista é, entre outros aspectos, particularmente evidente pelo carácter estático do seu teatro e pela redução ao mínimo de toda a matéria relativa à anedota, como bem refere no

---

<sup>96</sup> O primeiro quartel do século XX corresponde, segundo José Seabra Pereira (2003) a um «curioso fenómeno periodológico de um estilo de época sistemicamente definível por determinadas convergências de poética, de mundividência, de estilística, mas actualizado na diferenciação ideotemática e estilístico-formal de três variedades, veiculadas por outras tantas correntes que se foram sucedendo na hegemonia da vida literária» (Pereira, 2003: 207). Os subperíodos do Neo-Romantismo (Neo-Romantismo vitalista, Neo-Romantismo saudosista e o Neo-Romantismo lusitanista) dominaram as três primeiras décadas da Literatura Portuguesa, contrapondo-se ao decadentismo e ao simbolismo, e afirmando-se ainda como uma espécie de «pólo negativo da provocação modernista» (Ibidem). A estética naturalista, sobretudo através da projecção na corrente Neo-romântica vitalista, e principalmente o Realismo vão resistindo, sobretudo no teatro e no romance, bem para além do final do século XIX.

<sup>97</sup> Tradução portuguesa pelo autor: «Bem nossa, só a morte» (Patrício, 1982)

Prefácio de *D.João e a Máscara*: «Assim tentei fixar, reduzindo ao mínimo a anedota, o que há de essencial no seu destino».

Fascinado pela figura do sedutor, «Tentaram julgá-la, até puni-la. Eu por mim, mais simplesmente, tive de a dizer porque a amei e o meu amor quis exprimir-se em cenas»<sup>98</sup>, Patrício inspira-se na história real de Miguel Maraña que morreu em santidade no convento de La Caridad. Verifica-se, contudo, que o interesse de Patrício vai no sentido de criar personagens mais a partir da matéria mítica do que da história conhecida.

No *D.João e a Máscara* realça-se toda uma imagética e estética simbolista-decadentista. Como bem concluiu Maria do Carmo Pinheiro e Silva (1998) na análise da peça de António Patrício:

(i) a linguagem não tem como função essencial (nem sequer como simples função) pôr o leitor ou o espectador a par dos “acontecimentos”, aliás bastante reduzidos; (ii) a ausência de articulação lógica nas intervenções das personagens não só impossibilita a materialização do diálogo, como sugere ou faz pressentir um *protagonismo ausente*, e (iii) as personagens que dão título a cada uma destas tragédias «tragédias íntimas» - a velha rainha, D.Pedro, D.Dinis, D.Isabel ou D.João - vivem permanentes conflitos espirituais com uma desconhecida invisível mas omnipresente.

(Silva, 1998: 110)

José Régio, também ele, não se mostrou indiferente ao teatro de Patrício, pois enaltece a «linguagem quase sempre elevada ao poético» das suas «estáticas e como sonambúlicas composições», exemplo, quase paradoxal, de um Teatro que é «verbalmente espectacular». Salaria o proeminente presencista que esse verbalismo de «rara qualidade literária» e «superiormente musical» surge «da autêntica necessidade de expressão duma autêntica personalidade humano-artística» (Régio, s/d: 417-419).

---

<sup>98</sup> Prefácio de *D.João e a Máscara*.

#### **4.2.1. A expressão da «fábula trágica» de D.João e a Máscara**

Pelas evidências já apresentadas parece à primeira vista pouco relevante analisar as estratégias discursivas das personagens, e do sedutor em particular, um «possesso de eterno» como o classifica o autor, ele próprio um confesso admirador da lendária figura. Vamos, porém, procurar sintetizar as principais manifestações comunicativas verbais e não verbais, com destaque para os momentos que situam o mítico conquistador em interacção com as outras personagens.

##### **i) Localizações espaciais e temporais.**

As didascálias e indicações de cena de *D.João e a Máscara* são breves no que diz respeito à caracterização do espaço e das personagens que «agem», assim como as referências ao momento em que a «acção» ocorre, particularmente o tempo da sedução.

Os acontecimentos passam-se em Sevilha, e circunscrevem-se, no espaço, aos palácios de D.João e do Duque de Silveiras, à casa de D.Ana e, no final, ao Convento de La Caridad.

O palácio de D.João define a excepcionalidade social do estatuto do protagonista. Trata-se de um cenário antinómico, profusamente adjectivado, segundo a estética simbolista-decadentista. A descrição do palácio é funérea e macabra, pois apresentam-se os despojos de «um fim de baile» numa madrugada de Outono: «O tecto em caixões, artesoadado», «já pouca velas ardem. Os candelabros dos bufetes consumiram-se entre pétalas de rosas»; por outro lado, a sumptuosidade do espaço, «tapeçarias de caça nas paredes», os cristais e argentarias, os vinhos raros, as jóias, o lustre de Veneza, confere a dignidade a um espaço que reúne os elementos propícios à sedução.

Na verdade, nas primeiras indicações de cena são notórias algumas das características próprias do teatro simbolista. Para além da animização de imagens, uma madrugada húmida de Outono que «vai descerrando devagar

as pálpebras», uma porta de ferro, «solene e alta, armoriada», e da profusa adjetivação cheia de ineditismo, «há trechos de jardim adormecido, um jardim andaluz de arquitectura», verificamos um evidente desprezo pela realidade contemporânea e observação directa; a acção anula-se, os cenários e os vestuários são imprecisos, e as personagens são reduzidas, quase limitadas a um actor único, cuja presença e função se torna pouco clara.

Nos dois primeiros actos prevalece o mesmo despojamento cénico, numa atmosfera que, na linha da estesia do simbolismo-decadentismo, marcada pela penumbra do anoitecer ou da madrugada, apenas atenuada por uma frouxa luz que vem do exterior, «Bailam reflexos de luar na névoa». Este cenário reflecte o estado de tédio, de apatia e insatisfação que domina o herói.

A didascália do Acto Terceiro impõe uma mudança de espaço, o palácio do Duque de Silves, que mantém a mesma atmosfera soturna, depurada, conventual, apesar dos risos de alguns convidados muito animados, que se ouvem da antecâmara mal iluminada, mas que permite, mesmo assim, vislumbrar algum gosto pelo exótico. Tal como no Acto Segundo a acção ocorre à noite.

O segundo quadro do mesmo Acto remete-nos para o exterior, uma rua de Sevilha. De novo a didascália constitui uma animização do espaço, local fundamental, pois é aqui que D.João reencontra Isabel de Burgos, na mais degradada condição humana e «toma-a nos braços: como se fosse uma criança adormecida, sobe a rua com ela, lentamente, na luz primeira da manhã» (Patrício, 1991:403). Esta luz límpida e santificada simboliza o caminho que conduz à sua transformação de «vindimador de morte» a asceta no Convento de La Caridad.

O primeiro quadro do Acto Quarto constitui um isolamento do mundo, um fechamento do espaço. Este enclausuramento espacial, motivado pelo luto e pelo desejo de vingança de D.Ana, Octávio e o irmão de Elvira perplexos tentam entender os novos comportamentos de D.João, a «nova máscara»

que utiliza. Lá fora é o meio-dia da Primavera e o sol brilha. Contudo, na sala com «as janelas pregadas» só se vê a luz passar pelas frinchas. A escuridão e o tédio são de novo as notas dominantes do espaço cénico.

O segundo quatro do Acto Quarto ocorre no Convento de La Caridad, claustro frio, austero, numa tarde escura de Inverno. É o espaço da total transformação de D.João em João asceta e em evolução para a santidade.

Os poucos elementos referidos na didascália de abertura da «fábula» que traduzem a vivência sumptuosa e opulenta de D.João acabam por não contrariar a predominância de ambientes despojados de sedução estética. O tédio, o aborrecimento, a apatia, a preferência pelo cheiro a terra, em vez da carne, e a aspiração ascética são na verdade os sentimentos que os espaços despertam no conquistador, um «possesso de eterno». O convite feito a D.Elvira, para que se deita sobre as folhas secas que cobre a lama, num desejo de fusão (des)erotizada, resulta do desejo de ligação ao espaço ocupado por aquela por quem ansiosamente espera, a Morte:

Vou-me deitar na lama do jardim. Não me fales de ti. Antes a lama (...) Não queres então deitar-te como eu? Atrás da estufa, ao pé da taça, queres?...Cheira à gangrena lírica do Outono. É bom, de bruços, sobre as folhas secas...

(idem: 314-315)

No seu percurso para a santidade, a frieza do claustro corresponde a outro dos raros espaços onde a sedução se concretiza. João, «descalço, num hábito puído de estamenha», conquista o Abade com o seu comportamento, e as suas atitudes, tornando-se mesmo um exemplo de renúncia e ascetismo. Trata-se de uma sedução em silêncio, sem palavras:

Nem sabeis. Uma renúncia assim é um grande exemplo. Aceita a ofensa, o insulto, como pão. Cuspiram-lhe na rua muita vez. E chamavam-lhe sempre *el burlador*. Seguiam-no assim ruas e ruas. A humildade dele ia crescendo. Agora não. Há um grande silêncio quando passa e pede sem olhar, os olhos baixos.

(idem: 415)

## ii) Caracterização do Sedutor

O D.João de Patrício afasta-se radicalmente do protótipo que encontramos nas versões mais clássicas, isto é, o sedutor inconstante, caçador de mulheres, visto como uma força da natureza insaciável e obstinado no seu desejo de satisfação sexual. Em alguns aspectos, Talvez se aproxime do sedutor romântico na busca incessante da mulher ideal. Só que neste caso, o seu desejo de absoluto leva-o a perseguir ou esperar, numa ânsia obsessiva, a Morte, configurada como uma personificada feminina. D.João empreende então uma aventura na descoberta da sua própria identidade, envolvendo-se sobretudo num processo de autognose.

Como fizemos notar, o D.João de Patrício conjuga em si a força simbólica de Eros e Thanatos, abandona o desejo erótico, ou melhor, como «posseço do eterno» transforma esse desejo numa fusão com a Morte, «L'erotisme ouvre à la mort. La mort ouvre à la négation de la durée individuelle» (Bataille, 1985: 31).

O autor, nas indicações de cena<sup>99</sup>, apresenta-nos um retrato bastante completo do sedutor que, na verdade, cria certas expectativas no leitor que acabarão por sair em grande parte goradas, não só em termos de atitudes, comportamentos, como, principalmente, no que diz respeito ao uso do discurso verbal como estratégia de sedução:

É alto e magro, musculado, um animal de sedução e presa. Nos gestos, no andar, em todo o corpo, qualquer coisa de felino, de onduloso. A cabeça, de tinta aciganada, tem a insolência cínica e fadiga, uma tensão de vida tão aguda, que é quase dolorosa, inquietante. No impudor da boca, do olhar, uma mobilidade que perturba, por excesso de expressão, de intensidade. Traz um gibão de púrpura, golpeado. Espada damasquinada, muito longa, e na mão direita, com anéis, uma máscara breve de veludo...

(Patrício, 1991: 302)

---

<sup>99</sup> O «texto secundário», intimamente ligado ao texto principal, que é constituído pela interacção verbal das personagens (*dramatis personae*), na qual se revelam inúmeros actos ilocutórios e perlocutórios, não sendo dominado pelo discurso performativo (as indicações de cena são actos assertivos), assume-se como um discurso constativo que potencia a «transcodificação intersemiótica» (cf. Franco Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, 1978).

Contudo, bem cedo, este retrato que corresponde, segundo Maria do Carmo Pinheiro e Silva, à «predilecção imagística épocal pela figura nómada (e dândi) de cigano, de “insolência cínica e fadiga”» (Silva, 1998: 120), é posto em causa pela apatia, pela «entrega voluptuosa ao spleen» (Rodrigues, 1994: 102), pelo aborrecimento que domina o entediado sedutor.

O D.João de Patrício é nitidamente um conquistador peculiar. Parece distante do mundo terreno. É o fiel criado Leporello quem, e uma vez devidamente recompensado, encaminha as mulheres até ele. É graças à heterocaracterização que melhor o conhecemos. Sabemos que mantém a bravura e galhardia do antigo Tenório, daí nunca se separar da espada «damasquinada» com a qual derrota os adversários nos muitos duelos que empreende. Apesar dos avisos<sup>100</sup> de Leporello, D.João persiste em não desafiar as forças sobrenaturais:

Leporello:

Eu não. De tantos duelos que o meu amo teve, nenhum me fez medo como aquele. Muitas noites, ao deitar-me, vejo-o. Na areia do jardim, ao cair morto, já parecia mármore...

D.João:

Razão de mais. Temos de ir visitá-lo num desses dias.

(...)

Leporello:

Cuidado, meu senhor. É perigoso jogar com o destino.

(Patrício, 1991: 309-310)

Elvira denuncia-lhe, com alguma afeição maternal, o carácter pernicioso ou caprichoso, «Tu és como as crianças, meu amor, que partem as bonecas para ver, para ver como são, que têm por dentro...» (idem: 319), como desculpabilizando-o da dor que provoca nos outros. A figura tradicional do

---

<sup>100</sup> Na primeira parte do nosso trabalho salientámos a força performativa dos actos ilocutórios directivos de acção implícita, designadamente quando assumem a força do «conselho» ou do «aviso» (V. pp. 4-5). Por outro lado, na linha da teoria da relevância de Sperber e Wilson, entende-se a comunicação como a necessidade de reclamar a atenção de outrem: logo, comunicar é implicar que a informação comunicada é relevante.

D.João libertino de «natureza excessiva e dinâmica», símbolo de vontade de confrontar e atravessar as fronteiras da vida humana, homem «dotado do poder de atracção e da delirante concupiscência» (Rodrigues, 1960: 10) que na «vertigem do excesso» (Rodrigues, 1994: 102) se realiza na sedução de uma pluralidade de mulheres, é na peça objecto das considerações das outras personagens. Veja-se por exemplo as acusações de que é alvo por parte dos jovens libertinos que se divertiam no palácio do Duque de Silves. As recriminações mais representativas da violação de convenções sociais e morais e da fusão entre a dimensão erótica e a esfera religiosa (Patrício, 1991: 375-378).

É o próprio D.João quem se define: «Sou um buscador de fontes por destino; mas por mais que procure, nunca as oiço» (idem: 319). Esta predestinação e incapacidade de atingir o absoluto levam-no ao sofrimento, ao tédio (que encontra por exemplo no amor de Elvira). A morte surge então como a resposta para o seu tédio e para a ansiedade que a espera provoca. Interessantes revelações surgem diante do Conviva de Pedra, no fundo, um intermediário da morte: «Se tu soubesse, Mármore...Um possesso de eterno, é o que eu sempre fui. Do rosário de crimes desta vida, só pensei em Deus desfiando as contas.» (idem: 358).

Para logo de seguida, expor-lhe as razões que explicam o seu carácter e a ligação das manifestações religiosas a manifestações de natureza estética e erótica:

Deixa contar-te, Mármore: ora escuta. (...) Nas catedrais de Espanha há santas trágicas. Têm cabelos vivos... E eu amei-as. Era pequeno, ao pé da minha mãe: a sua lividez fazia a minha. Bispos e padres, entre vozes de órgão, perfumavam-nas de incenso para mim. Os seus olhos de vidro só me olhavam. E eu empedrava todo, de desejo. (Silêncio breve. Tristemente.) As primeiras que amei, essas bonecas...

(idem: 360)

Na sua transformação o sedutor vai gradualmente redimir-se da vida de luxúria e inconstância, renuncia aos bens terrenos e à materialidade que o entedia e aborrece, tornando-se para surpresa de todos um genuíno asceta,

«um milagre de amor», como exclama no último Acto o Duque de Silves (idem: 417). D.João é o homem mau, João é o homem bom, o santo. É como santo que João, despojado do título aristocrático surge pela última vez em cena diante de Soror Morte.

### **iii) O Universo feminino**

Outra das constantes da estrutura do mito de D.João é a pluralidade de mulheres seduzidas. Como já referimos, o D.João de Patrício não persegue as mulheres; ele próprio se interroga sobre as causas do seu poder de sedução sobre elas.

A lista de conquistas que figura em várias versões da história de D.João, e que representa a peça central na ópera de Mozart, designadamente na ária do catálogo apresentado por Leporello, é evocada na peça de Patrício pelos jovens libertinos convidados pelo Duque de Silves para uma festa nocturna, em resposta ao secretismo que envolveu a conversa de D.João com o anfitrião:

Outro:

- Que tramavam os dois nesta penumbra, nesta penumbra de capela, fria?

(...)

Outro:

- Quem viveu em Granada numa cueva, numa cueva de ciganos, no Albeycin, uma semana santa de luxúria a ouvir coros de monjas nos conventos?

(...)

O Primeiro:

- Quem entre os saltos tontos da matilha, beijou uma manhã de Primavera, o seu amendoal que estava em flor?

(Patrício, 1991: 375-378)

O primeiro encontro com a Morte, ela própria aparece em figura feminina, «uma manola trágica, de uma beleza acutângula, macabra» (idem: 322), constitui outro momento de revelação das conquistas femininas protagonizadas por D.João:

D.João:

Ouvia a Tua voz em milhares de gargantas.

A Morte:

Tu que tantas possuístes...

(...)

D.João:

Como que a sinto vir... - E és só tu. - Quem é ela?

Nos teus olhos de além vejo olhares de gazela,

há círios de pureza, uma esterlar meiguice:

quem é essa que vem, quem mora em ti, Beatrice?...

(idem: 330-332)

Como imagens reflectidas por um espelho, D.João recorda através do corpo e dos olhos da Morte o escândalo das suas conquistas, no fundo mais não era do que uma busca ilusória de Absoluto. Relembra-se da monja, virgem inacessível, a quem, no convento de Burgos, despe violentamente, com um punhal o seu «brocado de oiro». Prossegue nas suas recordações de procura de Absoluto, uma «infanta que num quadro desdoirado, / em seu complexo e heráldico peiñado/ seu olhar de esmeralda semilouca, / beijou na boca de marquesa a minha boca. / Uma pequena Hasbsburgo a sorrir-me na tela...» (idem: 332), e não esquece a «doce e tão morena» Lindaraja, princesa agarena.

D.João não enceta quaisquer planos de sedução. Apenas a Morte e mais tarde, numa nova personificação, Soror Morte são merecedoras do seu panegírico. Quer Elvira, noiva de D.João, «suporte do tédio, a representação da miséria do mundo e transmutação de objecto erótico em objecto maternal» (Silva, 1998: 145), quer Helena Coeli, adiam, em autênticos solilóquios com o sedutor, o encontro de D.João com a morte. A reduzida interacção verbal da «fábula trágica» é exemplificada nos diálogos com estas duas mulheres onde, como refere Maria do Carmo Pinheiro e Silva, «não existe qualquer progressão temática ou argumentativa, mas apenas a repetição de ideias (...) anunciada desde o prefácio, com destaque para as

associação Amor-Morte e Erotismo-Religião:» (idem: 149)<sup>101</sup>. Helena é demasiadamente bela, mas apesar do elogio (acto expressivo sem força ilocutória de sedução, pois trata-se de uma invocação da Morte), para D.João o encontro com ela funciona como uma espécie de despedida<sup>102</sup>:

D.João (fitando-a, com fervor) - A mesma sempre: está a ouvir-me em ti, a chamejar no teu cabelo ruivo: o teu perfume é seu; a tua pele é Ela em flor, é Ela em jasmim branco; e o espanto e o terror que há nos teus olhos, são Ela, a sombra d'Ela na tua alma... O ritmo do teu corpo, dos teus gestos, é o seu silêncio: toda a música; as tuas mãos de coroação coroa-na; e os teus cílios que Deus fez tão curvos dão-lhe frescura neste mesmo instante, quando se mira nos teus olhos verdes...

(Patrício, 1982: 351)

Ao D.João de Patrício não lhe repugna sequer a ligação a mulheres mais velhas. É o caso da marquesa de Aldovan, de cinquenta anos, e que acaba por substituir funcionalmente na peça Elvira e Leporello, no Acto I, e Helena no Acto II. Ao encara o amor como um dever, como confessava a Elvira, «É a minha profissão, o meu dever...» (idem: 317), exprime a fadiga do seu espírito entediado e a resignação de quem espera com ansiedade algo que o contrarie profundamente. A sua auto-depreciação afasta-o notoriamente do arquétipo do mítico sedutor:

Sou o forçado pícaro dos beijos. Prostituo-me sempre...ante mim mesmo. O Burlador...o burlador que passa (Noutro tom). A vida... Um escurial de tédio na minha alma...

(idem: 321)

Nesta confissão do seu estado de espírito, podemos, como bem assinala Sequeira (2003a), encontrar uma clara afinidade com outro sedutor da

---

<sup>101</sup> A integração na prática amorosa de manifestações religiosas percorrem a peça e surgem amiúde nas declarações mais íntimas: «Queria sê-lo por ti, e hei-de sê-lo. Vai ser o meu **convento o teu amor**. Dás-me os teus olhos como **Livro de Horas** [carregado nosso]» (Patrício, 1991: 313).

<sup>102</sup> No último instante, D.João manifesta em relação a ela um desejo de amor sororal: «Fica como a irmã que nunca tive; queria olhar-te em silêncio: depois partes.» (Patrício, 1991: 355).

literatura universal, Adriano, herói de *Animula Vagula Blandula*, que rejeita ser conquistador por considerar essa tarefa ilusória:

Teria aceitado a ficção que consiste em pretender que seduzimos quando sabemos que nos impomos...Acabar-se-ia por preferir aos estratagemas bafientos 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 penteado, mas já se me torna difícil distrair-me nos barbeiros ou nos massagistas.

(Yourcenar, 1983: 19)

Isabel, a criatura que encontra maltrapilha e doente numa rua de Sevilha, pouco antes do raiar do dia, fixado naqueles «olhos grandes de pureza e inocência», a «face de criança, emaciada», os «cabelos de oiro amortecido», desperta-lhe a vergonhosa recordação do assédio no convento de Burgos. De todas as figuras femininas é indiscutivelmente com Isabel de Burgos que D.João se sente mais próximo<sup>103</sup>. É inclusivamente ela quem antecipa a identidade futura de D.João: «O teu destino e o meu são um só destino. (...) Sei-o melhor que tu. Vai ser o mesmo. Vais-te dar mais do que eu me sei sempre. Não to queria dizer: é o meu segredo.» (Patrício, 1991: 402). Em Isabel, devota de Santa Eponina, que dedica a sua vida oferecendo o seu corpo, prostituindo-se por esmola, descobre D.João uma nova concepção de amor, o amor ao próximo. Essa descoberta vai originar uma transformação que o levará a uma conversão ascética e à entrada no Convento de La Caridad. Isabel, a exemplo de Inês da peça de Zorrilla, salva D.João. Enquanto sobe a rua, carregando-a nos braços, vai surgindo a luz do dia e com ela o renascer do herói que por fim descobre também que «o sol existe». É com esse entusiasmo que visita aqueles que preparam na escuridão a vingança: matar D.João. D.Ana contraria a tendência que se verifica em todas as outras figuras femininas da «fábula trágica», pois não revela qualquer manifestação de misericórdia e de perdão. Antes pelo contrário, ao ouvir o relato de Octávio, incrédulo, ao presenciar o

---

<sup>103</sup> As afinidades entre as duas personagens foram bem salientadas por Maria do Carmo Pinheiro e Silva: «Ao longo do diálogo, confirmam-se, com efeito, os traços que identificam D.João com a criatura (também ela uma máscara da Morte). Esta é, como o herói da «fábula trágica», uma figura (i) de desumanidade, porque desancorada de qualquer realidade local ou humana (...), (ii) detentora de claras afinidades com a Morte (...) e (iii) de dimensão trágica porque incapaz de se conhecer» (Silva, 1998: 164).

comportamento e o gesto de caridade de D.João em relação à criatura que recolheu da rua, contestam com sarcasmo e ironia a última máscara de D.João, a do bom samaritano:

Ana:

Era a máscara de anjo a deslocar-se...

Octávio:

Por mais que o veja, há-de espantar-me sempre. É a infâmia com milhares de máscaras.

(Patrício; 1991: 406-407)

Do universo feminino devemos ainda considerar a presença da Morte, «um Goya», «uma manola trágica» com olhos de «andorinha» e um «sorrir de Maya do Mistério», ou já no final quando surge na forma de Soror Morte. Contudo, parece-nos que em ambos os casos, sobretudo no caso da última aparição define-se pela não figuração e pelas imagens de ausência do «nada», do «deserto», da «noite» e do «basalto» (idem: 420).

Em suma, na «fábula trágica» as mulheres não são objecto de perseguição, pois aparecem intimamente ligadas à natureza, o que leva D.João, «um possesso de eterno», e na ânsia de absoluto, a interrogar-se se serão um «vazio lúgubre a mimar divino» (idem: 318).

#### **iv) O Conviva de Pedra**

Relativamente à terceira constante da estrutura do mito de D.João, a presença da estátua do Comendador, regressado do mundo dos mortos para consumir a sua vingança e castigar o transgressor, verificamos que, tal como refere no prefácio, Patrício segue a história real de Miguel de Mañara, em detrimento da lenda.

A relação com a estátua, que na verdade aparece diante de D.João como uma espécie de emissária da Morte, e por quem esperava ansiosamente, não é determinada pela necessidade do castigo, como determinaria a lógica da fábula tradicional. Pelo contrário, perante o desejo petrificante de D.João

a Estátua de mármore recua. O Conviva de Pedra afirma-se com um enviado da moral e insiste em despertar no *burlador* o remorso, «Queres dar de beber ao teu remorso» (idem: 356), e o pedido de perdão, «Se ajoelhares ante mim, se ergueres as mãos supões que te podia perdoar?» (idem: 357).

D.João nega-lhe o papel de confessor e revela-se, acima de tudo, um «possesso de eterno», emancipado da moral comum e juiz dos seus próprios comportamentos:

Matei, matei. Sei-o de cor, ó mármore. Viver é ir matando, em agonia. Mão de carícias e mãos de presa as minhas. E de piedade trémula, de gozo...Beijo os olhos das corças ao morrerem. A graça orante das pupilas, beijo-a. E a dos joelhos que se dobram, doce... - Há uma asa ferida em cada forma. - E vou de novo à caça, em desespero. E cheio de piedade: tu entendes?...E uma amargura em mim, uma amargura que salga o ar da noite em que respira.

(Patrício, 1991: 361)

Na verdade, a impossibilidade de figurar o infigurável, que é a Morte, determina, por consequência, que o final da «fábula trágica» patriciana não coincida com o final da lenda, i.e., a morte de João; afinal, o sedutor torna-se santo no Convento de La Caridad.

#### **4.2.2. A Sedução na peça *D.João e A Máscara* e António Patrício: o acto performativo não linguístico**

O D.João de Patrício assume-se como um sedutor muito atípico, ou seja, longe da figura criada por Tirso de Molina, o mestre do embuste, vil, que age sem escrúpulos. Muito diferente também quando comparado com o herético D.João de Molière, que através da falsa promessa de casamento engana continuamente as mulheres que se cruzam no seu caminho, independentemente da sua condição. O D.João de Patrício é idealista, embora perseguindo um ideal diferente daquele que buscava o sedutor recriado pela imaginação romântica, mas não esboça qualquer tentativa de conquista. Vive no tédio, na fadiga, dominado pela saudade de alguém

extra-terreno, que julga ser a morte, na ânsia de absoluto, aspirando a um amor verdadeiro. E, no fundo, descobre uma manhã que o amor que procurava ter sempre estado dentro dele.

O D.João de Patrício vai percorrer um penoso caminho de autognose, deixando cair todas as máscaras que o prendem a uma realidade triste, sombria, convertendo-se, após uma dura penitência, à santidade no Convento de La Caridad. Trata-se de um sedutor que não seduz, pelo menos desconhece as razões pelas quais todas as mulheres o perseguem. Ao longo da peça, determinada pelas características da estética simbolista-decadentista, de um teatro estático, feito mais para ser lido, do que para representar, vamos contudo descortinando estratégias que envolvem as subtilezas da sedução na «fábula trágica» de António Patrício.

D.João, apesar de raramente utilizar a palavra e o discurso verbal com a intencionalidade de conquista feminina, exceptuando os casos dos encontros com a Morte, o Conviva de Pedra e com Soror Morte, o auto-intitulado «possesso de eterno» é detentor de outras estratégias que, inconscientemente, resultam como actos não linguísticos performativos, isto é, como uma força ilocutória que conduz a alteração da realidade e do comportamentos dos interlocutores. Este poder de sedução que é desconhecido, intrínseco e natural, já que «seduz como respira», situa-se numa dimensão que ultrapassa a proposta apresentada por Renato Mezan (v. Mezan, 1988: 87-89), pois observamos o comportamento do D.João patriciano como que norteado por uma sedução de dimensão espiritual.

Iremos, mesmo considerando os constrangimentos já referidos e que têm a ver com a especificidade do teatro simbolista, estático, praticamente desprovido de interacção verbal, e por conseguinte sem actos de língua performativos, reunir alguns dados que nos permitam configurar as estratégias e manifestações da sedução na peça *D.João e a Máscara* de António Patrício.

### **i) O autor seduzido**

Começaremos pela simpatia que o autor nutre pela mítica figura do eterno sedutor, «Tentaram julgá-la, até puni-la. Eu por mim, mais simplesmente, tive de a dizer porque a amei e o meu amor quis exprimir-se em cenas» (Patrício, 1982: 297). Atitude diametralmente oposta terá seguido anos antes o seu grande amigo Guerra Junqueiro que no prefácio do seu poema dramático, *A Morte de D.João* (1874), numa interpretação marcada pelas convenções do realismo, e alicerçado num pensamento de raiz positivista e científica, um exemplo de teatro de ostensão mimética e naturalista, avisa<sup>104</sup> para os perigos que D.João representa, autêntica personificação da corrupção crescente de uma sociedade materialista e finissecular: «o assumpto do meu poema é a corrupção e libertinagem d´uma parte da sociedade, (...) Incarnei em D.João a syntese d´esta ideia, terminando por o fazer morrer a pedir esmola, coberto de chagas e de vermes, no esterquilinio, como um malandro ignobil.» (Junqueiro, 1921: xiii-xiv).

O autor empírico sendo «uma entidade transitória e histórica» (Reis, 2001: 355) pode, em vez «de se distanciar ideológica e esteticamente do texto que escreveu» (ibidem), assumir declaradamente a parcialidade ou um compromisso em relação aos factos fictícios que delega no autor textual:

A minha maneira de interpretar, melhor dizendo, de viver esta lenda (que é, como a de Fausto, a que maior número de poetas fascinou) está, em espírito, de acordo com a verdade histórica, pois que Miguel Marañá, o pretexto real de D.João, morreu em Sevilha no convento de La Caridad, em cheiro de santidade. Desta vez, por excepção, a história é superior à lenda.

(Patrício, 1991: 297)

Para Aguiar e Silva o autor empírico assume-se como:

---

<sup>104</sup> O prefácio da segunda edição representa, na sua globalidade, um inequívoco acto ilocutório, cujo poder performativo é precisamente alertar a sociedade, «dignos e honrados chefes de família», para os perigos que ameaçam a degradação dos valores e da moral, personificados na figura do vil e corrupto sedutor.

O primeiro agente e o primordial responsável pela *enunciação literária*. Entendemos por *enunciação literária* a operação individual através da qual o autor se apropria não apenas da *língua literária*, actualizando as suas virtualidades num *enunciado* ou numa *sequência de enunciados* que conformam o *texto literário* e assumindo, por conseguinte, a função de instância emissora cuja existência postula, explícita ou implicitamente, a existência de uma instância receptora.

(Aguiar e Silva, 1988: 220-221)

A assunção de uma ou outra atitude do autor/narrador<sup>105</sup> em relação à matéria narrada e aos heróis resulta de um conjunto de factores que se prendem com experiências existenciais, como um percurso heurístico em relação ao conhecimento «intencional e extencional do *mundo natural* e de *mundos possíveis*» (ibidem).

Admirador e confesso discípulo de Antero que, como refere Patrício, sabia que «o sentido da vida é o sentido da morte» (idem, 298), poderemos considerar António Patrício (autor empírico) a primeira vítima do poder de sedução de D.João. Considerando o texto literário na situação externa de recepção, como já referimos (v.1.3 no cap. I), um autêntico acto de fala, o narratário/leitor testemunha, amiúde, reacções de adesão efectiva, e afectiva, não só em relação à obra, mas também relativamente aos protagonistas, aos heróis. Aceita-se-lhe, portanto, toda a legitimidade para, também ele, se sentir seduzido pelas personagens que integram a ficção por si elaborada.

## **ii) D.João sedutor e seduzido**

Já salientámos na caracterização de D.João, que na peça de Patrício, onde é simpaticamente tratado pelo autor, o sedutor não engana, não usa disfarces<sup>106</sup>, falsas promessas de casamento, de dinheiro ou bens materiais,

---

<sup>105</sup> Teun A. van Dijk estabelece uma clara distinção entre «narrador pragmático» (produtor do texto) e «narrador textual» (v. Dijk, 1972: 299-302).

<sup>106</sup> As máscaras, como iremos mais adiante ver, gozam, entre os elementos paralinguísticos, objectos, vestuário, de uma importância muito específica dentro do espaço cénico, tendo em conta o sistema semiológico do teatro simbolista, estático, ou como também alguns designam «drama literário» ou «drama para ler».

de amor eterno, ou argumentos, pelo menos durante a representação ou *opsis*<sup>107</sup>. Apresenta-se desprovido de estratégias de conquista e não sabe donde lhe vêm as faculdades que atraem tanto o sexo feminino. Como acontece em outras versões, é mais através da fama que tem granjeado ao longo do tempo, audaciosos feitos e desafios concretizados no passado, do que à acção, propriamente dita, da personagem no tempo em que decorre a peça. Só através da heterognose é que podemos reconhecê-lo e integrá-lo na legião dos sedutores que contribuíram para consolidar e preservar o mito de D.João, apesar dos desvios que se verificaram na sua figuração física e comportamental, especialmente a partir do final do século XIX. São os enunciados assertivos, sem força ilocutória, apresentados pelas outras personagens, Leporello, a Morte, o Conviva de Pedra, os jovens libertinos em casa do Duque de Silves, que revelam o carácter violento, autoritário e o sucesso junto das mulheres, facetas que nem as acções, nem as palavras (autênticos solilóquios<sup>108</sup>) de D.João revelam ao longo da representação:

Carlos De Aldovan (puerilmente):

Queremos o conto. Prometeste a todos. Chama-se..ora dize: como era? A história de um homem...

(...)

Uma Voz Dentro:

Quem vai à caça na manhã das almas, e regressa com mortos ao crepúsculo?  
Quem é?...

(Patrício, 1991: 381/384)

Perante estes desafios, actos directivos que, como já vimos, funcionando como estratégias de persuasão, apresentam a força ilocutória de «exigir» o conhecimento dos factos da história que D.João lhes prometera contar, verificamos que, também neste aspecto, o sedutor da «fábula trágica» se afasta do estereótipo clássico. Estamos perante um sedutor que não mente

---

<sup>107</sup> cf. a poética de Aristóteles onde se considera a *opsis*, ou seja o que se vê, o espectáculo, como «coisa sedutora»

<sup>108</sup> Relativamente aos códigos técnico-compositivo e semântico-pragmático do teatro de ostensão simbolista e desrealizante, sugere-se a leitura de Victor Manuel Aguiar e Silva, (1988: 604-624).

e que não falta à sua promessa. Face às insistências, de Carlos De Aldovan, D.João cumpre o prometido, num discurso que, apesar de vago e cheio de mistério, se revela verdadeiro: «Hás-de senti-La em ti: não tenhas pressa. O tempo há-de abolir-se nesse instante. – Se queres que te tenha dito, disse, disse.... Não te zanges comigo» (idem: 396). Podemos concluir que D.João ao pronunciar estas palavras, utiliza actos de fala indirectos, pois no seu discurso, dizendo o que diz, diz também algo mais que o interlocutor acabará por saber mais tarde, quando a sua hora chegar. Por outro lado, mesmo com este aparente desvio, relativamente ao assunto que prometera abordar, cumprem-se os princípios de cooperação. O que D.João diz é de facto o que é «mais relevante» para Carlos De Aldovan saber naquele preciso momento. Contudo com a resposta, criando uma coincidência de verdade, maturidade e morte, deixa a «criança» encolerizada e com desejo de vingança, «Dizer-te que és infame...que és infame...» (idem:396).

É também a promessa<sup>109</sup> feita à Marquesa De Aldovan, de que protegeria o filho, que explica a renúncia de D.João ao duelo com o jovem, saindo absorto do palácio do Duque de Silvares. As palavras adquirem uma força performativa distinta consoante o contexto e a intencionalidade discursiva. Para a Marquesa tornava-se necessário que D.João respondesse aos seus pedidos, actos directivos com a força ilocutória de «suplicar», de forma a obter de D.João respostas que não são simples asserções, mas actos compromissivos, e que no caso da «fábula trágica» cumprem os critérios de verdade, sinceridade e satisfação da doutrina das infelicidades de Austin. Recorde-se a mesma preocupação sentida por Carlota no D.João de Molière em certificar-se da sinceridade dos actos de fala do sedutor, questionando insistentemente se as palavras (e as promessas) eram verdadeiras. No D.João de Patrício os actos são «felizes», não porque consegue o seu propósito (através da mentira e da promessa incumprida), desonrando as mulheres e satisfazendo o seu desejo sexual, mas porque simplesmente fala a verdade e honra os seus compromissos, como faz questão de afirmar com

---

<sup>109</sup> Há uma atitude obsessiva por parte da Marquesa em garantir o cumprimento das promessas de D.João: «vais prometer-me, amor, vais prometer-me. Dize que vais salvá-lo. Mas promete...» (Idem: 144), «Dize que sim, dize que sim a tudo...» (Idem:146), «Promete que vais ter cuidado. Bem sabes que aqui mesmo...» (Idem: 150).

veemência, «Sossega, sossega. Eu prometi» ou «Palavra de honra. Ouviste bem? Palavra.» (idem: 391).

Logo na Cena I na vaga interacção discursiva com D.Elvira verificamos que as indicações cénicas do «texto secundário»<sup>110</sup> apontam para um comportamento de falsidade, «*indo-lhe ao encontro, cerimonioso e irónico*», «*numa galanteria involuntária*», *Beija-a nos olhos e na boca, muito, com um virtuosismo de fadiga, triste*», contrário ao discurso do sedutor. Contudo, pouco depois o sedutor confessa ser 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...» (Patrício, 1991: 316), discurso que desta vez está em sintonia com as indicações de cena, «D.João, *num exaspero imenso*» (ibidem).

Parece-nos também pertinente questionar se afinal o burlador mente com as palavras ou antes através do gesto e da linguagem corporal. Como bem salienta Rosa Sequeira:

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

(Sequeira, 2003: 3)

Num acto de fala mais assertivo do que expressivo, D.João confessa: «E sou eu o Burlador – todos o dizem -, eu que te minto tão sinceramente, que caio em mim de cimões de vertigem» (idem: 318). O leitor/espectador tem naturalmente uma grande dificuldade em determinar os momentos em que

---

<sup>110</sup> O texto principal, constituído pelos actos linguísticos das personagens, que podem ou não assumir uma força performativa na interacção verbal que estabelecem, está intrinsecamente ligado ao texto secundário, didascálias, indicações cénicas. Estes dois textos, como refere Aguiar e Silva, «funcionalmente interligados e cooperantes, reenviam especificamente a duas categorias do «plano cénico» do texto dramático: as personagens, que pronunciam «realmente» as réplicas, que realizam actos linguísticos com os quais se constrói e se comunica o essencial da *fabula agenda* do texto dramático, e que são em parte caracterizadas e descritas, nas suas modalidades de ser, de estar e de agir, pelo «texto secundário» (Aguiar e Silva, 1988: 605-606)

o sedutor é genuíno nas suas afirmações ou nas suas atitudes. Da «incapacidade de fixar um sentido único e não ambíguo para os factos» (Sequeira, 2003: 4) resulta um aumento de intensidade e tensão dramática dentro da espectacularidade ou *opsis* da «fábula trágica». Convém acrescentar que no modelo do teatro simbolista o discurso se emancipa, coloca-se entre os dois interlocutores, assumindo o papel de uma autêntica personagem, como se o verdadeiro protagonista se encontrasse ausente.

O confronto entre aparência e realidade, verdade e mentira, evidencia-se também no diálogo com Leporello. Este deambula entre um comportamento servil<sup>111</sup> e a hipocrisia e o oportunismo. A sua fidelidade resulta do aproveitamento que vai fazendo das situações. Não será excessivo considerarmos que o seu discurso, na presença de D.João, representa actos de fala condicionados, i.e., a verdade de Leporello é uma mentira programada:

D.João (*com um bocejo, lento*):

Que te pareceu, Leporello? Mente um pouco.

Leporello:

Magnífico, meu senhor. Um baile. Como só vós...

(Patrício, 1991: 302-303)

Ao pedir a Leporello uma opinião sobre o baile, D.João não espera ouvir nada mais do que uma verdade que é mentir, i.e., obter do criado a verdade para a qual foi programado. Por outro lado, as promessas que D.João faz ao criado são exemplos de actos compromissivos autênticos, sinceros, portanto não defectivos ou nulos:

D.João:

Dou-te amanhã a minha espada: queres? Tem os copos de ouro: é toledana. E dou-te o meu punhal. Vem amanhã.

---

<sup>111</sup> Através das indicações de cena são levantadas algumas reservas relativamente à lealdade de Leporello em relação ao seu amo. A dedicação que demonstra, ao ponto de, e numa atitude de aparente cumplicidade, forjar os encontros de D.João com as mulheres, resulta de uma magistral arte de saber tirar alguns dividendos dos relacionamentos amorosos que o seu amo, contra a sua vontade, e sem os desejar verdadeiramente, vai alimentando entediado e triste.

Leporello (*hesitante*):

Amanhã?...

D.João:

Amanhã, calculas tu, não existe o teu amo; e não é de crer que faça ainda esta noite testamento. A estátua de mármore já caminha...Bem. Fica então. Depois da ceia falaremos...

Leporello:

Amanhã, meu senhor. Venho amanhã.

(idem: 344)

Leporello dominado pelo terror, mesmo desconfiando que a promessa venha a não ser cumprida, logo a promessa seria um acto de fala falhado, prefere não esperar pelo final do jantar. Contudo, a sinceridade do acto compromissivo é inquestionável, pois o não cumprimento da promessa seria alheio à vontade de D.João, e, antes, o resultado de um castigo.

Os actos directivos quando atenuados pelo princípio da delicadeza (cf.p.11) transformam, num processo eufemístico, o poder coercivo das ordens em actos de língua portadores de uma força performativa, e constituem uma autêntica estratégia de sedução. D.João desvaloriza as justificações do criado, aterrorizado, que não deseja deslocar-se ao cemitério para apreciar, «artisticamente», a estátua do Comendador:

D.João:

Porquê? Não te interessa a estatuária...

Leporello:

Porquê!?... Ora porquê...Não fui eu que o matei, mas mesmo assim não me apetece nada visitá-lo.

D.João:

É uma questão de etiqueta. Temos de ir.

(idem: 304)

Leporello, apesar da sua aparente lealdade, reconhecida pelo amo, «Não me vendeste ainda. Graças, graças. Hás-de ficar no pedestal da minha estátua» (ibidem), está longe de se assumir como figura inseparável, como duplo que, sobretudo na Modernidade, quiseram fazer de D.João. Surpreendentemente, desaparece da acção logo no início do Canto Segundo, depois de introduzir Helena Coeli em casa de D.João. A função do criado reduz-se praticamente, como já tivemos ocasião de salientar, a encaminhar as mulheres até ao local onde se encontra o sedutor, após ser devidamente recompensado.

D.João não seduz, nem elabora qualquer plano de conquista, são como já referimos as mulheres que o procuram. Por conseguinte, não realiza actos compromissivos como estratégias de sedução. Como iremos ver a seguir são outros elementos, com o timbre da voz, a atitude, a figura e os objectos, que pertencem a um código paralinguístico, que levam o universo feminino desta «fábula», Elvira, Helena e a Marquesa a persegui-lo. A interacção verbal que estabelece com elas centra-se sobretudo em actos expressivos, sinceros, como já demonstrámos. A atenção que presta a Elvira revela-se, mais do que um discurso de sedução, uma autêntica terapia para o cansaço, uma oportunidade para teorizar o seu conceito de amor. D.João não se manifesta interessado numa correspondência sentimental, erótica ou na fusão total com a mulher. Na verdade, a atracção evolui para uma relação deserotizada:

Os meus olhos não se cansam de beber-te. É um cordial para mim a tua graça...

(...)

Queria anichar-te toda na minha alma, ter-te em mim como num berço, toda...

(...)

Quero beijar-te os pés, mas sempre, sempre: até ser digno de beijar-te os seios, de os beijar outra vez.

(idem: 313)

Vamos assistir à mesma dedicação contemplativa, em relação a Helena. D.João utiliza idêntico discurso deserotizado, pois transfere as manifestações eróticas para a castidade:

Helena (*hirta, como em síncope, ofertando-se*):

Beija-me a boca já. Beija-me a boca. Beija-me a boca sem palavras.

Beija-a.

(...)

(*Com a face em estupor, ela desnuda-os, como um frontão de altar, humildemente*)

D.João:

Como se fossem de uma estátua tumular, da estátua tumular do meu passado.

(idem: 349)

Os actos expressivos funcionam como estratégias de sedução, pois podem estar correlacionados com alguns actos directivos<sup>112</sup>, actos de fala com uma força ilocutória bem marcada, «o objectivo ilocutório destes actos consiste em exprimir o estado psicológico especificado na condição de sinceridade [é o caso do D.João de Patrício] acerca de um estado-de-coisas que o conteúdo proposicional indica» (Gouveia, 1996: 397). Ao pronunciar um acto de língua expressivo o locutor não pretende alterar a realidade, mas ao manifestar a verdade da proposição, uma propriedade relacionada consigo ou com o interlocutor, influencia-o, pelo menos em termos psicológicos, e pode, desta forma, retirar os proveitos desejados. Recorde-se o discurso persuasivo, centrado no princípio da delicadeza, que o D.João de Molière usa com mestria no encontro com o senhor Domingos, conseguindo adiar por mais um tempo o pagamento da dívida.

D.João vê a mulher como um objecto de devoção, venerada como uma santa, num local de culto. Mesmo quando parece dominado pelo êxtase provocado pela sensualidade feminina, relembrando um corpo que se fragmenta em «pés», «seios», «joelhos», «nuca», «pele», «beijos», transforma de súbito o convite à relação sexual numa contemplação da morte: «Atrás da estufa, ao pé da taça -, queres?... Cheira à gangrena lírica do Outono. É bom, de bruços, sobre folhas secas...» (idem: 315). Através dos actos expressivos D.João valoriza a beleza física de D.Elvira. Contudo, não é carnal, mas transcendental, quase religioso, o amor que nutre por ela. «Vai ser o meu convento o teu amor. Dás-me os teus olhos como Livro

---

<sup>112</sup> cf p.11 do presente trabalho.

de Horas» - confessa o sedutor já dominado pela ansiedade da espera de uma visita ainda que distanciada do real.

Na peça de Patrício o elogio da beleza feminina, e no fundo a sede de desejo que apresenta, não se orienta para nenhuma mulher, pois torna-se evidente uma total incapacidade expressiva, numa clara atitude estática:

D.João:

Meu cacho de Alicante, ó toda mel... Nas pálpebras, queres?...Devagarinho... Quando te beijo as pálpebras de seda, passa-me na alma a luz dessas pupilas...

(...)

D.Elvira:

Que tens tu?...

D.João:

Não te dizia eu? Antes a lama. Antes a lama do jardim e as folhas secas. Não posso mais, não posso mais assim...

(idem: 315-316)

Se em relação ao universo feminino D.João manifesta uma total indiferença, uma entrega voluntária ao isolamento, revelando-se uma figura entediada, dominada pela apatia, e pela fadiga, contrariando a imagem tradicional do sedutor dominado por um desejo incontável de sensualidade, o mesmo não sucede quando se encontra com a Morte, «Dona Morte» (forma que ele adopta quando se dirige a ela, reverencialmente, no primeiro contacto), Soror Morte e o Conviva de Pedra, que no fundo não passa de um mediador da mesma.

Simultaneamente seduzido e sedutor, é nesse encontro com a Morte que D.João se exprime verdadeiramente, e onde, de facto, se realiza uma plena interacção verbal, em contraste com a "falta de diálogo" com as mulheres, da «fábula trágica», momentos caracterizados pela ausência de progressão temática ou argumentativa, limitada a uma simples repetição de ideias, centradas nas antinomias Amor-Morte e Erotismo-Religião. Até à entrada em cena da figura da Morte, o texto dramático, apesar das características formais que são genericamente atribuídas a esse modo literário, denuncia uma construção poética e confere uma variação na musicalidade da

linguagem (cf. preceitos do teatro simbolista, pp.121-124). Os diálogos com Dona Morte e Soror Morte assumem-se como árias concertantes que aproximam o texto dramático à música.

Vamos então assistir, no discurso panegírico que D.João dirige à Morte, uma verdadeira demonstração das estratégias de sedução que ostentava num tempo implícito, e passado, durante a carreira de conquistador e caçador de mulheres. A saudação servil «Dona Morte» transforma-a numa mulher digna de amor em registo simbolista-decadentista. Contudo, a figuração da Morte é destituída das qualidades físicas que despertam o desejo e o interesse masculino, como se refere nas indicações de cena (actos assertivos): «Dona Morte é um goya, uma manola trágica, de uma esbelta acutângula, macabra. Traz uma máscara de cetim preta de cetim.» (Patrício, 1991: 322). O tom elogioso, presente nos actos expressivos e directivos, evolui de uma declaração de amor petrarquista, «Não penses um instante, oh! Não, que tenho frio: estou a arder, estou a arder, e estou a arder por Ti: Ó máscara de Outono, ó meu amor, sorri» (idem: 324), onde não faltam as rosas, símbolo do amor, para uma fusão cada vez mais íntima. Retira-se assim à Morte todas as conotações negativas, feminizando-a, havendo mesmo demonstrações de indisfarçável carinho e ligação de um sentimento de religiosidade a manifestações de natureza estética e erótica:

Sinto que te amo já para além do desejo. (...)  
Falavam com terror , e baixinho, de Ti,  
e eu pensava: é mulher, e se é , sorri:  
é mulher, é mulher: e se é mulher é minha.  
A Morte, para mim, tem olhos de andorinha.(...)  
Na voz de Igreja, a ouvir os salmos pelas naves,  
Pensava:os braços seus devem ser tão suaves  
Como a luz dos vitrais, na penumbra, em surdina...  
E a ouvir responder: - Tem a cintura fina...

(idem: 325)

Os actos directivos presentes nas súplicas de D.João a Soror Morte, «Vem Tu a mim, vem Tu...» (idem: 424), resultam já da incapacidade de sentimento e de discurso:

D.João:

Com mãos de chama, há muito, há muito que eu o chamo,  
e já não sei dizer, não sei dizer: - eu amo...

Soror Morte:

Arde mais, arde mais. Palavras, para quê?...  
É chama a chama, é chama a alma que se vê.

(idem: 422)

D.João revela um certo prurido em empregar as mesmas palavras<sup>113</sup> no discurso de sedução, relativamente a Dona Morte e Soror Morte, que são a mesma personagem, mas que correspondem a duas fases distintas da sua evolução para a santidade.

Relativamente ao Conviva de Pedra, mero intermediário da Morte, a interacção verbal adquire outra *nuances*. De facto, D.João não faz dele um real interlocutor, e transforma, tal como com as outras personagens mortais, o diálogo em «longos solilóquios que são a expressão poética e heróica de uma dor pessoal representativa da [da] humanidade» (Silva, 1998: 154). Ainda assim, destaca-se o carácter performativo de algumas sequências linguísticas que encontramos neste episódio sobrenatural, uma das constantes do mito de D.João.

---

<sup>113</sup> O acto expressivo «amo-te» reveste-se de poder performativo, pois para além de revelar um estado psicológico, cumprindo ou não (cf. o estereótipo do sedutor) a condição de sinceridade, pela dimensão afectiva que envolve, na prática equivale a um acto compromissivo, pois o alocutário assume implicitamente essa expressão como uma promessa de amor duradouro. Em regra, tal manifestação amorosa, através da palavra, traduz uma atitude de selectividade do locutor, determinada pela intensidade do seu próprio desejo, factor que, aliado à promessa implícita que referimos, actua como uma poderosa estratégia de sedução. Recorde-se as palavras (acto compromissivo) que se seguiram, pouco depois, à declaração amorosa de D.João: «Eras Tu, eras Tu... – Sou e serei só Teu...» (idem: 327).

Cedo D.João vai orientar o diálogo com a Estátua de Mármore para uma confissão, uma espécie de monólogo de expiação<sup>114</sup>, «Deixa contar-te, Mármore: ora escuta. (...) Matei, matei. Sei-o de cor, ó Mármore. Viver é ir matando, em agonia» (idem: 360-361), pois esta não tem o poder de o castigar. É de salientar a forma hospitaleira e sedutora como D.João recebe o representante da Morte, lívido, mas com «um fulgor heróico» nos olhos. A relação com o Conviva de Pedra, não resulta pois da lógica do tradicional castigo; transforma-se, antes, num desejo de sedução petrificante de D.João.

O discurso da Estátua vai sendo reelaborado à medida que aumenta a confiança de D.João na certeza que o seu verdadeiro interlocutor é a Morte. Das recriminações iniciais, «Foi sempre poluir o teu destino», «Assassinaste de alma em oração» (actos assertivos), segue-se a promessa, que o Conviva de pedra sabe não poder cumprir, «prometo-te silêncio, e bem gelado» (acto compromissivo)<sup>115</sup>. Perante o convite desesperado feito pela Estátua, «Se eu te abrir os braços... Vens!?!... – Ou não? Tens medo que te gele» (acto directivo), é paradoxalmente esta que se afasta no momento em que D.João se aproxima para a abraçar.

Se o objectivo do Conviva de Pedra era julgar, punir, convencer, despertar o remorso, alterar o seu comportamento futuro, podemos concluir que o seu discurso padecia de falhas contextuais que comprometeram a força performativa dos enunciados linguísticos, necessária para transformar a realidade ou «criar um novo estado-de-coisas», i.e., levar D.João ao arrependimento e, eventualmente despertar nele o desejo de penitência e santidade (caminho que de facto empreendeu, mas devido a outros factores). Por outro lado, se tivermos em conta as «máximas

---

<sup>114</sup> É através dos repetidos pedidos (actos de fala directivos), «Deixa contar-te», «Deixa dizer-te», «ora escuta», que D.João transforma a função atribuída à Estátua, de enviado da moral e confessor dos pecados, procurando o remorso e o pedido de perdão, torna-se num mero ouvinte das vivências do sedutor, emancipado da moral comum e juiz dos seus próprio comportamentos.

<sup>115</sup> Trata-se na verdade de um acto de fala compromissivo nulo ou defectivo, pois apenas a Morte lhe pode preencher a saudade e satisfazer o desejo de absoluto. D.João em vez de persuadido pela promessa da Estátua, procurou antes seduzi-la. E tê-la-ia mesmo abraçado, caso ela, atemorizada, não recuasse no último instante, incumprindo a promessa de «silêncio» e o próprio convite ao «abraço gelado».

conversacionais», não podemos deixar de registar algumas renitências em considerar o discurso orientado segundo o princípio de cooperação<sup>116</sup> como defende Grice.

### iii) Elementos paralinguísticos

Se o D.João de Patrício não é em rigor um sedutor<sup>117</sup> que verdadeiramente exhibe um discurso de persuasão e de conquista orientado para o outro, apresenta-se antes como alguém que «seduz como respira». Convém, então, descortinar e “inferir”, de onde lhe vêm as suas armas de sedução. Os preceitos da estética simbolista-decadentista<sup>118</sup> presentes na peça de António Patrício orientam a nossa atenção para determinados elementos que não sendo de natureza linguística estabelecem uma outra interacção comunicacional entre as personagens, e entre o texto e o receptor

---

<sup>116</sup> Partindo do postulado de Grice (1975), o diálogo entre D.João e a Estátua revelou uma série de observações desconexas, onde nem mesmo as máximas de relação e de modo, «sê relevante» e «sê perspicuo», se cumpriram. Na verdade, em vários momentos verificou-se uma série de ambiguidades e obscuridades nas respostas de D.João. O princípio de cooperação, orientador das nossas trocas conversacionais, como nos é sugerido por Grice (1975), «faz com que a tua contribuição conversacional se adequue, no momento em que ocorre, às necessidades do propósito ou direcção comumente aceite da troca conversacional em que participas», tem na «fábula trágica» de Patrício uma fraca expressão. Tanto o princípio da cooperação como as máximas conversacionais são cruciais na nossa comunicação verbal, pois tornam-nos, enquanto interlocutores, «cúmplices uns dos outros na realização dos nossos objectivos ilocutórios» (Gouveia, 1996:403). Ficou já claro que os momentos de silêncio que dominam, excessivamente a comunicação entre D.João e as outras personagens (exceptuando o diálogo com Isabel de Burgos e com as personificações da Morte), o discurso por vezes vago e opaco, a ironia, vista como interacção não cooperante, principalmente nos diálogos com Leporello, «Porquê? Não te interessa a estatuária...». «Está húmida a noite. Mas sendo-se de mármore, não faz mal» (referindo-se ao convite dirigido à estátua), contrariam a teoria e o código comunicacional proposto por Grice. É aí que a teoria da relevância de Sperber e Wilson, definida em termos de efeitos contextuais, e segundo o princípio de economia que defende, tem uma «palavra» a dizer. Nesta proposta, a interacção não é exclusiva do código linguístico, e importa sobretudo considerar as inferências estabelecidas na comunicação. (V. Sequeira, 1998: 157-164).

<sup>117</sup> cf. A figura do *Burlador*, mentiroso, embusteiro, que se disfarça e faz promessas não sinceras de casamento, como vimos em Molière e até em Mozart.

<sup>118</sup> O simbolismo, considerado por Carlos Reis (2001) como um «hipercódigo periodológico», é constituído por um conjunto de vários códigos, linguísticos, métrico-compositivo, temático e ideológico, coloca o leitor perante peculiares desafios, pois não basta que «o receptor resolva as dificuldades vocabulares que o texto levanta, recorrendo, por exemplo, a um dicionário da Língua Portuguesa. Pode tornar-se necessário também o auxílio de outros instrumentos, por assim dizer mais sofisticados, na exacta medida em que também o é a mensagem a descodificar: por exemplo, tratados de versificação, dicionários de símbolos, mesmo ensaios descritivos da poética do Simbolismo, instrumentos que de certa forma tratam de descrever o **hipercódigo** de onde o texto decorre. Conhecido esse hipercódigo, o receptor estará em condições de se envolver numa **semiose literária** que poderá levá-lo a descodificar com segurança outros textos simbolistas» (Reis, 2001: 136).

(leitor/espectador). Neste sentido, destacam-se, entre os elementos paralinguísticos, sobretudo “objectos mágicos” que se situam ao nível do corpo, a voz, o gesto, mas também a espada, a máscara, e o discurso do silêncio, onde os olhos e o olhar desempenham uma função crucial de significação sedutora.

No diálogo lúgubre e enfasiado com Elvira, é o próprio D.João que se interroga sobre as fontes do seu encanto:

O que há de estranho em que me acreditasses, quando eu mesmo ia levando a ouvir-me... A minha voz, o timbre, um não sei quê...Arcada de violino na medula...estravagante nos meus nervos...- Ouves? O que há em mim? Podes dizer-me, tu?...

(Patrício, 1991: 316)

Esta confissão remete-nos para aquilo que Felman (1980) designou, na sua excepcional interpretação do D.João de Molière, de sensualidade erótica do «*corps parlant*». O D.João de Molière representa o escândalo da sedução, através do corpo e da fala, prometendo e desejando o inadmissível ou proibido, e o inatingível. Por outro lado, a música que ressoa da voz e do corpo do D.João de António Patrício também o situa na linha da «genialidade erótica» que Kierkegaard atribuiu ao Don Giovanni de Mozart. A musicalidade está de facto presente na peça de Patrício (lembre-se que para os simbolistas o teatro é acima de tudo poesia). Os diálogos que correspondem aos momentos mais graves e solenes são muitas vezes tratados como fragmentos musicais (cf. por exemplo o final da «fábula trágica» onde se passa do recitativo para a ária). Como defendia Kierkegaard, ainda a propósito da Ópera de Mozart, «a genialidade erótica» só poderia ser manifestada pela música, porque é a mais abstracta expressão artística e a mais abstracta ideia, o amor, tinha em D.João a sua mais perfeita expressão possível, assumindo-se ele como o mais elevado representante do espírito sensual e da «genialidade erótica».

Não é apenas a voz de D.João que, para além de estabelecer uma estreita ligação da música ao amor, «tem beijos» e ânsia de beber «a pele e a

nuca» de Elvira e aquece-lhe «pobres pés frios», independentemente do significado das palavras veiculadas, mas também a voz da Morte é detentora de um poder de encantamento:

D.João:

A tua voz, que tem?... Parece que desperta  
uma alameda de visões, entreaberta...  
E depois, ao calar-se, é a quintessência, a causa  
- como entre acordes de órgão, numa pausa -  
de tudo o que na vida, e sem saber, procuro,  
e vai enfim abrir como uma flor no escuro.  
Ó Máscara sem sono,  
se tu vens, se tu vens nesta manhã de Outono,  
p´ra me dizer enfim o sentido da vida,  
numa casa sem luz, há a Manhã escondida.  
Doces, doces as mãos – como de folhas mortas,  
acordando a matilha e descerrando as portas...

*(Silêncio breve)*

Onde foi que eu Te vi? – Foi em mim? Foi em mim?...

(Patrício, 1991: 326)

Para além dos predicados físicos apontados nas primeiras indicações de cena vamos assistir ao longo da peça a um D.João que seduz, com toda a naturalidade, sem fazer planos, através da sua expressão corporal, com «o jogo dos seus rins», que reconhece exhibir, com a mestria e arte dos seus beijos e carícias.

É curioso ainda atentar como D.João, na presença do sexo feminino, manuseia a espada, objecto que assume diversos significados. É um elemento emblemático e associado ao seu estatuto social de aristocrata sevilhano e nobre «caballero»; simboliza a bravura e galhardia que lhe é atribuída nos duelos e na defesa da sua honra, assim como na protecção dos seus entes queridos; mas indiscutivelmente, na nossa opinião, e talvez pelas razões acima enunciadas, simboliza o objecto, que numa estrutura

social do tipo «*falocrática*», melhor representa a expressão da virilidade masculina, e que exerce sobre as mulheres um fortíssimo efeito de sedução. Quando Leporello lhe anuncia a presença de Elvira, toca «a espada levemente» (idem: 310), num sinal de frouxo desejo sexual. Contudo, perante o encontro com a Morte, figura desconhecida por quem ansiosamente esperava, sai extasiado a correr de espada em riste, para, progressivamente, ir passando da inicial atitude agressiva e autoritária, para uma absoluta rendição, baixando e «embainhando a espada lentamente», passando de sedutor a seduzido: «Sinto que te amo já para além do desejo» (idem: 325). A espada, como objecto simbólico de autoridade, de força guerreira e da virilidade masculina, indissociável da figura do conquistador, quer seja no campo da batalha, quer seja no campo do amor, depois dos dois episódios referidos, desaparece por completo da «fábula trágica». Aliás, D.João não tem qualquer pejo em prometer dá-la a Leporello após a ceia com o Convida de Mármore. Julgamos que ao longo do processo de autognose, no percurso para a santidade, a espada de D.João acaba por nada representar para o asceta João, sobretudo depois do encontro-revelação que tem com a “criatura” (Isabel de Burgos), naquela manhã, em que por fim descobre a luz, o sol, ou seja o puro amor.

Na época barroca, a máscara desempenhou um papel central na representação teatral. Ela representava não verdadeiramente a transformação do ser, a adopção de uma nova identidade, mas sobretudo traduzia a inconstância, um dos traços centralizadores nas várias caracterizações do mítico sedutor. É através do disfarce que D.João surge na abertura da peça de Tirso de Molina, tal como em Mozart, escondendo o rosto no casacão, na escuridão da noite, engana Isabel ou Ana, que o confunde com o noivo, Octávio. Este procedimento é recorrente em várias versões. A máscara assume-se, de facto, como uma forma de indumentária, indispensável à sua «toilette». O disfarce ao invés de esconder, revela de forma mais clara a verdadeira personalidade do sujeito, isto é, alguém privado de identidade própria. Quando questionado por Isabel «Quién eres hombre?», pronuncia as suas primeiras palavras na peça, «Quién soy? Un hombre sin nombre» (Molina, 1997: 132).

D.João segue os impulsos físicos, a tensão sexual, inerentes a todo homem que desfruta a sua plenitude masculina. Por detrás da máscara revela, no fundo, aquilo que ele efectivamente representa, o homem fecundador, universal e intemporal, como se comprova no momento em que Isabel é socorrida pela Guarda Real de Nápoles, «Rey: Qué es? Don Juan: Qué ha de ser? Un hombre y una mujer.» (idem: 133).

Na «fábula trágica» de António Patrício a máscara assume um significado distinto; associada ao tédio e à desilusão que se apodera do homem moderno que acreditava desmesuradamente no progresso que a Máquina e a ciência trariam a humanidade, é utilizada como artefacto simbólico de um processo de auto-conhecimento, de autognose:

A euforia do moderno é, naturalmente, um desses temas [dominantes do Modernismo], um moderno que é o de realidades civilizacionais trepidamente novas e pujantes, celebradas à maneira de Walt Whitmann; em muitos casos, contudo, essa euforia desliza rapidamente para o tédio, situado, conforme ficou referido, no estágio final de uma evolução que chega a desembocar na dissolução do sujeito (...) e no suicídio (...). De um modo geral, o que estes sentidos temáticos denunciam é uma aguda crise do sujeito, projectada em tópicos como a máscara («Quando quis tirar a máscara, / Estava pegada à cara», diz Campos na “Tabacaria”), o retrato, o espelho – em que o Vitangelo Moscarda de Pirandello se descobre «um, ninguém e cem mil» - e a procura labiríntica do outro, em si mesmo (...).

(Reis, 2001: 465)

O D.João de Patrício, ao descobrir que há uma relação intrínseca entre o seu desejo e a Morte, chega à conclusão que a sua busca de absoluto fora uma ilusão, pois aquilo que procurava incansavelmente e que desconhecia, sempre estivera dentro dele:

D.João:

Agora que eu Te sei, oh! Reouvir um pouco  
a Tua voz na voz de algumas delas... – Louco,  
louco que eu fui....- Mas não: se tu preferes,

repete o que eu Te disse a falar às mulheres,  
quando de forma em forma, a errar, em doidice,  
não te via sequer dentro de mim, Beatrice.

(Patrício, 1991: 328)

A máscara não é um disfarce e não constitui qualquer estratégia de sedução no *D.João e a Máscara* de Patrício. Tal como os espelhos, as máscaras são ilusões de uma realidade também ela ilusória: «o destino vem a mim em carnaval, no mais burlesco carnaval da terra» (idem: 319). Tal como as folhas secas do Outono, elas vão caindo ao longo do processo de autognose. Como refere Rosa Sequeira:

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 existir «um grande silêncio quando passa» (Patrício, 1982: 415), 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.

(Sequeira, 2003: 5)

O silêncio palavra-chave dos modelos do teatro simbolista, não sendo obviamente um acto linguístico assume uma carga semântica e discursiva muito relevante na peça de António Patrício. Pelas inferências que desperta na comunicação (verbal ou não) entre os interlocutores. O espaço aparentemente vazio que estabelece na interacção linguística pode revelar uma força performativa idêntica à dos actos ilocutórios, principalmente quando associado a outras reacções física, do rosto ou do olhar, principalmente. Assim, parece-nos relevante empreender a análise de alguns momentos da «fábula trágica» onde o silêncio, tal como outros elementos paralinguísticos, constitui uma estratégia de sedução. Todos reconhecemos o poder ilocutório e a força performativa de alguns signos não verbais, como por exemplo, a sinalização do trânsito, quer seja através dos elementos gráficos dos sinais, quer seja através da indicação gestual. Outros signos levam, na sua descodificação, à alteração dos estados psicológicos do receptor, veja-se por exemplo a sedução na publicidade, a

informações e constatações ou até a proibições, sugestões ou avisos. J.L.Austin (1970) na sua quinta conferência para apresentar a sua teoria dos actos de fala, «Doing Things with words», lembra o quão próximo podem afinal estar os enunciados constativos (actos assertivos) dos enunciados performativos. Por exemplo, o enunciado linguístico «curva à direita» tanto pode ser considerado um acto assertivo, uma constatação, uma informação verdadeira sobre a realidade, como, na maior parte das vezes, é um aviso, representa um acto directivo, e logo tem força performativa.

Voltando à nossa análise do *D.João e a Máscara* de António Patrício, excluindo o diálogo com Helena, todos os momentos de sedução são preenchidos pelo silêncio. A comunicação estabelece-se por vezes sem o recurso a palavras, através do olhar, como quando observamos a nossa imagem no espelho:

*(D.João olha-os a sorrir, distante)*

O Duque:

Não tenho nada que contar. Não houve nada. Foi um diálogo de espelhos, sem palavras.

D.João:

Vocês ouviram?...Não. Ninguém falou. Miramo-nos calados. Nada mais.

Carlos De Aldovan:

Basta olhar para os dois. Há qualquer coisa. Foram segredos, qualquer coisa estranho.

(Patrício, 1991: 375)

Sem que tenha havido qualquer comunicação de ordem linguística, Carlos e os amigos, puderam interpretar, através de inferências e indícios, o silêncio de D.João e o Duque como o estabelecimento de um pacto de segredo entre os dois, por razões estranhas e certamente excepcionais. À máxima austiniana «fazer coisas com palavras», poderíamos acrescentar uma outra «fazer coisas com o silêncio».

D.João acede ao conhecimento através do olhar. O encontro com Isabel de Burgos, convertida em Santa Esponina, fulcral para o desenlace do drama, representa um percurso para o silêncio, marcando decisivamente a transformação do sedutor que seguirá o caminho do claustro, «lugar onde não são necessárias palavras, onde a comunicação e a sedução se fazem pelo olhar e pela expressão do rosto. A persuasão linguística de D.João dá lugar a uma nova forma de sedução. Anuladas as desconfianças naturais de um conquistador cuja sensualidade já só era vagamente implícita a um tempo anterior à acção presente, o abade, convertido à figura de pai simbólico, confessa ainda dominado pelo assombro: «Nunca vi tanta alma numa face. A sedução humílima dos olhos» (idem: 414).

A citação de Shakespeare, «Nothing can we call our own but death» («Bem nossa, só a morte»), que inicia a peça de António Patrício *D.João e a Máscara*, abre as linhas de interpretação da obra que se orientam para a relação tempestiva com um protagonista ausente, a Morte. Na sua trajetória em busca do absoluto, condenado e reprimido como «vindimador de morte», D.João, o «possesso do eterno», deixa cair, uma a uma, as máscaras do seu tédio e da sua fadiga, ficando com a última, a do asceta João, recolhido no silêncio do claustro do Convento de La Caridad. Abdicando da sua vontade, abandona o seu corpo e oferece-se como mártir, por amor à humanidade.

A fraca interacção verbal, uma das características mais notórias do teatro estático simbolista, que leva a uma linguagem marcada por um fraco teor referencial, assim como o distanciamento entre personagens do mundo e personagens que se apresentam num estado de superação da realidade, poderiam, à primeira vista, inviabilizar a análise das estratégias de sedução de D.João. Procuramos, e cremos ter conseguido, apontar, na linha da pragmática e da teoria dos actos de fala, os actos de língua que melhor definem um comportamento linguisticamente performativo. Afastando-se do paradigma do sedutor tradicional, o D.João de Patrício, não tem, como já referimos, propriamente um discurso de sedução orientado para o outro;

não engana deliberadamente ou premeditadamente, não arquitecta planos de conquista, não seduz pela acção e raramente pela palavra<sup>119</sup>, excluindo-se os diálogos com a Morte, e com o Conviva de Pedra. O D.João patriciano revela-se, contudo, um extraordinário sedutor no plano da comunicação paralinguística, i.e., nos movimentos corporais, nos gestos, nas atitudes, nos objectos, na mímica facial, na gestão dos silêncios. Da leitura final, fica-se com a sensação de que a «fábula trágica» desvenda tão-somente as reminiscências de um tempo passado de sensualidade e sedução.

#### 4.2.3. O *D.João* de João de Barros

Publicado quatro anos antes da peça de Patrício<sup>120</sup>, *D.João* (1920), poema dramático em três quadros de João de Barros, poeta, pedagogo, crítico e jornalista, apresenta algumas características que o integram nas correntes literárias e dos valores ideotemáticos que dominaram o primeiro quartel do século XX, o Neo-Romantismo Vitalista<sup>121</sup> em particular, e outras que denunciam igualmente a evolução de uma trajectória literária individual. Notoriamente inspirado pela poesia de Cesário Verde, João de Barros soube afastar-se de tudo o que poderia enegrecer a sua poesia, portadora de uma «moral da energia», ou diminuir a eloquência vibrante do seu discurso lírico «torrencial e enfático» (Pereira, 2003b: 249). Podemos, ainda assim, encontrar no seu *D.João*, cuja estrutura é mais lírica do que dramática

---

<sup>119</sup> Como já referimos ao longo do nosso trabalho o D.João «português», raramente se assume como um mestre do discurso persuasivo. A fraca argumentação (exceptuando o versão de João de Barros), que normalmente evidencia, enfraquece a força ilocutória e performativa dos seus enunciados.

<sup>120</sup> Como já referimos, na opinião de Urbano Tavares Rodrigues (1960), *D.João e a Máscara* representa o melhor tratamento que se fez do mito de D.João na literatura portuguesa. Destaca-se ainda, segundo Luiz Francisco Rebello (1979: 35), por ser o autor que melhor soube integrar a estética simbolista, apesar de sempre ter recusando pertencer a qualquer grupo ou corrente literária.

<sup>121</sup> O Neo-Romantismo Vitalista opõe-se às manifestações literárias decadentistas finiseculares dada a sua filiação naturalista e feição libertária. O neo-romântico vitalista caracteriza-se pela atitude mental emancipalista que «recusa a inquietação metafísica; deixa de se angustiar perante o esvair do tempo, para cuidar de fruir com euforia a existência; ignora o tédio exige aceitação originária da vida toda, enquanto dado irrecusável da condição humana, da situação do Homem que se descobre apenas vivente; (...) encara como dado natural que a vida se configure como luta, mas transforma esse dado em atitude consciente e voluntária, dando-lhe a dimensão de acção transformadora do mundo, sob o signo do optimismo» (Pereira, 2003a: 211).

(sobretudo a partir do segundo quadro), pontos de contacto com a peça de Patrício, e naturalmente com as versões de outros dramaturgos como Ruy Chianca e Manuel da Silva Gaio<sup>122</sup> (e até certas afinidades com Guerra Junqueiro). A sua peça lírica, dedicada ao símbolo eterno do amor, comparativamente à «fábula trágica» de Patrício, representa o reverso da medalha, pois nela «é a alegria de viver que se exalta» (Rebello, 1979: 38-39), ou, como afirma Carlos Sombrio, um dos mais dedicados biógrafos do autor:

Depois [do soneto inicial], surge o drama amoroso, doce, aguarela romântica, onde o Amor escreve páginas de veemente inquietação e onde a Libertação do Espírito ascende puríssima de aleluia vitoriosa.

(Sombrio, 1936: 29)

A obra de João de Barros, drama estático (cf. a sua feição essencialmente lírica), com poucas personagens<sup>123</sup>, exemplifica os modelos de Teatro de Arte, onde, contudo, o discurso vai assumir em cada um dos quadros uma particular relevância, na perspectiva das teorias ligadas à pragmática, pois, mau grado a quase ausência de acção e movimentação dos actores, a comunicação verbal e não verbal (através do silêncio, da mímica facial, dos gestos) desenvolve-se num permanente jogo de argumentação. Na primeira parte, assistimos a um discurso eloquente e argumentativo de sedução amorosa dirigido a Dulce; na segunda e terceira partes os actos ilocutórios de argumentação utilizados por D.João visam persuadir os seus interlocutores, o Prior e André, em libertá-lo do convento para partir «em busca da Liberdade vitoriosa da vida» (Sombrio, 1936: 31), e em prosseguir a «Aventura» de uma existência triunfal e verdadeiramente humanista<sup>124</sup>.

---

<sup>122</sup> A epígrafe de Walt Whitman, que Barros empregou na introdução da sua obra, poderia muito ser atribuída também ao *Dom.João* de Silva Gaio: «Aquele que é a amplitude da Terra... /a sexualidade da Terra...»

<sup>123</sup> Os preceitos do teatro simbolista levam a que a representação, sobretudo em termos de movimento e acção, e o espectáculo (a *Opsis* como considerava Aristóteles) ficam em segundo plano por se tratar de um drama recitativo e com um carácter particularmente poemático.

<sup>124</sup> O Neo-Romântico concebe um ideal de homem baseado numa formação naturalista e num «humanismo imanente (e altivo, mesmo no reconhecimento dos limites)» (Pereira,

Seguindo a proposta de Jean Rousset<sup>125</sup>, segundo a qual qualquer versão da história de D.João, para ser fiel à tradição donjuanesca, deverá comportar três elementos constantes<sup>126</sup> ou, mais propriamente, «invariantes»: i) o Sedutor Inconstante; ii) o Grupo feminino; iii) o Morto, teremos, ao contrário da peça de Patrício, alguma dificuldade em considerar estruturalmente o *D.João* de João de Barros uma versão que preenche esses requisitos obrigatórios. O D.João, que aparece em cena, mais do que realizar as acções de sedução e conquista que lhe deram a fama é julgado pelo passado; vivências essas que o levam a ser rotulado com os mais negativos epítetos. O leitor pode, considerando aquilo que o protagonista confessa, adivinhar as proezas amorosas e as façanhas que lhe são atribuídas em defesa da sua honra. Só nessa medida é que poderemos integrar o drama lírico de João de Barros no conjunto de obras que trataram o mito de D.João. Na verdade, o D.João de Barros faz recordar em muitos aspectos o conquistador de muitas mulheres, galante, orgulhoso e destemido, do período barroco, mas também a figura do herói romântico, em busca da mulher-ideal (ou de outro tipo ideia de absoluto), reflexivo e eloquente, libertino e herético que desafia as leis de Deus, a quem lhe é atribuído, inclusivamente, alguns traços satânicos<sup>127</sup>.

A peça está centrada na figura de um D.João «alto, moreno, nobre de atitudes, desembaraçado de gestos», que, nos três quadros<sup>128</sup> que a

---

2003a: 211), colocando-o ao lado dos deuses, e imbuído de uma «energia da moral» que assim o conduz, num esforço de auto-superação e numa espécie de culto pela acção, ao progresso e a realização dos grandes projecto da humanidade.

<sup>125</sup> Já aludimos às três invariantes na página 33 deste trabalho que Rousset define no seu ensaio «Don Juan ou as Metamorfoses de uma Estrutura» (Rousset, 1981: 27-39).

<sup>126</sup> Anos antes Micheline Sauvage considera como elementos constitutivos da personagem e do mito, que nasceram em simultâneo, «a sedução, a rebelião, a escolha do tempo contra a eternidade» (Micheline Sauvage (1981: 55-56).

<sup>127</sup> No segundo quadro, no Convento, num momento de grande conflitualidade verbal, o Prior, impotente na tentativa de dissuadir D.João na vontade que manifesta em abandonar a vida religiosa, excomunga-o (que na teoria dos actos de fala corresponderiam a actos declarativos), julgando-o possuído pelo demónio. (Barros, 1920: 50-51).

<sup>128</sup> O espaço e o tempo dos três quadros apresentam elementos que assumem um relevante valor simbólico. O primeiro quadro, «**A Monja**», passa-se no exterior de um velho convento, num jardim imóvel, como que estático e silencioso. Os rouxinóis calam-se para apenas deixarem ouvir as águas das fontes. O encontro amoroso entre Dulce e D.João é protegido pelo luar de uma noite de verão; o segundo quadro, «**O Convento**» remete-nos para o interior do convento, numa cela de paredes grossas, sem cal e enegrecidas pelo

compõem, exhibe um discurso de sedução e de persuasão, essencialmente de tipo argumentativo. O seu excessivo protagonismo contribui para o quase apagamento das duas outras variantes: as mulheres seduzidas, e o morto que só implicitamente é evocado nos crimes que reconhece ter cometido, como se encontra exemplificado no monólogo que, no terceiro quadro, profere em voz baixa, para não despertar o Noviço que dorme candidamente:

Esse monstro de crime e de luxuria brava, / germen do Mal envenenando o mundo inteiro, / Senhor do Engano, Gentilhomem dos desdens, de que tremem as mãos / Quando eu passo, sorrindo à graça das donzelas<sup>129</sup>.

(Barros, 1920: 62)

Acaba por ser o Prior do Convento a assumir as funções de juiz das acções de D.João, e que, numa atitude de autêntico confessor, espera a remissão dos seus pecados, através do pedido de perdão e de um remorso de penitente. Ao contrário da «fábula trágica» de António Patrício, D.João não encontra a paz, a tranquilidade, nem tão pouco a santidade no silêncio do Convento, pois a sua natureza de conquistador insatisfeito, que deseja a renovação constante e a vertigem, leva-o a procurar novas aventuras criadoras.

O próprio autor confessa no Prefácio-Dedicatória dirigido a dois amigos, ao embaixador do Brasil em Roma, Luiz de Souza Dantas, e a João do Rio, ter redigido uma obra «nada ortodoxa», um projecto de desenvolver a lenda de

---

tempo. Á tristeza e ao sofrimento sugeridos por esse espaço, marcado pelo desconforto da humildade e pelo cheiro sufocante, associam-se a visão de um enorme crucifixo de um Cristo agoniado, pregado na parede. No exterior, adivinha-se, pelo raio de sol e cheiro forte a flores de verão que entram por uma frecha alta, uma natureza viva e pujante; no último quadro, «**A Aventura**», é uma alegoria ao trabalho, jovens e homens mais experientes constroem uma casa junto a uma estrada, num pequeno bosque. É de madrugada, mas o sol vai intensificando com os seus raios luminosos o calor, ao longo da jornada de trabalho, o que, em vez de retraindo o labor humano, aumenta a vibração e a alegria contagiante.

<sup>129</sup> Parece-nos clara a intertextualidade deste trecho com o Prefácio da Segunda Edição da *Morte de D.João* (1874) de Guerra Junqueiro, especialmente quando adverte o leitor para os perigos da sedução dos D.Juans de uma sociedade dominada pela corrupção dos costumes: «És casado? Amas a tua mulher? Ella é bonita? Mau!... (...) D.João, pelo contrário, é um rapaz galante e formosíssimo, joga as armas, tem espirito, monta a cavallo, e possui, como Satanaz, o diabolico privilegio de tomar todos os disfarces, todos os aspectos, para melhor seduzir as creaturas adoraveis, as quaes creaturas podem muito bem ser ou a tua mulher ou as tuas filhas.» (Junqueiro, 1921: xiv)

D. João Tenório, que ele considerava «sempre nova». O hino à vida que constitui esta versão tem as raízes no ambiente vibrante que experimentou na cidade de Roma. João de Barros vê no seu D.João o símbolo que melhor representa «a eternidade do desejo humano, criador da vida, fixando-se em beleza e harmonia pelo tempo adiante, sem descontinuar ou desfalecer». O contraste com o D.João de Patrício, «possesso de eterno», obcecado pela ideia da morte, é como já referimos flagrante.

Como em todas as outras versões do mito de D.João, há também no drama de Barros uma marca indelével da vida do autor empírico, ou narrador pragmático, como prefere classificar Teun A. van Dijk (V. nota 106, p.142), que modela a seu gosto as acções dos protagonistas, retirando ou acrescentando pormenores ao paradigma do sedutor clássico ou à estrutura da sua história, fruto ou reflexo de experiências pessoais. O D.João de Barros abandona o caminho do sonho, da sedução, para se preocupar em fazer a apologia da acção. A transformação que se opera em D.João, «nada ortodoxa», afasta-o profundamente do estereótipo do sedutor clássico. A última cena, autêntica alegoria do trabalho, ao retratar o movimento dos homens, transportando pedras em grande azáfama e vibrante alegria, que num esforço colectivo vão construindo e edificando uma casa, denuncia no drama as intenções moralizantes do autor com o seu drama:

Através desse discurso de D.João, o poeta renovava vectores fundamentais da sua obra literária, ultrapassando as dimensões eróticas da fábula – quer no sentido da desmesura neo-romântica e da vibração naturalista e unanimista (...), quer no sentido tensional da superação nietzscheana e da solidariedade (tocada incidentalmente do entusiasmo de Verhaeren pela cidade da civilização industrial), de ambos os modos conduzindo para a adesão ao ideal de movimento aventuroso e de acção útil, com alcance social.

(Pereira, 2003b: 244-255)

#### **4.2.4. As estratégias de sedução no *D. João de João de Barros*: o discurso argumentativo**

As estratégias de sedução do D. João de Barros fundam-se na sua notável eloquência que potencia um discurso repleto de actos ilocutórios de argumentação. Seguindo a teoria dos actos de fala, que temos vindo a aplicar ao longo do nosso trabalho (analisando a arte de sedução, através da comunicação de índole linguística e paralinguística), registámos na peça de Barros a predominância de actos de fala directivos e expressivos, com poder performativo e efeito perlocutório, «felizes» e nalguns casos «sinceros» (cf. a doutrina das infelicidades de Austin que sumariamente enunciámos em 1.2. deste trabalho), excepto no conflito verbal com o Prior. O D. João de João de Barros não faz qualquer tipo de promessa para atingir os seus objectivos. Na verdade, o seu poder de persuasão resulta da força argumentativa do discurso que utiliza para seduzir Dulce, convencer o Prior e persuadir o Noviço.

Convém desde já referir que não utilizaremos a noção de argumentação<sup>130</sup> como relação lógica (típica do raciocínio logico-dedutivo, silogístico), i.e., argumentar com o sentido de provar ou deduzir, mas antes, como um movimento discursivo que relaciona argumentos, independentemente do seu valor de verdade, com uma conclusão (com elevado poder performativo), e que não podendo (ou devendo necessariamente) ser provada, é dotada de fundamentos, asserções que adquirem a força de actos ilocutórios de argumentação. Neste sentido, argumentar significa apresentar as razões (um ou vários argumentos) para justificar esta ou aquela conclusão. Sinteticamente, podemos encontrar na relação argumentativa as seguinte propriedades:

---

<sup>130</sup> Seguimos nesta concepção de argumentação a proposta de Jacques Moeschler que define assim esta noção: «Pour cerner quelque peu la notion d'argumentation, il est nécessaire d'opposer argumenter à prouver et déduire. Un discours argumentatif n'est pas un discours apportant à proprement parler des preuves, ni un discours fonctionnant sur les principes de la déduction logique. En d'autres termes, argumenter ne revient pas à démontrer la vérité d'une assertion, ni à indiquer le caractère logiquement valide d'un raisonnement. » (Moeschler, 1985: 46).

a) Considera-se a relação argumentativa sempre que os enunciados A e B (argumentos) servem para levar a admitir ou justificar o enunciado C (conclusão).

b) A relação argumentativa não é exclusiva à relação entre dois enunciados linguísticos. A conclusão (argumento C) pode ser de natureza implícita. Igualmente, devemos admitir que alguns argumentos também podem não ser linguísticos.

c) A conclusão (C), quando implícita, deve contudo estar subentendida e acessível ao conhecimento do receptor, pelo contexto ou cotexto no qual o enunciado é apresentado, por exemplo: Faz bom tempo - (Vamos à praia) ou (Vamos sair de casa).

d) O argumento tem uma orientação argumentativa, mas há morfemas que definem a «força argumentativa» do próprio argumento, como «além disso», «até», «mas», introduzindo por vezes, para além da força, uma contradição argumentativa.

A noção de movimento discursivo anteriormente referida pressupõe conceber a interacção verbal, com os seus principais elementos ou constituintes da conversação<sup>131</sup> (a troca ou tomada de vez, a intervenção e o acto de fala), como uma unidade compacta do ponto de vista estrutural e argumentativo, considerando em todos os casos que a comunicação linguística (ou paralinguística) se orienta como actividade estratégica<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> cf. o mesmo autor (Idem: 81).

<sup>132</sup> Ainda segundo Moeschler «a ideia de estratégia não deve ser interpretada neste contexto como o resultado de uma relação <autor, meio, objectivo>, i.e., reflectindo um esforço intencional de um locutor com vista a alcançar determinados objectivos interaccionais ou discursivos, através de certos meios discursivos. Podemos, pelo contrário, encarar uma estratégia discursiva composta no mínimo por dois objectos, o objecto fonte da estratégia e o objecto alvo. Hipoteticamente, portanto, uma estratégia discursiva não implica apenas fragmentos do discurso e intencionalidades, alvos visados, objectivos discursivos, mas principalmente movimentos discursivos (considerados neste caso como a fonte de toda a estratégia)» (Moeschler, 1985: 135-136) [Nossa tradução].

### **i) Os argumentos ao serviço da sedução**

No primeiro quadro, «**A Monja**», D.João assume-se na sua plenitude de conquistador e sedutor do universo feminino. Ainda que as cenas de sedução sejam orientadas para uma única mulher, Dulce, jovem freira de vinte anos, «de mãos esguias, de sorriso ténue, de pés ligeiros», que na sua candura e timidez ousa sair do convento nos braços de D.João, «pudicamente vestida», descortinam-se nele os principais traços que encontramos no sedutor clássico. Seduz pela acção<sup>133</sup>, pela aparência formosa, gesto e atitude «desembaraçada», mas também pela força da sua eloquência, recorrendo nos momentos mais críticos ao fingimento e à mentira. O D.João de João de Barros representa uma perfeita simbiose de sedutor barroco com o sedutor reflexivo e meticuloso que vamos encontrar na fase romântica. Seguindo o comportamento do sedutor tradicional, D.João assume-se como uma figura enérgica, cheia de vivacidade e dinamismo. É de sublinhar a forma decidida como se escapa do convento, saltando agilmente de uma janela, numa aproximação ao *Burlador* de Tirso, levando nos braços Dulce, a jovem freira, esta uma clara evocação da Elvira de Molière. No seu discurso de sedução, de vibrante eloquência, fazendo recordar o D.João de Molière e sobretudo o Tenório de Zorrilla, destacam-se os argumentos que astutamente vai introduzindo ao longo do diálogo, de forma compassada e de acordo com a avaliação que vai fazendo das reacções e respostas físicas ou verbais de Dulce<sup>134</sup>, estratégias que visam conquistá-la em absoluto, física e espiritualmente. Aliás, encontra-se bem presente na peça de João de Barros um dos temas fulcrais da estética romântica: a tensão dicotómica entre o amor espiritual, platónico e intelectualizado, «amor de minh' alma», «Mesmo que antes que eu te visse, eu já te amava mais» (Barros, 1920: 25) que não satisfaz o poeta, e o

---

<sup>133</sup> Salienta-se na descrição que é feita da didascália o facto de não trazer consigo um dos principais elementos que melhor o identificam, a espada. E nem tão pouco a indumentária se releva ajustada à sua condição. Surge com «vestes escuras e simples». Em contrapartida guarda o olhar felino de predador que encontrámos noutras figurações do sedutor.

<sup>134</sup> O primeiro quadro é o único onde verdadeiramente se verifica uma tensão dramática. José Seabra Pereira caracteriza a corrente do Neo-Romantismo vitalista assim: «Didáctica, laicamente moralizante, jacobina interventiva e patrioticamente profética, a discursividade torrencial e enfática do Neo-Romantismo vitalista obedece a uma estética de sobreabundância da mensagem emotiva e raro toma a forma descritiva ou narrativa; prefere, em geral, enunciar e declamar.» (Pereira, 2003a: 213).

amor carnal, físico, dos sentidos, o verdadeiro móbil que conduz à sedução, «Não, não posso domar o meu fogo, impaciente / De abraçar, de queimar, de acender de paixão» (Idem: 33). D.João, ao concluir ser impossível a conjugação desses dois tipos de amor, «Fazer do amor humano um falso amor divino!» (Ibidem), oferece-se como autêntica «força viva», agente de germinação e de florescimento<sup>135</sup>:

Vou para além da morte, e para além da Vida!

- Semente de ilusão, como posso morrer?

Carne que eu enleiar fica sempre florida,

E nunca teve ocaso o meu amanhecer!

(Barros, 1920: 33)

Perante a hesitação constantemente manifestada por Dulce, procurando insistentemente libertar-se dos braços e das armadilhas verbais que lhe são colocadas pelo sedutor, D.João tece, com persistência, uma teia de palavras e argumentos que acabam por dar os seus frutos, i.e. , vencidas todas as barreiras, a jovem freira entrega-se por fim ao desejo e volúpia do sedutor. O discurso de D.João é constituído por actos ilocutórios de argumentação orientados para a sedução amorosa, e cuja fusão erótica representaria a vitória do amor físico sobre o amor divino. No momento final do quadro, D.João readquire o comportamento impetuoso inicial e, numa postura auto-confiante própria do herói rebelde, reclama (precipitadamente) a sua vitória sobre a autoridade divina, «És minha....Minha emfim...Tenho-te no meu beijo / Deus não pode roubar-te ao meu beijo insofrido...» (Barros, 1920: 37).

---

<sup>135</sup> O Neo-Romantismo vitalista afirma-se como contraponto à estética decadentista de finissecular também nos temas: «Coerentemente, o imaginário do Neo-Romantismo vitalista alimenta-se da inversão de tópicos decadentistas e, por outro lado, da afirmação autónoma de figurações de luz, de calor fertilizante, de força, de movimento, de fecundação, de germinação, de florescimento, frutificação e procriação, de impetuosidade nas linhas, nos sons, nas cores e na luz, de expansão e posse, de saúde e prazer» (Pereira, 2003a: 212)

No diálogo de sedução inicial, os argumentos que D.João utiliza para justificar a pureza do seu amor (cf. a pureza do amor divino que prende ainda Dulce aos seus votos religiosos) encontram-se na própria natureza<sup>136</sup>:

D.João:

Vê como a noite é de carícia e de esplendor...

Dá-me outro beijo<sup>137</sup> ainda, minha Vida!...

Dulce:

Calou-se a voz dos rouxinóis, arrependida...

Tenho medo de ti, de mim, do nosso amor...

D.João:

Calou-se a voz dos rouxinóis, emudecida

Ante a nossa paixão...

Sinto melhor assim, oiço bater mais perto

Junto do meu, teu doce coração

Dulce:

Meu pobre coração, que treme de quebranto...

D.João:

Teu doce coração, que me foi tão incerto...

(Barros, 1920: 20)

De notar as construções paralelísticas e anafóricas presentes nas réplicas de D.João, «arrependida» / «emudecida», «pobre coração» / «doce coração», argumentos persuasivos que contribuem para a inquietação emotiva e discurso antitético revelado por Dulce, «Meu coração que hesita, e receia, e duvida, / E que foge de ti – e te pertence tanto...» (idem: 21). O silêncio

---

<sup>136</sup> As metáforas das aves (rouxinóis), das fontes e das rosas, que encontramos neste quadro, representam unidades semânticas que são atribuídas ao ideal de amor romântico: a liberdade, a pureza, a claridade e o perfume inebriante (elemento de sedução imediata) que envolvem o relacionamento amoroso.

<sup>137</sup> Este acto directivo, acto ilocutório com a força do «querer», e que representa um desejo apresenta neste contexto a forma de «pedido», quase «súplica». Pelo desenvolvimento dos argumentos que se seguirão torna-se claro que D.João pretende iludir a satisfação pessoal com a legitimidade da união física e emocional dos dois, pois os argumentos que invoca convergem para a naturalidade do acto, onde não falta, numa visão panteísta, a própria bênção da Natureza, tornada confidente e testemunha do amor dos dois.

que se segue é interpretado por D.João, que sorri disfarçadamente, como um indício da força performativa do seu discurso de sedução.

Nem mesmo o aparecimento de uma nuvem que escurece o luar, no momento em que Dulce se esconde na sombra, possível indício de mau presságio, refreia o ímpeto do sedutor, agora mais directivo e suplicante: «Sê minha, Dulce...Sê do meu abraço forte, / Sê do meu coração e da minha ansiedade!...» (idem: 22). As réplicas ou tomadas de vez na conversação são realizadas não só a partir de palavras, «saudade» ou «coração», mas também através dos elementos da natureza, «a nuvem de agoiro», «o luar mais vivo», «a voz dos rouxinóis», ou paralinguísticos e miméticos, o silêncio, o olhar, a doçura da voz, o sorriso.

As indicações cénicas revelam o efeito perlocutório do discurso argumentativo de D.João. Dulce com o rosto banhado em lágrimas esboça uma reacção de revolta e de censura, «Não blasfemes aqui...Aqui onde fui pura, / Venturosa talvez.» (idem: 25). Este acto ilocutório directivo, extremamente coercivo, que tem a força do «querer» e assume a forma de uma «ordem», orienta os actos ilocutórios (expressivos) de D.João, para a desvalorização da «palavra mesquinha» face ao verdadeiro sentimento que só o silêncio (cf. *D.João e a Máscara* de Patrício) pode exprimir. D.João sente que a vitória se aproxima, que em breve Dulce aceitará abandonar «a gelada prisão». A sua certeza é tanta que, num acto ilocutório compromissivo, vaticina com enorme confiança, «Vais ser minha!». Dulce acaba por confessar: «Tenho-te sempre amor...» (ibidem), enunciado que sendo um acto expressivo, produzido num estado psicológico de sinceridade, é simultaneamente uma promessa de assumir uma atitude futura e duradoira, como denuncia o advérbio «sempre». Contudo, amor e medo dominam ainda o espírito da jovem freira que mais uma vez se esquiva ao desejo de D.João em querer beijá-la.

Neste jogo de negociação argumentativa que representa o discurso de sedução de D.João vamos assistir a uma mudança da orientação dos argumentos. Confessa o seu passado de inconstante, para logo afirmar que

afinal sempre amou uma só<sup>138</sup>. Tal como o D.João de Patrício em relação à Dona Morte, Dulce é a «Princesa» por quem ele sempre esperou, «De mim - que te buscava e *nunca ameí ninguém!*» (idem: 26). Parece-nos pertinente salientar a subtileza dos argumentos utilizados. Por um lado, exaltando o entusiasmo de viver, epicuricamente, o momento presente, porque é breve, tal como as rosas de Outono «Que morrem sem viver a sua mocidade!», e por outro lado, de sedutor de muitas mulheres no passado, D.João coloca-se agora diante dela, a sua única amante, com «Pecador ajoelhado aos pés da [sua] graça».

Novamente as palavras são substituídas por expressões de mímica e manifestações corporais. O olhar de vitória que D.João volta a ostentar traduz a sua confiança no poder performativo do seu discurso. O rubor que se espalha pelo rosto de Dulce é a prova mais sincera dos seus sentimentos: «Tanta palavra! Tanta! E para quê?.../ Se eu não te amasse!...» (Idem: 28).

D.João vai jogando com os argumentos, como que “auscultando o pulso de Dulce”, o seu estado de espírito, de modo a orientar o seu discurso para uma estratégia que desde o início delineou: a realização do amor físico. Contudo, e depois de utilizar argumentos que legitimariam a sua relação amorosa, por estar em sintonia com a Natureza, explorando os receios e a insegurança que Dulce ainda manifesta através da valorização dos signos não linguísticos, o silêncio e o olhar em vez das palavras, D.João exprime um acto de contrição em relação ao passado, prostrando-se a seus pés como penitente. Implora para que acredite na sinceridade dos seus sentimentos, e na fidelidade que sempre lhe dedicou. D.João, num autêntico jogo de avanços e recuos, aposta numa nova orientação estratégica, usando actos ilocutórios argumentativos que desenvolvem uma concepção de amor platónico. No entanto, mais uma vez, Dulce parece

---

<sup>138</sup> Há de facto um tipo de sedutor monogâmico que prevalece em várias versões portuguesas. Na versão de João de Barros, o sedutor filiando-se na corrente romântica persegue a mulher-ideal. Dulce seria naquele momento a eleita, promessa que D.João certamente não conseguiria honrar e manter por muito tempo. No último quadro, ele abandona todos os processos de sedução para num discurso inflamado fazer a apologia do progresso social baseado no trabalho e na capacidade empreendedora do homem.

discernir que o amor puro e espiritual pelo qual sempre ansiou mostrava-se incompatível com o amor físico que lhe propõe D.João:

Dulce:

(...)

Que adivinhava assim a minha inquietação?

Que presentia assim meu sangue mal desperto?

Eras tu? Eras tu?...

Era o amor, decerto...

D.João:

Era eu, era o Amor, era o teu coração!...

Dulce:

Não! Não era decerto o amor que hoje me dás...

(idem: 30)

Tal como tinha acontecido na conversão do D.João de Patrício que no reencontro comovente com Isabel de Burgos, convertida em Santa Esponina, faz a descoberta da verdadeira luz, do verdadeiro amor; amor puro que já havia redimido o D.João Tenório de Zorrilla. No drama de Barros, há um momento aparentemente desconexo e pouco coerente no comportamento de D.João: o sedutor transforma-se no seduzido. Essa verdadeira transformação, comprovada pelas indicações cénicas e depois por breves palavras entrecortadas por longos momentos de silêncio<sup>139</sup>, «Como és linda rezando ao Amor impossível!.../ É o meu sonho que me embala a tua prece...», revela-se contudo muito fugaz. Um simples contacto físico, Dulce que pousa suavemente a sua mão sobre a mão de D.João, desperta-o para a sua natureza de «predador» de mulheres em cujos «olhos passa e freme a violência da lascívia»:

Dulce:

Ah! Não me fites mais... O teu olhar desnuda!...

---

<sup>139</sup> O silêncio prolongado não significa uma incapacidade de cooperação conversacional (cf. a teoria das máximas e implicaturas conversacionais de Grice (1979)), mas corresponde antes a um tempo de comunicação paralinguística, de diálogo e união espiritual dos dois amantes. Paradoxalmente, parecia que Dulce tinha acabado por converter D.João ao amor puro e divino (cf. pp.31-32).

Tenho medo de ti, que não sabes conter  
Teu delírio brutal de força e de prazer...  
E antes morrer aqui, n' esta agonia muda,  
Sem amar, sem viver,  
Do que perder a Deus, para em ti me perder!...

(idem: 32)

De regresso ao papel que o tornou universalmente famoso, D.João faz o elogio do amor carnal, metaforizado à maneira de Camões como um «fogo, impaciente / De «abraçar, de queimar, de acender de paixão», numa clara e herética postura de desafio a Deus, pois indigna-se quando alguém resolve «Fazer do amor humano um falso amor divino!...».

D.João sabe que a mentira tem de ser bem dissimulada. Daí alternar a falsa renúncia a esse amor quase impossível, com a súplica, que na última parte deste quadro representa um decisivo acto ilocutório (directivo) argumentativo. Ele quer despedir-se, com fingido sofrimento e humildade, mas pede-lhe um derradeiro beijo, um «beijo breve» de adeus. Para além dos argumentos verbais utilizados no discurso de sedução, D.João encanta Dulce pela «carícia infinita da sua voz». A força performativa do discurso de sedução de D.João resulta da associação destes diferentes tipos de argumentos, que temos vindo a apontar, enunciados verbais, actos ilocutórios expressivos e directivos principalmente, mas também argumentos implícitos e argumentos não verbais, como a voz, os tempos de silêncio, o olhar e outras expressões mímicas.

Mais uma vez, um tanto ou quanto inesperadamente, enquanto satisfazia com luxúria e impetuosidade o seu desejo de fusão erótica, dá-se um fenómeno inexplicável: a visão da Cruz do mosteiro que abre as suas portas para acolher a pobre freira arrependida, transforma a aparente vitória em derrota, ou melhor leva-o à conversão e à entrada para o convento (cf. D.João de Patrício e a sua entrada no Convento de La Caridad). Contudo, parece-nos que mais do que um reconhecimento da sua inferioridade face ao poder de Deus, «Que força é esta que se ri do meu desejo? / Como fui

eu vencido?...» (idem: 38), D.João procura superar os seus próprios limites e conhecer de perto essa força divina.

Da complexa interacção estabelecida entre D.João e Dulce, neste primeiro quadro, destaca-se, em suma, a diversidade de estratégias que encontramos no discurso de sedução de D.João, composto por actos ilocutórios argumentativos verbais e não verbais, com sentidos de orientação variados, tendo em vista o gozo do desejo eterno e a realização das forças criativas e libertadoras da vida humana, das quais D.João se arroga, como que por desígnio do destino.

## ii) **Os argumentos ao serviço da persuasão**

O segundo quadro deste poema dramático, **«O Convento»**, decorre na cela escura do mosteiro, onde D.João se recolhe para procurar a paz interior que o levaria a Deus, e assim descobrir aquele intrigante poder que se sobrepõe aos impulsos dos sentidos. Aqui, podemos ver na figura do Prior, uma variante relativamente à estrutura tradicional do mito de D.João, a estátua de pedra, mediador da morte e que regressa à Terra para o castigar pelos pecados cometidos. O D.João de Barros não se deixa intimidar pela acção condenatória do Prior. Se por um lado, a versão de Barros também se afasta neste aspecto da «fábula trágica» de Patrício, pois nesta, o convento é o espaço da sua plena conversão, e o Abade longe de ser o juiz acusador do passado transgressor de D.João compraz-se com o sofrimento e a santidade de João. (cf. a «fábula de Patrício»: ao Conviva de Pedra também não lhe é reconhecida autoridade para julgar os actos de D.João).

A abertura da conversação entre o Prior do mosteiro, «frade severo e triste», e D.João, que após três anos de recolhimento veste agora o típico hábito dos monges que não esconde no entanto a fisionomia esbelta do seu corpo, é realizada através dos gestos do Prior, «silenciosamente, num gesto seco e rápido, indica a D.João que o ouve», e assim cede a tomada de vez ao penitente.

A interacção linguística que se vai desenvolver entre o Prior e D.João atingirá momentos de elevada intensidade dramática e conflitualidade, pois muitas das alternâncias de vez (*turn-taking*) serão de uma particular violência verbal. D.João vai utilizar um discurso argumentativo, cujos actos ilocutórios visam convencê-lo do seu desajustamento à vida religiosa e ao recolhimento espiritual no mosteiro. O movimento discursivo de D.João apresenta elementos de uma estratégia orientada para obter um efeito perlocutório bem definido: a anuência ou autorização do Prior no sentido de o libertar dos votos religiosos a que estava obrigado.

O discurso de persuasão (já não se pode falar neste quadro de sedução amorosa) vai revelar-se menos performativo, ou por outras palavras um discurso centrado em actos ilocutórios argumentativos de menor força performativa. Os argumentos que invoca são essencialmente enunciados constativos, actos assertivos, que justificaria a sua saída do mosteiro: «Sou moço e forte, olhai [acto directivo]... Aprendi a lutar, / e não posso viver nesta amarga impaciencia / Da fé que apenas sabe a inercia de rezar...» (Idem: 42). Os argumentos que apresenta servem para demonstrar ou justificar a sua inadaptação à vida ascética, desejando<sup>140</sup> encontrar em Deus a compreensão dos seus actos:

D.João:

(...)

Mas que ao menos um dia, uma hora, um momento,

Se irmane a Deus no ceo meu louco pensamento;

E em Deus se perca, em Deus se exalte e divinise,

Em Deus se realise

- Fremente de infinito, ébria de eternidade -

A minha sôfrega e revolta humanidade!...

(ibidem)

Os pedidos (quase súplicas) que dirige ao Prior (actos directivos) são fundamentados pelas razões que D.João apresenta, constatações (actos

---

<sup>140</sup> Trata-se neste caso, de facto, de um acto ilocutório directivo, pois é uma expressão de um «querer» do locutor (D.João) sobre o alocutário (Deus), mas constitui uma manifestação de «desejo», e mais concretamente um pedido.

assertivos) da inutilidade da sua penitência e do seu esforço na busca de tranquilidade no mosteiro, apesar dos jejuns e dos cilícios, que convergem para justificar a conclusão, «quero um pouco de paz».

D.João:

(...)

Eu ponho a vossos pés meu desejo insubmisso,  
Pedindo à vossa fé, que é firme, e certa, e calma,  
A certeza que rasgue a noite da minh' alma.  
Pela última vez, à vossa compaixão,

(...)

Há três anos flagelo a minha carne; - vede:

O meu corpo não é mais do que uma horrível chaga!

Adoecem-me os jejuns. Mortifica-me a sêde.

- Mas sempre a mesma febre a minha vida embriaga...

(idem: 43)

As intervenções do Prior, insistindo para que reze e penitencie, pois só assim alcançará a Eternidade, revelam-se actos de fala defectivos, pois não despoleta nem o remorso, nem o arrependimento de D.João. Pelo contrário, os três anos que passou no convento não apaziguaram a sua rebeldia e a ânsia de glória e aventura. D.João dirige-se ao Prior expressando-lhe com violência o seu «querer», através de actos directivos que, mais do que um «desejo», são a manifestação de uma determinada vontade: «Quero fugir!...Quero partir!», «Quero mais luz, mais sol, mais ar», «Quero viver!...Quero lutar», «Quero partir – e não voltar!». A comunicação entre D.João e o Prior é determinada cada vez mais pela relação de poder que gradualmente vai sendo alterada. Da humildade revelada no pedido suplicante no início do quadro, D.João vai assumindo um discurso cada vez mais autoritário, i.e., as suas palavras vão adquirindo uma força imperativa mais acentuada. A tal ponto que já não quer ouvir o Prior, «Ides, mais uma vez, tentar persuadir-me» (idem: 48) e, com a soberba que lhe é particular, prepara-se para pôr o «ponto de acabamento» na interacção conversacional<sup>141</sup>, e sair do mosteiro por sua livre iniciativa.

---

<sup>141</sup> cf. Emília Ribeiro Pedro (1996: 449-475).

Indiferente já às preces e imprecações do Prior: «Está possesso o nosso irmão!», «Eu te excomungo, eu te maldigo! / Filho da treva e do pecado, Corpo ao demónio abandonado, Que Deus te salve do Inimigo!» (idem: 50-51), que tal como nas declarações dos seus adversários e oponentes que encontramos nas versões do período clássico, no momento do castigo final, assume a mesma força ilocutória dos actos declarativos. D.João, perante a mudez dos monges cabisbaixos e amedrontados, rezando de joelhos num murmúrio surdo e pesado, eleva a sua voz de comando numa expansiva e viva eloquência confrontando a vida triste e sombria destes e o desejo de aventura e liberdade que lá fora o esperam:

D.João:

Ah! Como vos assusta a minha liberdade!...

- Vós que à vida ensinais o refúgio da morte,

Não podeis entender a suprema verdade

Duma fé que a mais vida e mais desejo exhorta!

(...)

E já que a minha fé não vê a Deus que sonha,

E não pode viver, presa à vossa oração,

Deixai que em mim a vida, ou trágica ou risonha,

Reflecta a sua Luz, prolongue a sua acção...

(idem: 54-55)

O efeito do discurso, já em registo de perfeito monólogo, que se faz sentir nos monges, especialmente no noviço, que parecendo fascinados, seduzidos pela eloquência e pela força dos argumentos de D.João, leva-os a interromperem as orações e a erguerem os olhos silenciosos para ele. Mas, apercebendo-se do perigo, da conquista que D.João estava prestes a consumir, o Prior incita-os a prosseguirem as preces com mais veemência, prometendo, num dos raros actos compromissivos<sup>142</sup> presentes neste drama: «Irmãos! Rezai mais alto e com fé mais submissa! / Deus o castigará!...Porque a humana justiça / É pequena demais para tal pecador.» (ibidem).

---

<sup>142</sup> Há, na nossa opinião, uma clara semelhança entre o discurso de recriminação e a vontade de castigar D.João pela justiça divina que o Prior exige e as réplicas da Estátua de Pedra nas versões mais tradicionais.

Da interacção conversacional entre o Prior e D.João, «réprobo» e «blasfemo», como ele próprio se auto-intitulou à saída do convento, se conclui que os actos ilocutórios argumentativos do sedutor apresentam uma força performativa superior, pois mesmo não tendo conseguido persuadir o Prior, obtendo a devida resposta à sua súplica, «Parte. Segue sósinho o teu sonho, o teu rumo / (...) Parte. És livre...E que Deus te dê o seu perdão!»<sup>143</sup> (idem: 52), atrai consigo o noviço, perfeitamente arrebatado.

### iii) Da persistência da persuasão ao fim da sedução

No último quadro, «**A aventura**», precedido pela epígrafe de E.Fauvre «L'esprit sort de l'action», vamos assistir durante um primeiro momento à continuação do discurso de persuasão dirigido ao noviço, André, autêntico duplo de D.João, o pólo positivo, «honesto e são», no sentido de mantê-lo fiel ao desejo de viver uma existência na real dimensão humana. De novo, como correspondendo a um processo de perpétua transformação do seu carácter, D.João deixar cair a máscara de sedutor e empreende um discurso inflamado no qual enaltece o valor do trabalho e da acção humana.

Em muitos aspectos, D.João segue as mesmas estratégias de sedução que utilizou na conquista de Dulce. Agora, trata-se de manter o "discípulo" motivado, encorajando-o nesta aventura de Libertação. André, sobressaltado, ainda não conhece as razões que o prendem a D.João: «Na sedução da vida forte e da aventura, / E que na tua voz de certeza entrevi / A voz do meu desejo e da minha ventura!» (idem: 64). Tal como no episódio de Dulce, são elementos paralinguísticos, como a doçura da voz, o desembaraço do gesto, ou a expressão facial que actuam como armas de sedução. Contudo, D.João sabe que as palavras não são por si só suficientes, mas preciosas e exigidas quando o silêncio já cumpriu a sua função. Perante a insegurança do noviço, D.João reformula um novo discurso de persuasão. Os actos ilocutórios de argumentação que utiliza deverão possuir a força suficiente para o incentivar a continuar a «aventura» que lhe é oferecida, a descobrir as «forças da vida» e o «sonho

---

<sup>143</sup> Estas palavras foram de facto proferidas por D.João e representam no fundo o que ele esperava ouvir da boca do Prior.

do futuro», esquecendo definitivamente a «prisão do mosteiro». D.João começa aos poucos a revelar um discurso apologético da acção, da criação<sup>144</sup>:

D.João:

(...)

Mas nasci crer – e para realizar,  
E sei que, embora lenta, e calada e escondida,  
Hei-de ser uma força entre as forças da vida!

André:

Uma força...

D.João:

Uma força! Um re florir constante,  
Um perpétuo esculpir da vida transitória...  
E a certeza fiel de ir sempre mais adiante  
No caminho glorioso – ou na estrada sem glória...

(idem: 65-66)

Os actos directivos usados quando presente os receios de André, «E agora – parte. Adeus.... Não hesites.», «Não receies partir....», são poderosas estratégias de persuasão. Como já demonstrámos noutros pontos deste trabalho, o acto ilocutório directivo realizado pelas frases imperativas (ou equivalentes no conjuntivo ou indicativo), pelas frases interrogativas ou frases complexas com um verbo de inquirição, são a expressão de um «querer» do locutor sobre o alocutário, podendo representar uma manifestação de vontade: uma ordem ou um desejo (um pedido/súplica ou uma sugestão). Por sua vez, a manifestação da sugestão poderá revestir a feição de conselho, aviso ou instrução. Parece-nos que na tentativa de persuadir André, o locutor, D.João, «quer» manifestar um falso pedido ou sugestão, e só interpretando o seu discurso como uma actividade de ironia e fingimento é que podemos na verdade “ler” correctamente as suas intenções. Ele não pretende livrar-se de André, mas de uma forma muito subtil transferir alguma culpabilidade para o alocutário no desalento e

---

<sup>144</sup> Nesta passagem podemos descortinar no D.João de Barros alguns traços do D.João de Silva Gaio (1924), símbolo da fecundidade eterna.

tristeza que manifesta. Trata-se de uma estratégia de sedução em que as palavras, e algumas expressões faciais, assumem um elevado poder performativo, como se demonstra na reacção que se seguiu: «Não...não quero deixar-te... / Mas não sei meu amigo, o que vai ser de nós...» (idem: 67)<sup>145</sup>.

Se o silêncio (como ilustramos no *D.João e a Máscara* de António Patrício) representa uma forma de comunicação paralinguística de significativa relevância e pertinência no plano da interacção das personagens (sobretudo quando integradas nos modelos do teatro simbolista), quando prolongado, vai exigir os mecanismos de expressão linguística, no fundo, as palavras. André suplica a D.João que, qual mestre ou guru, lhe mostre o caminho a seguir:

André:

Dize a tarefa, humilde embora, embora triste,  
Embora sem encanto,  
Para esta febre de servir, que em mim persiste,  
E a inércia desta fé que me fatiga tanto!

(idem: 69)

D.João na angústia de procurar ser mais livre, afastando-se cada vez mais do amante sonhador, encontra na alegria dos trabalhadores as respostas à inquietação de André. Através da observação do trabalho, D.João apresenta argumentos que remetem para conclusões que são simultaneamente argumentos dum discurso cuja unidade é reforçada por elos formais, conectores ou conjunções: «Olha em frente de ti esse trabalho obscuro, / O trabalho sem glória e sem vaidade, / **Mas** que nos diz, **no entanto**, um sonho de futuro [conclusão 1] **e** traz consigo uma visão de eternidade [conclusão 2]» (acentuado nosso). Nesta apologia do trabalho, D.João focaliza a atenção na genuinidade e na pureza da vida dura e difícil dos trabalhadores, para concluir que é desse esforço que nasce a obra, «Marco de sonho humano em face do infinito!».

---

<sup>145</sup> A mesma estratégia é usada já no final do drama (pp.74-75), mas nesse caso André vence o seu combate interior e, do brilho dos seus olhos D.João compreende que venceu a relutância e a indecisão do companheiro.

Uma vez esgotados outros argumentos, de conotação religiosa, amorosa e intelectual, André ainda não sente a dimensão divina do trabalho e ousa contra-argumentar, de forma titubeante, (numa intervenção ou tomada dentro do esquema da interacção conversacional): «E christo? E a perdição da alma? E a eterna glória? / E o pecado do orgulho? E a salvação divina?» (idem: 73). São de novo as expressões faciais que comprovam a vitória de D.João e a força dos seus actos ilocutórios argumentativos. Construir e edificar é um acto de amor. Atento as recaídas emocionais do companheiro, «o ponto de acabamento» do discurso argumentativo de D.João é dado através da quadra apologética que fecha o poema dramático:

D.João:

Ama-se a vida, vence-se a vida,

Criando a vida,

- Com mãos submissas, mas sonho grande, que não dúvida

- Com alma grande, que não se humilha de tudo amar!...

(idem: 76)

Comparando as duas peças *D.João e a Máscara* de António Patrício e *D.João* de João de Barros, duas das mais representativas revisitações do mito do universal sedutor na literatura portuguesa, encontramos rapidamente significativas semelhanças e diferenças. Assim signos ou palavras-chave como o silêncio, de particular relevância na interacção conversacional, a saudade, a morte, tema obsessivo na peça de Patrício, mas presente em todas as versões por exigência da estrutura do mito, assim como toda a série de metáforas, imagens (em Patrício destacam-se sobretudo as imagens da ausência, como a morte, a noite, o nada, o basalto, e alegorias ao gosto decadentista e finissecular) marcam presença nas duas obras. No entanto, convém salientar que o recurso a simbologias menos rebuscadas no *D. João* de Barros se assume como um contraponto aos tópicos decadentistas. Em Barros, encontramos algumas das metáforas mais recorrentes que alimentam o imaginário Neo-Romântico: a luz, o sol, o calor, o movimento e a força (sobretudo na descrição final dos trabalhadores), o verão, as aves como as cotovias e os «rouxinóis» que

«cantavam perdidamente», as fontes que «choram devagarinho» e as flores, «magnólias, jasmins, glicínias, lírios, cravos» e «rosais floridos».

Outra diferença significativa, que gostaríamos de destacar, tem a ver com o percurso de conhecimento dos protagonistas, principalmente de autognose no D.João de Patrício. Em Patrício, as máscaras vão caindo uma a uma, o sedutor, «vindimador de morte» e «possesso de eterno», vai seguindo um percurso de pecador e sedutor passivo até ao recolhimento no Convento de La Caridad, onde já destituído do seu estatuto e título, se apresenta na figura do irmão João, a caminho que da santidade. O D.João de Barros, por seu turno, na sua busca da «suprema verdade / Duma fé que a mais vida e mais desejo exorte» segue um processo de transformação permanente, «renascer e morrer em cada novo abril», sentencia ele pouco antes de abandonar o convento. De eloquente sedutor, sonhador, mas calculista, penitente frustrado que abandona o convento onde procurara em vão a tranquilidade e a paz interior, subitamente renuncia à sedução para assumir a função do paladino da acção e do trabalho, e do espírito empreendedor da humanidade.

Ao longo da análise mais em detalhe que fizemos destas duas versões, julgamos ter posto em evidência outros pontos de contacto e de afastamento, sobretudo no domínio da interacção comunicativa, verbal e não verbal.

## Conclusão

Ao longo do nosso trabalho, seguimos uma metodologia baseada na pragmática, área que estuda os factores reguladores da actividade verbal, e demos uma particular importância ao texto dramático, «el garbo de D.Juan es teatral» (Torrente Ballester, 1982: 295), por possibilitar uma análise mais adequada dos factores, uns de índole linguística e outros de índole não linguística, que orientam a interacção verbal.

A aplicação da teoria dos actos de fala na interpretação das versões literárias do mito de D.João, na nossa opinião, justifica-se plenamente, na medida em que permite avaliar os enunciados linguísticos, na sua dimensão funcional, como estratégias de sedução. O acto ilocutório compromissivo revelou-se o acto de fala mais performativo, i.e., o enunciado linguístico que possibilitou a realização de uma acção, uma mudança da realidade ou do estado de coisas. Com a promessa de casamento, podemos dizer que D.João produz linguisticamente acções, pois seduz as mulheres, derruba todas as suas defesas e arrebatá-las definitivamente. Particularmente no período barroco, o sedutor é aquele que engana, mente e produz falsos juramentos conseguindo, deste modo, convencer. Como verificámos, mesmos as promessas não sinceras são actos de fala performativos, porque levam o alocutário a acreditar. Seduzir é sobretudo produzir um discurso «feliz»:

Sentimos uma doçura extrema em submeter através de cem homenagens o coração de uma jovem beleza, em ver de dia para dia os pequenos progressos que vão sendo feitos; [...] Mas quando se é senhor uma vez, não há mais nada a dizer, nada a desejar, toda a beleza da paixão acabou.»

(Molière, 2006: 28)

D.João é um estratega da sedução, um mestre da ruptura, da quebra de compromisso, um símbolo do espírito libertário, subversivo e um inconstante que apenas se pode expressar através do enunciado performativo; o constativo é sinónimo de permanência e de constância. Contudo, a morte seduz o impenitente conquistador tornando o seu discurso verdadeiro, como se verifica no encontro com a estátua de mármore. As promessas que então faz ao Comendador, essas sim, são sinceras.

Vimos, a propósito das várias acepções da sedução, que no mito de D.João há uma fusão entre o amor e a morte. Existe também uma relação indissociável entre o físico e o linguístico, o corpo que se torna linguagem. Como refere Shoshana Felman, o escândalo do mito de D.João não resulta tanto do facto da linguagem ter uma conotação erótica, mas devido ao facto do erótico ser sempre linguístico: «l'acte sexuel humain connote toujours l'acte de language - acte par excellence du corps parlant» (Felman, 1980: 157).

Tirso de Molina não criou o mito. Ao caracterizar pela primeira vez a personagem, transporta-a para a literatura. Na realidade, é sobretudo a partir do D.Giovanni de Mozart, encontro entre a literatura e a música, na sua forma mais sublime e mais perfeita, como diria Kierkegaard, que o mito se universaliza. Vimos como o modo de actuação de D.João tem evoluído ao longo dos tempos. Destemido e impulsivo no período barroco, D.João seduz mais pela acção, pela mentira, pela promessa de casamento e pelo disfarce. Torna-se mais reflexivo no romantismo. É um herói rebelde, uma espécie de «Anjo caído», e uma «Força da Natureza» que seduz pelo fascínio imanente do encontro do seu gesto com a sua aparência. Em Zorrilla, o eloquente sedutor é salvo graças ao amor puro de Inês, solução que a modernidade rejeita. No século XX, o mito perde a tradicional transcendência, pois, como afirma o próprio D.João à estátua de pedra, um autêntico «monumento à hipocrisia»: «o ser humano é livre para pecar, e a pena, quando a houver, [...] aqui na terra, não no inferno, só virá dar razão à sua liberdade» (Saramago, 2005: 48). D.João tem consciência de que a palavra não passa de um acto de fala que subverte ao não cumprir o acto compromissivo,

mas, mesmo assim, «D.Giovanni é um cavalheiro, não viola, seduz» (Saramago, 2005: 35), «porque convence e faz acreditar», acrescentaríamos nós.

Em Portugal, o mito é revisitado muito tardiamente e objecto, inicialmente, de duas principais concepções: a realista/naturalista e a romântica. A nossa literatura, muitas vezes, atribui a um objecto mágico, o bandolim, o poder de sedução de um D.João envelhecido e melancólico. Se exceptuarmos as obras programáticas do realismo, designadamente as de Junqueiro, Gomes Leal e Guilherme de Azevedo, destacam-se nas obras portuguesas quase sempre uma visão simpática de D.João e uma concepção muitas vezes ortodoxa do mito. Parece-nos, nesse sentido, pertinente recordar a opinião do autor de *O Castigo de D.João* que, em relação ao eterno sedutor, tece no prefácio da obra o seguinte comentário:

«É um D.João português, por isso mesmo sentimental em vez de libertino, valente mas não provocador, homem de coração sensível em lugar de cínico – por tudo, e em tudo, mais interessante.»

(Rodrigues, 1948: 9)

Entre as versões portuguesas, destacámos duas da mesma época que correspondem a interpretações onde se destacam pontos de contacto e de afastamento, estes em maior escala. No *D.João e A Máscara* de António Patrício, a mais bem conseguida glosa do mito de D.João, seguindo os preceitos do teatro simbolista e a estética decadentista finissecular, salientámos, entre outros aspectos, a função dos elementos paralinguísticos nas estratégias de sedução. O *D.João* de João de Barros representa a instrumentalização do mito, na perspectiva do neo-romantismo vitalista, ao superar, no último dos três quadros que compõem a peça, a dimensão erótica de um D.João que afirma os valores de uma ética social na construção do Progresso, num discurso inflamado e dominado pela «energia da moral». No primeiro quadro, assistimos contudo a uma intensa tensão dramática que resulta da interacção verbal, típica do discurso de sedução amorosa. Se o D.João de Patrício se revela obcecado pela ideia da morte, num percurso ascético que o levará à santidade, o D.João de Barros

representa o oposto, pois trata-se de uma autêntica «força viva», um símbolo da fecundação que assume um papel activo nas grandes obras da Humanidade.

Constatámos que o século XX, ao desmitificar e ao oferecer novas interpretações do mito, contribuiu para a remitificação ou para colocar o mito de D.João numa fase de recomeço.

D.João seduz, porque promete o que os outros, mulheres e homens desejam ouvir. Com o seu discurso estereotipado, transforma a mentira na verdade ilusória que nos faz acreditar num futuro mais promissor, devolvendo-nos a esperança na felicidade. D.João seduz ainda pela força, pelo poder que representa, mas também pela desenvoltura e graciosidade do gesto, pelo tom musical da sua voz, pela excepcional aparência física e pelos objectos encantatórios que possui. O mito de D.João há muito que deixou de ser uma questão religiosa. O seu renascimento nos tempos modernos justifica-se pelo papel de transgressor social que lhe é exigido, a voz sarcástica e libertária na denúncia da hipocrisia que grassa no mundo actual.

Na luta entre Eros e Thanatos não há vitória nem derrota possíveis. Don Juan reaparecerá. [...] Símbolo duma erupção anti-social desse princípio, Don Juan poderá ser repetidamente derrotado, mas nunca vencido.

(Losa, 1981: 18)











## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### **Bibliografia primária:**

AMARAL, Fernando Pinto do, 2004, «Don Juan» in *Pena Suspensa*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 139-140.

ÁVILA, Norberto, 1987, *Dom João no Jardim das Delícias*, Lisboa: Edições Rolim.

AZEVEDO, Guilherme de, [1874] 1981, «O Último D.João» in *A Alma Nova*, Lisboa: INCM.

BARROS, João de, 1920, *D.João*, Porto: Livraria Chardon.

BYRON, Lord, [1818/1824] 1976, *Don Juan*, introd. Louis Kronenberger, New York: Modern Library.

BRAGA, Teófilo, 1866, *A Ondina do Lago*, Porto: Typographia Commercial.

CAMUS, Albert, [1956], 1981, *A Queda*, tradução de José Fernandes da Silva, Lisboa: Livros do Brasil.

CHIANCA, Ruy, 1918, *A Alma de D.João*, Lisboa: Clássica Editora.

CICOGNINI, Jacinto Andrea, [1640?], *L'Invité de Pierre*, trad. de Giovanni Dotoli, Don Juan ou l'Europe Démasquée, [em linha]. L'Académie de Civilisation et des Cultures Européennes, [citado em 1 de Novembro de 2007], disponível em URL: <http://www.don-juan.net> , (edição digital baseada nos textos publicados com introdução, léxico e notas de Georges Gendarme de Béville, Paris, 1907).

CORREIA, Natália, 1999a, *D.João e Julieta*, Lisboa: Publicações D.Quixote.

DA PONTE, Lorenzo/MOZART, W.A. [1787] 1985, *D.João*, libreto original de Lorenzo da Ponte traduzido por Eduardo Saló, Lisboa: Editorial Notícias.

DIAS, José Simões, [1863] 1867, «O Bandolim de D.Juan» in *O Mundo Interior*, 2ª ed., Coimbra: Imprensa da Universidade.

DUMAS, Alexandre, [1836], *Don Juan de Mañara ou la chute d'un ange*, Bruxelles: E.Laurent.

DORIMON, (pseud. de Nicolas Drouin), [1659], *Le Festin de Pierre ou le Fils Criminel*, Don Juan ou l'Europe Démasquée, [em linha]. L'Académie de Civilisation et des Cultures Européennes, [citado em 1 de Novembro de 2007], disponível em URL: <http://www.don-juan.net> , (edição digital baseada nos textos publicados com introdução, léxico e notas de Georges Gendarme de Bévoite, Paris, 1907).

FARIA, Almeida, 1990, *O Conquistador*, Lisboa: Caminho.

FLAUBERT, Gustave, [1851] 1982-1983, «*Une Nuit de Don Juan*» in *Oeuvres*, 2 vols, Paris, Gallimard.

FRISCH, Max [1953] 1969, *Don Juan ou l'Amour de la Géométrie*, Paris : Gallimard.

GAIO, Manuel da Silva, [1906] 1924, *Don Juan*, 2ª ed., Porto: Companhia Portuguesa Editora.

HOFFMAN, E.T.A., [1813] 1995, *Dom Juan e Outras Narrativas de Amores Infantis*, tradução de António M. Gonçalves, Lisboa: Edições Rolim.

JUNQUEIRO, Guerra, [1874] 1921, *A Morte de D.João*, 10ª ed., Lisboa: Parceria António Maria Pereira, Livraria Editora.

KIERKEGAARD, Soren, [1843] 1911, *O Diário do Sedutor*, tradução de Mário Alemquer, Lisboa: Clássica Editora.

LACLOS, Choderlos de, [1782] 1951, «Liaisons Dangereuses», in *Oeuvres Complètes*, Paris: Pleiade.

LEAL, Gomes, [1875], «Última phase da vida de D. Juan» in *Claridades do Sul*, Biblioteca Nacional Digital, [em linha], [citado em 20 de Agosto de 2007], disponível em URL: <http://purl.pt/124>.

LIMA, Fernando de Araújo, 1948, *A última Noite de D.João*, Porto: Edições Prometeu.

LIMA, José Gabriel de, [2000] 2003, *O Burlador de Sevilha*, Lisboa: Temas & Debates.

MOLINA, Tirso de, [1630] 1997, *El Burlador de Sevilla*, 9ª ed., Madrid: Cátedra (ed. de Alfredo Rodríguez López-Vásquez).

MOLIÈRE, [1665] 2006, *D. João ou o Banquete de Pedra*, tradução de Nuno Júdice, Porto: Campos das Letras.

MUSSET, Alfred, [1832], «Namouna», in *Œuvres Complètes*, Gallica Classique, [em linha], Bibliothèque Nationale de France, [citado em 20 de Agosto de 2007] disponível em URL: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200237p.r>, (edição digital baseada na edição de Paris, Charpentier, L. Hébert, 1888, 3-46).

NUNES, Cláudio José, 1873, «D.João e Elvira» in *Scenas Contemporaneas*, Lisboa: Editores Rolland & Semiond.

PATRÍCIO, António, [1924] 1982, «D.João e a Máscara» in *Teatro Completo*, Lisboa: Assírio e Alvim.

RODRIGUES, Urbano, 1948, *O Castigo de João*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

ROSIMOND, Claude Rose [1640 ?], *Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Atée Foudroyé*, Gallica Classique, [em linha], Bibliothèque Nationale de France, [citado em 20 de Agosto de 2007] disponível em URL:<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71919j>, (edição digital baseada na edição de Paris, Pierre Bienfait, M.DC. LXX).

ROSTAND, Edmond, 1921, *La Dernière Nuit de Don Juan*, Paris: Charpentier.

SAND, George, [1833] 1838, *Lélia*, 3 vols, Paris: Félix Bonnaire.

SHADWELL, Thomas, [1676], *The Libertine*, Don Juan ou l'Europe Démasquée, [em linha]. L'Académie de Civilisation et des Cultures Européennes, [citado em 1 de Novembro de 2007], disponível em URL: <http://www.don-juan.net>, (edição digital baseada de Renée et Allistair Dumbell – M CM XC IX).

SHAW, G.B., [1901-1903], 1968, *Man and Superman*, London: Longmans.

SARAIVA, João, 1890, «D.João e Elvira» in *Líricas e Sátiras*, Porto: Renascença Portuguesa.

SARAMAGO, José, 2005, *D.Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, Lisboa: Caminho.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, [1963] 1995, *Don Juan*, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa: Relógio D'Água Editores.

VILLIERS, Claude Deschamps, Sieur de [1660], *Le Festin de Pierre ou le Fils Criminel*, Don Juan ou l'Europe Démasquée, [em linha]. L'Académie de Civilisation et des Cultures Européennes, [citado em 1 de Novembro de 2007], disponível em URL: <http://www.don-juan.net>, (edição digital baseada nos textos publicados com introdução, léxico e notas de Georges Gendarme de Bévoite, Paris, 1907).

ZAMORA, António de, [1734?] 1972, *No hay plazo que no se cumple, ni deuda que no se pague*, in AAVV, *Don Juan evolución dramática del mito*, Barcelona: Bruguera, 211-360.

ZORRILA, José, [1840] 2007, *Don Juan Tenorio*, 37ª ed., Madrid: Espasa Calpe.

### **Mito de D.João e donjuanismo:**

SAID ARMESTO, Victor de, 1968, *La Leyenda de Don Juan*, Madrid: Espasa Calpe (1ª edição 1908).

BECERRA SUÁREZ, Carmen, 1997, *Mito e Literatura*, Vigo: Universidade de Vigo.

BÉVOTTE, Georges Gendarme de,

- 1911, *La Légende de Don Juan*, Paris: Libr. Hachette.
- 1993, *La Légende de Don Juan*, Genève: Slatkine Reprints.

CAMUS, Albert, [1948] 2005, «O Donjuanismo» in *O mito de Sísifo*, tradução de Urbano Tavares Rodrigues, Lisboa: Livros do Brasil, 66-71.

FELMAN, Shoshana, 1980, *Le Scandale du Corps Parlant: Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris: Seuil.

FIGUEIREDO, Fidelino, 1929, *Donjuanismo et Anti-donjuanismo em Portugal*, Coimbra: Imprensa da Universidade.

JÚDICE, Nuno, 2006, «A palavra e o mito» in Molière, *D. João ou o Banquete de Pedra*, trad. de Nuno Júdice, Porto: Campos das Letras, 11-15.

KIERKEGAARD, Soren, 1971, «The Immediate Stages of the Erotic or The Musical Erotic» in *Either/Or*, Princeton: Princeton University Press, 43-134.

LOSA, Margarida, 1981, «Dom Juan, ameaça do patriarcado» in *Colóquio Letras*, nº 64, pp. 10-20.

MACCHIA, Giovanni, 1990, *Vie, aventures et mort de Don Juan*, Paris: Éditions Dejonquères-le Bon Sens.

MACHADO, Álvaro Manuel, 1981, «O mito de Don Juan ou a Erótica da Ausência» in Jean Rousset et al., *O Mito de Don Juan*, Lisboa: Vega, 7-26.

MAEZTU, Ramiro, 1963, *Don Quixote, Don Juan y la Celestina*, Madrid: Espasa Calpe.

MARAÑÓN, Gregorio, 1947, *D.João. Ensaio sobre a origem da sua lenda*, Porto: Tavares Martins.

MARINHO, Cristina A. M, 2003, «D.João e Julieta de Natália Correia: Tradição e Transgressão» in *Revista da Faculdade de Letras, «Línguas e Literaturas»*, Porto: XX, I, 171-185.

MARTELO, Rosa Maria, 1991, «O Conquistador : a história, o mito e a História» in *Vértice*, nº 39, Lisboa, 103-104.

MASSIN, Jean, 1979, *Don Juan. Mythe Littéraire et Musical*, Paris: Stock.

MEZAN, Renato, 1988, «Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei – Novas espirais da sedução» in Renato Janine Ribeiro (org.), *A Sedução e suas Máscaras*, São Paulo: Companhia das Letras, 83-113.

NEVES, Maria Rita Fernandes das Neves, 1995, *Don Juan ou a ausência do desejo: uma leitura da comédia «Don Juan oder Liebe zur Geometrie» de Max Frisch*, tese de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

OVÍDIO, 2006, *Arte de Amar*, tradução, introdução e notas de Carlos Ascensão André, Lisboa: Livros Cotovia.

RANK, Otto, 1932, *Don Juan. Une Etude sur le Double*, Paris: Denoel-Steele.

RÉGIO, José, s/d, «Sobre o teatro de A.Patrício» in *Estrada Larga*, Porto: P. Editora, 417-419.

RODRIGUES, Urbano Tavares,

- 1960, *O Mito de Don Juan e o Donjuanismo em Portugal*, Lisboa: Ática.
- 1981, *O Mito de Don Juan e Outros Ensaios*, 2ª ed. Lisboa: Edições Ró.
- 1994, *Tradição e Ruptura. Ensaios*, Lisboa: Editorial Presença.

ROSA, Armando Nascimento, 1999, «Prefácio de D.João e Julieta: Rostos de Narciso» in Natália Correia, *D.João e Julieta*, Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores e Publicações Dom Quixote, 9-25.

ROUSSET, Jean et al., 1981, *O Mito de Don Juan*, tradução de Maria Luísa trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida, Lisboa: Vega.

ROUSSET, Jean et al., 1981, «Don Juan ou as Metamorfoses de uma Estrutura» in Jean Rousset et al., *O Mito de D.Juan*, Lisboa: vega, 27-39.

SAENZ-ALONSO, Mercedes, 1969, *Don Juan y el Donjuanismo*, Madrid: Guadarrama.

SAUVAGE, Micheline, 1981, «O caso Don Juan» in Jean Rousset et al., *O Mito de Don Juan*, Lisboa: Arcádia, 55-67.

SELLIERS, Philippe, 2006, «Guião Mítico» in *D.João – Manual de Leitura*, trad. de Regina Guimarães, Porto: Centro de Edições do TNSJ, 24-25.

SEQUEIRA, Rosa Maria,

- 2003a, *O Mito de Don Juan nos Países do Mediterrâneo*, [CD-ROM], Lisboa: Universidade Aberta.
- 2005, «Tradição oral e mito literário: narrativas de D.Juan Tenório», Comunicação proferida no Congresso Internacional de Narrativa Oral, 27 a 29 de Junho, Terceira, Açores.
- 2006a, «Dom João Tenório na modernidade: remitificação ou desmitificação?» in *Varietas Litterarum Lusitanicarum: Studiem zu den Literarturen Angolas, Brasiliens, Mosambiks und Portugals*, Frankfurt: Domus Editoria Europaea, 203-218.
- 2006b, «O Burlador de Sevilha de Gabriel de Lima: a fantasia como ars amatoria» in *Lusorama*, 67-68, Novembro 2006, 27-40.

SILVA, Maria do Carmo Pinheiro e, 1998, *D. João e a Máscara, de António Patrício. Uma Tragédia da Expressão*, Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade Minho.

SIMÕES, Maria de Lourdes Neto, 1995, «Comunicação ficcional em tempo de Revolução – A obra de Almeida Faria», tese de Doutoramento, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

SOBRINHO, Maria Manuela de Sá S., 2006, *O Estereótipo no Donjuanismo*, tese de Mestrado, Lisboa: Universidade Aberta.

SOMBRIO, Carlos, 1936, *João de Barros: ensaio literário e bibliográfico*, Figueira da Foz: Tipografia Popular.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, 1982, *Ensayos críticos*, Barcelona: Destino.

WEINTEIN, Leo, 1959, *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford: Stanford University Press.

YOURCENAR, Margarita, 1984, «Anima Vagula Blandula» in *Memórias de Adriano*, s/l, Ulisseia.

### **Bibliografia geral:**

AGUIAR E SILVA, 1988, *Teoria da Literatura Portuguesa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1988.

AUSTIN, J. L., [1962] 1970, *Quand dire, c'est faire*, traduction et introduction de Gilles Lane, Paris: Seuil.

AAVV, 2003, *História da Literatura Portuguesa, 6º vol.*, Lisboa: Publicações Alfa.

BAUDRILLARD, Jean, 1979, *De la séduction*, Paris: Denoel.

BARTHES, Roland, 1966, «Introduction à l'analyse structurale des récits» in *Communications*, 8, Paris.

BARTHES, Roland, 1970, *S/Z*, Paris: Seuil.

BARTHES, Roland, 1978, *Mitologias*, Lisboa: Edições 70.

BATAILLE, Georges, 1985, *L'érotisme*, Paris: Minuit.

BENVENISTE, E., 1966, *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris: Gallimard.

CASANOVA, Isabel, 1996, «A força ilocutória dos actos directivos», in Isabel Hub Faria et al. (org.), *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, 429-445.

CORREIA, Natália, 1999b, «Inéditos» in *Poesia Completa*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

DIJK, Teun A. van,

- 1987, «La pragmática de la comunicación literária» in José António Mayoral (ed.), *Pragmática de la communication literaria*, traduzido do inglês por Fernando Alba e José António Mayoral, Madrid: Arcos/Libros, 171-194.
- 1972, *Some aspects of text grammars. A study in theoretical linguistics and poetics*, The Hague – Paris: Mouton.

FONSECA, Joaquim, 1993, *Estudos de Sintaxe-Semântica e Pragmática do Português*, Porto: Porto Editora.

GOUVEIA, Carlos A. M., 1996, «Pragmática» in Isabel Hub Faria et al (org.), *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, 383-420.

GRICE, H. P., 1975, «Logic and Conversation» in Cole P. and Morgan J. L. (org.), 41-58.

GUIMARÃES, Fernando, 1988, *Ficção e Narrativa no Simbolismo*, Lisboa: Guimarães Editores.

LEVIN, Samuel R., 1987, «Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema» in José António Mayoral (ed.), *Pragmática de la communication literaria*, traduzido do inglês por Fernando Alba e José António Mayoral, Madrid: Arcos/Libros, 59-82.

LIMA, Luis Costa, 1975, «Mito e análise do discurso» in *Colóquio Letras*, nº26, 23-35.

MAETERLINK, Maurice, 1980, *La Jeune Belgique*, Novembre, 1890, IX.

MALLARMÉ, Stéphane, 1945, *Œuvres Complètes*, Paris : Gallimard, 1989.

MAYORAL, José António (ed.), 1987, *Pragmática de la communication literaria*, Madrid: Arco/Libros.

MOESCHLER, Jacques, 1985, *Argumentation et Conversation. Eléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris: Hatier-Crédif.

MOCKEL, Albert, 1962, *Esthétique du Symbolisme*, Bruxelles : Palais des Académies.

MOURA, Vasco Graça, 1978, *David Mourão-Ferreira ou a Mestria de Eros*, Porto: Brasília Editora.

OHMANN, Richard, 1987, «Los Actos de Habla y la definición de Literatura» in José António Mayoral (ed.), *Pragmática de la Comunicación Literária*, traduzido do inglês por Fernando Alba e José António Mayoral, Madrid: Arcos/Libros.

PEDRO, Emília Ribeiro, 1996, «Interacção Verbal» in Isabel Hub Faria (org.), *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, 1996, 449-475.

PESSOA, Fernando, s/d, *Páginas de Doutrina Estética*, Lisboa: Ed. Inquérito.

PRATT, Mary Louise, 1977, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press.

REBELLO, Luiz Francisco,

- 1979, *O Teatro Simbolista e Modernista: 1890-1930*, Lisboa: Instituto da Cultura.
- 1991, *História do Teatro*, Lisboa: Comissariado para a Europália 91: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- 2000, *Breve História do Teatro Português*, Lisboa: Publicações Europa-América.
- 2003, «A Literatura Dramática no primeiro quartel do século XX» in AAVV, *História da Literatura Portuguesa, 6º vol.*, Lisboa: Publicações Alfa, 341-367.

REIS, CARLOS, 2001, *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, 2ª ed., Coimbra: Almedina.

RITA-LOPES, Teresa, 1985, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

ROSA, Armando Nascimento, 2003, *As Máscaras Nigromantes*, Lisboa: Assírio & Alvim.

PEREIRA, José Carlos Seabra,

- 2003a, «Introdução: O Neo-Romantismo no primeiro quartel do século XX», in AAVV, *História da Literatura Portuguesa*, 6º vol., Lisboa: Publicações Alfa, 207-219.
- 2003b, «Neo-Romantismo Vitalista», in AAVV, *História da Literatura Portuguesa*, 6º vol., Lisboa: Publicações Alfa, 239-262.

SEARLE, John R.,

- 1972, *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, trad. par Hélène Pauchard, Paris, Hermann.
- 1979, *Expression and Meaning: Studies in the theory of Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press.

SPERBER, D. e D. WILSON, 1986, *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford: Blackwell.

SEQUEIRA, Rosa Maria, 2003b, *O Poder e o Desejo: o Ensino da Literatura a Estrangeiros na Universidade*, Lisboa: Ministério da Educação.

TODOROV, T, 1981, *Os Géneros do Discurso*, tradução de Ana Mafalda Leite, Lisboa: Edições 70.

WARNING, R., 1979, «Pour une pragmatique du discours fictionnel» in *Poétique*, 39, 321-337.

Vila Nova de Gaia, 1 de Dezembro de 2007

O aluno nº 60817

## QUADRO 1

Título: «**O BANDOLIM DE D.JUAN**» in *Relicário ou O Mundo Interior*

Autor: J. Simões Dias

Data: 1867 [1863]; 2ª edição; Coimbra: Imprensa da Universidade

Poema

Caracterização de D.João	Universo feminino	Localização Espaço-Temporal
<ul style="list-style-type: none"> <li>• «As trovas que sólto são minhas...» (p.19)</li> <li>• «Eu sou um pobre, ben sabe, / D´uns amores que eu não pinto» (p.26)</li> <li>• «Sonhando contigo, / Fartei-me d´amores» (p.31);</li> <li>• «gentil, namorado,» (p.32)</li> <li>• «esfarrapado venho à vossa festa / pouco dinheiro trago, um quasi nada» (p.47)</li> <li>• «sou vicioso» (p.47)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «pallidas moças» (p.19); «anjos lindos» (p.21); «lindas donzelas» (p.22); «Archanjos dormentes» (p.22); «doce amada» (p.24); «E tu, pequenina, Sorrias, mais bella / Que os cravos e lirios/ Que tens á janela» (p.31); «qual moura encantada» (p.32);</li> <li>• Magdalena</li> <li>• «vendedeiras do amor» (p.47)</li> <li>• Messalina</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «A <b>Lua</b> desponta num <b>céo de saphiras</b>», «o <b>orvalho</b> arrocia nos <b>prados em flor</b>» (p.19)</li> <li>• «A Lua vai alta... Resvala formosa nas onda do mar», «As ondas murmuram suspiros de espr´ança» (p.20)</li> <li>• «Era um beijo d´amores, / Prenuncio de <b>alvorada</b>» (p.24)</li> <li>• «Era por <b>fins da tarde</b>: somnolentas / As ondas resonavam sobre a <b>praia</b>» (p.29)</li> <li>• «Já viste no escuro da <b>noite</b> / Se avulta medonha procella, / No <b>céo rebrilhar uma estrella</b> / Sóiinha?» (p.38)</li> </ul>
<p><b>Elementos linguísticos</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «As trovas que sólto são minhas, são vossas / Ouvi nossa trovas d´amor, ao luar» (AE; AD) (p.19)</li> <li>• «Ó Lua saudosa, só tu é que inspiras /ardentes de fogo meus cantos d´amos» (AE) (p.19)</li> <li>• «As trovas que sólto são minhas, são vossas / Cantemos agora, que breve é manhã!» (AD) (p.22)</li> <li>• «Não sei , senhora, o que vejo, / Não sei que faça de mim, / Se deva calar-me enfim.../Se vos confesse um desejo» (AE) (p.26); (réplica da amada: «Amor, quem n´elle espera, / Que errado que não vae! / O amor é como a cera / Que se desfaz n´um ai» (AA) (p.27)</li> <li>• «Se ha luz que dissipe negrumes, / Sê minha!» (AD) (p.38)</li> <li>• «Dizes bem, Messalina, quem não goza / Não sabe o mal que faz, se a vida é breve!» (AE/AD) (48)</li> </ul>	
<p><b>Elementos paralinguísticos</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «<b>Cantae</b>, raparigas, trazei as <b>violas</b>» (p.19); «Um dia em que as auras beijavam <b>as cordas do meu bandolim</b> / Vê lá, Magdalena, <b>Sorraste</b>, pousando <b>teus olhos</b> em mim» (p.20);</li> <li>• «E ainda esses <b>olhos</b>, / Tam negros, tam vivos, /amantes lascivos / <b>pregados em mim!</b>» (p.34); «Se era <b>dos olhos luminosos d´ella</b>, / Languifdos olhos, que nos meus fitava!» (p.43) e «O lenço que tu bordaste / Trago-o sempre no meu seio» (p.44) (D.João seduzido)</li> </ul>	

Siglas: Actos EXPRESSIVOS (AE)

Actos DIRECTIVOS (AD)

Actos COMPROMISSIVOS (AC)

Actos ASSERTIVOS (AA)

## QUADRO 2

Título: «**A Ondina do Lago**»

Autor: Teófilo Braga

Data: 1866; Porto: Typographia Commercial

Poema Narrativo

Caracterização de D.João	Universo feminino	Localização Espaço-Temporal
<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Dom Juan, que é filho dos amores» (p.118)</li> <li>• «Dom Juan, o loiro», «O voluptuoso Dom Juan, o filho / das graças e do amor, cabelos soltos, / Por quem se perdem todas as mulheres!», « Tem as paixão nas falas que endoudecem, / mas n´alma o gelo, o tédio do abandono» (p.118)</li> <li>• «Vertigem de febril desenvoltura! / Desdenhoso, ao seu barbaro capricho / As sacrifica todas» (p.119)</li> <li>• «Depois, leve, aparece, d´alvas roupas» (p.119)»</li> <li>• «Fatal Dom Juan» (p.120)</li> <li>• «Teus olhos voluveis» (p.123)</li> <li>• «Mancebo gentil» (p.124)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A Donzela (p.120)</li> <li>• «O teu corpo de criança / Com mais graça agora veste» (p.121)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Era o <b>luar</b> saudoso» (p.119)</li> <li>• «não se vêem os beijos / Que a rosa dá na <b>alvorada</b>» (p.122)</li> <li>• «A <b>aurora</b> desponta / Já rompe a <b>manhã</b>» (p.122)</li> <li>• «E a <b>lua branca</b> / No magico esplendor não descobria / As doudices de amor que o <b>lago</b> vira» (p.124)</li> <li>• «O cavaleiro / Encontra Dom Juan que sáe da <b>selva</b>» (p.124)</li> </ul>
<p><b>Elementos linguísticos</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «O beijo que tu me déste(...) Foi dado a brincar, mas hoje / Sinto que deves ser miinha» (AD); «O teu corpo de criança / Com mais graça agora veste » (AE) «Pareces-me uma senhora, Desde que o beijo me déste.» (AE) (p.121)</li> <li>• «Que o beijo que tu me déste / A ponto me endoudeceu; / De não trocar esse gosto / Pelas delicias do céu» (AC) (p.123)</li> <li>• «Ai quem Morrêra em teus braços / Para ver, pomba querida, / Se outro beijo que me desses / me daria outra vez vida» (AE) (p.123)</li> </ul>	
<p><b>Elementos paralinguísticos</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «a <b>guitarra</b> de Dom Juan» (p.118); «Vertigem de febril <b>desenvoltura!</b>» (p.119); «a <b>guitarra</b> gemia com mais fogo» (p.119)</li> <li>• «O <b>beijo</b> que tu me déste» (p.121)</li> <li>• «Teus <b>olhos</b> voluveis» (p.123)</li> <li>• «a <b>guitarra</b> calou-se» (p.124)</li> <li>• «O cavaleiro / Encontra Dom Juan que sáe da selva, /<b>Affogueada a face</b>, estranho <b>riso</b> / Nos <b>desbotados labios</b> » ; «Mancebo gentil, que tem nos <b>olhos</b> / A perdição de todas as mulheres» (p.124)</li> </ul>	

Siglas: Actos EXPRESSIVOS (AE)

Actos DIRECTIVOS (AD)

Actos COMPROMISSIVOS (AC)

Actos ASSERTIVOS (AA)

### QUADRO 3

Título: «**A Morte de D.João**»

Autor: Guerra Junqueiro

Data: 1921 [1874]; 10ª edição; Lisboa: Livraria Editora

Poema

Caracterização de D.João	Universo feminino	Localização Espaço-Temporal
<p>Primeira e Segunda partes</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «Cantava ainda o pallido poeta» (p.112)</li> <li>• «Eu sou mais pobre que os pobres» (p.114)</li> <li>• «trovador» (p.123)</li> <li>• «archanjo desherdado» (p.206)</li> </ul>	<p>Primeira e Segunda partes</p> <p><b>IMPERIA:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «Lasciva Imperia» (p.112), «maliciosa» (p.115)</li> <li>• «arvore maldita», «mancenilha do amor», «lyrio celeste» (p.123), «tentadora Imperia» (p.129), languida Astarteia» (p.161) «Lubrica traidora», «perfida bacchante» (p.164)</li> </ul>	<p>Primeira e Segunda partes</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «Era uma <b>noite</b> limpida de <b>agosto</b>», «em noites de <b>luar</b>» (p.111), Isto, quem tem amores /Só descança ao romper a luz do sol» (p.112)</li> <li>• «<b>Sob as janellas</b> da lasciva Imperia» (p.112)</li> <li>• «Rompe a manhã; e a clara luz do dia (...) E a sua Julieta, a Messalina, / Viu-a no leito das venaes paixoes» (p.130-131)</li> </ul>
<p>Terceira Parte</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «E o feliz D.João, traidor como a serpente, (...) Cantava esta canção maliciosamente» (p.225)</li> <li>• «Triste D.João» (p.234), «Sou um pantano escuro, innavegavel, quieto / Sem vida, sem amor, sem vibrações» (p.237)</li> <li>• «D.João Tenório de Sevilha, / O cavaleiro ardente» (p.249)</li> <li>• «E o novo D.João, triste, silencioso» (p.255)</li> </ul>	<p>Terceira Parte</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «Sobre o balcão emm flôr, tranquilla, adormecida, / Sonhava docemente a casta <b>Margarida</b>» (p.220)</li> <li>• «a deslumbrante Imperia (...) vampiro da paixão» (p.232)</li> <li>• «Eu[Imperia], negra flôr do mal» (p.238)</li> <li>• «<b>morenas</b>», «Um rosto moreno, / Uns olhos trementes, / Um <b>pé andaluz</b>» (243)</li> <li>• «creança mais ideal, mais pura(...) Corpo gentil de fugitiva ondina (...) Era <b>filha d´um conde millionario</b>» (244-245)</li> </ul>	<p>Terceira Parte</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «A noite era d´<b>Abril</b>», «Custava a distinguir se os <b>rios</b> e se o <b>mar</b> / Seriam feitos de <b>agua</b> ou feitos de <b>luar</b>» (p.213)</li> <li>• «Os anjos dormitam (...) ao som da harmonia das <b>ondas do mar</b>» (p.215)</li> <li>• «No <b>tempo das flôres</b> / Eu fui a <b>Sevilha</b>» (p.242)</li> <li>• «Pelos <b>aromas quentes do luar</b>» (p.245)</li> <li>• «Ia sempre <b>ao romper da madrugada</b> / Tocar-lhe variações / <b>Debaixo do balcão que estava em flôr</b>» (p.247)</li> </ul>

Siglas: Actos EXPRESSIVOS (AE)

Actos DIRECTIVOS (AD)

Actos COMPROMISSIVOS (AC)

Actos ASSERTIVOS (AA)

### QUADRO 3

<p><b>Elementos linguísticos</b></p>	<p>Primeira e Segunda partes</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «Vem, meu amor, levanta-te do leito!», «Levanta-te, formosa!», «vem pomba da arca santa!» (AD/AE/AC) (p.112)</li> <li>• «E eu tive um raio de esp'rança» (AE) (p.119); «Por isso a amo, condessa» (AE/AC) (p.122);</li> <li>• «Porém o amor ainda existe, / Porque ha Romeus» (AC) (p.122)</li> <li>• «Os venenos fulminantes / Dos teus olhos triumphantes / Quero bebel-os, bebel-os» (AE); «E depois de os ter bebido, / Mergulhar-me adormecido / Na treva dos teus cabelos.» (AC) (p.123)</li> </ul>
	<p>Terceira Parte</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «Bailae, raparigas, / Cantae as cantigas» (AD), «Não sente canceira, / Não pode cançar / Quem baila na eira / Quem canta ao luar» (AC) (p.215)</li> <li>• «Erguei-vos, sim, minhas filhas! / Vinde ouvir as guitarrilhas, vinde vêr as maravilhas, / que [prometo] ha lá no fundo do mar» (AD/AC), (p.219), «Tudo quando sonha e cria / Vossa doida phantasia / Tereis tudo» (AC) (p.220)</li> <li>• «Com duas ou três cartas de namoro (...) Procurando rmetaphoras sombrias, / riams difficultosas, adjectivos exóticos», «Cancei-me de escrever» (AE) (p.246)</li> <li>• «as rimas das canções mais bellas» (AE) (p.247) (cf. Acto Poético)</li> <li>• «Quando ella passa, / linda corça, / cheia de graça, / de mimo e força; / Desmaio, anceio, (...) seu lindo pé, / Nunca em Sevilha / Vi maravilha / Tão pequenina...» (AE – Ballada do Tenório) (p.249-251)</li> <li>• « 'noite, ó mancenilha, / Estendei sobre mim os venenosos braços!» (AE/AD) (p.255)</li> </ul>
<p><b>Elementos paralinguísticos</b></p>	<p>Primeira e Segunda partes</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «Levantei-me cedo e vim / Para trazer-te uma <b>rosa</b>» (p.115); «(<i>lançando-lhe uma <b>camélia</b></i>) Eil-a aqui» (p.119)</li> </ul>
	<p>Terceira Parte</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «<b>A guitarra</b> do amor e a <b>voz</b> de D.João» (p.214), «E á <b>voz</b> de D.João corriam aldeãs», «a <b>guitarra</b> cantava», (p.217)</li> <li>• «O <b>aroma do luar</b> e a <b>voz do rouxinol</b>» (p.227)</li> <li>• «<b>Cantava</b>[D.João Tenório de Sevilha] uma ballada» (249)</li> <li>• «<b>manto de velludo preto</b>, / um <b>sombrero</b> e uma <b>espada</b> (...) Ia sempre ao romper da madrugada / <b>Tocar-lhe variações</b>» (p. 247)</li> </ul>

Siglas: Actos EXPRESSIVOS (AE)  
 Actos DIRECTIVOS (AD)  
 Actos COMPROMISSIVOS (AC)  
 Actos ASSERTIVOS (AA)

#### QUADRO 4

Título: «**D.João e Elvira**» in *Líricas e Sátiras*

Autor: João Saraiva

Data: s/d [1890]; Porto: Edição da «Renascença Portuguesa»

Poema dialogado

Caracterização de D.João	Universo feminino	Localização Espaço-Temporal
<ul style="list-style-type: none"> <li>«Vendo-te mal é que eu te adoro mais!» (p.106)</li> <li>«A Lua fez-se para o meu caminho!» (p.108)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Elvira</li> <li>«Essa loira cabeça no meu peito(...) Criança!» (p.106)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>«Olha: <b>Escurece a nuvem</b> delicada...» (p.105)</li> <li>«Depois <b>a noite</b> é solitária e fria.../ Já na <b>montanha</b>...» (p.106)</li> <li>«Adeus! eu parto porque <b>morre o dia</b>...» (p.106)</li> <li>«Surge o <b>luar</b> etéreo» (p.107)</li> </ul>
<b>Elementos linguísticos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>«Bate-lhe o Sol e ficará doirada!» (AC) (p.105)</li> <li>«E tu bem sabes, minha doce amada, / Tu és o Sol também!» (AE) (p.105)</li> <li>«Não tenhas medo às sombras (2x) (...) Não tenhas medo, meu amor... Criança! (AD/AE) (p.106)</li> <li>«Beijas-me e vivo nesses lábios teus!» (AE) (p.107)</li> </ul>	

Título: «**D.João**»

Autor: Manuel da Silva Gaio

Data: 1924 [1906]; Porto: Companhia Portuguesa Editora, Lda

Poema

Caracterização de D.João	Universo feminino	Localização Espaço-Temporal
<ul style="list-style-type: none"> <li>«São farrapos seu manto e leva unicamente / Pão negro no bernal» (p.28)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>«loura amante», «Na estátua harmoniosa, / É uma horrível mulher, de hirsuta grenha (Prólogo)</li> <li>Tisbea, Isabel, Aminta, Violante, Elvira (p.30-31)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>«Por quantas seduzira (...) Em <b>noites perfumadas</b>» (p.30)</li> <li>«Dorme o vasto deserto» (p.45), «mansos lagos», «Nos bosques de altas árvores sombrosas...Mas a vida palpita e estua, acêsa» (p.48), «de agreste promontório, a pino sobre o mar» (p.53).</li> <li>«A lume surgiria a maravilha rara / Duma Ilha vêrde, a rir no espelho azul das vagas» (p.55), «Aquela singular, vêrde <b>Ilha dos Amôres</b>» (p.58)</li> </ul>
<b>Elementos linguísticos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>«Nunca terei perdão?» (AD), «Ah! Quero-me salvar!... Será já tarde?» (AE/AD) (Prólogo)</li> <li>«A mentira, a perfídia atroz de seu constante / Eterno Amor...dum dia!» (sugestão de AC)</li> <li>«E ai! também Vós por ela afrontareis o mar (...) Todos Vós os que em vida ainda podeis sonhar, / Todos Vós os que em vida ainda contais vinte anos!...» (AC: força de promessa, de garantia, dirigida aos jovens sonhadores)</li> </ul>	
<b>Elementos paralinguísticos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>«Quere às almas fugir que atrai seu temerário / <b>Olhar de tentação</b>» (p.28); «Por quantas seduzira o <b>filtro do seu canto</b> / Em noites perfumadas» (p.30); «o encanto tenebroso / Do seu <b>olhar profundo</b>» (p.33)</li> <li>«os seus <b>olhos</b> viéram / Tudo acordar d' Amor e vida» (p.41)</li> </ul>	

Siglas: Actos EXPRESSIVOS (AE); Actos DIRECTIVOS (AD); Actos COMPROMISSIVOS (AC); Actos ASSERTIVOS (AA)

## QUADRO 5

Título: «*Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*»

Autor: José Saramago

Data: 2005; 1ª edição; Lisboa: Caminho

Texto dramático (libreto)

Caracterização de D.João	Universo feminino	Localização Espaço-Temporal
<ul style="list-style-type: none"> <li>• «traidor», « vaidoso », « leviano », « indiscreto » (p.20)</li> <li>• «Don Giovanni está a fazer-se velho» (p.30)</li> <li>• «o filho do meu pai não veio a este mundo para abrir portas» (p.30)</li> <li>• «Não sabes nada de Deus, Incrédulo» (p.37)</li> <li>• «Falso, mentiroso, pérfido, intrujão, vigarista, embaucador» (p.53)</li> <li>• «filho dilecto da mentira» (p.79)</li> <li>• «um pobre homem a quem haviam roubado a vida e em cujo coração não restava senão a amargura de ter tido e não ter mais» (p.92)</li> </ul>	<p>ELVIRA, D.ANA, ZERLINA</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «duas mil e sessenta e cinco mulheres» (p.29)</li> <li>• «Laura, Beatriz, Heloísa, Julieta, Helena, Margarida» (p.88)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Recorda as <b>horas deliciosas</b> que gozámos na <b>minha[cama]</b>, ouvindo <b>os sinos da catedral de Burgos</b>» (p.64)</li> <li>• «<b>antro ignóbil</b> onde a maldade se multiplica como a rainha da <b>colmeia</b> às abelhas?» (p.77: descrição da casa de D.Giovanni)</li> </ul>
<p><b>Elementos linguísticos</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Dou-te dinheiro se me deixares arrancar a folha onde está escrito o meu nome» (AC) (p.20) , «Insolente! Que o céu te castigue!»(AE/AC) (p.22: em ambos os casos são actos ilocutórios de D.Elvira dirigidas a Leporello)</li> <li>• «Não é verdade. Ela resistiu aos assaltos, como uma leoa e Don Giovanni teve de retirar-se» (AA/AC) (p.34)</li> <li>• «Don Giovanni é um cavalheiro, não viola, seduz» (AA/AC) (p.35)</li> <li>• «Pela última vez, arrepende-te» (AD) (p.37: o Comendador ordena-lhe que peça o arrependimento)</li> <li>• «Que as portas da morada do Demónio se abram para ti» (AD/AC) (p.38: nestas ameaças (actos directivos) está implícita a promessa de castigo final (actos compromissos); contudo, revelam-se defectivos: Don Giovanni não cai no Inferno)</li> <li>• «o desprezo das pessoas honestas te matará» (AC) (p.80: ameaças e promessas de castigo na terra)</li> <li>• «Pela última vez te ordeno, defende-te» (AD) (p.82), «Dou-te uma hora para saíres» (AD) (p.89)</li> <li>• «Não amo Masetto, amo-te a ti» (AE/AC) (p.93: a declaração amorosa de Zerlina revela um D.Giovanni tímido no qual ele próprio parece não se rever)</li> </ul>	
<p><b>Elementos paralinguísticos</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «o <b>catálogo</b> das conquistas amorosas» (p.29: símbolo do prazer da recordação e da melancolia das saudades)</li> <li>• «Don Giovanni <b>ri às gargalhadas</b>» (p.39: prova da falta de força performativa das ameaças do comendador)</li> <li>• «Leporello hesita, mas reparando na <b>serenidade</b> do amo, retoma a limpeza» (p.75)</li> <li>• «Com a <b>espada</b> na mão e o <b>livro</b> na outra» (p.83: o objecto que garante a sua honra e o pretensio livro que o desonra)</li> </ul>	

Siglas: Actos EXPRESSIVOS (AE)

Actos DIRECTIVOS (AD)

Actos COMPROMISSIVOS (AC)

Actos ASSERTIVOS (AA)