

Dalma Nascimento *

RESUMO

Análise das várias faces da lendária figura de Don Juan na poesia de Gilberto Mendonça Teles, particularmente no poema "Donjuanismo", em que o poeta joga com a desintegração da palavra, possibilitando a que, em cada uma, tenhamos, igualmente, vários tipos de "romantismo".

No jogo das múltiplas versões paradigmáticas de D. Juan, o Modernismo e a Modernidade – por excelência desconstrutores das formas clássicas – pervertem os modelos, desmistificam as estruturas eleitas. Assim, Gilberto Mendonça Teles, em *Plural de nuvens & Cone de sombras*,¹ entra na burla poética e escamoteia as farsas do finório D. Juan Tenório. Desmascara-lhe os ardis ou deles empaticamente participa na dança dos sintagmas deslizantes, tão propícia ao tema do drible donjuanesco, ao fingir da ficção e ao filão dissonante da arte atual.

Ligando os problemas do Erotismo aos postulados da linguagem – como energia fecundante – alguns textos de *Plural de nuvens & Cone de sombras* reelaboram a tradição donjuanesca no espelho de um novo olhar. Suas formas embrenham-se em lúdicos experimentos verbais, em contaminações lingüístico-imagísticas, em inversões e paradoxos de proposições em séries ambíguas e intertextualidades reativadoras, desventrando significações, principalmente nos poemas "O Belo", e "Donjuanismo".

O texto "O Belo" salpica-se de alusões à psicanálise sobretudo à de Lacan, numa escrita saborosa e brejeira, prestidigitadora também da sedução. A seqüência poemática de "Donjuanismo"² descola e desloca os signos congelados de coreografia amorosa à busca do sêmen pré-sentido do sentido da Linguagem engendradora.

Perseguindo ritmos atualíssimos com raízes sêmicas distantes nos rituais da escritura e nos paradoxos – lembrança da Grécia antiga dos estóicos – a composição "Donjuanismo" tudo agremia no seu jogo de imagens. Ressemantiza o mito do sedutor, mesclado, agora, ao mundo mágico de Alice, a das maravilhas e dos espelhos. Reelabora, igualmente, a *Arché* e o *Télos* do personagem. Isto é, repensa seus fundamentos originários e sua finalidade: qual seja, o objeto de seu mutante desejo.

* Professora de Teoria Literária da U.F.R.J.

Desarticulando, pois, o consignado, tudo se dá em “Donjuanismo” numa encenação inusitada, montando quadros/quadras de plástica movimentação. E nas permutas simbólicas, vão-se cambiando os nomes de D. Juan em situações bem diversas da proposta primeira de Tirso de Molina (s. XVII) ou de Molière, de Byron, de Zorrilla, de Balzac, de Rostand, de Goldoni, de Mérimée, de Baudelaire, de Kierkegaard, de Puchkin, de Dumas, de Hoffmann, de Grabbe, de Lenau, de Genet, de Leiris, de Bataille, de Butor, de Shaw, de Castro Alves, de Menotti del Picchia e de tantos mais.³

A construção de Gilberto Mendonça Teles é bem diversa, como se lê:

*Era um tipo vulgar de D. Juan.
E não perdia tempo: de manhã
já saía de casa
jogando beijos e mandando brasa.*

*Tentou um dia nacionalizar-se:
comprou tanga, disfarce
e andou pela cidade – D. João
metido a artista de televisão.*

*“Tremei, pais-de-família” – este era o lema
não sei se do poeta ou do poema
que D. Ruão citava tagarela
às moças da janela.*

*De tanto apaixonar, apaixonou-se
e passou a viver como se fosse
o D. Luão das nuvens e das fadas
solteiras e casadas.*

*A nuvem foi tomada não por Juno
e sim pelo jejum de algum gatuno,
um D. Ratão que está roendo o til
de um coração inútil.*

*Andava a musa então descontraída,
mas para dar maior sentido à vida
transformou D. Caolho num coelho
e se sumiu no espelho.*

*A história assim seguia, descontada,
deixando alguma coisa pela estrada,
um pouco do seu dom ou do seu D.
de não sei mais o quê.*

O poema sutilmente aponta para uma análise das seduções/infrações de D. Juan e da escritura, em conluio criador com outros textos. Nos nomes, nos cenários, nos trocadilhos – trocadilhando tudo – realiza-se, na história narrada, uma especulação no sentido, perpetuamente deslizante. Um nome remete a outro em disputas de jogadas ao infinito, tentando acertar o *Nome* das coisas a escorrer – como D. Juan – para mais além. Com mestria, o poeta narrador manobra os cordéis da nova história donjuanesca, onde as marcas da oralidade de um antigo contador de fábulas emergem, vívidas, em dicção descontraída nesta obra-espelho das mutações modernas.

Abrindo o palco do texto, o imperfeito do indicativo “Era”, – tempo propício à narração de fatos antigos e ao distanciamento temporal, e que reaparece em outros quartetos – ratifica tratar-se de um poema narrativo em que o tom dramático também se insinua pela diluição dos gêneros da Modernidade. As estrofes com versos decassilábicos, apresentam, porém, um verso hexassilábico em posição inicialmente mutante, no interior de cada quadra. Na perversão do tema amoroso, perverte-se também o esquema rítmico desta estrutura de certa forma canônica, dotada, igualmente, de rima.

A temática popular, os coloquialismos, as expressões jocosas recordam farsas medievais ou lendas de um cordel nordestino, encobrando o denso refinamento da composição. Similar a D. Juan, o narrador imerge na *mise-en-scène* galante e trapaceia as possibilidades sêmicas. Usa de simbólicos travestimentos no festim da Linguagem a que ele e D. Juan foram convidados.⁴ Despetrifica clichês, descostura o novelário. Rasga a pele dos signos, rompe o hímen do sentido que se esvai agora – obsceno – para a outra margem da cena instituída.

Com o foco narrativo circulando, tenta prender, em nomes transitórios, as *dramaticae personae* do personagem proteiforme. Flagra o herói em outras heroicizações – perfeito representante dos tempos modernos – “jogando beijos e mandando brasa” em turbulenta desmedida. No sensorio vitalismo do dia-a-dia, *D. Juan* não perde tempo na aventureira busca. Como pícaro andari-lho, ou mesmo Macunaíma – sem nenhum caráter – ele vai deixando suas máscaras “pela estrada” da vida e do sentido, em polinomia despersonalizada: “Tentou um dia nacionalizar-se: comprou tanga, disfarce/ e andou pela cidade – *D. João*/ metido a artista de televisão”.

O narrador aproxima seu auditório das donjuanescas façanhas, resvalando sua identidade atrás do obscuro objeto do desejo amoroso. O faceiro farsante fugiu de Sevilha – da Espanha católica e sensual –, sendo agora apertuguesado. Melhor dizendo, abasileirado. Ele posa de artista de televisão na gíngua e no jeito brasileiros em maquiagem tropicalíssima.

Como ser camaleônico, mimético, faz desestabilizar o modelo nas blagues e chistes do novo enquadramento de Mendonça Teles. Antes, o que mudava, nas versões primeiras, eram os nomes das mulheres. Aqui, é o seu próprio nome. Rompe-se, pois, o paradigma. O poema brinca, com as reservas

sêmicas, de maneira *pop*, estranhando a psicologia deste judeu errante do amor. E o sentido se esvazia e se preenche com novos propósitos na ourivesaria do texto literário. Desorganizam-se expressões do senso comum com internas ressonâncias desdobrantes, para instalar o *paradoxo* no desenrolar ambíguo de significações sempre flutuantes.

Apontando para dois sentidos ao mesmo tempo – ao contrário da *doxa*, do senso comum, da unívoca opinião – o paradoxo constrói um discurso de dualidade crispada. Ele conjuga um dizer e um esconder. Jogando com os efeitos de superfície e de profundidade, o paradoxo sinaliza para o ser das coisas, que se oferece e se subtrai. Embasando-se na ironia e no *humor*, que se mostram e encobrem tensões, o *paradoxo* – como o nome indica – vai além da opinião culturalmente aceita. No paradoxo, há a destituição da fala hegemônica, clássica, majoritária. Ele restaura a problemática do sujeito, deixando-o tecer a sua face crítica na Linguagem, através da língua, como código. Portanto, o paradoxo opera com dois registros em linha de fuga. São alternativas fluindo/fugindo velozes e veladas pelo *speculum* do texto e pela re-flexão especulativa do sentido. O paradoxo – como uma proposição fora do centro, aninhando problematizações – visa a revelar este *algo mais* que se esgarça ao se prender. Nas intermitências da luz e da sombra, o paradoxo só pode falar a verdade obliquamente, *sugerindo mais do que dizendo*.

No caso do poema de Mendonça Teles, o sentido se inverte, se perverte em transverberações paradoxais. Pois quem melhor do que o anti-herói clássico para alegorizar o drible? Na especificidade matreira e certa de D. Juan, nova leitura se dá a ler na reserva de uma temporalidade oculta, minando o conflito de interpretações, se pensarmos em pressupostos de Paul Ricoeur.

Para Paul Ricoeur, há, em qualquer mito, um tempo primordial, um tempo de renovação e uma temporalidade outra, fruto do entrecruzamento das duas temporalidades.⁵ É o tempo profundo da riqueza do sentido. O paradoxo sonda este tempo mais profundo nas desconstruções da poesia dos tempos modernos, gravitando na duplicidade de horizontes. E é nesta armadilha intercambiadora que sobrecintila o poema de Mendonça Teles, fugindo ao monolitismo da escrita.

Em “Donjuanismo”, o paradoxo insinua-se nas primeiras estrofes, avoluma-se no envolver da ação dramática para plenificar-se nos segmentos finais. Em gestos modernos e prazerosos, o poema exhibe e esconde os paradoxais truques da burocracia do amor com fina ironia, succulenta verve e cúmplice complacência. Malabarizando seus signos infratores/marginais, há certa ternura entre o narrador e o herói, onde a essencialidade trágica da carência de D. Juan surge encoberta ou vem de viés pelas fissuras, pelas situações galhofeiras, bem *paradoxais*. O ex-cêntrico D. Juan entreluz, portanto, na fronteira do sentido, através dos estilhaços textuais, da mescla dos estilos, do jargão popular,

das filigranas imagísticas, dos risíveis estereótipos, sobretudo românticos, no palimpsesto de memórias que o poema “Donjuanismo” costura.

Da fricção/contaminação dos vários nomes em *perpetuum mobile*, o modelo “outra-se”. “Desconta-se” a história, movem-se imagens côncavas/convexas, refratando-se “deslucadas” nas mudanças, trazendo de roldão o que há de presente e inconsciente na Linguagem. Algumas referências intertextuais e contextuais, nem sempre transparentes, emergem no poema, falsamente cândido. Os signos vão-se multiplicando no ludismo literário pelas possibilidades sêmicas dos recursos, estocados no código. Na superfície do narrado, escamoteiam-se relações a outros contextos, como nos versos: “Tremei, pais-de-família – este era o lema/ não sei se do poeta ou do poema”.

Tal alusão, bem adequada à temática donjuanesca e aos processos metalingüísticos – já que o texto fala de poeta e de poema – no entanto, revive recordações históricas verdadeiras. A expressão “Tremei, pais-de-família” dialoga, sem dúvida, com a anedótica frase da biografia de Castro Alves, um autêntico D. Juan na vida pessoal e literária. O próprio poeta baiano, interessado pelo tema, escreveu o drama inacabado *D. Juan ou A prole dos saturnos* (1870)⁶ e os versos de “Três amores”, onde o eu lírico se dirige a Leonor, a Julieta e a Júlia e se confessa: “Sou D. Juan/ Tu és Júlia, a espanhola”.⁷

Como se depreende, a memória textual e a memória vivenciada ondulam, num parentesco fecundo de lembranças, pelas visadas resvalantes da polissêmica construção de Mendonça Teles. Em força da atualidade, sistemas significantes se cruzam. Tudo faz sentido no novo banquete ritual de D. Juan, convocado, aqui, a uma erótica da Linguagem na Língua a espriar-se, em contrabando amoroso, nas dobras discursivas.

Desterritorizando seu caráter marcial, corporativo – reduplicador dos modelos – com efeitos de surpresa, cada vez mais o nosso herói ganha outro *ethos*. Em andanças malandras, mercuriais,⁸ ele se derrama, se perde e se embrenha em frinchas e desvãos, numa autêntica estratégia de subversão. Vai zigzagueando, pelo *texto in fieri*, o próprio ritmo da arte em movimento na pilhagem do sentido.

Terçando idéias, desvestindo fantasias, glosando e gozando peripécias, D. Juan se transforma, agora, no D. Ruão tagarela, citando frases às moças na janela. Ardilosamente, o poeta-narrador transliterou, na formação do novo signo “Ruão”, o *lj*/ espanhol, que se pronuncia como *rt*/, para Ruão, vocábulo também contaminado por *rua* nas arruaças do rucero sedutor. Na aventura diária, D. Ruão torna-se o tremendão que a todos faz tremer. Com traço caricato, dessacralizador – ópera bufa turbilhonante – os sintagmas parodísticos montam antigas/novas situações do burlador que se mira com certeiras piscadelas no espelho desfocado pela travessia escrita.

E cada vez mais o nosso herói, em disponibilidade desejante, circula fora do centro. Chega às zonas de cambiâncias, às simultaneidades de legendas, tudo arrebanhando. Várias vozes atravessam o paradoxal mosaico do texto, encaixando a tensão entre as bordas e o centro, quando a intertextualidade reativa o sentido. Há, portanto, uma relação de transformações transgressoras nos efeitos de perspectiva, na paródia, nas construções em *trompe d'oeil* que o texto vai criando, ao mesmo tempo em que especula, metalingüísticamente, o seu fazer.

Acompanhando a dinâmica revirada do ser donjuanesco, o personagem, na outra quadra, já é *Luão*, o amante da noite, descontextualizado do frio sedutor que nunca se apaixona. Nos paradoxais espetáculos da escrita, D. Luão é similar a Casanova – que intensamente se enamora de verdade – apesar, também, do vício da inconstância após a posse. Aqui, o feitiço virou contra o feiticeiro. Através do amor – que tudo transforma – D. Luão abre-se ao maravilhoso e à fantasia de enluarados delírios: “De tanto apaixonar, apaixonou-se/ e passou a viver como se fosse/ o D. Luão das nuvens e das fadas/ solteiras e casadas”.

Nas degradações da origem, da sua *Arché* – fato inédito – por amar intensamente, o feixe de significações do incontestável mais se inverte. Na semântica dos afetos, ele se espraia, lírico. E a magia do luar fica hiperbolicamente tatuada em seu próprio nome, *D. Luão*. Pelo precário equilíbrio amoroso, a ficção de Mendonça Teles se mistura à fantasia das fadas e das nuvens, pois D. Juan, que tudo dribla, consegue mais esta façanha.

O transcendente, o sobrenatural não lhe chegam pela estátua pétreia do Comendador, segundo as versões mais antigas, tais como, a de Tirso de Molina, a de Molière e a de tantos outros. Nem pela condenação ao inferno cristão, marca de mensagens catequéticas. Agora, o além vem envolto em recorrências mítico-arcaicas, encadeadas em arquétipos literários de conotações luxuriantes.

A referência a nuvens faz acordar, implicitamente, na quinta quadra, as infidelidades amorosas de Zeus (Júpiter), este “badalado” D. Juan grego, caindo nos braços de apetecíveis donzelas. Tal lembrança é sutilmente sugerida no verso subsequente pela alusão a Juno, mulher efetiva do deus do Olimpo, que, perseguindo sem tréguas o volúvel marido, é por ele presa numa nuvem e castigada por ciúme.

No compósito de ecos e ressoâncias de outros textos, D. Juan – mudando de nomes e roupagens – assemelha-se a Júpiter que assumia diversas configurações, conforme o caso amoroso, a exemplo das ligações com Alcmené (mãe de Hércules), com Danae (fecundada pela chuva de ouro), com Sêmele (mãe de Baco), com Leda (metamorfoseada em cisne), com Europa e outras mais.

Reelaborando Zeus em transações amorosas, o amante D. Juan sonha, romanticamente, com fadas. Mas o gatuno de corações é castigado. Envolto em nuvens, preso como Juno, e em jejum sexual, já no quarteto seguinte, ele mais se modifica, como se lê: “A nuvem foi tomada não por Juno/ e sim pelo jejum de algum gatuno,/ um D. Ratão que está roendo o til/ de um coração inútil”.

Em contaminações semânticas e cruzamentos flutuantes construídos com palavras em perpétuo mover, o sentido vai transitando e brincando. O texto mistura fadas à mitologia grega, histórias infantis de *D. Ratão* a corações roídos. Lembra, sutilmente, também, folhetins mirabolantes e fotonovelas. Na surrealística dança do inconsciente, que o poema sugere, o larápio D. Juan foi retido nas malhas da paixão e condenado a purgar a sua pena como Juno. Portanto, há mais esta confluyente confusão de Juno com João, pois, na intertextualidade - como diz Laurent Jenny - “basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los”.⁹

Logo, porém, nesta imbricação intertextual, vivendo nas nuvens, o amoroso nefelibata transmuta-se, milagrosamente, em D. Ratão, o roedor ladrão do folclore. Mas na história às avessas, o próprio D. Ratão é diferente. Ele rói, mas por fora, uma vez que não ama de verdade. Por isso rói inutilmente o til (˘) - o traço visual e deslizante da escrita e do coração, centro pulsante do amor. Como tudo está enlouquecido na carnavalesca remontagem, mais se descolore o seu perfil pela intertextualidade e recriação subjacente, em lúdicas comparações literárias e leituras teóricas.

O imaginário do século XX, desmediatizado do paradigma clássico, convida a tudo pensar e joga, assim, o marginal na outra margem do sentido em experiência fundante. Contudo, na desorganização progressiva e criadora de significados, o sentido foge, extravia-se, perde-se na força do paradoxo. “Nunca digo o sentido daquilo que digo”¹⁰ - sentencia Deleuze na *Lógica do sentido* - mostrando “o poder infinito da Linguagem ao falar sobre as palavras”, em sempre presente escorregar.

Dizendo e fugindo, nos roubos da energia da Linguagem e no jejum da Língua codificada - similar a D. Juan - pela ironia paródica aprofunda-se a transgressão nos versos posteriores. Enxertam-se novos discursos. Multiplicam-se alusões sêmicas. Instala-se o transmodelo na delinquência amorosa e nos desvios textuais, pois tudo se passa nas fronteiras desdobrantes.

Na sexta estrofe, em passes semânticos, saindo da cartola mágica da Linguagem pelos truques prestidigitadores da musa “descontraída”, o herói vira *Caolho*. E, rápido, pervertendo ainda mais o lance, já é *coelho*, conforme diz o texto: “Andava a musa então descontraída,/ mas para dar maior sentido à vida/ transformou D. Caolho num coelho/ e se sumiu no espelho”.

Caolho, que pode aludir a Camões (e Gilberto é um estudioso do poeta português) e coelho são símbolos fálicos e índices de fertilidade. O caolho

tem a visão diminuída ou aumentada, segundo o horizonte interpretado. Eles configuram, portanto, metaforicamente no jogo poemático, a abastança (coelho) e o logro (caolho) na retórica do amor e do literário. Fertilizando o sentido e tornando-o deficiente ao mesmo tempo pelo paradoxo, o coelho/caolho D. Juan, bem como o texto, atravessam o espelho das maravilhas de Alice, tema subjacente à composição.

Observe-se que a obsessão pelo sentido - objeto também de reflexões de Deleuze nas andanças de Alice - está implícita na própria expressão de Mendonça Teles: “para dar maior *sentido* à vida”. Respalda-se deste modo, o encaminhamento crítico em *direção ao sentido* nesta proposta de leitura, em que as coisas se esvanecem.

D. Juan segue, pois, em sua história, alquimizando sons na contaminação analógico-fônica - como mostram coelho e caolho - num clima mágico a facetar memórias. No móvel tabuleiro de xadrez do poema, desorienta-se o seu percurso em confluências heteróclitas. O *nonsense*, doador de sentido, sai dos bastidores, vem à cena, desveste as fantasias do personagem e a ópera da escritura.

Aparentemente, o senso comum se embaralha. Fica tudo girando ensandecido, como no mundo de Alice, para fazer o sentido refluir “na terceira margem” . . . da criação. Pois, a grande aventura de Alice - segundo Deleuze - é a aventura do sentido. E tudo se passa *na e pela* Linguagem. Sem dúvida, isto mesmo está em “Donjuanismo” e na estética contemporânea, de inspiração estóica ou carrolliana, como demonstra Deleuze.

Sendo D. Juan, um e outro, ou um e outros em simultaneidade metafísica - bem de acordo também com a perspectiva bergsoniana do devir em mutação -, torna-se ele uma carta do baralho, uma pedra deslocada, uma casa vazia no jogo do sentido que se prende e se perde, concomitantemente, quando o texto se encaminha “descontado”.

O sentido não pode ser designado senão por outro nome. Ele nunca se deixa aprisionar, é caça em contínuo fugir. Não é à toa que D. Juan pula de nome em nome em sua dança polinômica. Renomeando-se, seu signo se abastece e se dissipa à espera do *Dom Maior*, procurando, de imagem em imagem, o que lhe falta. Ele tenta preencher a carência do infinito desejo, ao desejo como *desiderium*, do desejo de chegar além. No caso não está atrás do *desiderium* romântico da mulher idealizada, complementar “Téssera” platônica, no nostálgico desejo da transcendência. Não sente a saudade metafísica dos astros e das estrelas, embutidos na própria etimologia radical de *desiderium* (*sidus*, - *eris* = estrela, ampliando em espaço sideral).

Agora, o céu de seu desejo é o sêmen pré-sentido do sentido no mais além do especular espelho. Entre o visível e o invisível, entre o verso e o reverso, entre o dito e o não dito, seu corpo fletido e refletido atravessa a barreira dos ícones sombreados para tentar nomear a indefinição. Pois nomear é princí-

pio de autoridade. Nomear é possuir. Nomear é um saber. Porém, no paradoxo da nomeação, perde-se o *númen* – a força do *nuo*, a força da luz – no nome nomeado. E a incandescência da energia do sentido, esvaindo-se, perambula por aí. . .

Correndo atrás do inominável/inomeável, D. Juan e o poema se diluem. Desfocam a sedução exterior na sedação do *desiderium* atrás do espelho. Desejo este, buscando antes em sedições, *fora de si*, através de outra e de outros, encobrendo a Grande Outra, o Grande Outro. Pois nas primeiras versões do mito, D. Juan não se bastava. Estava sempre se partindo no seu sócia masculino – o alter-ego – ou o duplo narcísico exterior: Catalinon (em Tirso), Sganarelle (em Molière), Leporello (Da Ponte e Mozart) e em tantos mais “*valets-de-chambre*”, que as estéticas romântica e pós-romântica reduplicaram, fagulhando o seu desejo sempre mutilado.

Interminável era, igualmente, sua procura nos rostos e rastros de Isabela, Ana, Aminta, Tisbéa (Tirso) ou Elvira, Charlotte, Mathurine (Molière) ou Ana, Elvira Zerline (Da Ponte e Mozart) . . . a compor seu catálogo amoroso na dispersão de sua *potência centrífuga*. D. Juan, como Narciso, carecia de se ver externamente nas parceiras, tendo Eco em todas as mulheres, similar, também, à produção clássica presa a espelhos estereotipados do Mundo Platônico das Idéias. Não mais mirando, aqui, a verdade logocêntrica, o herói e o texto transitam no afrouxamento da cópia-ícone em pluralidades de nuvens poéticas, abrindo seu encobreado cone à luz. Nas marcas icônicas que se expandem criadoras pela projeção da esfera originária – que está sempre atrás de qualquer cone – o poema desenha, alegoricamente, a unidade primordial do redondo mandala a reunir opostos nas multifaces donjuanescas. O personagem e a escrita, assumindo a autenticidade do desvio, a força da disparidade, o timbre da diferença convivem com a totalidade no outro lado do espelho desintegrador/integrador. O cone de sombra reencaminha-se, nos seus arcos irisados, à confluência dos focos a que D. Juan e a escrita, sem dúvida, aspiram.

Assim, nesta paródia original, sem sócia, sem mulheres nomeadas e sem a anterior espectrofobia neurótica, D. Juan e o poema giram em busca de seus centros. Em contacto com a própria imagem, se olham, se enfrentam e se reconhecem no espelho pela especulação de si mesmos. Deixam pelo caminho disfarces e brasões. O espelho não é mais reduplicador externo, mas reencontro de si com seus cacós. Portanto, não mais *centrifugos* – como ícone de um cone escuro – eles se interiorizam em *orça centrípeta*, voltados à sua essencialidade. Mobilizam-se para o ponto em que sua própria luz irradia o autoconhecimento, sem contudo desprezar a tradição. É o novo em fecunda convivência com o antigo, germinando também em grotescos espaços, no lúdico volteio da arte moderna. É a tradição, ampliando-se na coexistência metafísica do devir, a pontilhar caminhos em expansão semântica.

Assim, o herói e o texto pervertidos e invertidos gradativamente, perdem a aura idealizada, em perfeita consonância com a dissonante Modernidade, se lembrarmos Baudelaire na prosa poética consagrado à aura e a consequente interpretação de Walter Benjamin em décadas atrás. Ao lançar sua auréola na lama do caminho - similar ao artista na atualidade, trocando a aura pela alegoria -, este D. Juan/ D. João/ D. Ruão/ D. Luão/ D. Ratão/ D. Caolho/ coelho/ dom/ D. atinge total despojamento na paradoxal riqueza do sentido. Reduz-se à expressão mais simples e também à mais plena, pois é a que contém a sua força mágica de *D.*, isto é, de *dominus*, de senhoril e de dominação, como no verso final: “*um pouco do seu dom ou do seu D. de não sei mais o quê*”.

Nada mais tendo em fumos de grandeza e já sem nome explícito, atrás do espelho, ele exhibe o que é: “un hombre sin nombre”, exatamente como na criação primitiva, o genotexto de Tirso de Molina. Pois, lá, o próprio sedutor se apresenta, significativamente apenas deste jeito, querendo passar por outro, ao responder a Isabela na sala do palácio do Rei de Nápoles “*Quién soy? Um hombre sin nombre*”.¹¹ É curioso também que o nome de D. Juan Tenorio nem mesmo figure no título da obra matriz do escritor espanhol. Ela se nomeia simplesmente: *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*.

No cerne e no título da versão inauguradora do Padre Gabriel Téllez - pseudônimo de Tirso de Molina - já haveria no driblador sem nome, a psicológica semente da identidade coletiva, na medida em que somos todos, em potencial, D. Juans, como pensa Otto Rank em seu conhecido estudo sobre D. Juan e o duplo?¹² E Mendonça Teles, desnomeando o herói, não teria retornado, de maneira inconsciente, ao arquétipo literário do século XVII? Observa-se, também, que este processo de flutuações já se ensina em Byron, iniciando o Canto Primeiro: “Quero um herói: querer incomum/ Quando cada ano e mês nos oferece um novo”.¹³ Trocando nomes e perdendo-os, a composição “Don-juanismo”, por paradoxais caminhos, revive, certamente o modelo original. Enviado, ele retoma o arco de sua *Arché*, justamente pelo esgotamento de seu *télos*, sua finalidade, adentrando-se, inomeado, nos espelhos de Gabriel Téllez.

D. Juan e Narciso agora se confundem em ressonâncias de ecos nos labirintos da escrita. O amante e o texto - construção em abismo - somem no cone especular, reativando primordiais lembranças. Atingem ambos, “o avesso do mundo onde se cumprem todos os prodígios”, recordando expressões de Deleuze e Genette, para outros contextos bem adequados a este momento poemático. E tais prodígios se coroam na última quadra de Mendonça Teles quando o ponto de vista centra o olhar na face invertida do espelho. Despoja-se, totalmente, o cenário narrativo. Os bufos disfarces do ator e da ópera vêm à luz. Assinala-se completa transgressão, perdendo D. Juan os dons de dono de nobiliários títulos, como conta o narrador: “A história assim seguia, descontada,/

deixando alguma coisa pela estrada, um pouco de seu dom ou de seu D, de não sei mais o quê”.

Sem os dons, o D. “ou não sei mais o quê”, talvez dele só fique mesmo o João. João sem mais nada. João Ninguém. Ninguém que é *personne*, personagem na obra poética e na ópera da vida, onde todos representam papéis. Também no simbólico paradoxo do nome João, não se ocultaria o índice de ser João a grande voz? Pois, biblicamente, João é Yohanan (= Javé é propício). Nos dicionários onomásticos, em João, ressoa o eco de João Batista, batizando a boa nova. Este João às avessas não seria o portador da voz dos novos signos libertados nos especulares anúncios da arte atual, retirando máscaras e enigmas icônicos?

Isto porque, na aventura do espelho, como Alice, houve o advento, o nascimento no parto do sentido. D. Juan perdeu-se em aparência para achar-se em substância. Subtraindo-se ou adicionando-se - conforme o enfoque em que o lermos - o libertino chega, semelhante à construção de Lewis Carroll, às maravilhas do conhecimento nesta farsa “descontada” e bem contada. Por mergulhos concêntricos e desvios, ele assume seduzir (*se-ducere*), isto é, a infratora condução de si, ligando, iconoclasta, a marginália à paginação. Teatralizando afetos em narcisismo positivo, a Linguagem vai fixando-lhe os limites, abrindo-se ao devenir ilimitado.

Assim com o selo da contemporaneidade, o poema de Gilberto Mendonça Teles opera, pois, com o simulacro. Simulacro entendido não como imitação do paradigma, mas enquanto *abertura, mergulho no vigor da diferenciação, entrada no processo ininterrupto do devir criador*. O simulacro ou fantasma - implica a oposição do observador, porque retorce, deturpa, descentra as formas referendadas. E, com isto, instaura a deriva da norma - tema tão pensado por Deleuze, em reflexiva retomada de Bergson e dos filósofos desconstrutivistas do século, a partir de Nietzsche.

O simulacro em seu caráter rebelde, fragmentador, diabólico acolhe, pois, o aleatório, o intempestivo, a novidade. Rompe com o universo fechado das categorias fixas, regidas pelas relações de identidades. Logo, esta remontagem donjuanesca de *Plural de nuvens & Cone de sombras*, despojada dos motivos tradicionais, da estátua do Comendador, da ceia macabra, da religião cristã, do sócia e das mulheres personalizadas esfacela os filosóficos dons do livre pensador, advogado por Molière. Foge do satanismo de Byron, da saudade estelar do *desiderium* romântico de matrizes idealistas a buscar o encontro afetivo e efetivo com a Mulher pretensamente amada. Afasta-se, igualmente, do individualismo burguês em ascensão em Zorrilla. Também aqui, D. Juan não é ateu, hipócrita, sádico, metafísico, calculista, dionisíaco, dilemático, maquiavélico, pecador, revoltado, santo, fáustico, onipotente, arrependido ou frágil menino, como ocorre em suas múltiplas versões, conforme a ótica e o momento histórico-estético em que foi reinscrito ou analisado.

Agora, a sua conversão não visa mais ao Deus católico, convertido que está ao seu vigor e potência pessoais. Sua conversão é *metanóia da e na Linguagem*, retorno do ícone/cone de sombras à esfera inaugural. É trânsito, travessia ritual no espelho para deixar a sua voz falar como João, o dono dos mistérios, no Dom da Poesia de Mendonça Teles.

ABSTRACT

An analysis of the Don's various facets in Gilberto Mendonça Teles poetry, with particular emphasis on Teles poem *Donjuanismo* in which the poet takes apart the word and makes us see various types of romanticism in each.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. O conjunto de poemas de *Plural de nuvens & Cone de sombras*, escritos entre 1980 e 1985, encontram-se em: TELES, Gilberto Mendonça. *Hora aberta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 8.
2. TELES, Gilberto Mendonça. "Donjuanismo". In: _____ *Hora aberta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 122.
3. Sobre D. Juan, em interpretações românticas, consultar: NASCIMENTO, Dalma. "D. Juan: O Trágico Amador do Infinito". Revista *Carmina*, Rio, de Janeiro, v. 3, p. 39-45.
4. A elaboração desta parte de nosso texto sugere as primeiras realizações do mito de D. Juan, ligadas à figura pétrea e animada do Comendador, pai de uma de suas seduzidas, convidando D. Juan ao festim de pedra. Aqui, a festa é da Linguagem, des-petrificando os esquemas congelados de modelos e clichês consignados.
5. RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações*. Ensaios de Hermenêutica. Rio de Janeiro: Imago, 1978. p. 27.
6. ALVES, Castro. *D. Juan ou A prole dos saturnos*. In: _____ *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.
7. _____ "Três amores". In: _____ *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.
8. Alusão ao *ethos* marcial e ao *ethos* mercurial, conceitos desenvolvidos por José Miguel Wisnik (USP) na conferência "A Música enquanto Linguagem", proferida na 42ª Reunião Anual da SBPC (Porto Alegre, em 10 de julho de 1990).
9. JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In: _____ et alii. *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 22. (Poétique, 27)
10. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 31.
11. MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1977. p. 35.
12. RANK, Otto. *Don Juan et le double*. Paris: Payot, s/d.
13. BYRON. Citado por SANTOS, Laymert Garcia dos. "Don Juan e o nome da sedução". In: RIBEIRO, Renato Janine et alii. *A sedução e suas máscaras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.