



A passionalidade do sincretismo no cinema: *Don Juan DeMarco*

The passionality of the syncretism in the cinema: *Don Juan DeMarco*

Mariza B. T. Mendes

Doutora em Estudos Literários

UNESP-Universidade Estadual Paulista

Resumo: O cinema, como texto sincrético, é um exemplo da eficiência do discurso passional, ao estabelecer entre imagens visuais, verbais e sonoras, um jogo de efeitos de sentido envolvendo o espectador nos aspectos mais emocionais de sua capacidade de percepção. Em *Don Juan DeMarco*, temos um exemplo digno de estudo desse tipo de jogo, no contrato de veridicção entre destinatadores e destinatários do discurso cinematográfico e, sobretudo, nas interlocuções entre atores discursivos do filme, foco principal desta análise.

Palavras-chave: sincretismo, enunciação passional, discurso veridictório, metalinguagem, amor romântico.

Abstract: Cinema, a syncretic type of text, is a good example of the efficiency of passionate discourse as it establishes, with sound, visual and verbal images, a game of meaningful effects involving its receptor in the utmost emotional aspects of his perceptive capacities. In *Don Juan DeMarco* it is worth analyzing this kind of game: among addresser and addressee of the cinematographic discourse, and mainly in the interlocutions developed among the discursive actors of the film, principal focalization in this analyzis.

Key-words: syncretism, passionate enunciation, veridictory discourse, metalanguage, romantic love.

O cinema é um dos mais eficazes recursos discursivos nos atos de enunciação passional, seja como objeto de arte sincrético (um todo de sentido expresso por diferentes linguagens), seja como versão fílmica de obra literária consagrada, num exemplo de relação intersemiótica, ou ainda, como auxiliar no debate de determinados temas. Por essa razão, torna-se também um poderoso recurso didático para diferentes disciplinas, nos mais diferentes cursos em que o objeto de estudo é a comunicação e a linguagem.

Entre os mais variados filmes a que tenho recorrido em minhas aulas de Língua Portuguesa e Literatura no ensino médio, destaco, neste artigo, os efeitos de sentido no discurso altamente elaborado do filme *Don Juan DeMarco* (COPPOLA,1995). Trata-se de um ato enunciativo que projeta na tela várias isotopias temáticas, concretizadas em expressivos percursos figurativos: o amor romântico (clichês hollywoodianos), o poder de uma obra clássica - *El burlador de Sevilla* (MOLINA, século XVII) sobre um jovem de nossos dias, fragilizado e sujeito a fantasias amorosas, ao lado das ambigüidades do tratamento psiquiátrico e, de modo especial, dos confrontos entre real e imaginário, explorando a metalinguagem no cinema.

Na análise da enunciação do discurso é que podemos, no entanto, tirar o maior proveito desse filme, ao explorar as relações entre enunciadores e enunciatários, actantes/atores da enunciação, e, principalmente, as polêmicas interlocuções entre os actantes/atores do enunciado, nos diálogos que se cruzam e se superpõem nas tramas da narrativa. Nesse caso, temos uma oportunidade especial de analisar os efeitos de sentido construídos e desconstruídos ao longo do diálogo entre psiquiatra e paciente, desvendando os mistérios de um “contrato de veridicção” que se realiza nas sessões psicoterapêuticas.

Segundo Greimas (1983), devemos questionar as condições em que dizemos a verdade, mentimos ou guardamos nossos segredos, bem como as condições em que acreditamos nos outros ou descobrimos mentiras e informações secretas. Enfim, como procedemos para que nossos discursos pareçam verdadeiros e como recebemos o discurso alheio como tal?

Essas questões, aparentemente ingênuas, levam a uma conclusão importante: o discurso é o espaço frágil em que se instalam a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo. Essas modalidades de veridicção se inscrevem na categoria “ser x parecer”. A verdade (ser e parecer), a falsidade (não ser e não parecer), a mentira (parecer e não ser) e o segredo (não parecer e ser) modalizam as relações entre enunciadador e enunciatário. Para que se realize efetivamente a enunciação, é preciso que haja um acordo tácito entre esses dois actantes da estrutura da comunicação. Tal acordo Greimas chamou de ‘contrato de veridicção’.

(MENDES, 2003, p.164)

Nesta análise do filme *Don Juan DeMarco*, como já foi dito, estamos considerando a relação entre destinadores e destinatários do discurso cinematográfico e, sobretudo, a interlocução entre os actantes do programa narrativo principal. Ou seja, no processo de enunciação e no discurso enunciado, há uma oportunidade especial de estudar o discurso veridictório em seus desdobramentos passionais.

A veridicção e o cinema metalingüístico

No estudo da relação entre enunciadores e enunciatários do filme, um caso especial de “contrato de verossimilhança”, próprio da enunciação artística, podemos analisar a construção do discurso cinematográfico romântico ao longo da história dos filmes de amor, desvendando a metalinguagem do filme. Na isotopia do amor romântico, há um destaque para os clichês hollywoodianos, extremamente conhecidos e explorados na *práxis* discursiva de cineastas e cinéfilos do mundo ocidental.

Em nossa memória discursiva, os filmes de Hollywood, principalmente os das décadas de 40, 50 e 60 do século passado, representam o aprimoramento de determinadas cenas românticas: o amor à primeira vista, com música e dança ao luar, as lutas de capa e espada na disputa da mulher amada, o harém cheio de beldades, o encontro da amada numa ilha após um naufrágio, com o final feliz encerrando a busca desesperada pela amada perdida. Todos esses clichês constroem a metalinguagem do cinema romântico em *Don Juan DeMarco*, com vários percursos figurativos concretizando, no discurso sincrético, o tema do amor-paixão, idealizado nas telas, no escurinho do cinema.

Nos primeiros minutos do filme, os créditos sobre “veludo vermelho” já sugerem o tema da paixão, seguindo-se a capa do livro *El burlador de Sevilla* e as peças do vestuário – punhos de renda, anel, perfume e a intrigante máscara – que vão compor a fantasia do jovem Don Juan. Ao entrar num restaurante – “*Sou o maior amante do mundo, já amei mais de mil mulheres e nenhuma delas deixou meus braços insatisfeita*” – ele se apresenta a uma desconhecida: *Sou Don Juan*. A moça, encantada e intrigada, acrescenta: “*E seduz as mulheres...*”. Tudo isso envolto num jogo veridictório de imagens, cores, luzes e músicas. As falas que seguem são surpreendentes como definição do amor donjuanesco:

Nunca me aproveito delas, apenas dou-lhes prazer, se assim o desejam[...] É o maior prazer que jamais experimentaram[...] Toda mulher é um mistério a ser desvendado [...] A cor de sua pele pode nos indicar como proceder[...] Ela deve ser persuadida a se abrir com ardor, como o do sol [...] Embora não haja metáfora que descreva como é amar uma mulher, eu diria que é como tocar um instrumento raro[...]

Estamos no percurso temático e figurativo do amor romântico, em que às palavras correspondem atitudes cavalheirescas, como o beijo na mão, que convence a moça a acompanhar o galante cavalheiro até o leito do amor. O corte para a cena seguinte mostra Don Juan querendo acabar com a própria vida, por causa de um amor não correspondido: ele está no alto de um edifício, onde se encontra um *out-door* com uma praia e uma bela moça de biquini e máscara negra. Diz a mensagem verbal: *Desmascare os mistérios das praias da Espanha...* Está explicada a relação interdiscursiva entre os amores do lendário Don Juan espanhol e a fantasia do jovem apaixonado por uma miragem.

A correspondência entre cenários, figurinos, atitudes, expressões fisionômicas, músicas e falas, assim como no teatro, que lhe deu origem, é a estratégia enunciativa fundamental do discurso sincrético no cinema, responsável pelo envolvimento emocional do espectador. No caso do filme em análise, a isotopia global é a do amor romântico, que permeia a narrativa do começo ao fim, não só nas histórias de paixões “vivenciadas” pelo jovem Don Juan, mas começando pelo amor à primeira vista entre seus pais, um amor-paixão que acaba tragicamente, numa luta de espada entre seu pai e um suposto rival. Nesse percurso narrativo já encontramos, como figuras do discurso, alguns dos clichês românticos do cinema: música e dança ao luar, o primeiro beijo, a mudança do destino... e o filho que herda o pendor para o arrebatamento amoroso.

Do percurso narrativo do jovem Don Juan fazem parte, porém, alguns programas inusitados, como o interesse do bebê pela nudez da mãe, o voyeurismo do pré-adolescente e a primeira paixão, que se realiza nos braços da professora de religião e moral. Todos esses temas se concretizam em percursos figurativos que mostram, na metalinguagem, o processo de construção do discurso amoroso hollywoodiano: com muita cor, muito calor, muita música e muitas expressões fisionômicas e corporais a serviço da paixão cinematográfica.

Depois da morte do pai, o adolescente se vê sozinho, abandonado pela mãe, que se recolhe em um convento. Surgem então, nas suas fantasias amorosas, algumas das mais conhecidas figuras do discurso cinematográfico para concretizar o tema do amor-paixão: numa viagem de navio, ele é seqüestrado e levado a um harém, onde serve à sultana e mais 1500 mulheres, seguindo-se uma

fuga espetacular, um naufrágio e o encontro da mulher ideal numa ilha perdida no meio do oceano, onde fazem juras de amor eterno.

Para o espectador do filme, trata-se de um discurso metalingüístico mostrando as principais isotopias figurativas das mais belas histórias de amor do cinema hollywoodiano. Nessa *práxis* enunciativa, o contrato de veridicção entre produtores e consumidores do cinema se define pelo vivenciar das emoções despertadas pelo sincretismo do discurso, com cada espectador se sentindo o próprio herói ou heroína do filme. Os jovens se vêem no espelho da paixão juvenil entre Don Juan e sua amada. Para os mais velhos, haverá o renascer da paixão na vida conjugal do psiquiatra, contaminado pelo vírus do amor donjuanesco.

A veridicção nas relações entre atores do discurso

Os espectadores do filme evidentemente se deixam envolver pelas emocionantes histórias que o jovem, em surto psicótico, conta ao psiquiatra, depois de desistir do suicídio. Mas desponta no discurso uma outra isotopia: a da relação epistêmica entre psiquiatra e paciente, os atores discursivos que se encontraram pela primeira vez no alto do prédio que serviria de trampolim para o salto da morte. Nesse momento, estabelece-se o “contrato de veridicção”: o psiquiatra apresenta-se como Don Otavio de Flores, tio do nobre espanhol Don Juan, cuja presença era exigida pelo provável suicida. O jovem concorda em descer e acompanhar Don Otavio (Dr. Jack Mickler) até sua mansão (clínica psiquiátrica).

Nas sessões de psicoterapia, os diálogos entre médico e paciente criam um novo percurso temático: a relação pacífica e contratual entre fantasia e realidade, própria do cinema e demais artes. O médico, contra a orientação do diretor da clínica, resolve ouvir toda a história de Don Juan, antes de lhe dar qualquer medicamento, decisão que o faz embarcar na fantasia do jovem, deixando-se envolver pelo clima de romantismo que contamina enfermeiras e enfermeiros da clínica. Mais uma vez, a isotopia do amor romântico mostra seu poder de seduzir o espectador e prevalece sobre as demais. O psiquiatra, cansado e prestes a aposentar-se, sente-se revigorado, como se recebesse uma transfusão de “sangue jovem”: começa a ouvir óperas, faz ginástica e convida a esposa para programas românticos. A fantasia amorosa do jovem Don Juan vence a disputa entre real e imaginário, e o médico fica cada vez mais interessado na história fantástica criada pelo rapaz.

A metáfora cinematográfica que funciona como conector de isotopias é a “máscara negra”, que na verdade não é um símbolo do lendário Don Juan, e sim do Zorro, caracterizando as relações

intersemióticas entre o contexto da nobreza espanhola, na obra de Tirso de Molina, e o contexto mexicano da lenda do Zorro, ambiente em que se passa a vida de Don Juan DeMarco, na fantasia criada pelo jovem surtado. A primeira reclamação do “hóspede” de Don Otavio de Flores é que lhe tiraram a máscara, impedindo que continue a exercer o papel temático por ele escolhido. E pergunta ao médico: “*Como se sentiria se eu tirasse sua máscara?*” A “máscara” é, portanto, a metáfora do papel que cada um exerce no seu meio social. Diante da sugestão para tomar remédios, o jovem diz: “*Receio que tenhamos de tomar os remédios juntos, o senhor também está surtado*”. O médico pergunta: “*E qual é a minha fantasia?*” O paciente responde: “*Achar que é um tal de Dr. Mickler*”. E insiste: “*Não estou surtado, eu sou Don Juan!*”

O contrato de veridicção torna-se explícito, quando o jovem diz:

Pensa que não percebi que aqui é um hospício? Mas como poderia dizer que sou seu hóspede? Alguns não compartilham minha percepção, é verdade... Mas vejo além do que os olhos podem ver... Quando digo que todas as mulheres são beldades estonteantes, contestam, mas vejo nelas o que realmente são: gloriosas, radiantes, espetaculares.

Na isotopia do mundo imaginário, aceito como verdadeiro, a própria imagem do cinema, algumas figuras discursivas (verbais e visuais) estão em busca de outras isotopias, no campo semântico do sentido da vida: *Quem sou eu, o que espero e o que quero na vida? O que é o amor? O que é a verdade?* São perguntas que médico e paciente se fazem, enquanto o tempo de permanência do rapaz na clínica pública está chegando ao fim, assim como a vida profissional do médico que vai se aposentar. Ambos precisam resolver o que fazer. O médico já tinha procurado, em conversas com parentes do rapaz, descobrir qual a relação entre suas fantasias e os fatos. Mas ouviu versões diferentes.

Diante de diferentes “versões” sobre um mesmo fato ou um mesmo fenômeno, para o enunciatário o “discurso verdadeiro” seria aquele que o convencesse de maneira eficiente, ou seja, que se identificasse com seu universo cognitivo. Eis aí o conceito de verdade substituído pelo conceito de eficiência da comunicação. Uma marca de nosso tempo ou uma marca de todos os discursos, em todos os tempos?

(MENDES, 2003., p. 166)

No final do prazo estipulado, o médico conta ao rapaz, na última sessão psicoterapêutica, que já teve um paciente apaixonado por uma modelo de propaganda, que quis se suicidar porque ela não atendeu a seus telefonemas. Tendo percebido o jogo veridictório do médico, o rapaz

concorda em tomar os remédios e diz: “Se para sair daqui, tiver que contar uma história como essa, eu o farei”. E, diante do juiz que vai decidir sua sorte, repete a história inventada pelo médico. Este, acompanhado pela esposa, leva o apaixonado Don Juan à ilha de Eros... Uma voz in off pergunta: “E como termina nossa fábula? Don Juan encontrará a amada esperando por ele? Por que não?” A palavra “fábula” encerra com chave de ouro o jogo de sedução do cinema, mostrando que:

a verdade é apenas um efeito de sentido, um “simulacro” ou um “jogo de palavras”, em que o enunciador não busca exatamente a adequação ao referente, mas a adesão do enunciatário. (ibid., p.166)

Ao concluir seu estudo do contrato de veridicção, Greimas (1983) diz que “contrato” não é uma metáfora, pois no processo de comunicação, seja qual for o tipo de discurso, temos a mesma situação verificada na troca de outros produtos: um fazer persuasivo diante de um fazer interpretativo, ambos igualmente exigentes.

Esse contrato [entre enunciador e enunciatário], embora apoiado numa troca de saberes, num fazer cognitivo recíproco, não é propriamente de natureza cognitiva, mas fiduciária. Assim como a moeda, a crença ou os segredos dos consultórios de psicanálise, a “verdade” é objeto de comunicação e, como tal, necessita de sanção fiduciária. (MENDES, op.cit. p. 167).

A eficiência do discurso passional

A projeção de simulacros, característica essencial da enunciação passional, significa um desdobramento imaginário do discurso: “na troca passional, cada um dos interlocutores dirige seus simulacros aos simulacros do outro”. (BERTRAND, 2003, p. 379). Temos exatamente um exemplo desse funcionamento discursivo no filme *Don Juan DeMarco*, no qual podemos observar que “o sujeito da enunciação passional transforma as qualidades ou os valores investidos no objeto focalizado em objetos ou em parceiros de seu próprio discurso”. (ibid.) Isso é válido para o discurso cinematográfico como um todo de significação mas, de modo especial, realiza-se na interlocução entre médico e paciente, os atores do programa de troca de saberes, que resulta numa doação recíproca, com sanção positiva para ambos, já que preenchem as posições actanciais de destinador e de sujeito alternadamente. E a passionalidade do sincretismo no cinema contribui, de forma eficiente, para o mais perfeito envolvimento emocional dos espectadores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução do Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.

GREIMAS, A-J. **Du sens II. Essais sémiotiques**. Paris: Seuil, 1983.

MENDES, M. B. T. O saber e o crer no universo do discurso. In **Itinerários**. Revista de Literatura. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, nº especial, 2003.