

ALVARO VALLS

DON JUAN EM KIERKEGAARD

"A melhor introdução a Don Juan, excetuado Kierkegaard, continua sendo a visita a uma tourada espanhola" (Max Frisch)¹.

Apesar do elogio a Kierkegaard que transparece na citação de Max Frisch, é preciso dizer que provavelmente o pensador dinamarquês (1813-1855) não concordaria com a conclusão deste famoso escritor suíço contemporâneo, pois segundo aquele, Don Juan não deve ser visto, mas escutado. Ora, temos de perceber que Don Juan é uma idéia lendária, descrita de diversas maneiras, o que vale dizer que Don Juan é concebido de diferentes maneiras. Trata-se, desde logo, para Kierkegaard, de uma concepção de Don Juan, cuja característica maior corresponde, neste caso, à sua musicalidade. Segundo Kierkegaard, Don Juan é tão sedutor quanto a música, nem mais, nem menos. E se poderia acrescentar, antecipando, que a música, segundo nosso pensador dinamarquês, nunca foi tão sedutora quanto em sua apresentação de Don Juan. Qualquer um percebe que o personagem analisado pelo pensador dinamarquês não é outro senão o famoso Don Giovanni da ópera de Mozart.

Cada um pode tomar o Don Juan que quiser, e fazer dele o elogio que preferir. Renato Janine Ribeiro, por exemplo, em vários textos seus, prefere analisar um personagem, digamos, pós-renascentista, e descrevê-lo como enganador de Sevilha, que coleciona honras desonrando maridos, um Don Juan que joga com o encanto e que triunfa mentindo. Ora, uma tal concepção, (pois se trata sempre de uma determinada concepção do enigma de Don Juan,) acaba misturando as concepções de Mozart, numa determinada interpretação da "ária do catálogo" (que é de Leporello, o criado de Don Juan,) com a concepção literária de Molière e com as de Mérimée

Porto Arte, Porto Alegre, v. 2, n. 4, nov. 1991

e outros. Se fôssemos seguir a sedução do texto de Renato, logo ajuntaríamos aí a concepção de Frisch e de outros intérpretes.

Entretanto, convém lembrar o que dizia Sócrates no "Banquete" platônico. Para ele, elogiar o deus Éros não significava trazer ao discurso todos os elogios imagináveis, mas sim apenas procurar dizer a verdade de Éros, ou seja, definir a sua essência ou natureza, descrever a sua idéia, alcançar o seu conceito. Tal definição não deveria ser arbitrária, mas filosófica. Os convivas do banquete, do "simpósio", são desafiados a definir a idéia de Éros. Kierkegaard diria aqui a mesma coisa: procuremos descobrir "a verdadeira idéia de Don Juan". O fenômeno Don Juan aparece em forma lendária; tentemos então defini-lo, captar sua essência (sem alterar o fenômeno), e assim teremos de, mais adiante, selecionar aspectos corretos e incorretos das diversas versões. O método socrático é sempre recomendado para os tempos de sofística com a costumeira confusão da linguagem.

Don Juan é uma idéia. Como distingui-la da de Fausto, da de Aasverus (o judeu errante), da que poderia significar o personagem histórico Casanova? E como distinguir o Don Giovanni de Mozart do D. Juan de Molière, por exemplo? Haverá realmente uma concepção mais perfeita, mais adequada? E como distinguir a sedução de Don Juan da sedução das sereias de Ulisses, na "Odisséia"? É esta a questão que temos de enfrentar, seguindo Kierkegaard.

Antes, porém, de entrar em sua interpretação, é preciso chamar a atenção para o lugar ocupado por Don Juan, ou por sua concepção, dentro da obra kierkegaardiana. É um lugar de destaque, já se pode prever. Afinal, Kierkegaard é um sedutor, seduzido por Sócrates e por Cristo, é o autor do "Diário do Sedutor" (que fornece o "método" da sedução), e é um autor em constante polêmica com o Romantismo, bem como com "o canto de sereia de Hegel" (como dizia Marx).

Esquematizando, podemos dizer que Don Juan aparece na obra kierkegaardiana de duas maneiras. No início, tratado especificamente, numa análise feita pelo "Esteta A" do primeiro volume de "A Alternativa" (onde se encontra também, ao final, a figura do Sedutor Refletido, o Johannes do "Diário"). Além desta análise específica, numensaio redigido supostamente por um incógnito esteta romântico, a idéia de Don Juan se encontra também mencionada ao longo de toda a obra kierkegaardiana, representando uma posição determinada dentro de uma arquitetônica geral.

Seduzido por Platão, o estudante Kierkegaard escreve sua Dissertação sobre Sócrates, o sedutor filosófico, condenado à morte como corruptor da juventude. E logo depois, em sua primeira obra para o grande público, utilizando o método socrático descoberto em sua Dissertação, descreve dois tipos de sedutores: o Don Giovanni da

ópera de Mozart e o Johannes do Diário do Sedutor.

Convém nos determos, portanto, agora, principalmente sobre o Don Giovanni, analisado nos ensaios do "Esteta A," nos papéis publicados por Victor Eremita (autor pseudônimo de "A Alternativa I e II"), deixando para o final algumas breves indicações sobre a posição da idéia de Don Juan no conjunto do empreendimento kierkegaardiano:

A ópera de Mozart.

O filósofo, pelo menos desde Sócrates, busca as definições e trabalha com as distinções. Empenha-se por captar no conceito a idéia que transparece no fenômeno, a essência que se mostra na aparência. Segundo a dissertação "Sobre o conceito de ironia, constantemente referido a Sócrates" (1841)², o verdadeiro filósofo deve ser um "erótico", isto é, um cavalheiro que faz a aparência fenomênica se mostrar em todas as suas possibilidades e virtualidades. Só assim consegue uma verdadeira concepção, prenhe de verdade.

A tese do filósofo esteta, em resumo, se formula nas seguintes proposições. A idéia de Don Juan é a sensualidade genial. Don Juan é musical por natureza, por essência. Ele representa a "encarnação da carne", em oposição ao espírito, e *por isso* sua manifestação precisa de um "medium", de uma "linguagem" pré-lingüística, uma vez que a linguagem como tal é um medium que exprime o espírito. Enquanto o indivíduo determinado como tal trabalha com conceitos, e Don Juan tende a ser uma "força da natureza", a "sensualidade erigida em princípio", temos que a linguagem mais adequada para exprimi-lo em sua idealidade pura será a música, linguagem pré-conceitual, voltada para o sentido (nobre e interiorizante) da audição. Pois Don Juan oscila entre ser uma força da natureza (como o mar ou a tempestade, ou o fogo) e ser um indivíduo humano. Fosse ele totalmente um indivíduo, com personalidade própria, com reflexão, consciência e história, determinado espacial e temporalmente, perderia, por um lado, sua idealidade, e, por outro lado, se tornaria uma figura cômica. Ninguém poderia levar a sério um indivíduo que pretendesse ter seduzido, de fato, 1003 só na Espanha... Mas a verdade é que Don Juan não conta, não faz contas, não escreve sua própria história, não redige memórias. A ária do catálogo das seduzidas, sempre lembrada, em detrimento de outras passagens (como a "ária do champagne") não deixa de ser, afinal, uma crônica do seu criado Leporello, uma espécie de consciência isolada, separada do amo, que neste sentido é inconsciente (e irresponsável). Seguindo esta interpretação, não é essencial Don Juan ser latino (precursor do tipo do "latin lover") ou

espanhol (importante para Max Frisch), pois quem o concebe adequadamente é W. Amadeus Mozart, uma austríaco. Pelo contrário, é essencial que a idéia de Don Juan tenha surgido nas lendas da Idade Média, período marcado pelo Cristianismo. Pois Don Juan, na concepção aqui apresentada, é uma idéia somente possível, por contraste, dentro de um contexto cristão. As façanhas deste personagem são diferentes das de um Hércules grego antigo. (E daí surge uma questão atual: Se Don Juan não pode surgir, em sua idealidade, na Grécia antiga, período pré-cristão, como explicar a sua força ainda hoje, numa época predominantemente pós-cristã? Talvez isto explique, pelo menos, que o "nosso" Don Juan não seja mais o mesmo, se tenha descaracterizado, seja confundido com outros tipos. E que não temos mais condições de sentir a grandeza da ópera de Mozart...).

O Esteta A trata de Don Giovanni no ensaio intitulado "Os estádios imediatos do éros ou o éros e a música"³. Éros é paixão, ou, mais exatamente, "desejo" (não na conotação de "désir" ou "Wunsch", mas na de "libido" ou "Begehren"). No estádio imediato do éros, o Esteta situa três figuras mozartianas: o Pajem do Fígaro, o Papageno da Flauta Mágica e Don Juan, daquela que seria necessariamente a maior de todas as óperas possíveis. Embora no interior do mesmo estádio, há uma hierarquia entre eles, que se mostra inclusive na importância de cada personagem dentro da respectiva ópera. O Pajem com seu desejo recém despertando é uma figura menos que secundária. Papageno, com um desejo já mais centrado, é a contrapartida realmente musical, ainda ingênua, lírica mesmo, de um Príncipe Tamino a-musical, moralizante e chato. Quanto a Don Juan, é o personagem absolutamente central. Toda a obra é Don Giovanni. Ele é o desejo "enquanto tal". Deseja, apenas, pois não chega a "querer" propriamente (vontade), e é por isso que deseja a todas e a qualquer uma, moças e velhas, ricas e pobres, casadas e noivas, ou mesmas freiras. Nesta interpretação, o marido não vem ao caso. Ele deseja "a mulher", em sua generalidade, presente em qualquer uma. O que o atrai é "o feminino". Don Juan não reflete, nem toma consciência de que também é seduzido. Arrastado por sua sensualidade, arrasta os outros (e, num certo sentido, não só as mulheres, pois pelo menos Leporello, diferentemente do Sganarelle de Molière, vive sob o poder de sua sedução). Incansável como as forças da natureza, jamais se cansa de seduzir, assim como o mar não se cansa de bater nas rochas.

Determinado enquanto desejo, principalmente sexual, mas não só, Don Juan é indeterminado enquanto é apenas desejo e não mais que desejo. Ao conseguir seduzir uma, não pára para refletir sobre sua conquista: começa imediatamente a desejar uma outra. Ele festeja, mas sua vida é sempre uma festa, pois Don Juan é um triunfante, sempre vibrando, e isto também seduz. Mas o que nele seduz é esta sensualidade, esta sensibilidade total e infinita como uma força natural. Nele não há distância entre intenção e gesto, entre objetivo e meios, entre consciência de si e

consciência da ação e das conseqüências. Don Juan, nesta idealização musical, possui imediatamente todos os meios, tudo está à sua disposição, e se precisasse refletir e escolher conscientemente os meios e os artifícios, perderia sua imediatidade. É assim que o apresenta Mozart com seu poder musical igualmente genial.

Nesta concepção, a idéia de Don Juan é o oposto e a exclusão da idéia cristã do espírito, do Si mesmo consciente e transparente, interiorizado e estruturado. Por isso não pode exprimir-se, em sua imediatidade, através de um escrito, um meio refletido. As sereias também não escrevem, apenas cantam. Esta "cantada" é pré-reflexiva, não comporta nenhuma astúcia, que é a arma e o instrumento do "ardiloso Odisseus", segundo Homero. Na "Odisséia", Ulisses, resguarda sua individualidade, sua historicidade, sua reflexão e sua memória, resistindo, com meios artificiais, às sereias. Goza, mas não se entrega, não se perde, não perde seu Si. A Don Giovanni ninguém consegue propriamente resistir. Os que se lhe opõem são, naturalmente, as figuras mais reflexivas, geralmente masculinas. Mas mesmo assim o único que consegue resistir a ele e o vencer é o Comendador, que entretanto só vence ao final, aparecendo como um fantasma, um "espírito". É lógico, e Mozart o percebe, que só um fantasma, um ser reduplicado, um ser reflexo, consegue triunfar sobre a musicalidade imediata da figura musical que chamamos Don Giovanni.

Diante desta acentuação da musicalidade essencial do personagem, duas conseqüências poderiam ser aventadas: 1) As réplicas da ópera são então secundárias. O Esteta concorda neste ponto: em geral, o libreto de Da Ponte não revela o essencial. 2) Don Juan poderia ser representado no ballet, conforme a tentativa de V. Galeotti. Mas isto produziria um personagem visualizável, plástico (como um "toureiro espanhol", diria M. Frisch), e Don Giovanni, além de não ser um indivíduo épico, possui uma certa interiorização que requer a música e que não se exprime num "jogo pantomímico de músculos", por mais belo que seja. Só a música pode representar esta força interiorizada ou concentrada, pré-reflexiva, vida elementar, demoníaca e irresistível. O Esteta se sente na necessidade de repetir sempre: "escutai, escutai, escutai Don Giovanni". E com isso pode e deve remeter o leitor a uma experiência de outro nível, à experiência musical da ópera, jamais reproduzida adequadamente por um escrito, que pode no máximo indicar o lugar da verdadeira experiência do "piacer" donjuanesco e mozartiano.

Se Don Giovanni é esta figura quase etérea que aparece constantemente, sem adquirir nunca uma forma determinada ou certa consistência, se é um indivíduo que se está criando sem cessar, sem jamais chegar a completar-se, como fica, então, o personagem de Molière, modelo da maioria das interpretações posteriores? Não passa de um velhaco, mentiroso, hipócrita e cômico, financeiramente arruinado, e do qual é preciso que Molière diga que é um sedutor. Ora, enganar uma jovem com promessas

de casamento, bem como afastar-se dela com a desculpa de evitar adultério, não é uma sedução no melhor sentido da palavra... Se tomamos a sedução no sentido de "enganar com mentiras, conscientes e hipócritas", então o Esteta prefere dizer que Don Giovanni não é um sedutor. Não neste sentido. Sua sedução é um atributo de seu erotismo imediato, que exclui uma síntese espiritual superior, e que se volta para a feminilidade completamente abstrata: "purché porti la gonnella, voi sapete quel che fa". É preciso ter cuidado com a expressão "sedutor", já que muitas vezes ela se mistura com categorias éticas. Don Giovanni é, realmente um "enganador", mas sem a conotação de consciência e premeditação. A atração de sua "libido" (como diz a tradução francesa de Tisseau) tem um poder sedutor. "C'est la puissance même de la sensualité qui dupe ses victimes..."⁴. Don Giovanni engana na medida em que seu desejo (libido, Begierde, Begehren, Attraa) é interpretado como algo mais do que é, como amor ou interesse pessoal pelo outro.

O significado do ensaio kierkegaardiano.

Pelo que fica dito acima, é fácil perceber que o ensaio "Os estádios imediatos do éros ou o éros e a música" pode ser abordado de várias perspectivas. Num sentido, é um elogio da música, numa obra considerada perfeita pela total adequação de autor e tema, de forma e conteúdo, de representação figurativa e idéia. Em outra perspectiva, é um estudo sobre a "erótica", isto é, a doutrina do éros, uma teorização sobre a esfera da sensualidade, com todas as dificuldades de articulação conceitual que um tal tema supõe, e que obriga o autor seguidamente a remeter à audição da ópera: "Escutai Don Giovanni". Seu texto vale assim como um comentário não muito adequado de uma "interpretação" (musical) adequada. Vale aqui um lembrete do poeta Mário Quintana: "Mas para que interpretarem um poema? Um poema já é uma interpretação". A ópera Don Giovanni já é uma interpretação, a melhor possível, de modo que um ensaio a respeito só tem o valor de um comentário filosófico, com estatuto semelhante ao das "Lições sobre a Estética", de Hegel. Num terceiro enfoque, este ensaio poderia ser lido como um primeiro capítulo de uma antropologia filosófica (ou de uma certa "psicologia"), com a tarefa de analisar as estruturas imediatas da individualidade, em seu comportamento ainda não determinado pela consciência reflexiva. Numa quarta perspectiva possível, este ensaio incluiria uma reflexão sobre alguns aspectos de um "sistema das artes", comparando escultura, arquitetura, poesia, música, teatro e ballet.

Em todos estes tratamentos, permanece de pé a tese central, que identifica música, éros e Don Juan. O Don Giovanni de Mozart seria o canto de cisne da música enquanto apenas música. É a representação sensível da sensualidade como princípio, oposta ao espírito. É bem diferente, portanto, do caso de Fausto, um

indivíduo que já tem a sua cultura espiritual, um tipo reflexivo que busca voltar a uma juventude imediata e a um comportamento mais espontâneo, cansado que está de uma vida superior, e que por isso mesmo não seduzirá mais do que uma: Gretchen. Saindo do estágio ético, ele continua numa certa relação com este último. Com Don Juan é diferente: ele não é um tipo imoral, mas "ainda" amoral: não tem mais a ingênua inocência da erótica grega, que ignora a definição rigorosa de pecado, mas Don Juan se movimenta musicalmente num espaço ainda não ocupado pelo "espírito" trazido pelo Cristianismo. Don Juan é demoníaco, mas não é nem imoral, nem pecador, porque tais categorias ainda não vigoram para ele. Só poderia ser imoral ou pecador "para nós" (ou para um moralista como Molière). Aliás, quem estiver situado numa esfera ética ou religiosa (ou explicitamente cristã) precisará necessariamente "interpretá-lo" como um tipo imoral ou pecador, mas isto não está presente na sua consciência, ainda não atingida como tal, radicada no nível do erotismo puro. Interpretar, dar um sentido a Don Juan, torna-se então tarefa para "os outros", como, por exemplo, para Dona Elvira.

Don Juan no contexto da obra de Kierkegaard.

Desde o início de sua produção, Kierkegaard considerou como fundamentais ou prototípicas três grandes idéias, configuradas por Don Juan, Fausto e Aasverus. Costuma-se identificar apenas o primeiro com o estágio "estético" da imediatidade, o que não é exato, pois são três figuras estéticas, cada uma num tipo de perdição, de acordo com as três "faculdades" do homem, segundo a doutrina antropológica do professor de Kierkegaard, F. Sibbern. São configurações da sensibilidade, do intelecto e da vontade, respectivamente. Todos num nível imediato, anterior à ética, e que descamba em sensualidade, dúvida e desespero (como ausência de um ponto firme para a vontade).

As soluções, ao nível da ética, oferecidas a estes três protótipos do "velho Adão" seriam respectivamente o matrimônio, a dialética filosófica e as instituições. Conforme o belo estudo de Henri-Bernard Vergote⁵, estas não são as soluções definitivas para o pensador dinamarquês. Sua antropologia cristológica vai mais longe, buscando remédios mais profundos, radicais e eficazes. Numa terapêutica cristã, teríamos de receitar a Don Juan um amor que se determina pela noção do próximo, e se revela em obras; para Fausto, a salvação estaria na aceitação do paradoxo, que supõe a possibilidade do escândalo (no sentido grego) e que revela a graça; finalidade, o remédio para o desesperado Aasverus estaria na fé, que supõe a determinação de morte a si mesmo, assumindo a dimensão do absurdo.

Tudo isto fica aqui dito de maneira abstrata, como o filósofo Kierkegaard o faria. Se Don Juan representa a primeira forma da imediatidade estética, referida à sensibilidade como tal, como desejo sensual, a sua realização humana deveria orientar-se para as categorias cristãs do amor e do próximo, mas também deslocando-se para o ideal da fé (recomendado a Aasverus). Ora, como cada etapa da arquitetônica Kierkegaardiana está concretizada em alguma obra publicada, poderíamos indicar que o homem da sensibilidade, perdido na sensualidade, encontraria uma orientação no livro de 1847 intitulado "As Obras do Amor"⁶, pois é este o livro que responde a Don Juan, da mesma maneira que "A Doença para a Morte" (em português "Tratado do Desespero") responde a Aasverus e "A Escola de Cristianismo" responde a Fausto.

Mas estas observações finais são apenas indicações e nada mais que isto. Talvez precisassem ser desenvolvidas um dia entre nós. Elas servem apenas, entre outras coisas, para, sugerindo o traçado geral da estrutura da obra kierkegaardiana, evitar que se pense que em Kierkegaard a problemática do sedutor Don Juan progride apenas no nível da reflexão, rumo ao "Diário do Sedutor", sem alcançar jamais as obras do amor e do amor ao próximo, de que, não há dúvida, Don Juan é completamente incapaz.

NOTAS:

- 1) Max Frisch, Apêndices à peça "Don Juan ou O Amor à Geometria", in: M. Frisch, Stücke 2, Suhrkamp Taschenbuch 81, Frankfurt/M., 1979⁶, p. 394.
- 2) "Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates", SV³ Bind 1, Gyldendal, Copenhagen 1962. Tradução francesa: "Le concept d'ironie constamment rapporté a Socrate", Oeuvres Completes de S. K. vol. 2, Éditions de L'Orante, Paris 1975.
- 3) "De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musicalsk-Erotiske", in "Enten-Eller - Forste halvbind", SV³ Bind 2. Tradução francesa in "L'Alternative", OC 3, 1970.
- 4) OC 3, p. 95.
- 5) H. B. Vergote, "Sens et Répétition", dois volumes, Paris, Cerf/Orante, 1982.
- 6) SV³ Bind 12: "Kjerlighedens Gjerninger", 1963. Tradução francesa: OC vol 14. Em espanhol, da Guadarrama, in "Obras y papeles de S. Kierkegaard", vol. 4 e 5. Aliás, nesta coleção da Guadarrama também se encontra, no vol. VIII, "Estudios Estéticos I", o ensaio "Los estádios eróticos inmediatos o el erotismo musical", numa tradução confiável.

ALVARO VALLS - Doutor em filosofia pela Universidade de Heidelberg, Alemanha; Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Filosofia do IFCH-UFRGS; Professor Orientador do Curso de Mestrado em Artes Visuais do IA-UFRGS.