



O filme *Don Juan DeMarco* e a construção do 'homem sedutor'

The film Don Juan DeMarco and the construction of the 'seductive man'

Davi Aragão Vieiraⁱ
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Celso Vitelliⁱⁱ
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

Este artigo analisa cenas do filme *Don Juan DeMarco* (1995), uma das obras que compõem a pesquisa "Lições de masculinidades no cinema em quatro filmes", com o objetivo de investigar as formas de masculinidade evidenciadas na trama por meio das relações entre os personagens. Isso posto, assume-se como problema de pesquisa a capacidade pedagógica das produções cinematográficas. Portanto, ao longo deste trabalho, são examinadas as masculinidades encontradas no filme e sua interseção com o campo de pesquisa educacional, partindo dos estudos sobre sexualidade de Michel Foucault (1984, 1988) e das contribuições sobre gênero de Luciana Gruppelli Loponte (2010) e de Anneke Smelik (2016a, 2016b), entre outros autores. Uma das possíveis conclusões é a hipótese de que a temática do homem que se torna um sedutor é uma das formas de exercer a masculinidade, perseverante ainda hoje em grandes produções do cinema estadunidense, assunto que se almeja desdobrar em futuras investigações.

Palavras-chave: Masculinidades, Sedução, Cinema.

Enviado em: 21/03/21 - Aprovado em: 20/04/21

Abstract

The present article analyzes scenes from the film *Don Juan DeMarco* (1995), directed by Jeremy Leven, one of the works that constitute the ongoing research "Lições de masculinidades no cinema em quatro filmes" (Masculinity lessons in cinema in four movies), to investigate the hypothesis of a man as a seductive individual, a form of masculinity evidenced in the plot, through knowledge transmitted by the protagonist to the other characters. That said, it is assumed as a research problem the pedagogical capacity of cinematographic productions, having as general objective to analyze the teachings about masculinity in the work examined. Preliminarily, it deals with the pedagogical character found in cinema. The masculinity found in this cinematographic production is examined and the intersection with the educational research field, starting from theoretical references such as Michel Foucault's studies on sexuality (1984, 1988) and the contributions on gender by Luciana Gruppelli Loponte (2010) and Anneke Smelik (2016a, 2016b), among other authors. One of the possible conclusions is the hypothesis that the theme of the man who becomes a seducer, a fundamental part of the plot of the film *Don Juan DeMarco* (1995), is one of the ways of exercising masculinity, persevering even today in great American cinema productions, a subject that is aimed at being developed in future investigations.

Keywords: Masculinity, Seduction, Cinema.

O 'maior amante do mundo' entra em cena

*Pois não dizem que te mostras
Por vias tortas, nos mínimos?*
(HILST, 2017, p. 420).

As obras cinematográficas têm o potencial de fornecer ao seu público os mais variados ensinamentos sobre formas de viver. Grandes produções do cinema estadunidense, feitas com atores consagrados pelo público e crítica, difundem-se entre um elevado número de espectadores ao redor do mundo. Passam pelo circuito de cinemas quando lançadas; depois, são veiculadas em canais de televisão abertos ou fechados, e atualmente são encontradas em plataformas de *streaming* para visualização *online*, ou são ilegalmente baixadas em *blogs* e no *site YouTube*, entre outras formas. São filmes que não deixam de se propagar, mesmo anos depois de sua estreia. As ideias que compõem suas tramas são constantemente ativadas e postas em circulação, permanecendo no imaginário de seus espectadores. Esses são alguns dos motivos que provocaram a pesquisa "Lições de masculinidades no cinema em quatro filmes"¹, em que se considera o cruzamento entre o estudo do cinema produzido para grandes públicos e questões relacionadas às masculinidades vinculadas a essas obras. Interessa-nos refletir sobre os discursos de gênero que operam no cinema, em específico os que incitam lições sobre masculinidade.

Para tal, no presente artigo, propomos a análise do filme *Don Juan DeMarco* (1995), produção estadunidense com direção e roteiro de Jeremy Leven. A história narra a relação entre o jovem John Arnold DeMarco (Johnny Depp), que alega ser *Don Juan*, "o maior sedutor do mundo", e o psiquiatra Jack Mickler (Marlon Brando). Após uma malograda tentativa de suicídio de *Don Juan DeMarco*, motivada pela perda de seu grande amor, Mickler conduz o rapaz para a internação em uma instituição médica. Durante o tratamento, formam-se laços de amizade entre psiquiatra e paciente, algo que se reflete na convivência familiar de Mickler, revigorando a relação com sua esposa, Marilyn Mickler (Faye Dunaway).

Em crítica de Sérgio Augusto (1995) para o jornal *Folha de São Paulo*, no ano de lançamento do filme, a obra foi classificada como uma comédia romântica, apresentada como uma história estereotipada sobre as relações amorosas, e a direção foi considerada de má qualidade. Era destacada como característica positiva a atuação de Johnny Depp e de Marlon Brando.

¹ A pesquisa concluída *Lições de masculinidades no cinema em quatro filmes*, (2019-2021), coordenada pelo professor Dr. Celso Vitelli, estava inserida no âmbito do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem como material empírico o estudo de quatro filmes: *Don Juan DeMarco* (1995), de Jeremy Leven; *Crash* (2005), traduzido no Brasil como *Crash, no limite*, de Paul Haggis; *Gran Torino* (2008), do diretor Clint Eastwood; e *Shame* (2011), do diretor Steve McQueen.

Rosa Maria Bueno Fischer (1996) analisa, em sua tese de doutorado, como os artefatos da mídia, na década de 1990, contribuíram para a produção das subjetividades dos telespectadores adolescentes, ensinando-os, por exemplo, sobre sexualidade e formas de cuidar de seus corpos. Em sua investigação, aponta como o filme *Don Juan DeMarco* (1995), na época de seu lançamento, fazia parte do grupo das produções de entretenimento “que sempre conseguem ampla receptividade junto ao público adolescente” (FISCHER, 1996, p. 51), além de encontrar como destino a veiculação frequente em canais da televisão aberta, o que contribui para tornar a obra cultuada entre seu público, como assevera a pesquisadora (FISCHER, 1996).

Daniela Falcão² (1995), em reportagem para o jornal *Folha de São Paulo*, comenta as transformações ocorridas no circuito de exibição dos cinemas estadunidenses em 1995. Aponta o ano como de superação dos anteriores com relação ao número de ingressos vendidos e o aumento de receita para alguns estúdios cinematográficos de grande porte. Outra informação interessante é o valor médio de produção de um filme estadunidense nesse ano: aproximadamente 50.000.000 de dólares.

Em comparação, o filme *Don Juan DeMarco* (1995) iniciou com um orçamento de 4.556.274 dólares, tendo 22.150.451 dólares como investimento final e uma bilheteria mundial que arrecadou 68.792.531 dólares³. No ano de 1996, o filme recebeu indicações ao Oscar, na categoria melhor canção original; e ao Globo de Ouro, nas categorias de melhor trilha sonora e melhor canção original, ambas pela música *Have You Ever Really Loved a Woman?*, de Michael Kamen, Bryan Adams e Robert John Lange. Não recebeu nenhuma das premiações⁴. O filme também originou o romance *Don Juan DeMarco* (1996), escrito por Jean Blake White a partir do roteiro de Jeremy Leven.

Nessa direção, estabelecemos como problema de pesquisa a potencialidade educativa das produções cinematográficas, o que nos permite perguntar sobre o filme que estamos analisando: as lições de como ser homem presentes no filme legitimam

² Segundo Falcão, “[o]s norte-americanos nunca foram tanto ao cinema quanto em 1995. Foram vendidos quase 1,3 bilhão de ingressos, um recorde histórico. As vendas geraram aos estúdios uma receita de US \$5,2 bilhões, 0,8% a mais do que em 1994. Não parece ter sido um ano ruim, mas foi, porque, apesar de o número de pessoas que foi ao cinema ter crescido, o custo de produção e distribuição dos filmes aumentou ainda mais. Apenas dois estúdios tiveram retorno considerado satisfatório: *Warner Bros* e *Walt Disney*. “Nos outros, por causa dos altos custos de produção, a margem de lucro foi pequena. [...] Em 1995, o custo médio de produção e distribuição de um filme foi de US \$50 milhões. [...] Em 1994, havia sido de US \$34 milhões. No início dos anos 80, não se gastava mais do que US \$10 milhões para produzir e distribuir um filme” (FALCÃO, 1995).

³ Informações consultadas no *site* estadunidense Box Office Mojo, especializado na receita das bilheterias de produções cinematográficas. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0112883/?ref_=bo_tt_tab#tabs> Acesso em: 18 out. 2020.

⁴ Oscar 1996, disponível em: <<https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1996>> Acesso em: 18 out. 2020. Globo de Ouro 1996, disponível em: <<https://www.goldenglobes.com/winners-nominees/1996/all#category-68>> Acesso em: 18 out. 2020. No Brasil, essa canção recebeu uma versão em português pela dupla sertaneja Chitãozinho e Xororó. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc130526.htm>>. Acesso em 20 ago. 2020.

quais formas de masculinidade? Quais práticas e discursos uma produção cinematográfica entrega ao público? Para responder essas questões, temos como objetivo investigar as masculinidades presentes no filme e refletir sobre as trocas de ensinamentos de como ser um homem sedutor entre DeMarco e Mickler.

No primeiro momento deste artigo, após essas considerações iniciais, debatemos sobre o caráter pedagógico encontrado no cinema. No segundo momento, de forma sucinta, assentamos o surgimento do personagem *Don Juan* e como ele se transformou até chegar à nossa época. Por fim, analisamos algumas cenas e discursos trazidos no filme, com amparo nos conceitos sobre a sexualidade, conforme Foucault (1984, 1988).

O cinema e seus ensinamentos

Guacira Lopes Louro (2008) aponta o cinema como importante domínio pedagógico⁵ da atualidade, ressaltando sua característica de se apropriar de diversas manifestações culturais para a construção dos filmes, o que a autora pensa ser um dos motivos que tornaram essa manifestação artística tão popular. Assim, "refletir sobre seu impacto ou sobre seus efeitos nas sociedades pode ser instigante" (LOURO, 2008, p. 82). A autora ainda defende a importância de se estabelecer uma investigação entre cinema e sexualidade, pois "os filmes exerceram e exercem (com grande poder de sedução e autoridade) pedagogias da sexualidade sobre suas plateias" (LOURO, 2008, p. 82). Seguindo este entendimento, Julio Groppa Aquino (2015), ao estudar a educação e a infância no cinema contemporâneo, trabalha com o pressuposto do filme como uma obra pedagógica.

Se, por um lado, é possível admitir que o cinema 'educa' suas plateias ou, mais especificamente, que ele as pedagogiza, por outro, é plausível supor que ele também se oferece como caixa de ressonância dos jogos de verificação/subjetivação em circulação no presente (AQUINO, 2015, p. 434).

Segundo o autor, podemos entender o cinema como produtor de processos pedagógicos, por criar e disseminar entendimentos dos mais diversos temas de que suas produções podem tratar, sendo a masculinidade um deles.

É relevante problematizarmos o que é considerado como modelo de masculinidade para o público que consome diferentes segmentos de filmes. O que é comum a personagens homens em muitos filmes de ação, animação e comédia, por exemplo, é a

⁵ Guacira Lopes Louro (2013) destaca que suas investigações na área da educação englobam o "projeto de analisar o cinema como uma importante instância pedagógica da contemporaneidade" (LOURO, 2013, p. 174).

masculinidade que se pauta na heteronormatividade. Celso Vitelli (2008), em suas pesquisas acadêmicas sobre a masculinidade entre jovens estudantes homens, aponta como importante a pergunta: “O que perdura [nessas obras], ou melhor, o que ganha maior visibilidade?” (VITELLI, 2008, p. 51). Podemos desdobrar essa questão, perguntando-nos: quais são os homens apresentados no filme analisado? Que posição eles possuem dentro da trama? Para Vitelli, o cinema é um material de análise importante, pois é um caminho para investigar a circulação dos discursos sobre ser homem na sociedade. O autor pondera:

A abordagem que faço fundamenta-se no evidente potencial ‘pedagógico’ dos personagens das novelas, dos filmes, das representações do homem na arte, nas histórias em quadrinhos; as caracterizações de cada um destes podem ser referências que nos oferecem uma porta de entrada para a reflexão sobre o que vem acontecendo na sociedade em geral, na qual proliferam os mais diversos discursos sobre a masculinidade (VITELLI, 2008, p. 63).

Vincular o ‘potencial ‘pedagógico’” apontado pelo autor ao filme que estamos analisando nos permite perguntar, repetindo as questões da introdução: as lições de como ser homem presentes no filme legitimam quais formas de masculinidade? Quais práticas e discursos uma produção cinematográfica entrega ao público? Nossa conjectura é de que os discursos estão no jogo de construção ininterrupta do que é ser homem e perpassam a organização social em vários níveis, logo, encontram-se no cinema produzido para as massas. Diz o autor: “o espectador de cinema pode, então, vislumbrar diversas possibilidades de identificação em um filme e também produzir uma avaliação crítica das realidades que o cercam, dos filmes em si e de seus contextos” (VITELLI, 2018, p. 518).

Anneke Smelik (2016a), em suas investigações sobre o cinema, defende que, ao analisarmos um filme, lidamos com as estruturas da obra, as quais constroem significados sobre, por exemplo, como exercer a sexualidade de formas consideradas corretas e erradas, entendendo que “a diferença sexual – ou de gênero – é fundamental para a criação de significado no filme” (SMELIK, 2016a, p. 1, tradução nossa⁶). A autora continua: “o cinema é mais do que apenas um reflexo das relações sociais: o filme constrói ativamente significados de diferença sexual e sexualidade” (SMELIK, 2016a, p. 1, tradução nossa⁷). Ao depositarmos atenção nas masculinidades apresentadas no filme escolhido para análise, percebemos a urdidura de influências mútuas que se

⁶ “The main argument is that sexual difference – or gender – is paramount to creating meaning in film” (SMELIK, 2016a, p. 1).

⁷ “[...] cinema is more than just a reflection of social relations: film actively constructs meanings of sexual difference and sexuality” (SMELIK, 2016a, p. 1).

estabelecem, principalmente, entre psiquiatra e paciente, e como DeMarco assume, em alguns momentos da trama, uma posição de mentor de seu psiquiatra nos métodos de sedução. Não perdemos a perspectiva da complexa relação entre os dois personagens e de como, constantemente, ambos compartilham lições de como vivenciar a posição de indivíduo masculino no contexto em que estão.

Luciana Gruppelli Loponte (2010), em artigo no qual investiga o gênero e a arte como temas contemporâneos para educação, descarta a possibilidade de vermos um filme de forma neutra. Quando olhamos alguma obra, partimos de um contexto cultural específico e da identidade de gênero assumida por nós. Para Loponte (2010), "olhamos a partir de um determinado contexto cultural e histórico e inscritos em um corpo específico, com determinadas marcas identitárias de gênero e sexualidade" (LOPONTE, 2010, p. 152). Para a autora, o modo como olhamos tem o potencial de excluir outras sexualidades e identidades de gênero, algo encontrado nas narrativas dominantes.

De alguma maneira, o olhar com o qual acostumamos a ver através da narrativa visual produzida pela arte ocidental, essa nos constitui como uma única narrativa possível (estejamos nós inseridos nessa construção histórica que é o ocidente ou não), é produzido por um determinado olhar 'corporificado', a partir de identidades de gênero e sexualidade muito específicas (LOPONTE, 2010, p. 153-154).

Na trama do filme aqui em foco, *Doña*⁸ Ana (Géraldine Pailhas), alvo da paixão de DeMarco, aparece em poucos momentos do filme, como personagem com espaços restritos para se expressar. É descrita pelo sedutor de forma vaga, como uma mulher linda e subserviente. Contudo, *Doña* Ana tem uma significativa importância para o desenvolvimento da história, já que, sem seu ato de negar uma relação com DeMarco, o enredo não ocorreria, como constatamos ao analisar fragmentos do filme.

As jornadas de *Don Juan*

Don Juan é um personagem presente em muitas obras de variados gêneros, como peça teatral, poesia, ópera, romance, cinema e histórias em quadrinhos, entre outros. Diversas camadas lhe foram adicionadas com o passar do tempo. Segundo o filósofo Renato Janine Ribeiro (2019), *Don Juan* apareceu pela primeira vez no início do século XV em uma peça de teatro intitulada *O Burlador de Sevilha e o Convidado de Pedra*, de

⁸ Ao longo do filme, DeMarco pronuncia algumas palavras em espanhol, explicando ter construído um sotaque nas inúmeras viagens que fez pelo mundo, das quais passamos a ter conhecimento conforme ele relata sua vida ao psiquiatra.

Tirso de Molina. Concebido como a representação de uma pessoa leviana, alguém que conquista mulheres e as abandona. Segundo Ribeiro (2019), essa atitude desafiava os costumes religiosos da época, ocasionando sua ruína. Isso, por fim, conduz *Don Juan* ao inferno, pois em nenhum momento ele se arrepende de suas atitudes. Ao longo do tempo, e passando por muitos autores, o mito de *Don Juan* gradativamente perde o final aterrador.

Alessandra Accorsi Trindade (2002), em sua dissertação de mestrado, trabalha com o personagem *Don Juan*, refletindo sobre as suas aparições e renovações em obras literárias no decorrer do tempo. Trindade (2002) aponta que, dentro do histórico de transformações do personagem, a versão concebida por Lord Byron apresenta esse mito como um indivíduo profundamente afeiçoado à busca pelo amor. *Don Juan* é um jovem ingênuo, guiado pelos impulsos ligados ao prazer e agraciado, desde o nascimento, com uma facilidade em atrair as mulheres. “Sua única arma é a beleza juvenil e, se ele abandona as mulheres que ama, é sempre pelas circunstâncias, jamais por sua própria iniciativa” (TRINDADE, 2002, p. 70). Nas mãos de Lord Byron, o personagem seduz as mulheres sem estabelecer vínculos, é um “conquistador em série”, na definição de Ribeiro (2019, 8 min). A capa do livro *El burlador de Sevilla, The original tale of Don Juan*, de Lord Byron, é a primeira imagem mostrada no filme, tecendo uma ligação entre as duas obras.

Michel Foucault, no primeiro volume do livro *A história da sexualidade* (1988), utiliza *Don Juan* para fazer alusão a comportamentos que ignoram a prática da monogamia e da castidade, apontando nessas características o motivo da notoriedade do personagem e de suas muitas versões:

Temos aí, talvez, entre outras, uma das razões do prestígio de Don Juan, que três séculos não conseguiram anular. Sob o grande infrator das regras da aliança — ladrão de mulheres, sedutor de virgens, vergonha das famílias e insulto aos maridos e aos pais — esconde-se outra personagem: aquele que é transpassado, independentemente de si mesmo, pela tenebrosa folia do sexo. Sob o libertino, o perverso. Deliberadamente, fere a lei, ao mesmo tempo algo como uma natureza desviada arrebatada-o para longe de qualquer natureza; sua morte é o momento em que o retorno sobrenatural da ofensa e da vingança entrecruza-se com a fuga para o antinatural. Esses dois grandes sistemas de regras que o Ocidente, alternadamente, concebeu para reger o sexo — a lei da aliança e a ordem dos desejos —, a existência de Don Juan, surgindo em sua fronteira comum, derruba-os conjuntamente (FOUCAULT, 1988, p. 40).

De modo geral, o procedimento analítico empreendido neste artigo é observar como a sexualidade que desvia do padrão (chamada de periférica por Foucault), a partir

do século XIX, teve um gradativo abrandamento quanto às práticas de repressão e punição no âmbito judicial; contudo, cresceram o controle e a vigilância das sexualidades periféricas em esferas como a pedagógica (FOUCAULT, 1988). Nesse contexto, o simbolismo de *Don Juan* representa um jeito de saciar o desejo pela prática sexual e de fugir das instâncias de controle social.

As memórias de um sedutor

Propomos, a seguir, uma reflexão cruzando fragmentos do filme *Don Juan DeMarco* (1995) com algumas ponderações sobre masculinidades extraídas das investigações sobre sexualidade de Foucault (1984, 1988), visando aprofundar a reflexão estabelecida até este momento.

No filme, o psiquiatra Jack Mickler atende um jovem chamado *Don Juan DeMarco*, em analogia com o personagem literário. Na primeira cena, o paciente afirma a sua posição na trama: "sou o maior amante do mundo"⁹ (DON JUAN, 1995, 2 min 20 s). A história se desdobra em três espaços: no hospital estadual Woodhaven, distrito de Queens, Nova York; na casa de Jack Mickler e de sua esposa, Marilyn Mickler; e, por fim, nas lembranças de *Don Juan DeMarco*, nas quais ele fala sobre a sua vida. A narrativa é transpassada por lições de uma masculinidade muito específica, trazida pelo protagonista: o homem sedutor. Narrados em primeira pessoa, os exemplos de como viveu servem para afirmar as maneiras como um homem deve se comportar para alcançar a felicidade, o que, no contexto do filme, significa seduzir mulheres até o momento do encontro com a companheira para a vida inteira.

Fischer (1996), em sua análise, traz uma constatação proveitosa sobre como se construiu o filme *Don Juan DeMarco* em torno do ator Johnny Depp, algo que, para a pesquisadora, acontecia com uma considerável frequência em produções fílmicas oriundas dos estúdios de Hollywood.

No cinema, os roteiros têm contemplado esse público mais pela presença de atores – em especial do sexo masculino – que a mídia transforma em *sex symbols*, do que propriamente pela temática: a presença de Brad Pitt ou de Johnny Depp, em filmes como *Lendas da Paixão* e *Don Juan de Marco*, respectivamente, tem garantido a adesão imediata das *teens*, nestes dois últimos anos, como acontecia no início de 90 em relação ao ator Tom Cruise, por exemplo (FISCHER, 1996, p. 51-52, grifos do original).

⁹ Todas as menções aos diálogos do filme foram retiradas da versão legendada, da companhia produtora Paris Filmes (DON JUAN, 1995).

As críticas ao filme encontradas no ano de seu lançamento são semelhantes às análises de Fischer. Um exemplo é a escrita do jornalista Sérgio Augusto, um dia após o lançamento do filme no Brasil:

A única coisa que segura o argumento capenga como esse, ornado por imagens que parecem tiradas de propaganda da Aero Cancun¹⁰, é Johnny Depp. [...] Em 'Don Juan DeMarco' seu talento sobrevoa a mediocridade da direção, a direção de arte para lá de cafona, os diálogos que parecem tirados de revistas do tipo 'Sabrina'¹¹ e até a sombra de Brando. Depp consegue construir uma caricatura sem apelar para o ridículo (AUGUSTO, 1995, *online*¹²).

Na apresentação para o público brasileiro, a motivação para assistir à obra se centraliza na figura do ator protagonista. Ainda que o filme não entregue uma trama instigante, o ato de vê-lo poderia se justificar pela presença de Johnny Depp.

Michel Foucault (1988) aponta uma proliferação crescente de formas de exercer as sexualidades a partir do século XIX na cultura ocidental, as quais são estudadas por áreas do conhecimento, por exemplo, como a medicina e a pedagogia. O filósofo pergunta se isso surge para o controle e delimitação das sexualidades desviantes dos padrões da monogamia heteronormativa e da identificação do gênero com a genitalidade. Argumenta que a multiplicação de discursos sobre sexualidade não a suprimiu, pelo contrário: "O século XIX e o nosso foram, antes de mais nada, a idade da multiplicação, uma dispersão de sexualidades, um reforço de suas formas absurdas, uma implantação múltipla das 'perversões'. Nossa época foi iniciadora de heterogeneidades sexuais" (FOUCAULT, 1988, p. 38).

O jovem sedutor é constantemente interrogado pelo psiquiatra e as revelações a respeito da sua sexualidade são debatidas ao longo do filme pelos dois personagens. DeMarco, ao exercer sua masculinidade, não se preocupa em respeitar os preceitos da monogamia e se permite conquistar mulheres comprometidas. Nessa direção, podemos pensar a sexualidade de DeMarco, seguindo a teoria de Robert Connell e James W. Messerschmidt (2013), como uma masculinidade hegemônica, a qual "exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens" (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245), postura percebida na afirmação de que, por ser um conquistador, o ato da sedução é uma necessidade imperativa a ele.

¹⁰ Aero Cancun foi uma companhia aérea fundada no México no ano de 1989.

¹¹ A coleção de livros de bolso *Sabrina* reúne uma série de romances, comercializados geralmente em bancas de jornal, publicados pela editora Nova Cultural.

¹² Crítica publicada no site do jornal *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/8/04/ilustrada/17.html>>. Acesso em: 16 maio 2021.

A primeira cena de conquista apresentada no filme sintetiza o discurso do protagonista. Inicia-se com DeMarco observando um restaurante em que ele acabara de entrar, e sua visão é mostrada em um plano de câmera panorâmico. Lugar de alto padrão, com muitas pessoas conversando, destacando-se uma mulher sozinha falando ao telefone, que demonstra estar irritada. A voz do conquistador descreve a situação. Ele se senta na frente dessa mulher que estava só e à espera de alguém. A câmera foca a mulher no centro da cena, e DeMarco aparece de costas. Inicia-se a música tema do filme. Rapidamente, o conquistador prende a atenção dela. A mulher deixa a colher cair, e o som faz as pessoas à volta olharem para os dois. Em um monólogo, DeMarco relata a sua postura de simplesmente ofertar prazer às *mujeres*, mas apenas se elas assim desejarem. A mulher, que inicialmente zombava do homem com roupas exóticas à sua frente, abruptamente muda de postura, passando a olhar com atenção para o conquistador (figura 1).



Figura 1: Fotograma extraído do filme *Don Juan DeMarco*, 1995.
Fonte: DON JUAN, 1995, 05 min.

É filmado o detalhe da mão da mulher apertando a toalha da mesa com vigor e com o olhar fixo em DeMarco. As cenas transitam de forma rápida. DeMarco sentencia: “jamais uma mulher ficou insatisfeita em seus braços” (DON JUAN, 1995, 05 min). Seu discurso usa descrições táteis de como agir no corpo feminino, usando analogias, por exemplo, que comparam o corpo feminino a uma flor. A sedução é consumada de forma célere e os dois realizam o ato sexual. DeMarco narra como é fazer amor com uma mulher enquanto a filmagem os mostra nesta ação. A música cresce com a cena e explode no momento em que a mulher tem o orgasmo. Eles voltam para o restaurante muito alegres, e DeMarco se despede. Descrevendo o momento, o conquistador diz:

“Toda mulher é um mistério, mas elas nada escondem para um amante verdadeiro” (DON JUAN, 1995, 06 min). A mulher está eufórica e diz que aguardará seu retorno. Ela volta a si quando seu companheiro chega (homem vestindo um terno e de gestos singelos); sua expressão facial muda, demonstrando cansaço.

Smelik (2016b) entende que, no cinema produzido para grande circulação no mercado mundial, geralmente a narrativa cinematográfica reforça o poder que o personagem masculino tem na trama, mostrando o ponto de vista dele ao longo da história por meio das tomadas que constroem as cenas.

Como a câmera filma junto com o personagem masculino, o espectador é convidado, ou melhor, forçado, a adotar uma postura masculina. ‘O olhar masculino’ é uma estrutura cinematográfica que combina um olhar triplo: câmera, personagem masculino e observador. Para melhorar o prazer visual, o corpo da mulher é ‘cortado’ em close-ups por meio de enquadramento e edição (SMELIK, 2016b, p. 1, tradução nossa¹³).

A autora destaca que, nesse segmento de filmes, a câmera registra o que o homem está vendo. Na cena analisada, além de nos ser apresentado o que DeMarco vê, nos é narrado pelo personagem tudo que está transcorrendo. Em quase todas as cenas de conquista do filme, narradas por DeMarco, o modelo se repete: as mulheres são arrebatadas pelos encantos do sedutor. A exceção é o momento em que *Doña Ana* rompe com DeMarco.

Foucault (1984) aponta que, nas culturas gregas e romanas antigas, existia uma diferença entre os comportamentos sexuais de homens e de mulheres. Segundo o filósofo, a maneira como se pensavam as atividades ligadas à sexualidade facultava aos homens maior autonomia em suas escolhas neste aspecto da vida; já as mulheres estavam restritas a um conjunto limitado de escolhas estabelecidas pelo regramento dos costumes da época. Essa análise de Foucault (1984) contribui para vislumbrarmos os ecos dessa reflexão moral na forma como o protagonista exerce sua masculinidade no filme. Tomamos a liberdade de apresentar algo que se passou há muitos séculos, para salientar como algumas formas de ser homem permaneceram em nossas relações sociais ao longo do tempo.

Em primeiro lugar, isso aparece muito claramente na dissimetria bem particular a toda essa reflexão moral sobre o comportamento sexual: as mulheres são adstritas, em geral (salvo a liberdade que um status, como o de cortesã, pode lhes dar), a obrigações

¹³ “Because the camera films along with the male character, the viewer is invited, or rather forced, to adopt a male position. ‘The male gaze’ is a cinematic structure combining a threefold look: camera, male character, and viewer. To enhance the visual pleasure, the woman’s body is ‘cut up’ into close-ups through framing and editing” (SMELIK, 2016b, p. 1).

extremamente estritas; contudo, não é às mulheres que essa moral é endereçada; não são seus deveres, nem suas obrigações que aí são lembrados, justificados ou desenvolvidos. Trata-se de uma moral de homens: uma moral pensada, escrita, ensinada por homens e endereçada a homens, evidentemente livres. Consequentemente, moral viril onde as mulheres só aparecem a título de objetos ou no máximo como parceiras às quais convém formar, educar e vigiar, quando as tem sob seu poder, e das quais, ao contrário, é preciso abster-se quando estão sob o poder de um outro (pai, marido, tutor) (FOUCAULT, 1984, p. 24).

Para Foucault (1984), na Grécia e Roma antigas, a posição do homem lhes permitia o exercício de poder e liberdade que não impediam a prática de relações extraconjugais, por exemplo. A austeridade sexual estava restrita, em geral, às mulheres. O comportamento sexual de *Doña Ana* se restringe a aguardar o retorno de seu amado no local onde os dois se conheceram. Contudo, a decisão dela de romper o relacionamento induz DeMarco à tentativa de tirar a própria vida, ação que viabiliza o encontro entre o sedutor e o psiquiatra, promovendo o início do filme, como analisaremos a seguir. *Doña Ana*, ao terminar a relação amorosa, estabelece um espaço em que ela decide o rumo da sua vida, rompendo, mesmo que de forma momentânea, com a obrigação inflexível de amar DeMarco.

As conversas entre DeMarco e Mickler: ensinamentos sobre masculinidades

A rejeição foi o motivo para *Don Juan DeMarco* desejar tirar a própria vida. Esse é o momento do encontro com o psiquiatra Jack Mickler, outro personagem singular. Mickler, considerado o melhor do ramo pelos colegas, tem personalidade firme. Ele convence o jovem a desistir do seu plano e, para isso, assume ser *Don Octávio del Flores*, figura que orbita o universo imaginário do conquistador. Na instituição médica, o agora paciente DeMarco é descrito por Mickler como

um homem branco de vinte e um anos, internado por tentativa de suicídio. Aparentemente motivada por um término de relacionamento. Não tem registros anteriores de internação. Nem registros de escola, familiares, prisão... Possui delírios graves e acredita ser outra pessoa (DON JUAN, 1995, 13 min).

Apesar da relutância do chefe do hospital, Mickler acaba designado para cuidar do caso. DeMarco segue usando suas roupas extravagantes em quase todos os 10 dias de internação. No desenrolar do filme, Mickler se torna fascinado pelo paciente. Gradativamente, o psiquiatra começa a perceber como a convivência com DeMarco está transformando a sua vida. Carolina Bunn Bartilotti (2006), refletindo sobre o trabalho

psiquiátrico por intermédio do filme, assevera que, desde o primeiro encontro entre os dois personagens até o encerramento do tratamento,

[...] os papéis não pareceram estar bem definidos nem para o paciente – que tratava o psiquiatra como seu anfitrião e como sendo um grande esgrimista – nem para o próprio psiquiatra, que, a partir da segunda entrevista, não tratou Don Juan como seu paciente (BARTILOTTI, 2006, p. 5).

Para Bartilotti (2006), Mickler, por causa de dificuldades conjugais, ficou impressionado com as histórias contadas por DeMarco, mesmo sendo um “psiquiatra altamente gabaritado, Jack não tinha muito tempo para seu relacionamento com sua esposa” (BARTILOTTI, 2006, p. 5). A autora entende que o psiquiatra não apresenta uma postura profissional adequada, pois, para alcançar seu bem-estar, necessita do apreço de seu paciente.

As escolhas de formas narrativas reforçam o caráter inegável de conquistador do protagonista e sua centralidade entre os demais personagens, ou seja, todos orbitam à sua volta com grande admiração. Assim, a fácil resolução da angústia que o acompanhou ao longo do filme reforça uma maneira de exercer a masculinidade, aquela que tudo deseja e tudo consegue. Para Louro (2008), todos os elementos que fazem parte da construção de uma obra cinematográfica, ao colocarem em evidência uma forma de exercer a masculinidade do protagonista em detrimento de outras formas, direcionam “o olhar a construir simpatias e repúdios. As plateias aprendiam a decodificar essa linguagem, torciam pelo sucesso ou pelo fracasso dos personagens, identificavam-se com eles ou os rejeitavam” (LOURO, 2008, p. 83).

Doña Ana é quem possibilita uma ruptura nas aventuras amorosas rememoradas pelo conquistador, desorientando o universo de seduções ilimitadas do protagonista. Mesmo sendo um personagem que marca profundamente a história por justamente estar ausente, é uma figura central e de grande importância para o desenvolvimento do filme. Foucault (1988) contribui para refletirmos sobre os discursos que constituem o lugar dela no enredo, ao definir o discurso como uma série de partes descontínuas, descartando a concepção binária de discursos aceitos contra rejeitados. Dessa forma, assumimos que as lições sobre masculinidades construídas durante o filme não podem se resumir à expressão de uma forma única de ser homem; apesar de a postura sedutora ser privilegiada, discursos irregulares coexistem no filme. Nesse sentido, Foucault entende que:

Mais precisamente, não se deve imaginar um mundo do discurso dividido entre o discurso admitido e o discurso excluído, ou entre o

discurso dominante e o dominado; mas, ao contrário, como uma multiplicidade de elementos discursivos que podem entrar em estratégias diferentes. É essa distribuição que é preciso recompor, com o que admite em coisas ditas e ocultas, em enunciações exigidas e interditas; com o que supõe de variantes e de efeitos diferentes segundo quem fala, sua posição de poder, o contexto institucional em que se encontra; com o que comporta de deslocamentos e de reutilizações de fórmulas idênticas para objetivos opostos (FOUCAULT, 1988, p. 95-96).

Foucault (1988), ao caracterizar os discursos como uma abundância de componentes em imensuráveis relações, entende que isto ocorre igualmente com os silêncios. Dessa forma, discursos e silêncios não estão subordinados tão somente ao poder. "É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta" (FOUCAULT, 1988, p. 96). O filósofo entende que o discurso – e também o silêncio e o segredo – propaga e gera formas de agir e pensar; por outro lado, estas podem travá-lo e dilatar suas fronteiras a condescendências das mais diversas. No âmbito do discurso, o silêncio pode promover um abrigo à fala, permitindo que suas interdições se tornem fixas ou expandindo as fronteiras de tolerâncias insondáveis, como *Doña Ana* faz ao negar o amor de DeMarco e colocar em dúvida suas habilidades de sedução.

Iniciam-se as sessões de conversa sobre a vida do conquistador. Paciente e psiquiatra estabelecem um acordo: durante o período de internação, DeMarco provará que ele é quem afirma ser, e neste período não serão utilizados remédios. Ele conta que nasceu no México, em uma localidade afastada que preservou costumes antigos. Desde sempre, ele era uma figura exótica que despertava paixões entre as mulheres. As descrições de sua família são muito presentes em suas falas¹⁴.

Em uma cena interessante sobre as lições de masculinidade professadas por DeMarco, questionado sobre ter conhecimento de que está em uma instituição médica, ele afirma saber disso, mas não se limita à realidade concreta, sendo importante a postura de estar "olhando além do que é visível aos olhos" (DON JUAN, 1995, 31 min). O paciente continua e afirma que geralmente os homens não entendem a importância dessa forma de ver para se relacionarem com mulheres. Homens são exigentes pelos detalhes do corpo da mulher, por isso não penetram em seu âmago, em sua grandiosidade. Essas lições envolvem ter um olhar, nesse filme, que considera as mulheres, em geral, como possíveis companheiras amorosas. Também deve haver uma

¹⁴ Seu pai, *Don António*, estadunidense que foi trabalhar no México, conheceu *Doña Inês*, a 'beleza morena'. Amor à primeira vista. Casaram-se uma semana após se conhecerem. "O amor deles era como uma perfeita oração" (DON JUAN, 1995, 26 min), resume o protagonista.

maneira de falar com as mulheres que demonstre estar interessado e capacitado para lhes fornecer prazer. Sempre focando na descrição física, DeMarco afirma saber como as mulheres realmente são, por isso elas gostam dele. Avançando em seu argumento, sentencia: *Don Octávio del Flores é um grande amante, apenas perdeu o encanto.*

As cenas familiares do casal Mickler mostram uma rotina simples; o casal apresenta marcas advindas da idade e faz planos para a aposentadoria. Nesses momentos, Mickler começa a transformar sua rotina. A influência de seu paciente o faz se preocupar com sua aparência física e a dar mais atenção à sua esposa, por exemplo.

De volta às memórias do conquistador, descobrimos que suas viagens ao redor do mundo foram em decorrência da sua primeira sedução, por ter investido em uma mulher casada. Quando o marido traído descobriu o que havia acontecido, espalhou mentiras sobre a honra de *Doña Inês*, o que ocasionou um duelo entre este homem e *Don António*. Por descuido, o pai de DeMarco morre, e o filho, em um ato de vingança, mata o assassino. A família se destrói: a mãe parte para um convento e o filho se aventura pelos mares.

O psiquiatra vai à casa da avó de seu paciente, no subúrbio do Queens. A mulher conta que seu neto se chama John Arnold DeMarco e que conviveu pouco tempo com o jovem. Revela que o pai e a mãe dele tinham uma relação conturbada e que Toni, o pai, morreu em um acidente de carro horrível em Phoenix. As paredes da moradia estavam repletas de recortes com imagens de uma modelo; mais tarde, é revelado a nós que eram imagens de *Doña Ana*. Apesar da descoberta do passado concreto do paciente, divergente das aventuras evocadas nas sessões de tratamento, isso não resulta em uma conclusão do processo terapêutico. Mesmo que a relação entre o psiquiatra e o paciente, guiando-nos pela problematização de Foucault (1988), aparente o objetivo de cercar as sexualidades fora do padrão, no filme, ela atua como um método de estímulo binário: incitar o prazer e o poder.

Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de resistir. Captação e sedução; confronto e reforço recíprocos: pais e filhos, adulto e adolescente, educador e alunos, médico e doente, e o psiquiatra com sua histórica e seus perversos, não cessaram de desempenhar esse papel desde o século XIX (FOUCAULT, 1988, p. 45).

A última sessão entre os dois é tensa e mostra o poder que o paciente exerce sobre seu psiquiatra. Mickler está hesitante e tem dúvida sobre as memórias que vem escutando. Em um momento de catarse, DeMarco afirma que Mickler precisa dele para poder viver, pois o mundo que ele criou é perfeito e é tão palpável quanto a realidade do psiquiatra. Categoricamente, fala: "Você precisa de mim!" (DON JUAN, 1995, 1 h e 13 min) e Mickler concorda. A filmagem reforça isso, intercalando, durante a conversa, ângulos que mostram a posição elevada do paciente. Ambos se olham com atenção – Mickler com face séria, e DeMarco com os cabelos desgrenhados e voz firme. DeMarco cobra que o médico admita que o mundo perfeito seja o dos seus devaneios. Quando ele escuta a confissão do médico – admitindo não viver em um mundo ideal –, DeMarco relaxa o corpo. Sua voz volta a ser calma, e ele senta na cadeira do médico. Uma trilha sonora leve começa a acompanhar a cena. O médico fala sobre a última sessão e sobre sua aposentadoria. Por fim, ambos acordam que é o momento de concluir a narrativa das memórias do conquistador.

A aventura marítima de DeMarco é frustrada, e ele acaba sendo vendido como escravo para a sultana Gulbeyaz (Jo Champa), esposa de um sultão na Arábia. A sultana se apaixona por DeMarco, que se relaciona com ela durante o dia e com as mil e quinhentas mulheres do harém do sultão durante a noite. Segundo o protagonista, todas essas mulheres o ensinaram a amar. Contudo, após dois anos, ele perdeu o interesse e conseguiu fugir com a ajuda da sultana.

Descobrimos o que levou DeMarco a perder a sua grande paixão. Voltando da Arábia, um tufão destrói o barco em que ele estava; ele acorda na ilha de Eros, onde encontra *Doña Ana*, uma jovem de 17 anos. Os dois se apaixonam à primeira vista, e muitas promessas são firmadas, com planos de amor eterno e de uma vida em família. *Doña Ana* fala no filme apenas para pedir o juramento de amor eterno e determinar a ilha de Eros como o ponto de encontro de ambos, caso algo aconteça. Contudo, quando DeMarco fala sobre todas as mulheres com quem já se relacionou, *Doña Ana* rompe com ele: DeMarco perde sua parceira – fato que origina toda a trama do filme. A cena retorna ao consultório, o paciente se senta de frente para o psiquiatra, a trilha é silenciada outra vez. Ambos se olham, estão de mãos dadas, e o psiquiatra sentencia que DeMarco é o maior conquistador do mundo. Ele fala isso pausadamente e de forma pensativa. Olha para o chão e sorri emocionado. Por fim, encerrando a narração de suas memórias, DeMarco pergunta ao psiquiatra: "quem eu sou?", "Você é *Don Juan DeMarco*, o maior amante que o mundo já conheceu", responde Mickler. "E você, meu amigo? Quem é você?", pergunta DeMarco em seguida. Reflexivo, Mickler responde: "Quem sou eu? Eu sou *Don Octávio del Flores*, casado com a formosa *Doña Lucita*, luz da minha vida, e

você, meu amigo, enxergou através de todas as minhas máscaras” (DON JUAN, 1995, 1 h e 20 min) (figura 2). As confissões são feitas com grande emoção.



Figura 2: Fotograma extraído do filme *Don Juan DeMarco*, 1995.
Fonte: DON JUAN, 1995, 1 h e 20 min.

Na época do lançamento do filme no Brasil, o jornalista Sérgio Augusto, em sua coluna para a *Folha de São Paulo*, apontou que a “maior conquista de Don Juan DeMarco termina sendo o psiquiatra que lhe salvou a vida. Conquista platônica, bem entendido. ‘Don Juan DeMarco’ é uma comédia heterossexual, com duas morenas de fechar o comércio” (1995, *online*¹⁵). Em que pese o grande teor machista da crítica, encontramos nela uma síntese da força dos ensinamentos do jovem sedutor, na medida em que promove uma reviravolta na vida de seu psiquiatra.

O filme termina na ilha de Eros, quando o conquistador se reconcilia com *Doña Ana*, e o casal Mickler os acompanha. Entre danças e beijos, os quatro personagens estão felizes. O psiquiatra narra: “Tristemente, devo informar que o último paciente que tratei, o grande amante *Don Juan DeMarco*, sofria de um romantismo que era absolutamente incurável e o que era ainda pior, altamente contagioso” (DON JUAN, 1995, 1 h e 30 min, grifo nosso). Apesar de DeMarco afirmar diversas vezes, ao longo do filme, ser um profundo conhecedor das mulheres, de seus desejos e anseios, sendo sua presença motivo de plenitude para suas inúmeras companheiras, cabe a *Doña Ana* exercer o papel de trazer a felicidade duradoura para o conquistador.

¹⁵ Crítica publicada no site do jornal *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/8/04/ilustrada/17.html>>. Acesso em: 16 maio 2021.

A derradeira conquista e uma (provisória) conclusão

*Algo falava no silêncio, algo se
calava,
algo seguia seus caminhos.
Banidos e perdidos
estavam em casa
(CELAN, 2001, p. 19).*

O filme mostra uma circulação de discursos entre os personagens, focando a postura de uma masculinidade sedutora como sendo a mais almejada. Com aporte teórico trazido por Foucault (1984, 1988), percebemos a complexidade das redes de ensinamentos que se criam entre os personagens no exercício de masculinidades e como a figura de *Don Juan* ainda é relevante para pensarmos a construção do homem como um indivíduo sedutor. Para tanto, depositamos atenção nas incidências desses ensinamentos sobre masculinidades, elegendo algumas cenas do filme para serem analisadas.

Amparados por Loponte (2010), entendemos o filme *Don Juan DeMarco* (1995) como obra criadora de discursos colaboradores para produção, fixação e transformação de formas de vivenciar identidades sexuais. Desse modo,

[...] podemos considerar as produções artísticas como modalidades enunciativas que, na trama dos discursos que circulam em torno delas, colaboram para fixar e produzir identidades sexuais, femininas e masculinas (LOPONTE, 2010, p. 157).

As lições proferidas por DeMarco sobre como um homem deve portar-se, fizeram o seu médico passar de uma postura profissional de diagnóstico severo sobre a condição psicológica do paciente para uma admiração crescente, que culminou em aceitação da forma de vida do jovem como correta, e pela assimilação de muitos dos seus ensinamentos de como viver.

Entretanto, a história do filme não se restringe ao vínculo dos protagonistas, assim como a aptidão para a sedução do paciente não é irrestrita. *Doña Ana*, ao decidir afastar-se de DeMarco, provoca a grande cisão na vida do conquistador. Até então, ele não tinha recebido um 'não' entre suas aventuras amorosas, por isso Ana promove a grande circulação de trocas de lições de masculinidade entre os personagens. Para Foucault (1988), as interrogações primordiais a serem feitas aos discursos são quais as correlações de forças e conjunturas específicas os colocam em movimento e o que pode ser produzido a partir disso. Assim, o discurso não é limitado à oposição binária de indivíduos com poder e indivíduos despossuídos de forças.

Não se trata de perguntar aos discursos sobre o sexo de que teoria implícita derivam, ou que divisões morais introduzem, ou que ideologia — dominante ou dominada — representam; mas, ao contrário, cumpre interrogá-los nos dois níveis, o de sua produtividade tática (que efeitos recíprocos de poder e saber proporcionam) e o de sua integração estratégica (que conjuntura e que correlação de forças torna necessária sua utilização em tal ou qual episódio dos diversos confrontos produzidos) (FOUCAULT, 1988, p. 96-97).

Para o filósofo, os discursos são componentes em uma determinada correlação de forças, e neles podemos ter enunciações diferentes e até contraditórios coexistindo (FOUCAULT, 1988). Segundo Loponte (2010), os discursos têm o potencial de influenciar práticas sociais que desfavorecem as mulheres. Para a autora, existe “[...] uma rede de discursos, um jogo discursivo atuante que alia gênero, arte e poder, que produz efeitos em nossas práticas e em nossos modos de ver que tem sistematicamente desfavorecido as mulheres” (LOPONTE, 2010, p. 156). Esse ‘jogo discursivo’ é reafirmado no final do filme: para *Don Juan DeMarco* é permitida uma vida de muitas aventuras amorosas; para *Doña Ana*, cumpre-se o papel de ser a parceira que trará a vida monogâmica para os dois.

Smelik (2016b) afirma que a posição do protagonista em um filme pode servir como um exemplo a ser seguido pelos espectadores, pois “o cinema coloca o problema de que o herói masculino ativo oferece imagens ideais para a identificação, ao passo que a imagem da mulher passiva não oferece tal prazer visual para a espectadora” (2016b, p. 1-2, tradução livre¹⁶). Nesse sentido, as reflexões de Loponte (2010) e Smelik (2016b), distantes 15 e 21 anos, respectivamente, do lançamento do filme analisado, ajudam-nos a levantar a hipótese de que a temática do homem que se torna um sedutor, parte fundamental do enredo do filme *Don Juan DeMarco* (1995), é uma das formas de exercer a masculinidade, perseverante ainda hoje em grandes produções do cinema estadunidense, assunto que almejamos desdobrar em futuras investigações. Em suma, encerramos este artigo com versos de Hilda Hilst:

Por que te fazes antigo, se nunca te demoraste
Na terra que preparei, nem nas calçadas
Da casa? Me vês e me pensas caça?
Ai, não. Não me pensas. Eu sim, nas noites
(HILST, 2017, p. 417).

Mesmo no universo claustrofóbico que o filme cria para as mulheres, a poeta ajuda-nos a refletir sobre a posição complexa de *Doña Ana* dentro dos discursos que formam essa obra cinematográfica e sobre como a sua atitude de negar o amor de *Don*

¹⁶ “[...] cinema poses the problem that the active male hero offers ideal images for identification, whereas the image of the passive woman offers no such visual pleasure for the female spectator” (SMELIK, 2016b, p. 1-2).

Juan DeMarco (e toda a carga de como ser homem imbuída nesta forma de amar) desencadeia uma grande rede de lições de como exercer determinadas masculinidades.

Referências

AQUINO, J. G. A infância como solidão: mutações da experiência educacional contemporânea. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 36, n. 131, abr./jun. 2015, p. 427-444, 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v36n131/1678-4626-es-36-131-00427.pdf>>. Acesso em: 08 fev. 2021.

AUGUSTO, S. Brando reina soberano em 'Don Juan DeMarco'. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 04 ago. 1995. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/8/04/ilustrada/17.html>>. Acesso em: 01 fev. 2021.

BARTILOTTI, C. B. A entrevista psiquiátrica - um caso ilustrativo. Análise de aspectos da entrevista psiquiátrica no filme 'Don Juan DeMarco'. **Psicologia.pt – O Portal dos Psicólogos**. [Em linha]. Cidade do Porto – Portugal, 2006, p. 1-7. <<https://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0314.pdf>> Acesso em: 02 fev. 2021.

CELAN, P. **Poemas de Paul Celan (1920-1970)**. Tradução de Celso Fraga da Fonseca. Cadernos De Literatura em Tradução, n. 4, p. 13-49. São Paulo. USP, 2001. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49340>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

CRASH, NO LIMITE (Crash). Direção: Paul Haggis. Roteiro: Paul Haggis e Bobby Moresco. Produção: Bob Yari, Cathy Schulman, Don Cheadle, Mark Harris, Paul Haggis e Robert Moresco. Intérpretes: Sandra Bullock, Brendan Fraser, Matt Dillon, Don Cheadle, Ryan Phillippe e Thandie Newton e outros. São Paulo: Imagem Filmes, 2005. 1 DVD (112 min).

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J. W. Masculinidade Hegemônica: repensando o conceito. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, jan./abr., 2013. pp. 241-282. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ref/v21n1/14.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

DON JUAN DeMarco. Direção: Jeremy Leven. Produção: New Line Cinema (Estados Unidos da América). Roteiro: Lord Byron, Jeremy Leven. Intérpretes: Johnny Depp, Marlon Brandon, Faye Dunaway e outros. Manaus: Paris Filmes, 1995. 1 DVD (97min.).

FALCÃO, D. EUA batem recorde de bilheteria em 95. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 dez. 1995. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/29/ilustrada/13.html>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

FISCHER, R. M. B. **Adolescência em discurso: mídia e produção de subjetividade**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, 1996, Porto Alegre - RS.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade II**: O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

GRAN TORINO. Direção: Clint Eastwood. Produção: Warner Bros. Pictures (Estados Unidos da América/Alemanha). Roteiro: Nick Schenk, Dave Johannson. Intérpretes: Clint Eastwood, Bee Vang, Ahney Her e Christopher Carley e outros. Manaus: Warner Bros. Pictures, 2008. 1 DVD (116min).

HILST, H. Poemas malditos, gozados e devotos. 1984. In: HILST, H. **Da poesia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 405-425.

LOPONTE, L. G. Gênero, visualidade e arte: temas contemporâneos para educação. In: ICLE, G. (org.). **Pedagogia da Arte: entre-lugares da criação**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. p. 149-163.

LOURO, G. L. Cinema & Sexualidade. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 81-98, jan./jul. 2008.

LOURO, G. L. Destemidos, bravos, solitários: a masculinidade na versão western. In: **Bagoas**, n. 10, 2013, p. 171-182. Disponível em: <<http://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/download/5382/4397>>. Acesso em: 07 jan. 2021.

RIBEIRO, R. J. **A paixão vista pelo sedutor**: Don Juan. Publicado pelo canal Café Filosófico CPFL. 13 jun. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UnNo5_XV6rs&ab_channel=Caf%C3%A9Filos%C3%B3ficoCPFL> Acesso em: 10 fev. 2021.

SHAME. Direção: Steve McQueen. Produção: See-Saw Films – Film4 (Reino Unido). Roteiro: Abi Morgan, Steve McQueen. Intérpretes: Michael Fassbender, Carey Mulligan, James Badge Dale, Nicole Beharie e outros. Manaus: Paris Filmes, 2011. 1 DVD (101m).

SMELIK, A. Feminist Film Theory. In: NAPLES, N. A. (org.). **The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies Online**. 1 ed. John Wiley & Sons, Ltd. Published, 2016a. Disponível em: <https://www.annesmelik.nl/wp-content/uploads/2015/08/Feminist-Film-Theory-Wiley_Smelik.pdf> Acesso em: 04 fev. 2021.

SMELIK, A. The Male Gaze in Cinema. In: NAPLES, N. A. (orgs). **The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies Online**. 1 ed. John Wiley & Sons, Ltd. Published, 2016b. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/327601616_The_Male_Gaze_in_Cinema>. Acesso em: 04 fev. 2021.

TRINDADE, A. A. **Representações do sujeito romântico**: motivos de cisão e desejo na ficção de Álvares de Azevedo. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2002, Porto Alegre - RS.

VITELLI, C. **Jovens universitários e discursos sobre masculinidades contemporâneas**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2008, Porto Alegre – RS.

VITELLI, C. Lições de masculinidades no filme Crash. In: **Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 2018, São Paulo. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p. 516-528.

WHITE, J. B. **Don Juan DeMarco**. Tradução de Pinheiro de Lemos. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ⁱ Possui graduação em Artes Visuais, bacharelado, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2008). Atualmente é graduando em Licenciatura em Artes Visuais pela mesma instituição. Trabalha como Assistente Administrativo na Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

ⁱⁱ Professor Associado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul nos Cursos de Graduação em Artes Visuais: Bacharelado e Licenciatura. Possui Doutorado em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2008), Mestrado em Educação pela mesma instituição (2002). Bacharelado em Artes Plásticas: habilitação Desenho - Instituto de Artes da UFRGS (1993), Licenciatura em Educação Artística para 1º e 2º Graus - Instituto de Artes da UFRGS (1992).

Como citar esse artigo:

VIEIRA, Davi Aragão; VITELLI, Celso. O filme Don Juan DeMarco e a construção do 'homem sedutor'. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 14, n. 3, p. 05-26, set./dez. 2021.